



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN

*Lingue, letterature e culture comparate*

CICLO XXXV

Memoria come dissenso, memoria del dissenso.  
Zsófia Bán tra scrittura letteraria e saggistica critica

Settore Scientifico Disciplinare

Filologia ugrofinnica (L-LIN/19)

**Dottoranda**

Dott.ssa Claudia Tatasciore

**Supervisore**

Prof.ssa Beatrice Töttössy

**Coordinatore**

Prof. Fernando Cioni

*Salvo eventuali più ampie autorizzazioni dell'autore, la tesi può essere liberamente consultata e possono essere effettuati il salvataggio e la stampa di una copia per fini strettamente personali di studio, di ricerca e di insegnamento, con espresso divieto di qualunque utilizzo direttamente o indirettamente commerciale. Ogni altro diritto sul materiale è riservato.*

## Indice

<b>Premessa</b>	<b>1</b>
<b>Capitolo I</b>	
<b>Memoria come dissenso, memoria del dissenso.</b>	
<b>La questione della memoria nella letteratura ungherese</b>	<b>11</b>
I.1 Dissenso, resistenza e zona grigia	11
I.2 Memoria individuale e collettiva, memoria comunicativa e culturale	12
I.3 Memoria e letteratura: memoria <i>nella</i> letteratura e memoria <i>della</i> letteratura	21
I.4 Memoria <i>nella</i> letteratura: strumenti per l'analisi narratologica	24
I.5 La questione della memoria nella letteratura ungherese del Quarantennio	29
<b>Capitolo II</b>	
<b>Zsófia Bán, tra scrittura letteraria e saggistica critica.</b>	
<b>Biografia, figura, opera</b>	<b>35</b>
II.1 Tra Rio de Janeiro e Budapest, negli anni del socialismo reale	37
II.2 Il posizionamento nel campo, tra <i>American studies</i> e <i>gender studies</i>	44
II.3 L'esordio letterario: <i>Esti iskola</i>	51
II.4 I volumi di saggistica <i>Próbacsomagolás</i> e <i>Turul és Dinó</i> : Bán legge la letteratura ungherese nelle opere di Nádas, Mészöly e Lengyel, tra testo, immagine e memoria	57
<b>Capitolo III</b>	
<b>Analisi dei testi di Zsófia Bán: la lente della memoria</b>	<b>75</b>
III.1 Metafore della memoria nella letteratura, 1: memoria e fotografia, memoria dell'Olocausto come eredità veicolata dal tacere	76
III.1.1 Una scatola di fotografie: guardare dietro le foto (mimesi del ricordare)	82
III.1.2 Madre Dovè: proiezione, memoria individuale, memoria collettiva	86
III.1.3 Ancora visualità: il motivo dell'accessorio, un uso metonimico per narrare la Shoah	90
III.1.4 «Breve storia della fotografia»	94
III.1.5 «La mano di Frau Röntgen»	100
III.2. Metafore della memoria nella letteratura, 2: memoria radicata nel corpo e recuperata tramite viaggi impegnati nei cinque sensi	104
III.2.1. «Le due Frida»	105
III.2.2. Intermedialità come spazio transculturale. «Veleno» e «Keep in touch»	110
III.2.3. «Eden immaginario»	116
III.3. Memoria della letteratura, memoria ed ecfrasi: memoria che si autoprocessa nell'intertestualità e nell'intermedialità	118
III.3.1 «Uomo che fa il bagno a un leone»	119
III.3.2 Memoria ed ecfrasi	129
<b>Conclusioni e sviluppi della ricerca</b>	<b>147</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>150</b>
Pubblicazioni di Zsófia Bán (anche con altri autori)	150
Letteratura secondaria	152

Igen, dologra!, mert az igény, hogy anyámról írjak, néha nagyon váratlanul jelentkezik ugyan, de nagyon bizonytalan is, vagyis erőltessem meg magam, nehogy egyszerűen és pillanatnyi kedvem szerint egyetlen betűvel püföljem tele a papírt, m m m m m mmm m mmmmmmmmm m mmm m m m.  
(Esterházy [1985] 2011c)

Sì, mettermi al lavoro: perché il bisogno di scrivere di mia madre, anche se ogni tanto ancora si fa sentire violento, è d'altra parte talmente vago che sarà necessario uno sforzo per non finire col battere alla macchina sempre una medesima lettera, l'unica cosa che mi andrebbe di fare, m m m m mmm m mmmmmmmmm m mmm m m m.  
(Esterházy 1988, 7)

## Premessa

Luglio 2014. Nella notte tra il 20 e il 21, in Szabadság tér (Piazza della Libertà) a Budapest viene eretto il Monumento alle vittime dell'occupazione tedesca del 1944 (*A német megszállás áldozatainak emlékműve*). Si tratta di una iniziativa che è stata molto contestata dall'opinione pubblica sin dal momento dell'approvazione governativa, il 31 dicembre 2013: già il 2 gennaio del 2014 era stato organizzato il primo *flashmob* contro la sua realizzazione. Alla costruzione del monumento ha fatto subito seguito la creazione di un contro-monumento da parte della società civile, il cosiddetto "monumento vivente" (*elven emlékmű*). Mentre, secondo le dichiarazioni governative, il monumento intendeva ricordare tutte le vittime dell'occupazione tedesca – ungheresi ebrei e non – le proteste della società civile e di molti storici vertevano attorno all'accusa di una falsificazione storica individuata nella scelta della prospettiva autoassolutoria: presentare l'Ungheria soltanto come vittima del nazismo tedesco avrebbe infatti oscurato le responsabilità e complicità degli ungheresi durante il regime delle Croci Frecciate di Ferenc Szálasi<sup>1</sup>.

Il "monumento vivente" – nato prima di tutto da una serie di incontri organizzati dalla società civile, coinvolgendo le persone interessate a discutere della questione – consiste oggi in una serie di cartelli informativi realizzati in maniera artigianale, con stampe di fotografie e di documenti infilate in bustine trasparenti da ufficio per proteggerle dalle intemperie. E poi pietre, lasciate come vuole la tradizione ebraica in memoria dei morti. I documenti testimoniano non soltanto il tragico destino degli ebrei ungheresi, raccontando la storia di singole persone, ma soprattutto le corresponsabilità degli ungheresi non ebrei. L'effetto più forte alla vista del monumento e del suo contro-monumento è quello di una polarizzazione ideale: a una installazione fatta di elementi ispirati alla classicità e con una simbologia tradizionale pedantemente evocativa (un tempio dalle colonne spezzate, l'arcangelo Gabriele che tiene in mano il globo crucigero e viene attaccato dall'alto da un'aquila che rappresenta l'invasore tedesco), si contrappone un cordone alquanto disordinato composto da oggetti raccolti per iniziativa privata e sistemati in una narrazione costruita dal basso – letteralmente, visto che le pietre sono posate a terra e i cartelli sono attaccati alle catene che uniscono i paracarri. L'insieme si mostra come una rappresentazione visiva dei meccanismi di funzionamento della memoria culturale e della memoria comunicativa, secondo una dinamica che crea un rapporto conflittuale: gli atti di ricordo dei singoli individui sono volti a costruire una memoria dissenziente rispetto alla memoria culturale istituzionalizzata.

Nei mesi di dibattito che hanno preceduto la realizzazione del monumento mi trovavo a Budapest, seguivo il master in traduzione letteraria dell'Istituto Balassi<sup>2</sup> e avevo iniziato a lavorare alla traduzione di alcuni racconti della raccolta *Esti Iskola. Olvasókönyv felnőtteknek* (Bán 2007a; Scuola serale. Libro di lettura per adulti) di Zsófia Bán, scrittrice che avevo scelto per l'elaborato finale del master. A posteriori, grazie alla intensa e prolungata frequentazione dei testi, mi sono resa conto di come già in quei mesi intuissi una correlazione tra il mio interesse per i racconti di Bán, che sin d'allora mi apparivano complessi, stratificati e 'impegnati', e la curiosità per la vicenda del monumento di Piazza

---

<sup>1</sup> Per un approfondimento della questione si vedano i saggi di Laczó, Varga (2022) e di Bottoni (2024, forthcoming).

<sup>2</sup> L'Istituto Balassi (Balassi Intézet) ha operato con tale denominazione tra il 2007 e il 2016 come istituto di cultura del governo ungherese, la cui attività era finalizzata alla diffusione della lingua e della cultura ungheresi all'estero. Attualmente le borse di studio messe a disposizione per lo stesso scopo rientrano nei Balassi Education Programs del Ministero ungherese per gli affari esteri e per il commercio.

della Libertà. Erano per me entrambi fatti culturali sintomatici di un bisogno della società e della cultura ungheresi, bisogno che io stessa desideravo mettere meglio a fuoco. Le evoluzioni della società ungherese, lo intuivo già allora, avevano a che fare con la cultura della memoria e la politica della memoria in un paese che – come tutto il blocco sovietico – ha conosciuto importanti cesure: il 1944 come data cruciale delle vicende ungheresi della seconda guerra mondiale, la rivoluzione del 1956, il 1989 con la caduta del muro di Berlino in certa misura ‘provocata’ dagli stessi politici dell’Ungheria, il 2004 con l’ingresso del Paese nell’Unione Europea. Ogni cesura è tale perché segna una discontinuità – il tempo come insieme di momenti discreti – che per sua stessa natura si impone come oggetto di memoria. Le politiche che tendono a rimuovere tali discontinuità, creando tabù, intendono promuovere un eterno presente cui si contrappone un passato non storico, ma mitizzato e dal valore fondativo. Il cosiddetto socialismo reale è stato promotore di una tale *tabula rasa*: l’uomo nuovo sovietico doveva nascere guardando al futuro e non al passato, dimenticando gli aspetti tragici della seconda guerra mondiale, mentre gli eventi dell’autunno del 1956 sono il grande rimosso della storia socialista del Paese.

Settembre 2023. All’80° edizione della Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia viene presentato il film di Gábor Reisz *Magyarázat mindenre* (Una spiegazione per tutto). Un film che vuole raccontare la spaccatura dell’Ungheria attuale, con una società polarizzata fino all’incomunicabilità. La pellicola è stata premiata nella sezione Orizzonti del festival e a partire dal successo a Venezia sta riscontrando un grande apprezzamento da parte della critica internazionale. Al di là del meccanismo di immedesimazione favorito da una storia di formazione, questo fatto è interpretabile come un segnale del generale desiderio di comprendere l’Ungheria, un Paese che tra gli anni Novanta e i primi anni Duemila era visto da parte dell’Europa occidentale come un «laboratorio dell’umano europeo esemplare», per usare le parole di Andrea Csillaghy (in Tóttösy 1995, 9), e che sta conoscendo in questi anni una virata autoritaria che dopo l’euforia democratica degli anni Novanta può apparire inspiegabile, se si tralascia di comprendere il valore profondo e *culturale* delle cesure cui accennavo sopra. Il rinato interesse europeo per l’Ungheria è, quantomeno a livello mediatico, sostanzialmente un interesse per la politica del Paese, un aspetto che di certo è cruciale perché influenza concretamente gli sviluppi di un’Europa in crisi di identità. Un aspetto che rischia però di rimanere parziale se non si considerano le implicazioni culturali. Di contro, all’interno dell’Ungheria, il problema della costruzione dell’identità collettiva (nazionale) attraverso un esercizio critico della memoria del Paese è posto oggi dagli esponenti delle arti e della cultura con una frequenza e intensità che desta e merita attenzione<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Torna in mente il celebre testo di Milan Kundera *Un occident kidnappé* (Kundera 1983; *Un occidentale prigioniero*, traduzione italiana di Giorgio Pinotti, 2022), un saggio in cui lo scrittore accusa con veemenza il blocco occidentale di non essersi accorto della scomparsa di una sua parte culturalmente fondamentale, l’Europa Centrale, «cette partie de l’Europe située géographiquement au Centre, culturellement à l’Ouest et politiquement à l’Est» (Kundera 1983, 2). Ne sono parte l’Ungheria, la Polonia, la (allora) Cecoslovacchia, che rientrano nella categoria delle piccole nazioni, definite da Kundera quelle «dont l’existence peut être à n’importe quel moment mise en question, qui peut disparaître, et qui le sait» (ivi, 9). Con la divisione dell’Europa tra blocco orientale (sovietico) e blocco occidentale, le nazioni dell’Europa centrale divennero automaticamente sovietiche agli occhi dell’Occidente (una tendenza generalizzante che corrisponde a quella con cui nell’Ottocento si parlava indistintamente di mondo slavo, inglobandovi anche le nazioni che slave non erano). Così l’Europa centrale non solo è scomparsa, ma è scomparsa senza che l’Occidente si sia accorto di tale mancanza. La conclusione del saggio di Kundera è tragicamente cristallina: «Mais si vivre veut dire exister dans les yeux de ceux qu’on aime, l’Europe centrale n’existe plus. Plus précisément: dans les yeux de son Europe aimée, elle n’est qu’une partie de l’Empire soviétique et rien de plus et rien de plus. // Et pourquoi s’en étonner? Par son système politique, l’Europe centrale est l’Est; par son histoire

È in quest'ottica che il film di Gábor Reisz è un prodotto interessante. La trama del film ruota attorno alla polivalenza (storico-culturale ma soprattutto politica) di un simbolo della memoria storica ungherese, la coccarda tricolore (*nemzeti színű kokárda*). La coccarda ungherese acquistò il suo valore simbolico durante le guerre di indipendenza dalla dominazione austriaca, nel 1848-1849. Con l'istituzione della festa nazionale del 15 marzo, che ricorda appunto tale ricorrenza, è entrata in uso la tradizione di appuntarsi la coccarda al petto in questa data, un gesto che riprende quello dei rivoluzionari di allora (primo tra tutti il poeta Sándor Petőfi) e che dopo il cambio di regime nel 1989 ha acquistato, in una fase della storia del partito politico Fidesz<sup>4</sup>, nuovo valore politico. Nel 2002 la campagna elettorale della Fidesz per le elezioni politiche, quelle che ne decretarono il passaggio all'opposizione dopo il primo governo Orbán (1998-2002), giocò anche sulla richiesta ai propri sostenitori di mantenere la coccarda appuntata al petto dal 15 marzo fino al giorno delle elezioni in aprile (il primo turno si svolse il 7 aprile, il 21 aprile ci fu il ballottaggio). Nella retorica dello schieramento politico si trattava di un invito al recupero dell'identità nazionale in contrapposizione alla sinistra giudicata erede del socialismo di impianto sovietico che, negli anni del Quarantennio (1948-1988), aveva rimosso il 15 marzo dalla memoria culturale del Paese.

Nel film di Reisz il maturando Ábel si presenta all'esame orale di storia con la coccarda appuntata alla giacca. Durante la sua scena muta all'esame, il professore di storia gli chiede perché indossi la coccarda. Ábel procede con la sua scena muta e viene bocciato. Genuino o meno che sia l'imbarazzo dell'adolescente nei confronti del professore – con cui, si scopre, il padre di Ábel aveva avuto un alterco legato alle differenti posizioni politiche – il ragazzo utilizza l'episodio della coccarda per giustificare al padre la bocciatura. Una menzogna giustificatoria (o mezza verità) tipica della leggerezza adolescenziale, che viene presa come sacrosanta verità dal padre e che passando di bocca in bocca arriva alla stampa. Con un titolo sensazionalistico, la bocciatura di Ábel si trasforma in caso politico: il maturando è bocciato perché indossava la coccarda. Questo breve plot funziona perché i singoli personaggi sono presi come rappresentanti stereotipati di schieramenti opposti: il professore di storia, Jakab, è un giovane 'antiurbaniano' la cui caratterizzazione (anche fisica) si serve di non pochi rimandi alle recenti proteste del comparto scolastico; il padre di Ábel, un uomo sulla cinquantina, è invece un sostenitore di Fidesz; Ábel dal canto suo è un ragazzo che non ha ancora deciso da che parte stare, ma che subisce l'esacerbazione dei toni che, nella visione proposta dal film, caratterizza la società ungherese. La scelta del contesto dell'esame di maturità, e concretamente la scena di apertura sulla serenata ai professori la sera prima del *ballagás* (la tradizionale festa di chiusura del percorso liceale), richiamano alla memoria uno dei film *cult* ungheresi, *Moszkva tér* di Ferenc Török (2001; Piazza Mosca). Nel film ambientato nel 1989 i maturandi sono presi dalle loro vicende adolescenziali, mentre fuori la decennale

---

culturelle, elle est Occident. Mais puisque l'Europe est en train de perdre le sens de sa propre identité culturelle, elle ne voit dans l'Europe centrale que son régime politique; autrement dit: elle ne voit dans l'Europe centrale que l'Europe de l'Est» (ivi, 13). Sono considerazioni tornate attuali con lo scoppio del conflitto russo-ucraino nel febbraio 2022, e non è un caso che Adelphi abbia pubblicato lo scritto di Kundera per la prima volta in volume proprio nel 2022.

<sup>4</sup> Il partito Fidesz, fondato nel 1988 con il nome *Fiatal Demokraták Szövetsége* (Unione dei Giovani Democratici) e con posizioni liberali, oggi, con il nome *Magyar Polgári Szövetség* (Unione Civica Ungherese), è una formazione nazional-conservatrice, sovranista e populista. Secondo la definizione di Viktor Orbán, presidente del partito e primo ministro per più legislature, Fidesz è, principalmente, promotore di una «democrazia illiberale».

suddivisione tra i due blocchi sta crollando e il mondo intero va incontro a un cambiamento epocale<sup>5</sup>.

Nel film di Reisz pesa sull'inconsapevolezza adolescenziale<sup>6</sup> il carico della generazione precedente e la dimensione dello scambio intergenerazionale è accentuata da alcune soluzioni filmiche che possono essere lette e interpretate come messe in scena dei processi di memoria – collettiva, generazionale. Una delle scene centrali di *Una spiegazione per*

---

<sup>5</sup> Trovo questa associazione confermata in una recensione ungherese pubblicata sul portale *Port.hu* dedicato in particolare a cinema e teatro: «Ovviamente Reisz non è il primo a realizzare un film sui giovani che entrano nella Vita con la v maiuscola. E se ci viene in mente il film di Ferenc Török, *Piazza Mosca*, che ormai ha più di venti anni, non è un caso. Entrambi i film parlano della crescita, della fine delle scuole superiori e forse varrebbe la pena metterli a confronto, tanto più che uno ci mostra il nostro presente, l'altro il nostro passato. Per ora limitiamoci a dire che anche Reisz ha intuito la somiglianza e probabilmente ci ha anche giocato sopra: in *Piazza Mosca* i giovani che di notte sono entrati alle terme di Gellért scavalcano le recinzioni si dimenano tra onde grandiose. Ai giovani di *Una spiegazione per tutto* non rimane che scavalcare la recinzione di una piscinetta in una qualche località di villeggiatura. Non sono abbastanza scaltri da corrompere una guardia: quando vengono scoperti se la danno a gambe» (orig.: «A nagybetűs életbe kilépő fiatalokról persze nem Reisz készít először filmet. Ha eszünkbe jut Török Ferenc több mint húszéves filmje, a *Moszkva tér* akkor az nem véletlen. Mindkettő a felnőtté válással, a középiskola végével foglalkozik, és talán egyszer érdemes lenne összevetni őket, pláne, hogy az egyik a jelenünket, a másik a múltunkat mutatja be. Most csak annyit, hogy a hasonlóságot Reisz is érezte, és valószínűleg még direkt rá is játszott: a *Moszkva tér*ben grandiózus hullámok közt hepajkodnak a fiatalok, akik bemásztak a Gellért Fürdőbe éjszaka. A *Magyarázat...* ifjainak már csak egy kis medence jut valami üdülőtelepen, aminek átmásznak a kerítésén. Ők már nem olyan dörzsöltek, hogy lefizessék az őrt: mikor rajtakapja őket, hanyatt-homlok menekülnek», Svébis 2023).

<sup>6</sup> Quello dell'inconsapevolezza adolescenziale pare essere, peraltro, un *topos* letterario di quella seconda fase del postmoderno ungherese che mette in scena la «memoria dell'era Kádár», come segnala Dávid Szolláth (2022). Nella sua analisi, dedicata a Gábor Németh, László Garaczi e Endre Kukorelly, «autori di spicco della seconda fase della prosa postmoderna ungherese» (ivi, 144; «a magyar posztmodern próza második hullámának jeles szerzői»), Szolláth mostra come la posizione dei narratori nelle *autofiction* dei tre autori (oggetto dell'analisi sono in particolare Garaczi 1995, 1998; Kukorelly 2000, 2003; Németh 2004) rispetto ai grandi rivolgimenti storici è quella dell'*outsider* («kívülálló», ivi, 149): «I grandi rivolgimenti storici di quell'epoca (il 1956, il 1968, il 1989) sono quindi accentuati eppure sottotono. Come se gli autori sentissero da un lato l'obbligo di soddisfare i *topos* del “comunismo est europeo” ma dall'altro lato sceglieressero, se proprio costretti, di farlo con un certo distacco. [...] [È] facile che l'eventuale presa in prestito di elementi autobiografici dai testi altrui si possa interpretare come “falsificazione” ironica dei fatti storici “drammatici” e in generale della fattualità. In questo senso, potrebbe anche essere un accenno allo scetticismo postmoderno verso la storia. In ogni caso, la leggera banalizzazione dei grandi rivolgimenti storici è attribuibile probabilmente a più fattori. Forse vi si manifesta una sorta di *habitus* civile antipolitico, la repulsione elementare che la giovane intelligenza di opposizione negli anni ottanta provava nei confronti della politica di potere dell'epoca. Ma forse ancora più importante è l'esperienza di isolamento, di *outsider*, che è marcata in tutte e tre le finzioni autobiografiche (e nel caso di Németh e Kukorelly occupa una posizione centrale) e può essere rintracciata in una serie di episodi speculari e di relazioni intertestuali. // Se non in uguale misura, per tutti e tre i personaggi di questi romanzi autobiografici l'educazione implica un isolamento crescente» (orig.: «A korszak nagy történelmi fordulatai ('56, '68, '89) tehát hangsúlyosak, mégis alulintonáltak. Mintha a “kelet-közép-európai kommunizmus” kötelező toposzait teljesíteni kellene, de ha már így van, akkor tegyük ezt jókora távolságtartással. [...] könnyen lehet, hogy a saját életrajzi elemek esetleges kölcsönzése a másik szövegéből szintén a “drámai” történelmi tények, általában a tény-szerűség ironikus “hamisításaként” értékelhető. Ennyiben a történelem iránti posztmodern szkepszis finom jelzése is lehet. A nagy történelmi fordulatok enyhe banalizálása mindenesetre valószínűleg több tényezőnek tudható be. Talán megjelenik ebben egyfajta civil antipolitikai habitus, a nyolcvanas évek fiatal ellenzéki értelmiségének elemi undora a korabeli hatalmi politikától. De talán mindennél fontosabb tényező az elszigetelődés, a kívülállás tapasztalata, amely mindhárom önéletrajzi fikcióban hangsúlyos (Kukorellynél és Németh Gábornál központi jelentőségű), és összecsengő epizódok, intertextuális kapcsolatok sorában érhető tetten. // Ha nem is egyforma mértékben, de a nevelődés mindhárom önéletrajzi figuránál egyre nagyobb fokú elszigetelődést jelent», ivi, 150-151).

*tutto* è infatti quella in cui si allude in maniera simbolica al passaggio dalla dimensione familiare, dunque privata, della storia di Ábel, alla dimensione pubblica. Si tratta di una scena cui è assegnato un ritmo differente rispetto a quello degli altri capitoli in cui è strutturato il film: una sorta di “danza dei capelli”. I capelli possono essere visti come metafora dell’intreccio tra le persone: fili sottili che legano i destini dei singoli al di là delle convinzioni politiche diverse. Ma ad un certo punto i capelli caduti diventano un groviglio, un’immagine che mi sembra un rimando alla scena di apertura del film di Kornél Mundruczó *Evolució* (Mundruczó 2021, *Quel giorno tu sarai*).

Nel film di Reisz, i capelli lasciati in giro che volano da una parte all’altra sono il simbolo di come la notizia di quanto accaduto ad Ábel passi di bocca in bocca – concretamente: il padre la racconta al barbiere, che la racconta a un tassista, che la racconta a una giornalista – e diventi un grosso groviglio inestricabile. Il film di Mundruczó, dal canto suo, affronta la questione della post-memoria, delle giovani generazioni che vivono sotto l’insegna del trauma (taciuto) dei loro genitori o dei loro nonni. Il motivo dei capelli è centrale: nella claustrofobica e disturbante scena di apertura, alcuni soldati dell’esercito sovietico entrano nelle baracche dei campi di concentramento e tirano fuori dalle tubature interminabili grovigli di capelli, l’emblema dello sterminio di un popolo<sup>7</sup>. Il film di Reisz è molto più ironico nell’utilizzo del motivo dei capelli. Eppure l’associazione con il film di Mundruczó non mi pare casuale, tanto più che viene ripresa anche la struttura per capitoli, ciascuno assegnato a un personaggio. C’è infatti, anche nel film di Reisz, una seppur rapida tematizzazione di come anche la memoria dell’Olocausto rientri in Ungheria tra le questioni divisive: il professore di storia protagonista di *Una spiegazione per tutto* fa studiare ai ragazzi l’Olocausto «dalla A alla Z», mentre non sanno nulla del periodo socialista, come lamenta il padre di Ábel<sup>8</sup>. Il sintomo della spaccatura sociale è, cioè, quello che Michael Rothberg (2009) chiama *competitive memory*, la convinzione che coltivare la memoria di un certo trauma comporti automaticamente l’oblio di un altro. Ritengo perciò significativo che nella stereotipizzazione dei personaggi, volta a descrivere la spaccatura in due del Paese, entri in gioco la memoria controversa dell’Olocausto. Ecco che conviene tornare al discorso sul Monumento alle vittime dell’occupazione tedesca del 1944 e alla ricerca di una pratica di memoria che vuole fare chiarezza sul tema della complicità e della responsabilità<sup>9</sup>. Ecco che si torna a Zsófia Bán.

---

<sup>7</sup> È altrettanto significativo, infatti, che la bambina che viene invece ritrovata nascosta nelle tubature ha dei folli riccioli: lei appartiene alla generazione dei sopravvissuti, che si farà carico della memoria di quanto è accaduto e della scelta di tramandarla o tacerla. Viene in mente, certo, anche la «Todesfuge» di Paul Celan («Fuga della morte», traduzione italiana di Giuseppe Bevilacqua), con le parole che tornano a ripetersi «dein goldenes Haar Margarethe / Dein aschenes Haar Sulamith» (Celan [1948] 1998, 64; «i tuoi capelli d’oro Margarete / i tuoi capelli di cenere Sulamith», *ivi*, 65).

<sup>8</sup> Il groviglio di capelli è anche il groviglio della “selva” in cui si ritrova Ábel: «Abele nella selva», il titolo di uno dei capitoli in cui è suddiviso il film è il titolo del primo libro della trilogia dello scrittore transilvano Áron Tamási, *Ábel a rengetegben* ([1932] 2011; Abele nella selva), appartenente al genere del romanzo di formazione. La Transilvania entra in gioco nel film soprattutto perché la giornalista del *Magyar Napok* (Giorni Ungheresi) responsabile di aver trasformato la storia di Ábel in un caso nazionale è originaria di Cluj-Napoca (Kolozsvár in ungherese). Anche lei è un personaggio stereotipato: il suo essere transilvana è un rimando al discorso controverso sulle politiche orbaniane per le minoranze ungheresi che vivono oltre i confini nazionali (*határontúli magyarok*).

<sup>9</sup> Quello della complicità è un termine chiave nella teoria di Michael Rothberg, che nelle sue analisi ne mette in luce le due accezioni che conducono necessariamente verso una pratica di memoria multidirezionale: «it encompasses both a “narrow sense” tied to specific events, and a “general sense” that acknowledges “a complicity in human-being as such.” These two senses represent not an option or choice, but rather [...] the very “aporia of responsibility,” because the specificity of any particular cause always remains in

Nel 2006 Bán scrive un articolo intitolato «Az elsikkasztott narratíva. Az '56-os emlékmű» (Bán 2006c; Appropriazione indebita di una narrazione. Monumento al 1956) a proposito di due monumenti alla rivoluzione del 1956, progettati e realizzati in occasione del cinquantenario dell'insurrezione popolare ungherese e della sua repressione nel sangue da parte dell'esercito sovietico. Il primo monumento, realizzato dal gruppo “i-ypsilon”, è l'*1956-os magyar forradalom és szabadságharc központi emlékműve* (Memoriale centrale della rivoluzione e lotta per l'indipendenza ungherese del 1956) ed è situato nell'attuale Piazza dei rivoluzionari del 1956 (Ötvenhatosok tere), la cui precedente denominazione era Piazza delle parate (Felvonulási tér), in cui si ergeva la statua di Stalin abbattuta dai manifestanti il 23 ottobre 1956, al primo atto della rivoluzione. Il secondo monumento è stato realizzato da Róbert Csíkszentmihályi con il titolo di *'56-os műegyetemi emlékmű* (Monumento al 1956 della Műegyetem) ed è il monumento che la prestigiosa Università di tecnologia ed economia di Budapest (Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, generalmente nota come Műegyetem) ha fatto realizzare come «monumento *alternativo* nel segno della *memoria alternativa*»<sup>10</sup>. Entrambi questi monumenti sono secondo Bán un'occasione mancata perché non sono in grado di generare memoria attiva e servono piuttosto a preservare una memoria statica e mitizzata: il monumento non è, secondo lei, «uno spazio-memoria, che crea spazio alla memoria e all'elaborazione del trauma, ma è solo lo spazio lasciato vuoto dalla memoria attiva. Quello che mostra è una pesante mancanza – ma non nell'intenzione di chi lo ha progettato»<sup>11</sup>.

Bán considera un'occasione mancata quella dei due monumenti perché, pur nella ricerca di un linguaggio diverso – astratto nel primo caso, cui risponde il linguaggio figurativo ottocentesco del monumento “alternativo” – entrambi sono costruiti sulla narrazione fuorviante che i singoli individui possano diventare una massa dalla forza rivoluzionaria, cementata dal consenso nazionale. Quello che Bán esplicita per il primo monumento, vale anche per il secondo:

il problema della narrazione proposta da quest'opera è che essa si interrompe nel mezzo della storia e finge che questo sia il finale, traendo così in errore la memoria o chi desidera praticarla; non lascia spazio a un vero ricordare, a una vera elaborazione e infila di nuovo sotto il tappeto, rendendolo invisibile, proprio ciò che era suo compito mostrare. La vera narrazione, drammaticamente aperta e tutt'oggi non risolta, è stata qui deprecabilmente sottratta, o anche danneggiata, proprio come sono stati danneggiati coloro che vogliono ricordare.<sup>12</sup>

---

tension with the general principles of justice [...]. The recognition of complicity cautions against an abstract universalism because [...] it inevitably sets particularizing and generalizing claims against each other. [...] that gap or aporia functions [...] as a productive space of multidirectional memory» (Rothberg 2009, ebook).

<sup>10</sup> Orig.: «*alternatív emlékmű az alternatív emlékezet jegyében*» (Bán 2016, 212; le citazioni sono tratte dalla versione pubblicata in volume). D'ora in poi, dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie e le fornisco nel corpo del testo con l'originale in nota ad eccezione dei testi oggetto di analisi, caso in cui i brani citati saranno inseriti in originale e traduzione all'interno di tabelle sinottiche per una migliore visibilità delle questioni evidenziate.

<sup>11</sup> Orig.: «Nem emlék-hely, ami helyet csinál az emlékezetnek és a trauma feldolgozásának, hanem inkább csak az aktív emlékezet hült helye. Amit megmutat, az egy súlyos hiány – de nem a tervezők szándéka szerint» (ivi, 216).

<sup>12</sup> Orig.: «a mű által elbeszél narratívával az a baj, hogy a történet közepénél marad abba, mégis úgy tesz, mintha ez lenne a vége, s ezzel az emlékezetet, illetve az emlékezni akarókat félrevezeti, nem hagy teret a valódi megemlékezésnek és feldolgozásnak, megint csak szőnyeg alá söpri és láthatatlanná teszi azt,

I due monumenti non lasciano spazio alla elaborazione del trauma della repressione sanguinosa della rivolta del '56, rimanendo bloccati a metà della storia, alla sollevazione popolare. Vi è poi un altro aspetto, essenziale per il presente discorso. L'articolo viene scritto quando il monumento del gruppo "i-psilon" è ancora in costruzione, e una visita al luogo permette alla scrittrice di fare un parallelo con altri due monumenti da poco inaugurati: l'Info Box di Potsdamerplatz e il Memoriale dell'Olocausto, a Berlino, il Memoriale di Ground Zero a New York. In tutti e tre i casi, Bán si è trovata a visitare i siti quando erano ancora in costruzione e in tutti e tre i casi ha trovato esposta una documentazione dettagliata ad uso dei visitatori, che informava sulle fasi di appalto e realizzazione dei progetti e soprattutto sul dibattito pubblico che li ha accompagnati: «[t]utti e tre i siti trasmettevano al visitatore la sensazione che – concretamente e in senso traslato – fosse possibile avere uno sguardo d'insieme sugli eventi, nella misura in cui tutti e tre consideravano come evento una costruzione che tocca nel profondo la vita e il tessuto di una città»<sup>13</sup>. La stessa cosa non è accaduta quando Bán ha visitato il monumento del 1956 in costruzione nella ex Piazza delle parate. *In loco* non ha potuto ricevere alcuna informazione perché quanti vi lavoravano non erano autorizzati a fornire notizie né sulla sua pianificazione, né sulla sua realizzazione:

Questi miei stralci di racconto intendono mostrare come lo spazio in cui si sta costruendo il nuovo monumento al 1956 si associ a immagini di vulnerabilità, di segretezza, di eventi a porte chiuse e decisioni prese sopra le teste delle persone, di opacità e impenetrabilità, di insozzamento e oscenità politica, che sarebbe stato opportuno non continuare a produrre nel 2006. Sarebbe stato opportuno non sottrarre la storia del monumento in costruzione (per esempio, la storia del dibattito sociale), sarebbe stato opportuno non lasciare che fosse solo il monumento a raccontare una storia (narrata a metà e quindi falsa), ma che la narrazione fosse costituita dal percorso che ha condotto alla realizzazione dello stesso.<sup>14</sup>

Il saggio viene ripubblicato da Bán nel 2016 all'interno della raccolta *Turul és Dínó* (Bán 2016; Il turul e il dinosauro) e in questa seconda versione, invariata dal punto di vista testuale, l'autrice allega non soltanto una fotografia di ciascuno dei due monumenti, ormai completati, ma aggiunge anche tre scatti del Monumento alle vittime dell'occupazione tedesca del 1944: un'immagine del monumento visto dal retro, una di quando è ancora in costruzione e infine una dello stesso in cui si vede anche il cartello «eleven emlékmű»<sup>15</sup>. L'inserimento di queste tre ultime fotografie è interessante perché – diversamente dalle prime due che hanno una chiara funzione illustrativa, che permette al lettore di comprendere meglio l'analisi delle opere – esse non sono accompagnate da alcuna aggiunta testuale. Sono lì, puramente evocative, e il lettore informato comprende che

---

amit megmutatni lenne hivatott. A valódi, drámaian nyitott s a mai napig lezáratlan narratíva itt sajnálatosan el lett sikkasztva, illetve meg lett rövidítve - csakúgy, mint az ott emlékezni akarók» (ivi, 214).

<sup>13</sup> Orig.: «Mindhárom helyszín azt az érzést közvetítette az odalátogatónak, hogy rálátása van – konkrét és átvitt értelemben egyaránt – az eseményekre, amennyiben egy, a város életét és szövetét hűsbavágoan érintő építkezést egyáltalán *eseménynek* tekint» (ivi, 211).

<sup>14</sup> Orig.: «E történetfragmentumok azt kívánják példázni, hogy ahhoz a térhez, ahol az új 56-os emlékmű épül, a kiszolgáltatottság, a titkolózás, a zárt ajtók mögötti történések, az emberek feje fölött meghozott döntések, az átlátszatlanság és az átláthatatlanság, a maszatos és a politikai obszcenitás képzetei társulnak, és szerencsés lett volna ezeket 2006-ban nem tovább gyarapítani. Szerencsés lett volna az épülő emlékmű történetét (például a társadalmi vitát) nem elsikkasztani, szerencsés lett volna, ha nem az emlékmű beszélne el egy (félíg elmondott és így hamis) történetet, hanem inkább az emlékműhöz vezető út lett volna a narratíva» (*ibidem*).

<sup>15</sup> Tutte le fotografie sono della fotografa Lenke Szilágyi.

l'analisi proposta nell'articolo del 2006 non solo rimane ancora valida a dieci anni di distanza, ma si può estendere anche al monumento che ricorda l'occupazione del 1944. Lo scritto del 2006 viene riattualizzato dieci anni dopo. Tale operazione non è soltanto un esempio di critica delle politiche di memoria, ma anche di come tale riflessione critica, nel caso di Bán, passi anche attraverso scelte di scrittura che mettono in dialogo testo e immagine.

La sensibilità per il tema della memoria che Bán mostra in questo articolo non è una sua prerogativa ma, come ho voluto mostrare in questa premessa con l'*excursus* su alcuni recenti fatti culturali da me osservati nel Paese, una caratteristica condivisa da tanti intellettuali e artisti in questi anni. Nondimeno, ho scelto di proporre un lavoro monografico su Zsófia Bán perché ritengo che la sua figura di intellettuale e scrittrice sia rappresentativa di molte istanze della società civile e della comunità letteraria, così come di diverse tendenze della narrativa ungherese contemporanea. È di origini ebraiche, ungherese nata in Brasile, americanista, femminista, lesbica, interessata agli studi di genere, agli studi sulla memoria e sulla cultura visuale, rappresentante (donna) della prosa breve, con incursioni nella letteratura per ragazzi e nel teatro. Bán è insomma una figura poliedrica e, proprio come accade con i prismi, le sue sfaccettature permettono di scomporre un fascio di luce nelle sue distinte parti cromatiche ma anche, viceversa, di ricondurre le parti in un tracciato principale, un discorso dominante a cui sono riconducibili tutti gli altri discorsi. Nel presente lavoro ho inteso individuare tale dominante nel binomio “memoria e dissenso”<sup>16</sup>.

Da tutto il lavoro emergerà come il binomio “memoria e dissenso” è strettamente legato all'altro binomio cui gli studi letterari hanno dedicato, specialmente negli ultimi anni, una attenzione particolare e cui già ho fatto cenno: “testo e immagine”. La convergenza di questi due aspetti è stata messa in luce in maniera particolarmente chiara da Marianne Hirsch, che scrive: «Camera images, particularly still photographs, are precisely the medium connecting first- and second-generation, memory and post-memory» (Hirsch 1999, 10). Che la letteratura internazionale stia sperimentando in maniera si può dire intensiva il suo farsi o, meglio, confermarsi, «Gedächtnismedium» (Erlil 2017), *medium* di memoria, attraverso il passaggio per i *media* visuali della fotografia o della pellicola cinematografica, è un fatto ampiamente noto. Gli esempi vanno da quelli diventati canonici a livello internazionale – Winfried Georg Sebald e Art Spiegelman, tra i più noti – a quelli specifici per aree linguistiche. L'intento non è solo documentaristico e illustrativo, il dialogo che il testo costruisce con le immagini è una interrogazione sulle possibilità di rappresentazione che si danno quando, per mezzo della parola, lo scrittore cerca di riprodurre gli effetti del linguaggio visivo. Zsófia Bán è anche in questo senso un esempio interessante di una tendenza che negli anni Duemila si conosce ampiamente anche in Ungheria. Non è un caso, infatti, che due dei romanzi che hanno affrontato la questione dell'Olocausto e, nello specifico, di come la nuova generazione apprende dei traumi taciti dalla generazione precedente, facciano ricorso al motivo della fotografia e del film. Nel romanzo *Árnyás fűtca* (Márton [1999] 2015; Viale ombreggiato), László Márton usa la tecnica della dinamizzazione di fotografie realmente esistenti ma non inserite nel libro. In una nota al lettore all'inizio del libro, Márton scrive: «Questa storia rimanda a un album di fotografie. Obiettivo originario dell'autore era di portare alla vita attraverso

---

<sup>16</sup> Sul piano categoriale, una delle fonti dell'ideazione del progetto di dottorato è stato il convegno dal titolo “La memoria del dissenso nella scrittura letteraria”, promosso e svolto nel 2019 nell'ambito delle ricerche di studi ungheresi condotte nell'Università degli Studi di Firenze.

il lavoro dell'immaginazione i volti visibili nelle fotografie»<sup>17</sup>. Poiché invece non è stato possibile inserire le fotografie all'interno del romanzo, lo scrittore affida all'immaginazione del lettore la visualizzazione di quanto a sua volta è nato dall'immaginazione dell'autore. Nel romanzo autobiografico *Zsidó vagy?* (Németh 2004; Sei ebreo?), invece, Gábor Németh racconta di come ha appreso casualmente della tragedia della Shoah guardando un documentario proiettato durante un campo dei pionieri<sup>18</sup>.

Album di famiglia e proiezione (cinematografica) sono nella mia analisi due *media* centrali per mettere a fuoco il modo in cui Zsófia Bán affronta il problema della rappresentazione della memoria della Shoah. Come mostrerò nel corso del lavoro, la memoria della Shoah è però soltanto una delle declinazioni della questione. Sarà necessario partire da una ricognizione degli studi culturali e letterari sulla memoria, nonché sul *valore dissenziente* che il problema narratologico della rappresentazione del tempo (e del proprio tempo) ha assunto nella letteratura postmoderna ungherese<sup>19</sup>, per costruire lo sfondo in cui si colloca la figura di Zsófia Bán, scrittrice e intellettuale impegnata. Alla sua figura di intellettuale sarà dedicato il secondo capitolo, mentre il terzo e ultimo di questo lavoro si concentrerà sull'analisi dei testi, suggerendo percorsi di lettura incrociata, "costellazioni" tracciabili al di là della collocazione dei singoli testi nelle rispettive raccolte di racconti e saggi. Mostrerò come i testi di Zsófia Bán, oltre ad avere valore letterario di per sé, siano un'occasione: offrono una sorta di compendio delle questioni poetico-letterarie strettamente legate all'evoluzione politico-sociale dell'Ungheria. Provenendo da una formazione traduttologica oltre che dalla pratica della traduzione letteraria, il mio approccio ai testi è sempre guidato da una domanda duplice: quanto i testi che i traduttori veicolano nella propria lingua e cultura possano essere culturalmente intellegibili, da un lato, e quanto siano utili a comprendere la cultura di partenza, dall'altro. In linea anche con questo approccio, l'intento di questo mio lavoro di ricerca e analisi è mostrare il valore culturale e letterario che hanno i testi di Zsófia Bán per la conoscenza dell'Ungheria.

Da quando ho iniziato questo mio secondo percorso di dottorato in Lingue, letterature e culture comparate, nel novembre 2019, nell'ordine: abbiamo vissuto una pandemia, sono diventata madre del mio primo figlio, ho perso mio padre. Poi: la Russia ha invaso l'Ucraina facendo scoppiare una guerra che si combatte ancora e si è riacceso in maniera drammatica il conflitto israelo-palestinese. Si tratta da un lato di eventi strettamente personali, dall'altro di eventi di portata mondiale – in ogni caso eventi in grado di scardinare costruzioni mentali, modi di essere e modi di leggere il mondo. Questo lavoro è per me anche il risultato del tentativo di procedere su un percorso concettuale e di ricerca individuato prima di tutti questi eventi e, contemporaneamente, di inglobare in tale percorso le tracce di questi scardinamenti. Occupandomi di memoria, non poteva essere diversamente.

Ringrazio innanzitutto Zsófia Bán, per la sua generosa disponibilità a un confronto e dialogo aperto, costante e d'amicizia. La comunità di ricercatori e studiosi ungheresi è stata accogliente e con sincero interesse verso la mia ricerca ha contribuito al suo progredire: ringrazio in particolare Mónika Dánél e Dávid Szolláth, nonché Stefano Bottoni, Tímea Jablonczay, Anna Menyhért, Zoltán Németh, Magdalena Roguska-Németh, Edit

---

<sup>17</sup> Orig.: «Ez a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel. A szerző eredeti célkitűzése az volt, hogy a képzelet munkája révén életre keltse a fényképeken látható arcokat» (ivi, 7).

<sup>18</sup> Membri dell'organizzazione comunista degli studenti delle scuole medie di secondo grado.

<sup>19</sup> Sono aspetti che affronto nel primo capitolo a partire dal volume *Scrivere postmoderno in Ungheria* di Beatrice Töttössy, del 1995.

Zsadányi per gli spunti, i consigli e i ragionamenti condivisi. Ringrazio la comunità dell'Associazione culturale italo-ungherese della Toscana, la cui frequentazione attiva mi ha consentito di esercitare una costante riflessione sui modi, sul significato e sull'importanza concreta e vitale del fare e veicolare *interculturalità*.

Ringrazio infine la mia tutor, professoressa Beatrice Töttösy, per lo scambio scientifico e umano fecondo, nonché sempre sincero e appassionato avuto in questi anni.

Proprio durante la fase di revisione della tesi è venuta a mancare una delle figure centrali per gli studi sulla memoria, l'egittologo Jan Assman. Questo lavoro è dedicato alla sua straordinaria figura di teorico della cultura.

## Capitolo I

### Memoria come dissenso, memoria del dissenso.

#### La questione della memoria nella letteratura ungherese

Parto da due affermazioni: 1) nella letteratura ungherese del periodo che va dal secondo dopoguerra fino alla caduta del regime socialista, dunque tra il 1945 e il 1989, la *questione della memoria* è declinata in varie forme e il fatto stesso che gli autori che cercano vie alternative alle forme imposte dal regime politico (il ‘socialismo reale’) la inseriscano tra i problemi di cui la letteratura debba occuparsi, si configura come pratica dissenziente rispetto al governo culturale che si è andato consolidando nel corso del cosiddetto Quarantennio; 2) la scelta di alcune tematiche e modi di scrittura da parte di Zsófia Bán – che in questo lavoro ho scelto come autrice per diversi aspetti rappresentativa di una generazione di scrittori degli anni Duemila socialmente impegnata in una interrogazione costante alla memoria collettiva del Paese – riattiva la memoria di tale pratica letteraria per l’appunto dissenziente, proponendola come valida ancora oggi per esercitare una critica della memoria di cui sempre (e nuovamente) c’è bisogno.

Entrambe queste affermazioni hanno validità innanzitutto nella misura in cui si definiscono con precisione i termini chiave del discorso, *memoria* e *dissenso*, nonché le dinamiche in atto all’interno del campo letterario dell’Ungheria del Quarantennio. È l’obiettivo di questo capitolo, diviso appunto in due parti, la prima (paragrafi 1.1-1.4) destinata a una chiarificazione terminologica e dunque metodologica, la seconda (paragrafo 1.5) alla ricostruzione del quadro storico-letterario attraverso alcuni fatti significativi.

#### *1.1 Dissenso, resistenza e zona grigia*

Per poter parlare di “memoria come dissenso” e di “memoria del dissenso” in ambito letterario, occorre innanzitutto chiarire cosa si intende per dissenso e cosa si intende per memoria. In questo lavoro, parlando di dissenso, non mi occuperò di pratiche di esplicita *opposizione politica*, oggetto di attività censoria da parte delle autorità politico-culturali. Piuttosto, oggetto delle riflessioni e analisi saranno le pratiche ascrivibili al campo della *resistenza culturale*, al campo cioè che, proponendosi come terza via alla contrapposizione binaria di potere e opposizione, si colloca in quello spazio di ambiguità (e di sopravvivenza) che gli storici definiscono *zona grigia*.

In una preziosa *Global Encyclopedia of Informality* recentemente edita dall’University College di Londra (Ledeneva 2018) con l’obiettivo, come indica il sottotitolo, di «comprendere la complessità sociale e culturale», troviamo una intera voce dedicata allo «unlocking power of non-conformity: cultural resistance vs political opposition» (Zusi *et al.* 2018). Se l’opposizione (politica) coinvolge forze in conflitto tra loro, risultando «a zero-sum game where the advantage of one comes at the disadvantage of the other» (ivi, 336), la resistenza non implica dinamiche così nette, ed è spesso plurivalente e multidirezionale, con forme di organizzazione per lo più informali. La resistenza, diversamente dall’opposizione politica, ha una particolare affinità con la sfera culturale:

Resistance (as opposed to political opposition) has a particular affinity for the cultural realm. Or, more accurately, resistance occupies a grey zone in between categories such as ‘political’, ‘social’ and ‘cultural’. [...] Resistance, by contrast, generally takes forms more subtle than such explicit messages. A novel may constitute political resistance simply because of the way it is written. (Take the Stalinist association of ‘experimental’ prose with

Western ‘decadence’, for example, rejected in favour of didactically conceived Socialist Realism.) Informality and ambiguity – the structure of ‘both- and’ or ‘neither- nor’ – are thus not simply a common tactic that resistance uses to express itself: they constitute its very essence. (Ivi, 336-337)

La resistenza lavora attraverso l’ambiguità, pur nella relativa chiarezza del messaggio, e ricerca l’informalità: «sometimes the mere act of reading literature or listening to music that has no political resonance at all becomes a form of resistance: a refusal to engage, a resistance even of resistance, an insistence that life exists outside the imposed discourse» (ivi, 338). Zusi utilizza l’espressione *zona grigia* per definire lo spazio di intersezione tra le dimensioni politica, sociale e culturale. L’espressione *zona grigia* ha conosciuto una codificazione altrettanto importante per il presente discorso, pure strettamente legata alle pratiche di resistenza culturale, vale a dire a quella sfera che non è diretta e manifesta opposizione contro il potere, né è partecipazione a esso. Con il termine *zona grigia* si vuole superare la semplificazione binaria e aggiungere, nella descrizione della quotidianità del socialismo reale, uno spazio *in-between*, intermedio, che non per questo è meno frequentato e anzi la cui messa a fuoco permette di analizzare con strumenti interpretativi adeguati una buona fetta della produzione culturale del blocco sovietico.

Tale concetto, usato com’è noto da Primo Levi ne *I sommersi e i salvati* per superare la «retorica schematica» che ritiene vuoto «lo spazio che separa (non solo nei Lager nazisti!) le vittime dai persecutori» (Levi [1986] 2007, 27), viene mutuato dagli studi sui regimi sovietici per smantellare, analogamente, la dicotomia «between the oppressive state and its heroic dissidents», con l’obiettivo di mostrare «the complexity of how state socialism functioned in everyday life, politics, art, culture, and intellectual production, among others» (Maryl *et al.* 2019, 81). Come dimostra il lavoro svolto da un ampio gruppo di ricercatori (provenienti in particolare dall’Est Europa) nell’ambito del progetto «Nep4Dissent. New exploratory phase in research on East European cultures of dissent»<sup>20</sup>, la categoria di *zona grigia* può infatti essere utilizzata per esaminare una quantità di manifestazioni della vita culturale dei paesi del blocco sovietico che, nella tradizionale e semplificatoria dicotomia tra cultura egemone e cultura dissenziente, non potrebbero essere adeguatamente studiate.

## 1.2 Memoria individuale e collettiva, memoria comunicativa e culturale

La “memoria” è un tema che unisce più di qualsiasi altro. A occuparsi del problema della memoria sono oggi i discorsi sociali, i sistemi simbolico-culturali e gli ambiti scientifici più disparati. Al volgere del millennio, la pratica del ricordo e la riflessione su di essa sono diventati un fenomeno interdisciplinare e internazionale che riguarda tutti gli aspetti della cultura.<sup>21</sup>

Questa citazione è una delle affermazioni iniziali con cui Astrid Erll ([2005] 2017) apre il suo compendio dedicato alla memoria culturale e alle culture del ricordo. Le dimensioni del fenomeno interdisciplinare e internazionale conosciuto in ambito

---

<sup>20</sup> Il prodotto di questo lavoro di rete accademica è visibile sul sito <<https://nep4dissent.eu/>>.

<sup>21</sup> Orig.: «‘Gedächtnis’ ist ein Thema, das zusammenführt wie kein anderes. Mit der Gedächtnisproblematik beschäftigen sich heute die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Diskurse, kulturellen Symbolsysteme und wissenschaftlichen Zweige gemeinsam. Erinnerungspraxis und deren Reflexion ist um die Jahrtausendwende zu einem gesamt-kulturellen, interdisziplinären und internationalen Phänomen geworden» (Erll 2017 [2005], 1).

accademico con il termine di *memory studies* impongono, per gli scopi del mio lavoro, di selezionare e definire con precisione l'approccio e il bagaglio concettuale di cui realmente mi servirò prima di tutto per proporre una (seppur breve) lettura del Quarantennio socialista ungherese dalla prospettiva della memoria e, successivamente, per analizzare i testi di Zsófia Bán. Ho frequentato tali testi in primo luogo dalla prospettiva della traduzione, chiedendomi dunque quali fossero le caratteristiche particolari che li rendevano a mio avviso proponibili ad un pubblico italiano perché comprensibili, se non sempre nelle peculiarità e specificità culturali ungheresi, sicuramente nella urgenza che veicolano di affrontare il portato storico-culturale del Novecento. Si tratta di un'urgenza che è al contempo specificamente nazionale (ungherese) e internazionale, che si esprime appunto attraverso il concetto di *memoria*.

Per sua stessa definizione, il discorso sulla memoria riguarda il presente e non il passato. Il ricordare è un'operazione che si svolge nel presente, è dalle condizioni del presente che dipendono le ricostruzioni del passato. Come ricorda Erll:

Dunque il ricordo individuale e collettivo non è mai uno specchio del passato, quanto piuttosto un indizio eloquente delle necessità e delle istanze di chi ricorda nel presente. Di conseguenza, gli studi sulle culture del ricordo rivolgono il loro interesse non primariamente ai rispettivi passati ricordati, ma ai presenti del ricordare.<sup>22</sup>

Occorre distinguere tra *ricordo* e *memoria*. Il ricordare è un processo, i ricordi sono il prodotto di tale processo, la memoria invece è da intendersi come una capacità, come una struttura soggetta a cambiamento. Parte integrante del processo del ricordare è l'oblio, il dimenticare: «L'oblio (sociale) è la premessa per il ricordo (culturale)», scrive sempre Erll<sup>23</sup>.

Che la memoria individuale sia strettamente connessa con la dimensione collettiva, è un assunto che dobbiamo a Maurice Halbwachs (1877-1945). La sua tesi principale è che la memoria è socialmente condizionata: «non vi è possibilità di memoria al di fuori dei quadri di cui l'uomo che vive in una società si serve per fissare e ritrovare i ricordi»<sup>24</sup>. Dunque, se il soggetto della memoria rimane sempre il singolo individuo, la memoria individuale è sempre un fenomeno sociale, è influenzata dalla collettività ed è «individuale solo in quanto combinazione di volta in volta unica di memorie collettive» (Jan Assmann 1997, 13<sup>25</sup>). Fondamentali sono la comunicazione e l'interazione entro il quadro di un gruppo sociale, perché noi ricordiamo solo ciò che entro tale quadro ci viene attestato e rispecchiato come significativo.

Definire la memoria individuale – tralasciando gli aspetti neurologici, cerebrali e psicologici e riferendosi invece a «una delle dimensioni esterne della memoria umana» (ivi,

---

<sup>22</sup> Orig.: «Individuelle und kollektive Erinnerung ist damit zwar nie ein Spiegel der Vergangenheit, wohl aber ein aussagekräftiges Indiz für die Bedürfnisse und Belange der Erinnernden in der Gegenwart. Die erinnerungskulturwissenschaftliche Forschung richtet ihr Interesse folglich nicht in erster Linie auf die jeweils erinnerten Vergangenheiten, sondern auf die Gegenwarten des Erinnerns» (ivi, 6-7).

<sup>23</sup> Orig.: «(Soziales) Vergessen ist Voraussetzung für (kulturelle) Erinnerung» (ivi, 7).

<sup>24</sup> Halbwachs 1997, 65. Orig.: «Il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour fixer et retrouver leurs souvenirs» (Halbwachs [1925] 1976, 79). Il passo è citato anche da Jan Assmann, nel suo celebre *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* ([1992] 2000, 35).

<sup>25</sup> Orig.: «Individuell ist es im Sinne einer je einzigartigen Verbindung von Kollektivgedächtnissen» (Jan Assmann [1992] 2000, 37).

xv<sup>26</sup>) – vuol dire di fatto, come suggerisce Astrid Erll lettrice anche lei di Maurice Halbwachs, chiamare subito in causa la *memoria collettiva*, che può essere intesa quindi in due modi: 1) memoria collettiva come memoria dell'individuo che si forma all'orizzonte di un contesto socioculturale; 2) memoria collettiva come riferimento a eventi passati attraverso l'interazione, la comunicazione, i media e le istituzioni all'interno di gruppi sociali e comunità culturali (cfr. Erll 2017, 12). Se, come fa notare Erll (ivi, 94-98), nell'uso delle terminologie legate alla memoria entriamo spesso nel campo dei tropi, di espressioni usate in senso traslato, è bene nella distinzione delle due accezioni di memoria collettiva esplicitare quali sono queste figure.

Abbiamo infatti:

- nel caso dell'accezione 1), un uso letterale del termine memoria, ma un uso metonimico del termine collettivo, che sta in realtà per 'i contesti collettivi e il loro influsso sulla memoria dei singoli'; la memoria è intesa, cioè, come fenomeno culturale, in riferimento all'influsso che il contesto socioculturale ha sulla memoria individuale;
- nel caso dell'accezione 2), un uso letterale del termine collettivo e un uso metaforico del termine memoria, che sta in realtà per «archiviazione organizzata di documenti, istituzione di giornate commemorative ufficiali o per processi artistici con i quali ci si riferisce a opere d'arte precedenti – in breve per 'cultura come fenomeno di memoria'»<sup>27</sup>.

Nella definizione di memoria (collettiva) interessa anche la contrapposizione con ciò che invece è *storia*. Già Halbwachs affermava l'incompatibilità tra storia e memoria: la prima è deputata a una ricostruzione imparziale degli eventi, dei fatti, che sono al centro del suo interesse in quanto elementi di discontinuità; la seconda è interessata invece ad analogie e continuità, in corrispondenza al suo carattere fondativo dell'identità del gruppo. La memoria collettiva si orienta sulle necessità e le istanze del gruppo nel presente, procedendo dunque in maniera selettiva e ricostruttiva. Sono possibili quindi distorsioni, rielaborazioni, fino ad arrivare alla finzione. Le teorie di Halbwachs sono alla base del concetto di *memoria culturale* elaborato da Aleida e Jan Assmann. Essa prende le mosse proprio da una deviazione rispetto all'approdo di Halbwachs al concetto di tradizione. Scrive Jan Assmann (1997, 20) che, secondo Halbwachs,

la memoria collettiva non è delimitata soltanto rispetto alla storia, ma anche rispetto a quelle forme organizzate e oggettivate del ricordo che egli riunisce sotto il concetto di "tradizione"; per lui la tradizione non è una forma, bensì una deformazione del ricordo. Questo è il punto su cui non possiamo seguire Halbwachs. Le gradazioni tra *mémoire* e *tradition* possono essere così fluide che appare poco funzionale introdurre distinzioni concettuali troppo nette: utilizzeremo perciò come concetto generale il concetto di memoria (collettiva), distinguendo al suo interno tra memoria "comunicativa" e memoria "culturale".<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Orig.: «eine der Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses» (ivi, 19).

<sup>27</sup> Orig.: «organisierte Archivierung von Dokumenten, für die Einrichtung offizieller Gedenktage oder für künstlerische Verfahren des Rückbezugs auf vorgängige Kunst – kurz, für ›Kultur als Gedächtnisphänomen‹» (Erll 2017, 94-95).

<sup>28</sup> Orig.: «Das kollektive Gedächtnis aber nicht nur gegen die Geschichte abgegrenzt, sondern auch gegen jene organisierten und objektivierten Formen der Erinnerung, die er unter dem Begriff der "Tradition" zusammenfaßt. Tradition ist für ihn keine Form, sondern eine Verformung der Erinnerung. Dies ist der Punkt, an dem wir Halbwachs nicht folgen können. Die Übergänge zwischen "memoire" und "tradition" können so fließend sein, daß es wenig sinnvoll erscheint, hier allzu scharfe begriffliche Unterscheidungen einzuführen. Daher verwenden wir den Begriff des (kollektiven) Gedächtnisses als Oberbegriff, innerhalb

Gli studi di Aleida e Jan Assmann sono ormai imprescindibili nel panorama dei *memory studies*. Astrid Erll dà atto del merito che i due studiosi, un'americanista e un egittologo, hanno avuto nel mostrare in maniera sistematica e fondata la connessione tra cultura e memoria, e nel sottolineare inoltre lo stretto legame con la sfera del potere politico: «È soprattutto ponendo l'accento sulla correlazione tra ricordo culturale, costruzione di un'identità collettiva e legittimazione politica che la teoria degli Assmann permette di descrivere fenomeni cui dagli anni ottanta i *cultural studies* rivolgono una particolare attenzione»<sup>29</sup>. Gli Assmann contrappongono il concetto di *memoria culturale* a quello di *memoria comunicativa*. Si tratta, come abbiamo visto, non di due forme diverse, ma di due «registri del passato» (Jan Assmann 1997, 24; ted. *Vergangenheitsregister*), due modi del ricordare, quello del «ricordo fondante, che si riconnette alle origini» e quello del «ricordo biografico, che si rifà alle proprie esperienze e alle loro condizioni quadro, ossia al *recent past*» (ivi, 26<sup>30</sup>):

La memoria *comunicativa* comprende i ricordi che si riferiscono al passato recente. Sono ricordi, questi, che un essere umano condivide con i suoi contemporanei: il caso tipico è la memoria generazionale. Tale memoria si innesta e cresce storicamente nel gruppo: essa nasce nel tempo e passa con il suo passare o, più precisamente, con quello dei suoi detentori; quando coloro che la incarnano muoiono, essa lascia il posto a una memoria nuova. (Ivi, 25<sup>31</sup>)

La memoria comunicativa si estende per un lasso di tempo di 80-100 anni, dopodiché lascia il posto alla memoria culturale, che viene tramandata attraverso i media: «La memoria culturale, a differenza di quella comunicativa, è un fatto di mnemotecnica istituzionalizzata. [Essa] si orienta in base a punti fissi nel passato», passato che «si coagula piuttosto in figure simboliche a cui viene agganciato il ricordo» (ivi, 26). Nella memoria culturale «la storia *de facto* viene trasformata in storia ricordata e dunque in mito» (*ibidem*<sup>32</sup>). Questi due *modi memorandi* si differenziano anche per la *struttura di partecipazione*: «La struttura di partecipazione del gruppo alla memoria comunicativa è di tipo diffuso [...] non esistono specialisti o esperti di questa tradizione informale. Il sapere di cui qui si tratta viene acquisito assieme al linguaggio e alla comunicazione di ogni giorno.

---

dessen wir zwischen dem “kommunikativen” und dem “kulturellen” Gedächtnis unterscheiden» (Jan Assmann [1992] 2000, 45).

<sup>29</sup> Orig. «Vor allem durch die Akzentuierung des Zusammenhangs von kultureller Erinnerung, kollektiver Identitätsbildung und politischer Legitimierung macht die Assmann'sche Theorie Phänomene beschreibbar, auf die die Kulturwissenschaften seit den 1980er Jahren verstärkt ihr Augenmerk richten» (Erll 2017, 24).

<sup>30</sup> Orig.: «Das kollektive Gedächtnis funktioniert bimodal: im Modus der *fundierenden Erinnerung*, die sich auf Ursprünge bezieht, und im Modus der *biographischen Erinnerung*, die sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen - das “recent past” - bezieht» (Jan Assmann [1992] 2000, 51-52; per *Vergangenheitsregister* cfr. a pagina 50).

<sup>31</sup> Orig.: «Das *kommunikative* Gedächtnis umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. Wenn die Träger, die es verkörperten, gestorben sind, weicht es einem neuen Gedächtnis» (ivi, 50).

<sup>32</sup> Orig.: «Das kulturelle Gedächtnis, im Unterschied zum kommunikativen, ist eine Sache institutionalisierter Mnemoteknik. [Sie] richtet sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit. [...] Vergangenheit gerinnt hier vielmehr zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet. [...] im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte [wird] in erinnerte und damit in Mythos transformiert [...]» (ivi, 52).

Qui ognuno è ritenuto competente allo stesso modo» (ivi, 27<sup>33</sup>). La partecipazione alla memoria culturale è invece sempre differenziata ed è «“non diffusa” anche in un altro senso. A differenza della memoria comunicativa, infatti, quella culturale non si propaga da sé, ma necessita di scrupolosi ammaestramenti: in tal modo viene a realizzarsi un controllo sulla sua diffusione che per un verso sollecita il dovere di partecipazione e per l’altro ne preclude il diritto» (ivi, 29<sup>34</sup>). La memoria culturale ha dunque per contenuto eventi posti in un «passato assoluto di una preistoria mitica», è caratterizzata da un alto grado di formalizzazione e dalla trasmissione attraverso una codificazione «simbolica e tradizionale in parole, immagini, danze ecc.» (ivi, 30<sup>35</sup>).

Jan Assmann dedica ampie riflessioni all’«alleanza tra potere e memoria» (ivi, 43-44) e al «ricordo come resistenza» (ivi, 55-58), partendo dal definire il potere «un forte incentivo del ricordo» (ivi, 43). Individua nel fenomeno un lato *retrospettivo* (il potere ha bisogno di un’origine, di una provenienza) e un lato *prospettivo*:

Chi detiene il potere si impossessa non solo del passato ma anche del futuro, vuole essere ricordato, pone dei monumenti a sé stesso con le proprie imprese, provvede affinché esse vengano raccontate, cantate, immortalate in edifici e statue, o almeno documentate archivistivamente. Il potere «si legittima retrospettivamente e si immortala prospettivamente». (Ivi, 44<sup>36</sup>)

Assmann parla anche di *alleanza tra potere e oblio*. Lo studioso riprende la distinzione tra culture calde e culture fredde proposta da Claude Lévi-Strauss e la connessione che Mario Erdheim fa tra statalità e opzione calda, da un lato, e la preferenza per le costruzioni storiche lineari, dall’altro. Se Erdheim scrive che «la linearizzazione della storia e la centralizzazione sono gli aspetti rispettivamente temporale e spaziale di uno stesso processo, ossia della costituzione del potere» (cit. in Assmann 1997, 45)<sup>37</sup>, Assmann a sua volta afferma che

Erdheim ha evidentemente capovolto le cose [e che] non sono le culture calde a tendere allo Stato, bensì le culture organizzate statalmente a tendere al calore culturale. Ma proprio quest’ultimo non promana dai detentori del potere; per loro natura sono i dominati, gli oppressi e gli sfavoriti ad aspirare al mutamento e al cambiamento: la linearizzazione della storia è una sindrome dei ceti inferiori. [...] L’oppressione è un incentivo per il pensiero

---

<sup>33</sup> Orig.: «Die Teilhabe der Gruppe am kommunikativen Gedächtnis ist diffus. [...] es gibt keine Spezialisten und Experten solcher informellen Überlieferung [...]. Das Wissen, um das es hier geht, wird zugleich mit dem Spracherwerb und der Alltagskommunikation erworben. Jeder gilt hier als gleich kompetent» (ivi, 53).

<sup>34</sup> Orig.: ««Nicht diffus ist die Partizipation am kulturellen Gedächtnis aber noch in einem anderen Sinne. Im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis spricht sich das kulturelle nicht von selbst herum, son dem bedarf sorgfältiger Einweisungen. Dadurch kommt eine Kontrolle der Verbreitung zustande, die einerseits auf Pflicht zur Teilhabe dringt und andererseits das Recht auf Teilhabe vorenthält» (ivi, 54-55).

<sup>35</sup> Orig.: «absolute Vergangenheit einer mythischen Urzeit [...] traditionelle symbolische Kodierung/Inszenierung in Wort, Bild, Tanz usw.» (ivi, 56).

<sup>36</sup> Orig.: «Die Allianz zwischen Herrschaft und Gedächtnis» (ivi, 70-71); «Erinnerung als Widerstand» (ivi, 83-86); «Ein starkes Inzentiv für Erinnerung» (ivi, 70); «Die Herrscher usurpieren nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Zukunft, sie wollen erinnert werden, setzen sich in ihren Taten Denkmäler, sorgen, daß diese Taten erzählt, besungen, in Monumenten verewigt oder zumindest archivarisch dokumentiert werden. Herrschaft “legitimiert sich retrospektiv und verewigt sich prospektiv”» (ivi, 71).

<sup>37</sup> Orig.: «Die Linearisierung der Geschichte ist der zeitliche und die Zentralisierung der räumliche Aspekt ein und desselben Prozesses, nämlich der Konstituierung von Herrschaft» (Erdheim 1988, 327 in Jan Assmann [1992] 2000, 72).

storico (lineare) e per la formazione di quadri che attribuiscono un senso in cui collocare significativamente la rottura, la svolta e il cambiamento [...]. Abbiamo quindi piuttosto a che fare con un'*alleanza tra potere e oblio*. In effetti sono esistite ed esistono forme di potere che, allo stesso modo delle «società fredde» di Lévi-Strauss, «oppongono una resistenza a oltranza all'irruzione della storia» con tutti i mezzi tecnologici e di controllo della comunicazione di cui dispongono. [...] In età moderna questa strategia è stata svelata e messa in luce soprattutto da G. Orwell nel suo romanzo *1984*: «La storia si è fermata. Esiste solo l'eterno presente, in cui il partito ha sempre ragione». Come ha dimostrato Aleida Assmann, i metodi usati corrispondono fin nei particolari all'«amnesia strutturale» della tradizione orale e possono valere come esatto equivalente del modo di funzionare delle «culture fredde» – ovviamente all'interno delle situazioni della modernità «Gli eventi, le irruzioni del contingente non si possono eliminare, ma è possibile impedire che si coagulino a diventare storia». In condizioni di oppressione, il ricordo può trasformarsi in resistenza. (*Ibidem*<sup>38</sup>)

Il ricordo, ci dice Jan Assmann, diventa un atto di resistenza quando il «non contemporaneo» assume il «carattere dell'«altro»» (ivi, 55). E ancora:

Il ricordo è un'arma contro l'oppressione. Il testo che mostra nella maniera più efficace questa relazione è *1984* di G. Orwell: è nel caso estremo dell'oppressione totalitaria che si manifesta la forza liberatrice insita universalmente nella memoria culturale. In un mondo di livellamento totalizzante, il ricordo rende possibile l'esperienza dell'altro e il distanziamento dell'assolutismo del presente e dei dati di fatto. (Ivi, 57-58<sup>39</sup>)

Si intuisce già come le basi teoriche poste da Jan Assmann rispetto al rapporto tra memoria, cultura e potere possono essere fruttuose per descrivere i modi di funzionamento di quella che possiamo chiamare *memoria culturale eterodiretta* nel socialismo reale. La teoria di Assmann con la sua distinzione netta tra memoria comunicativa e memoria culturale e soprattutto con il riferimento, per la memoria culturale, ad un «passato

---

<sup>38</sup> Orig. «Hier hat nun Erdheim allerdings ganz offensichtlich die Dinge auf den Kopf gestellt. Nicht heiße Kulturen tendieren zum Staat, sondern staatlich organisierte Kulturen tendieren zu kultureller Hitze. Diese geht aber gerade nicht von den Herrschenden aus. Nach Wandel und Veränderung streben naturgemäß die Beherrschten, Unterdrückten und Unterprivilegierten. Die Linearisierung der Geschichte ist eher ein Unterschicht-Syndrom. [...] Unterdrückung ist ein Inzertiv für (lineares) Geschichtsdenken, für die Ausbildung von Sinngebungsrahmen, in denen Bruch, Umschwung und Veränderung als bedeutungsvoll erscheinen. [...] Wir haben es also hier vielmehr mit einer Allianz von Herrschaft und Vergessen zu tun. In der Tat gab und gibt es Formen von Herrschaft, die mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln der Kommunikationskontrolle und Technologie "dem Eindringen der Geschichte ebenso verzweifelt Widerstand leisten" wie Levi-Strauss "societes froides". [...] Für die Moderne hat vor allem G. Orwell diese Strategie in seinem Roman *1984* aufgedeckt: "Die Geschichte ist zum Stillstand gekommen. Es gibt nur die ewige Gegenwart, in der die Partei immer recht hat". Die Methoden entsprechen, wie A. Assmann nachweisen konnte, bis in Einzelheiten der "strukturellen Amnesie" mündlicher Überlieferung und können als das exakte Äquivalent zur Funktionsweise "kalter Kulturen" gelten - unter den Bedingungen der Moderne: "Ereignisse, Einbrüche von Kontingenz lassen sich nicht eliminieren, aber es läßt sich verhindern, daß sie sich zur Geschichte verdichten". Unter den Bedingungen der Unterdrückung kann Erinnerung zu einer Form des Widerstands werden» (ivi, 72-73).

<sup>39</sup> Orig.: «Dieses Ungleichzeitige kann in bestimmten Konstellationen den Charakter des Anderen annehmen. Dann wird Erinnerung zu einem Akt des Widerstands» (ivi, 84); «Umgekehrt ist Erinnerung eine Waffe gegen Unterdrückung. Der Text, der diesen Zusammenhang am eindrucklichsten vor Augen führt, ist G. Orwells *1984*. Am Extremfall totalitaristischer Unterdrückung zeigt sich die befreiende Kraft des kulturellen Gedächtnisses, die ihm allgemein innewohnt. In einer Welt totalisierender Gleichschaltung ermöglicht Erinnerung die Erfahrung des Anderen und die Distanz vom Absolutismus der Gegenwart und des Gegebenen» (ivi, 86).

assoluto», ci pone però di fronte a degli ostacoli interpretativi, visto che nel caso ungherese (come di tutto il blocco sovietico) l'istituzionalizzazione del ricordo non riguarda eventi collocabili in un lontano passato ma riguarda appunto la nuovissima ascesa del socialismo reale.

Per superare tali aporie, troviamo un sostegno nel lavoro di Astrid Erll, che nel già citato compendio sulla memoria culturale e le culture del ricordo, per un verso integra la teoria di Jan Assmann esplicitando di fatto quelli che sono nessi già impliciti in essa e, per l'altro, chiarisce in che rapporto sta il termine *cultura* usato da Aleida e Jan Assmann rispetto ai più recenti approcci antropologici. Scrive infatti che

Il modo in cui gli Assman intendono la memoria “culturale” non è quindi facilmente compatibile con la più recente concezione semiotica e antropologica di cultura. La cultura è anche pratica quotidiana, è il mondo in cui viviamo. La memoria culturale teorizzata da Assmann non è quindi la “memoria di una cultura”, ma rappresenta una delle sue parti: la costruzione sociale di versioni del passato normative e formative. Dunque “culturale” è sia la memoria comunicativa, sia la memoria culturale. Entrambi sono fenomeni della cultura. Viceversa, sia la memoria culturale che la memoria comunicativa sono “comunicative”. Perché è solo attraverso la comunicazione che il ricordo diventa trasmissibile intersoggettivamente – che ciò accada nella cornice della memoria culturale vincolante o nella cornice della memoria comunicativa quotidiana.<sup>40</sup>

Erll procede con una distinzione sull'uso dei termini *memoria comunicativa* e *memoria culturale*, distinzione alla base della sua successiva elaborazione teorica. Secondo la studiosa, i due termini chiave della teoria degli Assmann vengono impiegati in due contesti di utilizzo differenti: da un lato come descrizione di due *modi memorandi*, dunque come categorie appartenenti alla teoria della cultura; dall'altro come categorie appartenenti alla storia della cultura, che riassumono una serie di concreti fenomeni mentali, sociali e materiali legati alla memoria collettiva (*ibidem*).

Se si pone l'attenzione sul fatto che memoria comunicativa e memoria culturale sono due *modi* di ricordare, si riesce a superare la problematicità di una netta distinzione tra la struttura temporale cui farebbe riferimento la memoria comunicativa (80-100 anni) e la struttura temporale cui farebbe riferimento la memoria culturale (il passato assoluto). Tale netta distinzione porterebbe infatti alla facile conclusione che

tutti gli avvenimenti che accadono all'interno della struttura temporale della memoria comunicativa vengano ricordati secondo il funzionamento della memoria comunicativa, vale a dire come “esperienze storiche nella cornice di biografie individuali”, e che “storia fondativa” della memoria culturale possa diventare soltanto ciò che è accaduto nel lontano passato.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Orig.: «Mit dem neueren semiotischen und anthropologischen Verständnis von Kultur ist das Assmann'sche Verständnis eines ›kulturellen‹ Gedächtnisses daher nicht ohne weiteres vereinbar. Kultur ist auch Alltagspraxis, auch Lebenswelt. Das Assmann'sche kulturelle Gedächtnis ist also nicht das ›Gedächtnis einer Kultur‹. Es stellt einen seiner Teilbereiche dar: die gesellschaftliche Konstruktion normativer und formativer Vergangenheitsversionen. ›Kulturell‹ ist daher das kommunikative Gedächtnis ebenso wie das kulturelle Gedächtnis. Beide sind Phänomene der Kultur. Umgekehrt gilt, dass sowohl kulturelles als auch kommunikatives Gedächtnis ›kommunikativ‹ sind. Denn erst durch Kommunikation wird Erinnerung intersubjektiv vermittelbar – sei es im Rahmen des verbindlichen kulturellen oder im Rahmen des alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnisses» (Erll 2017, 110).

<sup>41</sup> Orig.: «Alle Ereignisse, die sich innerhalb der Zeitstruktur des kommunikativen Gedächtnisses ereignen, auch gemäß dem kommunikativen Gedächtnis erinnert werden, d. h. als ›Geschichtserfahrungen

Evidentemente così non è, altrimenti il modello proposto da Aleida e Jan Assmann sarebbe estremamente limitato e limitante. Porre l'accento sul concetto di *modus memorandi* vuol dire che la distinzione tra memoria comunicativa e memoria culturale si basa sulla dimensione mentale della cultura, vale a dire sulla decisione consapevole o inconsapevole del modo in cui si ricorda. «Ciò vuol dire» – scrive ancora Erll a chiarimento ulteriore – «che in un dato contesto storico lo stesso evento può essere al contempo oggetto della memoria culturale e della memoria comunicativa», quindi può essere inteso come ricordo fondativo oppure come ricordo biografico e che, inoltre, «nelle società che hanno vissuto in tempi recenti cambiamenti decisivi è questa la regola: così, ad esempio, la rivoluzione francese intorno al 1800 e la prima guerra mondiale negli anni venti furono oggetto sia della memoria culturale che della memoria comunicativa. La seconda guerra mondiale e l'Olocausto lo sono ancora oggi»<sup>42</sup>.

Se intesi come esperienza biografica, tali avvenimenti sono parte della memoria comunicativa che si tramanda da una generazione all'altra e il cui ricordo si colloca in un orizzonte temporale vicino al presente. In quanto contenuti di un ricordo fondativo, gli stessi si collocano invece in un orizzonte culturale lontano e diventano il soggetto di una storia fondativa, di un mito, che ha una precisa funzione sociale: dare indicazioni normative sui valori validi per la comunità culturale, contribuire a consolidare l'identità collettiva dando risposte sulle origini e sulla distinzione rispetto all'Altro. Quello che conta nella distinzione tra i due *modi memorandi* è la «coscienza del tempo» («*Zeitbewusstsein*»), *ivi*, 113):

Tali trasformazioni ad hoc di eventi appena passati in storia fondativa posseggono le caratteristiche tipiche del ricordo di tempi "lontani", "mitici", e ne svolgono le stesse funzioni: la memoria culturale genera un senso che in primo luogo ha un più alto grado di forza vincolante rispetto alla memoria comunicativa e in secondo luogo rivendica generalmente una validità nell'ambito di comunità del ricordo molto ampie (gruppi religiosi, società ecc.). Collegati al ricordo nella cornice della memoria culturale sono solitamente funzionalizzazioni politiche o ideologiche di ciò che viene ricordato. Il senso "culturale" deve essere legittimato. Eventi fondativi vengono a tal scopo collegati con le rappresentazioni di un passato lontano e/o di un futuro lontano.<sup>43</sup>

---

im Rahmen individueller Biographien«, bzw. dass zur ›fundierenden Geschichte‹ des kulturellen Gedächtnisses nur das werden kann, was sich auch in ferner Vergangenheit ereignet hat» (*ivi*, 111).

<sup>42</sup> Orig.: «Das bedeutet, dass in einem gegebenen historischen Kontext dasselbe Ereignis Gegenstand des kulturellen *und* des kommunikativen Gedächtnisses zugleich sein kann. [...] In Gesellschaften, die in jüngster Zeit einschneidende Veränderungen erlebt haben, ist es ein Regelfall: So waren beispielsweise die Französische Revolution um 1800 und der Erste Weltkrieg in den 1920er Jahren Gegenstände sowohl des kulturellen als auch des kommunikativen Gedächtnisses. Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust sind es bis heute» (*ibidem*).

<sup>43</sup> Orig.: «Solche ad hoc-Transformationen von kaum vergangenen Ereignissen zu fundierender Geschichte teilen mit der Erinnerung an ›ferne‹, ›mythische‹ Zeiten die grundlegenden Merkmale und übernehmen die gleichen Funktionen: Das kulturelle Gedächtnis generiert Sinn, der erstens einen höheren Grad an Verbindlichkeit besitzt, als das beim kommunikativen Gedächtnis der Fall ist, und der zweitens in der Regel für sehr große Erinnerungsgemeinschaften (religiöse Gruppen, Gesellschaften etc.) Geltung beansprucht. Verbunden mit der Erinnerung im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses sind zumeist politische oder weltanschauliche Funktionalisierungen des Erinnerungten. ›Kultureller‹ Sinn muss daher legitimiert werden. Fundierende Ereignisse werden dazu mit Vorstellungen von einer fernen Vergangenheit und/oder einer fernen Zukunft verknüpft» (*ivi*, 112).

L'introduzione del concetto di *coscienza del tempo* permette anche di superare la netta distinzione circa i *media* deputati alla trasmissione della memoria comunicativa e collettiva. Se Jan Assmann parlava di oralità per la memoria comunicativa e di codificazione rituale e scritta per la memoria culturale, Erll si concentra sulla *ricezione*. È questa che determina il registro in cui si inserisce il ricordo. Per questo, secondo Erll, anche un ricordo trasmesso oralmente può acquisire una dimensione di senso culturale, mentre al contrario testi legati a un tempo antico (come la *Bibbia*, o l'*Odissea*) possono essere recepiti come ricordo biografico da ricollegare alla propria esperienza di vita, senza riconoscerne il significato religioso, nazionale, culturale. In questo caso si tratta di *media* della memoria comunicativa (ivi, 113).

Nel caso in cui consideriamo memoria comunicativa e memoria culturale come fenomeni culturali che possono essere analizzati come oggetto di una storia della cultura, bisogna parlare di una *pluralità* di memorie culturali e comunicative, pluralità che si manifesta a livello *sincronico* e *diacronico*. A livello sincronico, ci spiega Erll, ogni individuo prende parte a diverse memorie comunicative, ma anche la memoria culturale è caratterizzata da pluralità sincronica. Ciò vale soprattutto per le società moderne, caratterizzate da una pluralità di formazioni culturali, etniche, religiose, ciascuna delle quali costruisce la propria memoria culturale. Erll sottolinea anche come la memoria culturale tenda di per sé all'egemonia. Proprio per questa tendenza all'egemonia, la memoria culturale è oggetto di contese che non interessano invece la memoria comunicativa: «La memoria culturale si muove in un campo minato di interessi e concorrenze di memoria. Se il ricordo di un passato recente diventa oggetto di contesa, è un indizio che la rappresentazione collettiva di un'esperienza di vita e di contenuti della memoria generazionale si è spostata nel campo del modo culturale del ricordo»<sup>44</sup>.

Il concetto di pluralità diacronica serve a dare atto del fatto che memoria comunicativa e memoria culturale non sono fenomeni statici, ma cambiano nel tempo. Va da sé che la memoria comunicativa è per sua stessa natura maggiormente soggetta al cambiamento, mentre la memoria culturale tende alla staticità. Per Erll la pluralità sincronica e diacronica delle memorie culturali e comunicative è un prodotto anche dell'interazione tra le stesse. Se la questione posta in questi termini induce facilmente ad intuire che la cornice della memoria culturale influisce sull'interpretazione dei ricordi trasmessi nell'ambito della memoria comunicativa, per il discorso sull'Ungheria del socialismo reale appare euristica la descrizione di come le memorie comunicative possano produrre un cambiamento della memoria culturale:

Le conoscenze e gli schemi derivanti dalla memoria comunicativa – soprattutto quando sono incompatibili con la memoria culturale – sono in grado di modificare le versioni vincolanti e significative del passato di una società. Le significazioni della memoria culturale vengono confrontate con i paradigmi dell'esperienza di vita propria o mediata. Molti soldati della prima guerra mondiale si concepivano come “figure cristologiche” che hanno dovuto compiere un “sacrificio” e tale autorappresentazione è un esempio dell'efficacia degli schemi della memoria culturale. Al contrario, la memoria culturale può essere messa in discussione e modificata dall'esperienza (l'esperienza, ad esempio, nel caso dei soldati, di una estenuante guerra di posizione durata anni, che evidentemente aveva poco a che fare con le immagini di eroismo ereditate dalla memoria culturale). In sostanza, solo quando gli

---

<sup>44</sup> Orig.: «Wenn die Erinnerung an eine rezente Vergangenheit derartig umkämpft ist, dann ist das ein Indiz dafür, dass die kollektive Vergegenwärtigung von Lebenserfahrung und Inhalten des Generationengedächtnisses in den Bereich des kulturellen Modus der Erinnerung übergegangen ist» (ivi, 115).

schemi generati nella cornice della memoria collettiva diventano la parte dominante nella sfera di senso di una società, possono effettivamente trasformare le memorie culturali.<sup>45</sup>

Le teorie di Jan e Aleida Assmann, presentate utilizzando anche la ricostruzione e integrazione fatta da Astrid Erll, ci forniscono la base concettuale per considerare, almeno a livello complessivo e macroscopico, una serie di dinamiche che nell'Ungheria del Quarantennio producono una memoria culturale eterodiretta e soprattutto il valore delle pratiche di memoria come dissenso. Una delle prospettive teoriche strettamente riferite all'Ungheria e alla sua specifica realtà postmoderna, proposta da Beatrice Töttösy nel 1995, è significativamente pervasa dal tema della memoria: una delle idee alla base dell'interpretazione della scrittura letteraria postmoderna ungherese proposta dalla studiosa come realizzazione di una cultura dissenziente è proprio la contrapposizione tra una memoria culturale viziata dalla menzogna e i tentativi di riportare all'interno del discorso letterario il problema di un esercizio libero della memoria collettiva. Tornerò su questi aspetti nella seconda parte del capitolo, per lasciare adesso lo spazio a un approfondimento del rapporto tra memoria e letteratura, finalizzato anche a una presentazione degli strumenti di analisi necessari a indagare come tale rapporto si concretizza nella scrittura letteraria.

### *1.3 Memoria e letteratura: memoria nella letteratura e memoria della letteratura*

Il campo di sovrapposizione tra gli studi sulla memoria e gli studi letterari è vastissimo, per le scienze letterarie la memoria è un tema infinito, ma è soprattutto dall'inizio degli anni duemila che il già accresciuto interesse per la memoria negli studi culturali è stato assorbito e sempre più sistematizzato dagli studi letterari. Tra i diversi modi di concepire il rapporto tra letteratura e memoria, Erll (2017) individua cinque aspetti principali:

- *Ars memoriae* come oggetto della storia letteraria: una branca degli studi letterari si concentra sull'importanza della mnemotecnica nella letteratura medievale e della prima età moderna.
- Memoria *della* letteratura (I): quella branca degli studi letterari che si concentra su topoi, intertestualità e generi come elementi con cui la letteratura "ricorda sé stessa". L'espressione "memoria della letteratura" è intesa in questo caso come genitivo soggettivo, intendendo che la letteratura (come sistema simbolico) ha una sua memoria, per l'appunto ricorda sé stessa. Tale concetto è stato codificato per la prima volta da Renate Lachmann, che nel suo studio *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* (1990), come ricorda Erll, «colloca coerentemente il fenomeno letterario dell'intertestualità in un quadro di riferimento teorico relativo alla memoria» proponendo «l'equiparazione della memoria alla categoria dell'intertestualità» e affermando esplicitamente che «la me-

---

<sup>45</sup> Orig.: «Umgekehrt vermögen dem kommunikativen Gedächtnis entstammende Wissensbestände und Schemata – gerade im Falle ihrer Unvereinbarkeit mit dem kulturellen Gedächtnis – die verbindlichen und sinnstiftenden Vergangenheitsversionen einer Gesellschaft zu modifizieren. Die Sinnstiftungen des kulturellen Gedächtnisses werden dann an den Paradigmen eigener oder vermittelter Lebenserfahrung gemessen. Das Selbstverständnis vieler Soldaten des Ersten Weltkriegs als ›Christusfiguren‹, die einen ›Opfergang‹ zu gehen haben, ist ein Beispiel für die Wirksamkeit von Schemata des kulturellen Gedächtnisses. Umgekehrt kann durch Lebenserfahrung (wie sie etwa der jahrelange zermürbende Stellungskrieg für die Soldaten darstellte, welcher offensichtlich wenig mit aus dem kulturellen Gedächtnis überkommenen Bildern von Heldentum zu tun hatte) das kulturelle Gedächtnis hinterfragt und modifiziert werden. Doch erst wenn solche im Rahmen des kollektiven Gedächtnisses generierten Schemata zur Dominanz in der gesellschaftlichen Sinnwelt gelangen, können sie kulturelle Gedächtnisse wirksam verändern» (ivi, 116).

moria del testo è la sua intertestualità». Si giunge dunque all'idea che tutte le relazioni intertestuali sono atti di memoria e che, quindi, la letteratura ricorda sé stessa attraverso il riferimento a testi precedenti, a generi, forme, strutture, simboli e topoi<sup>46</sup>.

- Memoria *della* letteratura (II): l'ambito che si occupa di quei fenomeni (come il canone o la storiografia letteraria) in cui la letteratura (intesa come sistema sociale) è l'oggetto del ricordare collettivo e istituzionalizzato.
- Memoria *nella* letteratura: si tratta di uno spettro molto ampio di contributi che prendono in esame la rappresentazione letteraria della memoria e del ricordo, con approcci narratologici, tematici, che includono anche studi letterari sul trauma relativamente recenti.
- Letteratura e carattere mediatico (*Medialität*) della memoria: questo ambito racchiude i più recenti approcci alla questione del rapporto tra letteratura e memoria, rapporto che viene costruito in forma intermediale. Le forme di intermedialità sono varie, ma al centro dell'attenzione vi sono soprattutto l'interrelazione tra oralità e letterarietà e quella tra testo e immagine, laddove con immagine bisogna intendere in particolare la fotografia, ma anche le arti visive in generale (con gli sviluppi recenti del *grafic novel*). Negli anni recenti sembra che la letteratura concepisca la tematizzazione letteraria della questione della memoria come pratica intrinsecamente intermediale. Conseguentemente, anche gli studi letterari seguono tali sviluppi, in un circolo fruttuoso tra postulazioni teoriche, produzione letteraria, analisi critica. Come puntualizza Erll nel suo compendio: «Attualmente si osserva negli studi sulla memoria uno scambio intenso tra studi letterari e *media studies*. L'obiettivo comune è quello di comprendere il fenomeno della "memoria mediatizzata". In questo contesto, l'intermedialità e la rimediazione sono intese come processi centrali della memoria culturale»<sup>47</sup>. Con «carattere mediatico» il riferimento è anche al fatto che la letteratura funziona come *medium* della memoria collettiva.

In riferimento alla doppia interpretazione dell'espressione "memoria *della* letteratura", chiarisco subito che l'analisi che condurrò nel corso di questo lavoro riguarda l'ambito espresso dal genitivo soggettivo, riguarda cioè la letteratura che ricorda sé stessa. L'analisi procederà dunque nella ricerca di *topoi* e di forme di scrittura che usano la tecnica dell'intertestualità quale recupero esplicito e riattualizzazione del senso letterario: le relazioni intertestuali sono pertanto concepite come «atti di memoria» (*Erinnerungsakte*, cfr. Erll, Nünning 2005, 2). Non mi occuperò invece del tema della storiografia letteraria e del canone ("memoria *della* letteratura" con genitivo oggettivo), seppure il canone (o meglio, la negazione del canone) sia una questione cruciale per la letteratura postmoderna ungherese che intende smarcarsi dalla canonizzazione dei generi letterari del socialismo reale<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Orig.: «Lachmann verortet das literarische Phänomen der Intertextualität konsequent in einem gedächtnistheoretischen Bezugsrahmen». [Kennzeichnend für den einflussreichen Ansatz Lachmanns ist] die Gleichsetzung von Gedächtnis mit der Kategorie der Intertextualität: "Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität" (Erll 2017, 64; per la cit. di Lachmann cfr. 1990, 35). Erll, insieme ad Ansgar Nünning, ha messo in rilievo la posizione di Renate Lachmann già nel 2005 (Erll, Nünning 2005, 2).

<sup>47</sup> Orig.: «In der aktuellen Gedächtnisforschung ist ein intensiver Austausch zwischen Literaturwissenschaft und Medienwissenschaften zu beobachten. Das gemeinsame Ziel ist es, das Phänomen der »mediatisierten Erinnerung« zu begreifen. In diesem Zusammenhang werden Intermedialität und Remediation als zentrale Verfahren kulturellen Erinnerens verstanden» (Erll 2017, 72).

<sup>48</sup> Scrive Töttössy (1995, 118): «"Com'è il prosatore d'oggi?" chiede Péter Esterhazy (*ripetendo quattro volte la domanda*) in un suo testo breve (1986c, 501-502; 1988m; it. 1992b). Lo chiede, con espliciti intenti metanarrativi a proposito di canoni e convenzioni, appunto "dialogando" con il lettore, prevedendo da parte di questi attenzione e ricettività proprio sul punto *canoni* e *convenzioni*. In altre parole lo scrittore prevede, per chiunque si trovi oggi di fronte a un testo letterario, l'evidenza, il rilievo, il bisogno, così come la validità, di domande come: *cos'è la letteratura?, in che modo il fatto letterario si costituisce come tale?* E prevede che le risposte siano individuali, giacché oggi autori e lettori sanno che "i *canoni* sono le metafore

Ma prima ancora di approfondire l'aspetto dell'intertestualità, la mia analisi riguarderà l'ambito della "memoria *nella* letteratura", che porta alla luce, nella tematizzazione, la rappresentazione o messa in scena dei processi di memoria, il rapporto dialogico tra la letteratura e i concetti di memoria elaborati da altre discipline (psicologia, psicanalisi, neuroscienze, religione, storia, sociologia ecc.) o semplicemente nel discorso quotidiano. La letteratura attinge a tali versioni e «codifica il sapere culturale circa la memoria in forme estetiche (strutture narrative, simboli e metafore), rendendolo così visibile in maniera pregnante»<sup>49</sup>. Sono due le elaborazioni concettuali nell'ambito dei *memory studies* con cui i testi di Zsófia Bán dialogano maggiormente. Si tratta di due concetti che influenzano oggi in maniera decisiva il più ampio discorso sulla memoria: il concetto di *post-memoria* proposto da Marianne Hirsch (1997, 1999, 2012) e il concetto di *memoria multidirezionale* proposto da Michael Rothberg (1997, 2009). Su entrambi tornerò, per la loro applicazione pratica, nel terzo capitolo di analisi testuale.

L'ambito della "memoria nella letteratura" è strettamente collegato con quello che approfondisce il carattere mediatizzato e intermediale della memoria. Questo aspetto verrà messo in luce, nell'analisi testuale del terzo capitolo ma anche già nel paragrafo del secondo capitolo in cui presento alcuni saggi di Zsófia Bán dedicati a scrittori ungheresi, mostrando come per l'autrice ungherese (che in questo si inserisce in un ampio solco internazionale) le strategie di scrittura scelte per affrontare la questione della memoria (che si tratti di memoria autobiografica o di memoria culturale) chiamano in causa strategie di scrittura intermediale e in particolare l'uso della fotografia in dialogo con il testo scritto.

Con la chiarificazione delle accezioni con cui intendo le espressioni memoria nella letteratura e memoria della letteratura, si può arrivare a una definizione dei concetti di memoria *come* dissenso e memoria *del* dissenso. Il concetto di "memoria *come* dissenso", l'ho già anticipato, vuole rendere conto del fatto che in un Paese in cui l'esercizio della memoria collettiva è distorto, viziato dall'ideologia, incanalato in precisi dettami, fare esercizio di memoria libera attraverso la letteratura è esercizio di dissenso. Ci si muove principalmente nell'ambito della "memoria *nella* letteratura", laddove il termine *memoria* vale come termine ombrello che può significare (almeno)

- il ricordo (o l'insieme dei ricordi) del singolo individuo (che dal punto di vista del testo letterario si configura come l'autore, il narratore, o il personaggio, di finzione o autobiografico); siamo cioè nel modo della memoria comunicativa;
- la tematizzazione e rappresentazione narrativa dei processi di memoria, intesa sia come funzione individuale del ricordare, sia intesa come l'insieme dei processi di formazione della memoria collettiva;
- la tematizzazione, problematizzazione o messa in discussione dei modi di istituzionalizzazione della memoria culturale.

---

del presente: proiettano nel passato le iniziative del presente" e "derivano da premesse che normalmente li fanno diventare l'*allegoria dell'evoluzione della comunità*" (Szegedy-Maszák, 1992a, 132). E anche Péter Balassa osserva nell'arte postmoderna l'affermarsi di un "canone dell'assenza di canone", cosicché in questa arte-gioco "si abbandona non solo l'assunzione di norme ma, addirittura, quella della deviazione dalle norme intesa come necessaria e perenne" (Balassa, 1987a, 231,239)».

<sup>49</sup> Orig.: «[Die Literatur] kodiert [...] kulturelles Wissen über das Gedächtnis in ästhetischen Formen (narrative Strukturen, Symbolik, Metaphern) und bringt es damit prägnant zur Anschauung» (Erl1 2017, 68).

Con il termine “memoria *del* dissenso” ci si muove invece nel territorio della “memoria *della* letteratura”. Siamo di fronte a un uso metaforico del termine memoria, inteso cioè come processo artistico (letterario) con il quale ci si riferisce a produzioni artistiche del passato che sono state espressione di dissenso rispetto ai modi di scrittura (e all’ideologia che li sottende) imposti dal potere. Il sintagma va inteso anche in questo caso come genitivo soggettivo: la letteratura del dissenso ha una sua memoria, attraverso fenomeni di intertestualità. La mia intenzione, infatti, sin dagli inizi della ricerca, non è stata soltanto quella di ricostruire, da un punto di vista storico-letterario, le manifestazioni di dissenso letterario, ma anche di evidenziare i rimandi intertestuali tra autori del postmoderno ungherese e autori (autrici) della contemporaneità, rimandi che producono una *permanenza del fenomeno del dissenso* letterario del primo periodo.

#### *1.4. Memoria nella letteratura: strumenti per l’analisi narratologica*

L’opera che pionieristicamente ha mostrato la strada per uno studio sistematico della rappresentazione del ricordo e della memoria nelle opere letterarie è il volume di Aleida Assmann *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (Assmann 1999; *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, traduzione italiana di Simona Paparelli, 2002). I contributi appartenenti a questo ambito della ricerca sugli studi di memoria mostrano quali sono i processi testuali con cui vengono rappresentati contenuti e funzioni della memoria, che siano essi riferiti a ricordi individuali o alla memoria collettiva. Se le analisi si concentrano su forme e strutture dei singoli testi, non si tralascia – come ho già accennato – di prendere in considerazione il contesto extratestuale ed extra-letterario, vale a dire tutto ciò che ha a che fare con le culture del ricordo, la visione del passato e l’idea di memoria che ricorrono in un dato periodo (cfr. Erll, Nünning 2005, 4). Sono tre i principali ambiti di analisi rilevanti per il presente lavoro: le metafore della memoria, la *mimesis* del ricordo e infine le forme e funzioni della rappresentazione letteraria del rapporto tra identità e memoria.

Nel saggio dedicato alla *Gedächtnismetaphorik*, Günter Butzer (2005) ricorda che il primo ad essersi dedicato al tema della *metafora memoriae* è stato nel 1964 Harald Weinrich, che nel suo saggio metteva in luce, di tali figure retoriche, la funzione non soltanto meramente estetica ma di essenziale veicolo di comprensione concettuale. Le due metafore che nella storia culturale e del pensiero hanno avuto maggiore longevità e che io stessa riprenderò nel prossimo paragrafo come – per usare una metafora della metafora – “prisma concettuale”, sono quelle del *magazzino*, che Weinrich riferisce alla mnemotecnica, e della *tavoletta di cera*, che ha a che fare con la filosofia. Le due metafore rimandano alle due funzioni principali della memoria: la prima è la capacità di archiviazione, la seconda è il processo del ricordare «dapprima nel senso dell’imprimere immagini (così in Platone e Aristotele) e poi soprattutto nel senso di incisione del segno grafico (prima in Auctor ad Herennium e Cicerone)»<sup>50</sup>. Rispettivamente, *le due metafore* mettono in evidenza l’aspetto statico e l’aspetto dinamico della memoria. A queste due metafore concepite nella categoria spaziale, Aleida Assmann ha integrato due metafore riconducibili alla categoria del *tempo*: il ridestarsi (*Erwachen*) e il risvegliare (*Erwecken*). Le metafore proposte da Aleida Assmann, secondo la ricostruzione di Butzer, più che sulla conservazione e riproduzione del sapere si concentrano sulla «dialettica tra ricordo e oblio», sulla

---

<sup>50</sup> Orig.: «zunächst im Sinne des Einprägens von Bildern (so bei Platon und Aristoteles), später vor allem im Sinne des Einritzens von Schriftzeichen (zuerst beim Auctor ad Herennium und bei Cicero)» (Butzer 2005, 12).

«esperienza del nuovo nel ritorno del passato», sul concetto di «memoria involontaria, che dal romanticismo in poi svolge un ruolo rilevante nella letteratura»<sup>51</sup>.

Sia Harald Weinrich che Aleida Assmann partono dal presupposto che non si possa parlare di memoria e di oblio senza ricorrere a metafore. Le metafore della memoria hanno «una potenza esplicativa e dunque epistemologica», idea cui sottende la convinzione della «dignità ontologica» della metafora stessa, al di là della sua funzione retorica<sup>52</sup>. Che le metafore della memoria abbiano un valore come modelli di pensiero, è un punto essenziale che riprenderò nella seconda parte di questo capitolo per provare ad analizzare, con la “lente della memoria” quello che nella storia della letteratura ungherese è considerato il gesto postmoderno per eccellenza: la riscrittura *a mano, su un unico foglio*, del romanzo di Géza Ottik *Scuola sulla frontiera* da parte di Péter Esterházy.

La metafora della *tavoletta di cera* ha una particolare longevità per la sua compatibilità con la storia dei *media*, e tra questi il *medium* privilegiato è senz’altro la scrittura. Non è questo il luogo per approfondire gli sviluppi delle metafore della memoria legate alla scrittura – per cui rimando nuovamente all’excursus proposto da Butzer (2005) – ma occorre sottolineare con Butzer che le metafore che pongono l’accento sul carattere *mediato* della memoria la presentano come un processo esternalizzato: «Sebbene la metafora del magazzino si riferisca a una memoria artificiale, mentre quella della tavoletta di cera si riferisce a una memoria naturale, entrambe implicano un’esternalizzazione della memoria, poiché la presentano come un costrutto tecnico, per quanto situata all’interno del corpo»<sup>53</sup>.

Nella prospettiva di Butzer, in maniera convincente, esiste un altro complesso di metafore della memoria che verte invece sull’aspetto interiore, di natura organica. È una metafora che ruota sul concetto di omeostasi. Il corpo organico elabora la conoscenza assorbita secondo le modalità dell’assimilazione, della digestione e dell’escrezione, garantendo così un rapporto equilibrato tra memoria e oblio:

Si immagina una memoria corporea naturale che si gestisce senza ausili tecnici. Si produce un immaginario omogeneo per la memoria, il ricordo e l’oblio che entra in competizione con la metafora della memoria mediatica della scrittura [...]. La metafora è altamente dinamica, il conservare significa sempre contemporaneamente elaborazione e appropriazione.<sup>54</sup>

Un terzo complesso di metafore individuato da Butzer è quello legato ai nuovi *media*, e in particolare alla fotografia e al computer. Tralasciando il discorso sul computer e la rete, che non ha una diretta ricaduta sulla mia analisi, è opportuno invece soffermarci sulla metafora della fotografia e, innanzitutto, su una contraddizione rilevata dallo studioso, secondo cui l’impiego della metafora della fotografia sfocia di fatto nel ritorno alla

---

<sup>51</sup> Orig.: «Dialektik von Erinnerung und Vergessen [...] Erfahrung des Neuen in der Wiederkehr des Früheren [...] eine Konzeption unwillkürlicher Erinnerung, die in der Literatur seit der Romantik eine prominente Rolle spielt» (*ibidem*).

<sup>52</sup> Orig.: «explikative und damit epistemologische Potenz [...] ontologische Dignität» (ivi, 13). Butzer fa riferimento alla posizione di Paul Ricoeur espressa nel libro *La métaphore vive* (Ricoeur 1975).

<sup>53</sup> Orig.: «Obzwar sich die Magazinmetapher auf ein artifizielles, die Wachstafelmetapher hingegen auf das natürliche Gedächtnis bezieht, implizieren beide eine Externalisierung des Gedächtnisses, indem sie es als, wenn auch im Körperinnern angesiedeltes, technisches Gebilde vorstellen» (ivi, 12).

<sup>54</sup> Orig.: «Imaginiert wird ein natürliches Körpergedächtnis, das ohne technische Hilfsmittel auskommt. So entsteht ein homogenes Bildfeld für Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen, das in Konkurrenz zur medialen Gedächtnismetaphorik der Schrift tritt [...]. Die Metaphorik ist in hohem Maße dynamisch, Bewahren heißt hier immer zugleich Verarbeiten und Aneignen» (ivi, 18-19).

metafora della scrittura. Si tratta di un'ambivalenza a mio avviso estremamente produttiva: le stesse pagine di analisi testuale che dedico a Bán saranno in parte il frutto dell'idea di Butzer.

Butzer prende le mosse da Walter Benjamin, per la precisione dal seguente schizzo del 1940 (parte delle note del filosofo alle sue celebri tesi «Sul concetto di storia»), che qui vale la pena citare per intero:

L'immagine dialettica

(Se si vuole considerare la storia come un testo, allora vale per essa ciò che un autore recente dice dei testi letterari: il passato vi ha depositato immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate da una lastra fotosensibile. «Solo il futuro ha a sua disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli. Non poche pagine di Marivaux e di Rousseau possiedono un senso misterioso, che i lettori contemporanei non hanno potuto decifrare pienamente» (Monglond, N 15a, I).

Il metodo storico è un metodo filologico che ha a suo fondamento il libro della vita. «Leggere quello che non è mai stato scritto», ha detto Hofmannsthal. Il lettore al quale qui bisogna pensare è il vero storico.) (Benjamin 2006, 502-503<sup>55</sup>)

Per Butzer il punto decisivo nel ragionamento di Benjamin è che tale processo di sviluppo non fa emergere un passato 'autentico', ma il passato «alla luce del presente» (Butzer 2005, 22; «im Licht der Gegenwart»). C'è in gioco, cioè, una dinamizzazione del processo di memoria che contrasta con l'aspetto statico della memoria-archivio, aspetto che appunto la metafora fotografica andrebbe a evidenziare. Secondo Butzer, infatti, se da un lato Benjamin insiste su due aspetti fondamentali della metafora fotografica, quello dell'immagine *statica* e quello della riproduzione esatta, entrambi legati appunto alla funzione di archiviazione e conservazione, dall'altro torna alla metafora della scrittura quando cita Hoffmannsthal con la sua frase «leggere quello che non è mai stato scritto», affermando così esattamente l'opposto di quello che la metafora fotografica vorrebbe evidenziare. Analogamente, Butzer osserva che nella letteratura moderna la metafora fotografica non viene utilizzata per porre l'accento sulla funzione di archiviazione e di riproduzione esatta della realtà, dunque sull'aspetto statico, ma per sottolineare gli aspetti *dinamici* della memoria. Così Butzer conclude che «la specificità delle metafore della memoria nella modernità sta nella temporalizzazione della memoria stessa, operazione che nega ogni idea di archivio e, correlatamente, di riproduzione autentica in favore di una elaborazione del ricordo legata al presente»<sup>56</sup>. È in questo senso che la metafora fotografica, venendo impiegata in virtù del suo aspetto dinamico, si presenta in analogia con la metafora della scrittura, da cui non differisce. Secondo Butzer fanno da sfondo alla meta-

---

<sup>55</sup> Orig.: «Will man die Geschichte als einen Text betrachten, dann gilt von ihr, was ein neuerer Autor von literarischen sagt: die Vergangenheit habe in ihr Bilder niedergelegt, die man denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden. "Nur die Zukunft hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen. Manche Seite bei Marivaux oder bei Rousseau weist einen geheimen Sinn auf, den die zeitgenössischen Leser nicht voll haben entziffern können" (Monglond N 15a). [...] Die historische Methode ist eine philologische, der das Buch des Lebens zugrunde liegt. "Was nie geschrieben wurde, lesen" heißt es bei Hofmannsthal. Der Leser, an den hier zu denken ist, ist der wahre Historiker» (Benjamin [1974] 1991, 1238).

<sup>56</sup> Orig.: «das Spezifikum moderner Gedächtnismetaphorik in der Verzeitlichung des Gedächtnisses liegt, die jegliche Art von Speicherkonzept und der damit verbundenen Vorstellung authentischer Reproduktion eine Absage erteilt zugunsten einer an die Gegenwart gebundenen konstruktiven Elaboration von Erinnerung» (Butzer 2005, 22).

fora fotografica due altre metafore legate alla scrittura: quella premoderna del *libro* (o della biblioteca) come «totalità di segni, la cui stabilità viene di fatto garantita da un autore divino (il *liber memoriae* come *liber vitae et naturae*)»<sup>57</sup>; quella moderna della *traccia*, immagine paradossale di una presenza nell'assenza, «che non viene né conservata, né dimenticata, ma sempre inventata da capo nel ricordo»<sup>58</sup>.

L'ambivalenza che Butzer evidenzia nell'uso di metafore legate al campo della fotografia, che dalla prospettiva della sua analisi può risultare disturbante perché non permette una netta distinzione tra piani semantici, si rivela invece molto produttiva nella scrittura di Bán. Come mostrerò nel terzo capitolo, la scrittrice utilizza infatti entrambe le accezioni della metafora fotografica – quella statica dell'archivio e quella dinamizzante legata al gioco di presenza-assenza – per tentare una rappresentazione verbale dei processi di memoria.

I testi letterari, infatti, non soltanto possono avere come oggetto i ricordi ma, attraverso precise tecniche narrative, possono mettere in scena i processi di memoria. È ciò che si definisce mimesi del ricordo. Come affermano Michael Basseler e Dorothee Birke, richiamandosi a Genette: «Non si può imitare *veramente* il ricordo ma si possono soltanto, con la lingua letteraria, “mettere in scena” diversi processi del ricordo e produrre così un'illusione mimetica»<sup>59</sup>. I due studiosi, che si concentrano sulla rappresentazione dei processi di memoria individuale, offrono un quadro complessivo se non esaustivo delle tecniche narrative volte alla rappresentazione letteraria dei processi di memoria, concentrandosi sul tema della temporalità e della spazialità a partire dalle teorie della narratologia classica. Due sono le premesse affinché si possa parlare di una rappresentazione narrativa del ricordo: «Deve esserci un centro di percezione soggettiva (sul piano del narratore o del personaggio) e il racconto deve essere strutturato su almeno due livelli temporali»<sup>60</sup>. Se vi sono queste premesse, si può stabilire una scala di intensità nella rappresentazione del processo di memoria, che Basseler e Birke chiamano *Erinnerungshaftigkeit*, un termine di difficile traduzione – tentando una traduzione si potrebbe parlare di “testualità intrisa di memoria” – e che preferisco mantenere in tedesco, al quale è assegnata «l'evidenza con cui i passaggi narrativi sono e rimangono identificabili come messe in scena del *ricordare*»<sup>61</sup>. Le componenti che vanno a costituire la *Erinnerungshaftigkeit* di un testo sono analizzabili singolarmente, ma per lo più vengono impiegate contemporaneamente all'interno dello stesso testo o sono strettamente correlate tra loro, per cui la rappresentazione del ricordo è sempre il risultato di una somma di fattori. In più, l'impiego di determinate strutture narrative invece che altre serve a rappresentare concezioni differenti dei processi di memoria. Senza la pretesa di esaurire qui la casistica e di offrire una tassonomia decontestualizzata delle strutture narrative, presenterò di seguito alcuni esempi di scrittura concreta che mi sembrano più significativi per il discorso che sto sviluppando e che verranno infatti ripresi nel corso del lavoro.

---

<sup>57</sup> Orig.: «Totalität von Zeichen, deren Stabilität letztlich von einem göttlichen Autor garantiert wird (der *liber memoriae* als *liber vitae et naturae*)» (*ibidem*).

<sup>58</sup> Orig.: «die weder bewahrt noch vergessen, sondern in der Erinnerung immer aufs Neue erfunden wird» (*ibidem*).

<sup>59</sup> Orig.: «Erinnern kann nicht *wirklich* nachgeahmt, sondern es können lediglich verschiedene Erinnerungsprozesse literarisch “inszeniert” und damit eine Mimesis-Illusion erzeugt werden» (Basseler, Birke 2005, 124).

<sup>60</sup> Orig.: «Es muss ein Zentrum der subjektiven Wahrnehmung geben (auf Erzähler- oder auf Figurenebene), und die Erzählung muss über mindestens zwei Zeitebenen verfügen» (ivi, 125).

<sup>61</sup> Orig.: «die Deutlichkeit, mit der die erzählten Passagen als Inszenierungen des Erinnerns kenntlich werden und bleiben» (*ibidem*).

Com'è noto, la struttura narrativa del ricordo per eccellenza è l'analessi: eventi che nella successione cronologica vengono dopo, sono narrati prima, come ricordi del narratore o di un personaggio. Ci sono numerose possibilità di realizzazione dell'analessi, che può riguardare ad esempio solo un punto preciso di un romanzo, oppure estendersi per tutta l'opera, a seconda della funzione che si vuole dare al processo di memoria. Il caso di analessi completa, nell'esempio di Basseler e Birke, quella cioè in cui in seguito al salto temporale la narrazione procede fino ad arrivare al punto in cui il ricordo era iniziato, si presta a porre l'accento sullo sviluppo del personaggio, «i cui ricordi si possono quasi spontaneamente ricondurre a una storia biografica significativa che spiega la condizione presente del personaggio (un esempio potrebbe essere David Copperfield di Charles Dickens)»<sup>62</sup>. Diversamente, una interruzione continua di questa evoluzione pone maggiormente l'accento sul processo del ricordare, che è messo in scena più volte. Dal punto di vista della *Erinnerungshaftigkeit*, questa è presente in maggior grado nel secondo caso ovvero quando il processo del ricordare è costantemente rimesso in scena, piuttosto che – ad esempio – in quello di un'unica analessi che ha una maggiore estensione nel tempo ma che mette in scena il processo del ricordare soltanto una volta:

La mimesi del ricordo viene posta maggiormente in primo piano nei testi in cui i rapporti di dominanza tra i piani temporali non tendono a uno dei due poli [quello del tempo della narrazione o quello del tempo del ricordo], ma sono equilibrati. Questo può accadere da un lato attraverso un cambio frequente dei piani temporali, dall'altro se in un piano ci sono riferimenti all'altro.<sup>63</sup>

Sarà questo un aspetto molto importante da tenere presente quando mi occuperò dei testi di Bán in cui a essere iniziatrice di un atto del ricordare è la fotografia.

Sul piano temporale Basseler e Birke registrano inoltre strategie per mettere in discussione l'*affidabilità del ricordo*. Dal punto di vista dell'ordine temporale, possono essere ricordati avvenimenti di cui non è più possibile ricostruire la successione, oppure sul piano della frequenza si possono avere ripetizioni dello stesso ricordo che presentano però variazioni che fanno sorgere dubbi sulla attendibilità del ricordo stesso rispetto a una sua aderenza alla realtà. È chiaro che questi aspetti hanno anche a che fare con il carattere soggettivo del ricordo stesso e che dunque il concetto di affidabilità del ricordo, che Basseler e Birke provano a collegare anche al discorso del narratore inaffidabile, non è funzionale al discorso. Se mai, è testimonianza del fatto che «la funzionalizzazione delle forme di rappresentazione nei vari testi è strettamente correlata alle coeve teorie sulla memoria e sull'identità dominanti in ciascuna epoca»<sup>64</sup>.

Oltre che nella dimensione temporale, è nella dimensione spaziale che si trovano strategie particolarmente adatte alla rappresentazione dei processi di memoria. Basseler e Birke partono dal concetto bachtiniano di *cronotopo*, che definisce l'interconnessione tra tempo e spazio, ovvero la loro inscindibilità all'interno del romanzo. Lo spazio può

---

<sup>62</sup> Orig.: «deren Erinnerungen sich fast wie von selbst zu einer sinnstiftenden Lebensgeschichte zusammenfügen lassen, die den gegenwärtigen Status der Figur erklärt (ein Beispiel dafür wäre Charles Dickens' David Copperfield)» (ivi, 126).

<sup>63</sup> Orig.: «Die Mimesis des Erinnerns tritt folglich in solchen Texten stärker in den Vordergrund, in denen die Dominanzverhältnisse der Ebenen nicht zu einem der beiden Pole neigen, sondern sich ausgewogener verhalten. Dies kann zum einen durch einen häufigeren Wechsel zwischen den Ebenen geschehen; zum anderen kann es auch auf einer Ebene Bezüge auf die jeweils andere geben» (ivi, 127).

<sup>64</sup> Orig.: «wie eng die Funktionalisierung der Darstellungsformen in verschiedenen Texten mit den jeweils vorherrschenden zeitgenössischen Gedächtnis- und Identitätstheorien zusammenhängt» (ivi, 142).

essere, innanzitutto, iniziatore del ricordo: «l'esperienza spaziale viene tradotta in esperienza temporale»<sup>65</sup>. Il motivo più classico in tal senso è quello del viaggio che, in maniera volontaria o involontaria, si trasforma da viaggio nello spazio a viaggio nel tempo. Un altro esempio interessante di spazializzazione del tempo, riportato da Bessler e Birke (ivi, 132), è il caso in cui il ricordo si iscrive *nel corpo* del personaggio che ricorda: il motivo più chiaro ed eloquente è quello della descrizione delle *cicatrici* e della loro origine. Il corpo diventa punto di contatto materiale, sensoriale, tra il presente e il passato. Ritorna qui, nell'ambito di una indagine narratologica, quanto abbiamo già visto essere un elemento significativo nell'ambito delle metafore della memoria. Come già detto, il discorso sul corpo impegnerà un'intera parte della mia analisi testuale, per cui rimando al terzo capitolo l'ulteriore approfondimento del discorso.

### *1.5. La questione della memoria nella letteratura ungherese del Quarantennio*

In una conversazione a proposito del mio lavoro di ricerca, il teorico e critico letterario Dávid Szolláth ha affermato che una mappatura della presenza della questione della memoria e della critica della memoria (*emlékezéskritika*) nella letteratura contemporanea ungherese necessiterebbe di una ricerca a sé stante. Di certo, si può aggiungere, sarebbe necessario un lavoro di ricerca collettivo e sinergico, mentre nella trattazione che presento – il cui obiettivo è dimostrare la presenza del binomio “memoria come dissenso” e “memoria del dissenso” nell'opera di Zsófia Bán, presentando tale opera come emblematica di una tendenza registrabile a partire dagli anni Duemila – il valore che nella letteratura ungherese del secondo Novecento (e in particolare in quella postmoderna quale fenomeno principe, caratterizzante e determinante la storia e la cultura letteraria ungherese del secondo Novecento e oltre) assume la “memoria come dissenso” viene proposto come fenomeno assodato, che ricostruisco in questo paragrafo attraverso alcuni esempi significativi.

Presento qui la rilettura di alcuni fatti noti, una messa in relazione tra essi, sulla scorta in particolare del volume che Beatrice Töttössy ha pubblicato nel 1995 sullo «scrivere postmoderno in Ungheria». In questo libro, secondo il prefatore Andrea Csillaghy, si indicano «per un laboratorio dell'umano europeo esemplare come l'Ungheria – una specie di metafora o università delle traversie del continente – le radici morali e/o/cioè politiche della delegittimazione dei suoi ismi culturali» (Töttössy 1995, 9). Vi si trova infatti una dettagliata analisi di come un io letterario debole (lo scrittore postmoderno) si contrapponga (con forza dissenniente, dunque si opponga) alla realtà (linguistica) impregnata di menzogna di quel ‘socialismo reale’ che è raffigurabile come un monolite (un ismo) che resta saldo in piedi in virtù della proclamata idea ottimistica della creazione dell'uomo nuovo, ovvero in virtù dell'artificio ideologico. La questione del ricordo e della memoria percorre come un filo rosso, in maniera variamente esplicita, tutta l'analisi proposta da Töttössy.

La letteratura che segue i parametri della politica culturale socialista è chiamata a scrivere storie inconfutabili perché tutto vi è «perfettamente logico, lapidario e iniziatico» (Miłosz 1981, cit. in Töttössy 1995, 340, n. 7), risponde alla «comunicazione compatta, ben pianificata, di *un unico Testo*: l'ideologia politica» (ivi, 17), essendo la scrittura artistica considerata «semplice variante della manualistica politica divulgativa» (ivi, 16). Lo scrittore postmoderno, dal canto suo, non fa che confutare sé stesso. Alla presunta verità

---

<sup>65</sup> Orig.: «die räumliche Erfahrung wird in eine zeitliche übersetzt» (ivi, 131).

percepita come menzogna, lo scrittore postmoderno ungherese contrappone non una verità alternativa ma la necessità morale di ricercare la verità. «Un progetto debole che nella sua prima fase di attuazione in Ungheria [...] comportò, tra l'altro, l'“elaborazione” della memoria dei modi violenti usati per organizzare la cultura negli anni cinquanta e sessanta entro il *grand récit* sulla modernizzazione della società, della cultura (in particolare letteraria) e del linguaggio (in particolare poetico)» (ivi, 19).

Verso la conclusione del volume – prima della parte in cui si presentano i testi tradotti – Töttössy riporta un punto per lei essenziale. L'io narrante, che entra nel testo da protagonista debole,

*rende visibile la propria responsabilità nella produzione di incertezze, di elementi di disordine, nel tes(su)to letterario: «E se fosse effettivamente vero che ricordiamo male», – si domanda László Márton (1992, 127)<sup>66</sup> a metà del suo «quadro di viaggio» sulla «traversata del vetro» – «se fosse l'immaginazione a spargere le parole, i segni e le immagini, il mio descrivere non finirà inevitabilmente per rivelarsi un pietoso tentativo di riconquistare il ricordo? Se, ciò nonostante, di questo si trattasse, se tali riconquiste fossero possibili, magari solo in misura minima, se, ciò nonostante, tutto quello che finora ho descritto e che in questo momento sto descrivendo fosse il risultato del ricordare, come può essere allora che gli oggetti del ricordo uno dopo l'altro si dimostrano appartenenti all'immaginazione?». (Ivi, 225-226)*

Le parole di Márton appaiono in effetti, sintomatiche di un vivere all'interno di una memoria culturale eterodiretta in cui – nei meccanismi che abbiamo visto nelle pagine precedenti – la selezione di ciò che può diventare oggetto del ricordo collettivo e ciò che deve cadere nell'oblio, è imposta dal potere. Márton è anche, sottolinea Töttössy, veicolo «della volontà di far giocare fino in fondo la dinamica di *esperienza - memoria - immaginazione - fantasia - frase – testo*» (ivi, 226). Risulta così paradigmatico per il mio discorso che «il principale atto letterario nuovo (*poeticamente protopostmoderno*)» (ivi, 17) ad opera di Péter Esterházy abbia strettamente a che fare con i processi di memoria culturale e con l'immaginario e le figure ad essa legati attraverso la letteratura e le sue funzioni.

La trovata di Esterházy è quella di ricopiare su un unico foglio l'intero romanzo di Géza Ottlik, *Iskola a határon* (1959; *Scuola sulla frontiera*, traduzione italiana di Bruno Ventavoli, 1992): «Per il settantesimo compleanno di Géza Ottlik, dal dieci dicembre millenovecentottantuno al quindici marzo millenovecentoottantadue, in circa 250 ore, su un foglio da disegno 57x77 cm, ho ricopiato la *Scuola sul confine*» (Esterházy 1982). Il risultato viene fotografato da Mária Helle e pubblicato sulla rivista *Mozgó Világ* nel maggio dello stesso anno. Il romanzo di Ottlik viene trasformato in un testo-immagine o, con l'espressione meglio conosciuta grazie al saggio di Péter Balassa che ne ha offerto l'interpretazione diventata canonica, «testo-arazzo» (Balassa [1982] 2022)<sup>67</sup>.

Per il significato che ebbe allora e che ancora rimane valido nella coscienza letteraria ungherese, il lavoro di copiatura di Péter Esterházy ha oggi il valore, nei termini proposti

---

<sup>66</sup> Il riferimento è al romanzo di László Márton *Atkelés az üvegen. Útirajz* (Márton 1992; *Traversata del vetro. Quadro di viaggio*).

<sup>67</sup> Per praticità l'indicazione bibliografica si riferisce alla versione digitalizzata della raccolta di saggi che Péter Balassa ha dedicato all'opera di Péter Esterházy, curata da Tóth-Barbalics István e uscita per Balassi Kiadó nel 2005. Il saggio era stato pubblicato anche in un altro volume fondamentale del critico ungherese, del 1985, dal titolo significativo *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózákról, 1978-1984* [Modi di pensare e forme. Analisi e critiche della nostra recente prosa, 1978-1984].

da Jan Assmann, di evento fondativo della *nuova* memoria culturale (letteraria) ungherese. Nel contesto di allora si può leggere invece come atto di memoria individuale (perché realizzato in maniera assolutamente privata) che si serve però dei rituali della memoria collettiva: la copiatura come scrittura rituale (Balassa, su cui tornerò tra poco, parla di *codex*), la coincidenza della conclusione del lavoro nel giorno del 15 marzo, in cui tutt'oggi si commemora la rivoluzione ungherese del 1848, commemorazione che però dopo la rivoluzione del 1956 era vietata e che dunque rimaneva nella memoria privata tramandata solo oralmente (dunque nell'ambito della memoria comunicativa).

Riprendendo le metafore della memoria discusse qui sopra, risulta particolarmente produttivo associare il «gesto» di Esterházy – come lo definisce Balassa in contrapposizione all'«evento»<sup>68</sup> e che si muove dunque nella sfera dell'informalità, cui ho fatto riferimento per il concetto di resistenza culturale – alla metafora della *tavoletta di cera*. Tale metafora, come si è visto sopra, pone l'accento sull'aspetto dinamico della memoria, sul processo di memorizzazione come incisione del segno grafico. Il testo di Ottlik viene trasformato in contenuto di memoria attraverso un atto privato che riprende però un gesto arcaico riconosciuto nella cultura occidentale come fondativo della stessa, e che conferisce all'opera un'aura sacrale: «Dunque il libro di Ottlik riceve adesso quest'aura per mezzo della riscrittura a mano di Esterházy; la scrittura a mano è in tal senso un gesto sacrale e contemporaneamente il suo capovolgimento ironico, la messa in discussione dell'impossibilità di un tale gesto sacrale in un mondo secolarizzato e perfettamente immanente – nel 1982»<sup>69</sup>.

Volendo proseguire nella ricostruzione dell'ambivalenza di questa operazione, ambivalenza propria dell'individualità *debole* dello scrittore di cui parlavo sopra, occorre soffermarci sul fatto che l'opera in questione, *Scuola sulla frontiera*, propone una struttura narrativa fondata sulle «difficoltà della narrazione» e sulla inaffidabilità dei ricordi, o meglio sulla dichiarazione del loro carattere totalmente soggettivo, in un'epoca, siamo alla fine degli anni cinquanta, in cui la memoria è fortemente eterodiretta<sup>70</sup>. Si tratta di un romanzo con un elevato grado di *Erinnerungs-haftigkeit*. La struttura a cornice, elemento che come abbiamo visto non sarebbe di per sé indice di una elevata esposizione del lettore alla rappresentazione del ricordo, è resa più complessa dal continuo alternarsi, all'interno della stessa, tra le parti appartenenti al romanzo nel romanzo (il cui autore è uno dei protagonisti della storia della cornice, Medve) e le rettifiche e commenti del narratore della cornice e protagonista, Bébé. Nella monografia che nel 2020 Dávid Szolláth dedica a Miklós Mészöly, lo studioso accosta un suo romanzo, *Az atléta halála* (Mészöly [1966] 2010; La morte dell'atleta), a *Scuola sulla frontiera*, perché «entrambe le opere richiamano l'attenzione sulla problematicità del carattere mediato del passato attraverso il ricordo, la lingua, la narrazione»<sup>71</sup>. Sottolinea inoltre la posizione debole di entrambi i narratori, Bébé e Hildi, quest'ultima narratrice de *La morte dell'atleta*. In particolare, Bébé afferma di non essere uno scrittore ma solo un pittore, eppure «commenta ora con interesse, ora con scetticismo le soluzioni narrative del manoscritto di Medve e correggendo

---

<sup>68</sup> «Non si tratta tanto di un evento, quanto piuttosto di un gesto che chiede di essere decifrato» (orig.: «Nem annyira eseményről, mint inkább egy megfejtendő mozdulatról van szó», Balassa [1982] 2002).

<sup>69</sup> Orig.: «Ezt az aurát Ottlik könyve tehát most Esterházy kézírása által kapja meg; a kézírás ilyen értelemben szakrális gesztus és egyben ironikus kifordítása, egy ilyen gesztus lehetetlenségének megkérdőjelezése a szekularizált és tökéletesen immanens világban – 1982-ben» (*ibidem*).

<sup>70</sup> Il romanzo fu scritto nel 1943 ma Ottlik poté pubblicarlo solo nel 1959.

<sup>71</sup> Orig.: «mindkét mű felhívja a figyelmet a múlt emlékezeti, nyelvi, narrációs közvetítettségének problematikusságára» (Szolláth 2020, 158).

la finzione letteraria di quest'ultimo racconta la propria versione "più fedele alla realtà"<sup>72</sup>.

Nel saggio dedicato al gesto di Esterházy, Balassa insiste sul fatto che esso trasforma il romanzo in oggetto visivo (*látvány*), in cui lo sviluppo lineare proprio del testo è condensato in un'unica contemporaneità. L'«ordine» (*rend*) viene trasformato in «caos» (*káosz*) di lettere sovrapposte e illeggibili. Del resto, la copiatura del romanzo quale omaggio al suo autore produce un tessuto talmente fitto da essere paragonabile a una *tabula rasa*. Siamo di fronte alla creazione di un oggetto nuovo<sup>73</sup> nella consapevolezza di una rottura irrecuperabile, perché, come afferma Sándor Radnóti (2009) in un saggio su Péter Lengyel, «nel mondo dei ragazzini, dei cadetti di *Scuola sulla frontiera* il *fair play* (e il suo contrario) appare in ogni aspetto della vita con la stessa chiarezza e la stessa naturalezza che ne *I ragazzi della via Pál* [...]. In questo senso, nel senso dell'evidenza dell'ordine morale del mondo, *Scuola sulla frontiera* è l'ultimo romanzo integro della letteratura ungherese»<sup>74</sup>.

Il valore interpretativo di una lettura del gesto di Esterházy attraverso la metafora della tavoletta di cera si comprende ancor di più in connessione con un altro fatto letterario coevo, la scrittura del *Napló*. Si trattava di un diario collettivo che lo scrittore Mihály Kornis (l'ideatore) e altri scrittori e intellettuali a lui vicini<sup>75</sup> si passarono tra il 1977 e il 1982, prima che venisse requisito dalla polizia politica. Anche in questo caso siamo di fronte a un gesto letterario che mette al centro il tema della memoria, della scrittura come memoria, una memoria che è al contempo individuale e collettiva:

Un semplice contenitore per ufficio passava di mano in mano, seguendo il flusso e le forme delle memorie personali, diventando sempre più corposo. Ebbe anche un'ampia circolazione clandestina. Finché nel 1982 fu sequestrato dalla polizia. Il potere ribadiva con quel sequestro che la coscienza nazionale doveva restare affidata ai silenzi, alle amnesie che s'intrecciavano dentro le storie ufficiali. (Töttössy 1995, 413, n. 302)

Siamo alla seconda delle metafore centrali proposte da Weinrich, quella del magazzino, che sta a rappresentare la capacità di archiviazione della memoria e di conservazione fedele di ciò che contiene. Il carattere statico di questa metafora viene dinamizzato dalla circolazione del contenitore di mano in mano<sup>76</sup>. La capacità di archiviazione della

---

<sup>72</sup> Orig.: «Medve kéziratának regényírói megoldásait hol érdeklődve, hol székepszissel kommentálja, és Medve irodalmi fikcióját helyesbítve mondja el a maga "valóságűbb" verzióját» (ivi, 158-159).

<sup>73</sup> Scrive Balassa ([1982] 2022): «Új tárgy jön létre, az eredetitől gyökeresen különböző» («Viene creato un oggetto nuovo, radicalmente diverso dall'originale»).

<sup>74</sup> Orig.: «az *Iskola a határon* kisfiú-, cögger-világában oly világosan, oly magától értetődően jelenik meg az élet minden rétegében a *fair play* (és annak ellentéte), mint valaha *A Pál utcai fiúk*ban [...]. Ebben az értelemben, az erkölcsi világrend evidenciájának értelmében, ez a magyar irodalom utolsó ép regénye».

<sup>75</sup> Per una lista completa e un indice delle entrate del diario, cfr. Barna *et al.* 1990, 413-427.

<sup>76</sup> Dello schema di circolazione del diario fornisce una breve sintesi Ervin Csizmadia: «Iniziò alla fine del 1977 con la partecipazione di 27 persone (nel 1982 ne rimanevano in tutto 8, ma nel corso dei cinque anni il Diario contò in totale 100 autori). Contrariamente alla proposta di Kornis di una circolazione giornaliera del diario, ciascuno poteva tenerlo per una settimana. Durante quella settimana poteva mostrarlo a chiunque (anche a chi non era tra i 27 membri), ma non era permesso darlo in prestito. Scaduta la settimana, bisognava passare il Diario a chi veniva dopo nella lista. I partecipanti furono suddivisi in tre gruppi da 9» (Csizmadia 1994; «1977 végén 27 fő részvételével indult (1982-re ebből mindössze 8-an maradtak, de az öt év során körülbelül 100 szerzője volt a *Naplónak*.) Kornis javaslatával ellentétben nem egy napig, hanem egy hétig lehetett mindenkinek. Ez alatt az egy hét alatt bárkinek meg lehetett mutatni (olyannak is, aki nem szerepel a 27 alaptag között), de kölcsönadni nem volt szabad. Az egy hét lejártával tovább kellett adni a *Naplót* a soron következő személynek. A részt vevő személyeket három 9-es csoportba osztották»).

memoria viene peraltro moltiplicata per tanti quanti sono gli attori che prendono parte alla scrittura e si moltiplica al contempo in tre esemplari, che ne garantiscono di fatto la sopravvivenza, perché soltanto uno di essi sarà trovato e distrutto dalla polizia<sup>77</sup>. I primi contributi a questo diario collettivo sono accomunati dalla presenza di un racconto o commento dell'iniziativa. Da questi testi emerge una comune interpretazione di questa operazione di scrittura diaristica collettiva come *azione dissenziente*. Non si tratta soltanto dell'operare nella clandestinità. Il senso di questa scrittura diaristica è più profondo: «Dovremmo realizzare un quaderno, una specie di documento dell'epoca, altrimenti non rimarrà traccia di quello che è successo in questi anni, della nostra quotidianità, delle nostre lotte»<sup>78</sup>, sono le parole di Kornis riportate da Miklós Sulyok nella prefazione al volume. Kornis intende creare un documento storico di quegli «anni settanta lacunosi» (*lyukas hetvenes évek*, ivi, 9), e la risposta collettiva è positiva perché fare memoria diaristica della quotidianità vuol dire, appunto, *fare* – agire contro l'inoperosità cui lo scrittore è costretto. Scrive György Petri: «Ho continuamente la sensazione di non fare nulla e che non mi accada nulla»<sup>79</sup>, mentre Péter Balassa apre così le sue annotazioni: «Ho (abbiamo) degli spasmi piuttosto comici nei confronti dei cosiddetti anni settanta; l'essenza è che crediamo di “non fare nulla”, dal momento che non ci sono eventi “esterni”, FACCENDE, che siano almeno in parte causate da noi (da me), o in cui almeno abbiamo avuto una parte»<sup>80</sup>. Csizmadia (1994) individua tre funzioni fondamentali del *Diario*:

La prima è che ha dato inizio a un *avvicinamento tra le culture dello spirito*. La seconda è che ha posto le basi per *la solidarietà dell'opposizione*. È stato sulle pagine del *Diario* che sono apparsi per la prima volta *reportage* sul caso del clero metodista perseguitato (scritti di Gábor Iványi); sulla condizione dei poveri (Gábor Havas e Zoltán Zsille). È stato su queste pagine che Pál Szalai ha presentato per la prima volta la tradizione radicale borghese, ed è stato qui che Gáspár Miklós Tamás ha scritto per la prima volta sulle condizioni della minoranza transilvana. Infine, il terzo elemento importante fu la creazione delle basi della cultura *politica*, forse il compito più importante.<sup>81</sup>

La pratica di memoria è dunque strettamente legata al dissenso ed è azione nel senso di riaffermazione dello scrittore, dell'intellettuale, della propria *libera presenza nel tempo*. Un concetto che ritroveremo affermato anche in Zsófia Bán. Vale la pena notare, a conclusione di questo capitolo, che questa necessità di praticare la memoria del vivere quotidiano nell'Ungheria socialista è condivisa anche a livello materiale. In una recente voce dedicata all'Ungheria, Péter Apor sottolinea, in particolare, il valore del collezionismo

---

<sup>77</sup> Il manoscritto è conservato al Petőfi Irodalmi Múzeum di Budapest (Museo della letteratura Petőfi, con sigla PIM), mentre nel 1990 è stata pubblicata una selezione dei testi (Barna *et al.* 1990).

<sup>78</sup> Orig.: «Kéne csinálni egy üzenőfüzetet, valamiféle kordokumentumot, különben semmi nem marad abból, hogy mi történt ezekben az években, semmi nem marad hétköznapijainkból, küszködéseinkből» (Barna *et al.* 1990, 5).

<sup>79</sup> Orig.: «Az a legállandóbb érzésem, hogy nem csinállok semmit, nem történik velem semmi» (ivi, 16).

<sup>80</sup> Orig.: «Elég komikus görceink, görcsom van (vannak) az ún. hetvenes évekkel szemben; ennek az a lényege, hogy azt hisszük, “semmit sem csinálunk”, hiszen nincsenek “külső” események, ÜGYEK, melyek legalább részben mi (én) idézünk elő, vagy legalábbis részünk volna bennük» (ivi, 41).

<sup>81</sup> Orig.: «Az első az, hogy megindította az *érzelmi kultúrák közötti közeledést*. A másik, hogy lerakta az *ellenzéki szolidaritás* alapjait. Először a Napló oldalain jelentek meg tudósítások az üldözött metodista lelkészek ügyéről (Iványi Gábor írásai); a szegények helyzetéről (Havas Gábor és Zsille Zoltán). Itt mutatta be először a polgári radikális tradíciót Szalai Pál, és itt írt először az erdélyi kisebbség állapotáról Tamás Gáspár Miklós. Végül a harmadik fontos elem a *politikai* kultúra alapjainak lerakása, ami talán a legfontosabb feladat volt» (Csizmadia 1994, corsivi dell'autore).

come *azione* tesa a preservare dalla distruzione materiali che rimandavano a forme di comportamento di determinati gruppi sociali perseguitati dal regime. Si tratta dunque di una *pratica di memoria*:

The trajectories of collecting alternative and countercultures ran parallel to the history of cultural opposition itself. Collecting began almost immediately after the communist takeover, as autonomous cultural forms and groups began to be persecuted. These activities did not necessarily mean the deliberate and purposeful collecting of material with regard to cultural opposition. Instead, they represented the will to preserve and save important material and forms of behavior with which groups which were then persecuted identified. The typical collections that were generated in this era were, hence, either materials gathered privately and often clandestinely or archives created by people in exile. (Apor 2018, 142)

## Capitolo II

### Zsófia Bán, tra scrittura letteraria e saggistica critica. Biografia, figura, opera

Zsófia Bán non è una scrittrice del canone letterario ungherese, ma tale canone (le sue opere, i suoi autori) lo frequenta intensamente, lo interroga, si pone con esso in dialogo costante e lo *provoca*. A partire della pubblicazione della sua prima opera di narrativa nel 2007, *Scuola serale. Libro di lettura per adulti* (Bán 2007a) – avvenuta quando aveva già cinquant’anni, all’apice di una carriera accademica come americanista e preceduta da singole pubblicazioni sulle principali riviste letterarie del Paese – la sua presenza nel dibattito letterario è cresciuta continuamente, accompagnata anche da premi<sup>82</sup> e da una diffusione delle sue opere in traduzione. *Scuola serale* è stato tradotto in tre lingue fondamentali per la circolazione della letteratura ungherese al di fuori dei confini nazionali: in tedesco da Terézia Mora (Bán 2012d), in spagnolo da José Miguel González Trevejo (Bán 2015) e in inglese – in edizione americana – da Jim Tucker (Bán 2019a)<sup>83</sup>. Degno di nota è il fatto che i successivi volumi di prosa di Zsófia Bán sono stati tradotti in Germania e hanno ottenuto una attenta ricezione, sicuramente anche in virtù del fatto che a tradurli è stata sempre Terézia Mora, oggi una delle scrittrici più importanti del panorama di lingua tedesca, nonché tra le più importanti traduttrici dall’ungherese. La seconda raccolta di racconti di Bán, *Amikor még csak az állatok éltek* (Bán 2012a; Quando ancora vivevano solo gli animali), è stata pubblicata in traduzione tedesca nel 2014, mentre quella successiva, *Lehet lélegezni* (Bán 2018; Possiamo respirare!), nel 2020. In tedesco inoltre è stata pubblicata una selezione di saggi tratta dai due volumi *Próbacsomagolás* (2008; Valigia di prova) e *Turul és dinó* (Bán 2016; Il turul e il dinosauro), con il titolo *Der Sommer unserer Missvergnügens* (2019d; L’estate del nostro scontento). Infine, è del 2019 la pubblicazione di un testo per ragazzi, *Vagánybagoly és a harmadik A, avagy mindenki lehet más* (Bán 2019e; Il gufofigo e la terza A, ovvero tutti possono essere diversi), illustrato da Norbert Nagy, cui ha fatto seguito nel 2022 *Vagánybagoly és a negyedik A, avagy mindenki láthat mást* (Bán 2022; Il gufofigo e la quarta A, ovvero tutti possono vedere diversamente).

Da questa panoramica emerge chiaramente che Bán si presenta come scrittrice di prosa breve, un genere che ha conosciuto una fortuna costante nella letteratura ungherese, che tutt’oggi mantiene. La scrittrice ne ha sfruttato le potenzialità soprattutto dal punto di vi-

---

<sup>82</sup> Oltre a importanti premi letterari ungheresi – il Premio Péter Balassa nel 2007, il Premio Attila József nel 2008, il Premio Palládium nel 2009, il Premio Tibor Déry nel 2012 e il Premio Milán Füst nel 2021 – ha ricevuto riconoscimenti internazionali come, ad esempio, la segnalazione nella *shortlist* dello Internationaler Literaturpreis della Haus der Kulturen der Welt di Berlino (2014) o il premio letterario svizzero Spycher: Literaturpreis Leuk (2021).

<sup>83</sup> *Scuola serale* ha avuto un’ampia ricezione negli Stati Uniti e ha incuriosito il compositore americano Jeremy Gill, al punto che questi ha deciso di comporre un brano musicale per quartetto d’archi e orchestra d’archi, sulla base della raccolta stessa: «*Motherwhere* takes its title from Zsófia Bán’s 2007 book of stories titled *Night School: A Reader for Grownups*. I was so taken by her collection of 21 distinct and tremendously varied—though at the same time, deeply related—tales that I wanted to evoke, musically, the experience of reading her book. By way of a Joycean pun, I decided to convert her “bag-of-tales” into 21 connected bagatelles for strings that trace the emotional thread of her stories as they move from *Motherwhere*’s absence (the first story) through the unexpected (and unprepared) “Miraculous Return of Laughter” of the final story» (Gill 2021). La prima del concerto si è tenuta il 1° aprile 2022 a New York e si può ascoltare nell’esecuzione del Parker Quartet a questo link: <<https://jeremytgill.com/works/motherwhere-bagatelles-for-strings-after-ban/>> (1/2024).

sta della sperimentazione linguistica e narrativa, scegliendo di volta in volta per ciascun racconto una prospettiva di osservazione diversa, voci narranti multiple e differenti e utilizzando soprattutto l'ibridazione della narrazione di finzione con generi testuali di *non-fiction*. Si possono individuare dei tratti comuni che caratterizzano ciascuna raccolta. La prima, *Scuola serale*, cui dedicherò in questo capitolo un paragrafo a sé stante, è costruita sul motivo del *sapere alternativo* ed è in questo senso la provocazione più esplicita nei confronti del concetto di canone letterario, artistico, culturale, sia specifico del contesto ungherese sia, in senso più ampio, del sapere universale. L'operazione di Bán è di ricercare, nel dettaglio più nascosto del sapere condiviso, il potenziale per una narrazione alternativa che vada a scardinare le sicurezze della nostra cultura, della memoria istituzionalizzata e, appunto, canonizzata. Questo tentativo di dire il non-ancora-detto prosegue anche nella seconda raccolta, *Quando vivevano ancora solo gli animali*, dove assume una presenza dominante la riflessione sul rapporto tra testo e immagine, cui dedicherò ampio spazio nella seconda parte di questo capitolo e poi nel terzo capitolo. La terza raccolta, *Possiamo respirare!*, prende le mosse già con il titolo, ma poi soprattutto con il testo di apertura, dall'idea della nostra *libera presenza nel tempo*: il respiro libero è l'immagine metaforica che Bán utilizza per incoraggiare la pratica libera di memoria, il nostro stare tra il passato e il presente senza repressioni (soffocamenti) di sorta:

A béka (teszem azt, de mondhatnék krokodilt) vízben és szárazföldön él.  
 A béka kétéltű.  
 A kétéltűeknek bőrlégzésük van.  
 Ha a béka bőrét bekenik zsírral, megfullad.  
 Kérjük, ez ne forduljon elő.  
 Az ember (például) múltban és jelenben él.  
 (A jövőről képe van, jól passzol a kanapéhoz.)  
 Az ember tehát kétéltű.  
 (Kérdés: a kétéltű: ember, vagy: a kétéltű ember?)  
 A kétéltű embernek bőrlégzése van.  
 Ha a kétéltű ember bőrét bekenik zsírral, megfullad.  
 Kérjük, ez ne forduljon elő.  
 Kérjük a bőrlégzést szabadon hagyni.  
 Köszönjük.

La rana (prendo la rana, ma potrei dire il cocodrillo) vive in acqua e sulla terraferma.  
 La rana è un anfibio.  
 Gli anfibi praticano la respirazione cutanea.  
 Se si spalma dello strutto sulla pelle della rana, soffoca.  
 Si prega di evitarlo.  
 L'uomo (ad esempio) vive nel passato e nel presente.  
 (Ha un'immagine di futuro, che ben si adatta al divano.)  
 Dunque l'uomo è un anfibio.  
 (Domanda: l'anfibio è uomo, oppure: l'uomo è anfibio?)  
 L'uomo anfibio pratica la respirazione cutanea.  
 Se si spalma dello strutto sulla pelle dell'uomo anfibio, soffoca.  
 Si prega di evitarlo.  
 Si prega di lasciare che la pelle respiri liberamente.  
 Grazie.

(Bán 2018, 5)

Nel percorrere questi motivi fatti (almeno nella lettura che propongo qui) di binomi (dicibile e indicibile, testo e immagine, corpo e respiro) Bán è un ricettore eccezionale di moltissime istanze attualmente pulsanti in Ungheria. Come si vedrà nel corso di questi due capitoli, affrontare una analisi dei suoi testi – letterari e di saggistica – vuol dire toccare quelle che sono le principali questioni della letteratura contemporanea ungherese, segnata dall'esperienza del postmoderno nella sua specificità di essersi fatta critica della cultura della memoria eterodiretta, ma anche segnata da forme specifiche di una eterodirezione di ritorno, perciò aperta adesso a un confronto fortemente desiderato anche con i

principali filoni internazionali, con un'attenzione particolare a quello che può essere riassunto nella categoria del "subalterno" (Spivak 1988).

L'obiettivo principale di questo capitolo è ricostruire il contesto – personale, familiare, lavorativo e sociale – in cui Zsófia Bán scrive, con la consapevolezza che tale ricostruzione è già interpretazione. Ne emerge la figura di un'intellettuale che ha saputo intrecciare in un discorso coeso (la sua opera, fatta di narrativa e saggistica oltre che di numerosi interventi pubblici) i fili biografici derivati dal contesto familiare e dal *milieu* socio-politico e culturale in cui è cresciuta, nonché gli aspetti biografici e gli interessi che sono stati frutto di scelte individuali.

La possibilità di accedere a determinate informazioni – soprattutto quelle legate alla composizione dei testi – direttamente dalla fonte, cioè dal racconto di Zsófia Bán, rende solo apparentemente più semplice il compito. La necessità di conoscere si scontra peraltro con il rispetto della *privacy* dell'autrice. La tentazione di incalzare è frenata dalla consapevolezza che quella che riceviamo è comunque una narrazione. Memoria privata, dunque, sistemata secondo categorie e priorità individuali che possono differire dalle categorie e dalle priorità di chi interroga o che, come dice Fastelli (Fastelli 2019, 13) a proposito dell'intervista, giornalistica o letteraria che sia, sono «una modalità di costruzione del sé, non differente, in questo senso, da qualsiasi altra rappresentazione biografica».

Sul piano metodologico questo capitolo è composto attraverso una integrazione tra le informazioni sull'autrice ricavate da testi pubblicati (articoli, interviste, recensioni) e le informazioni raccolte durante i miei colloqui privati con la scrittrice. Il tutto è vagliato attraverso la ricostruzione del contesto storico-politico, all'interno del quale le singole informazioni acquisiscono un significato più specifico. L'obiettivo è fornire un quadro in cui i singoli elementi abbiano il giusto peso nel rapporto tra dimensione individuale/familiare e dimensione storica. Ad ogni modo, la ricostruzione degli aspetti biografici non verrà esaurita in questo capitolo: agli aspetti affrontati direttamente da Bán nei suoi scritti darò spazio di approfondimento anche nel terzo capitolo, dedicato all'analisi dei testi.

### *II.1. Tra Rio de Janeiro e Budapest, negli anni del socialismo reale*

Zsófia Bán è nata il 23 settembre 1957 a Rio de Janeiro da genitori ebrei ungheresi. «Il padre era direttore dell'ufficio di commercio estero, “un grande affabulatore, una persona amabile”»<sup>84</sup>, si legge nel *Portré* recentemente pubblicato sul settimanale *Hvg*. Si può subito notare, nella ricostruzione di questo periodo, la compresenza di due tipologie di frasi che, semplicemente giustapposte, stridono e diventano lo specchio della profonda complessità che caratterizzava la quotidianità del socialismo reale. La redattrice del ritratto-intervista, Zsuzsa Mátraházi, introduce infatti il dato storico e oggettivo sull'incarico diplomatico del padre a Rio de Janeiro e, invece di approfondirne eventuali implicazioni politiche, affianca a tale dato una citazione delle parole di Zsófia Bán che hanno carattere fortemente privato, intimo. Che sia intenzionale o inconscia, la scelta di Mátraházi svia il discorso dall'approfondimento di un *eventuale* non detto della prima parte del periodo, che suppongo si attivi in maniera inconscia in qualunque lettore ungherese. Le parole amorevoli della figlia paiono arrivare in soccorso per distrarre l'attenzione dal fatto che ci troviamo negli anni intorno al 1956 e che stiamo parlando di un incarico ufficiale che

---

<sup>84</sup> Orig.: «Édesapja az ottani külkereskedelmi kirendeltséget vezette, “nagy sztorizó, szeretetre méltó ember volt”» (Bán 2020).

lo Stato socialista ungherese conferisce per un lavoro diplomatico da svolgersi all'estero. Nelle pagine seguenti proverò a fornire una ricostruzione di questa complessità<sup>85</sup>.

Nell'allora capitale del Brasile (lo fu fino al 1960) il padre di Zsófia Bán, László Bán (1908-1990), si era trasferito con la moglie Éva Bolgár (1924-1985), la madre di Zsófia, nel 1955, dopo la fine dell'era Rákosi e prima della rivoluzione del 1956<sup>86</sup>, con l'incarico di istituire appunto l'ufficio di commercio estero ungherese della città di Rio. Durante la seconda guerra mondiale, il padre di Bán era stato deportato in un campo di lavoro in Ungheria, mentre la sua prima moglie – della cui esistenza Bán apprenderà solo in età adulta – era morta durante la Shoah<sup>87</sup>. Anche gli altri membri della famiglia di László Bán erano morti nei campi di sterminio, in vita erano rimasti solo due cugini (Bán 2020). Éva Bolgár fu deportata a Bergen-Belsen e poi a Terezín. I genitori di Bán si conobbero dopo la guerra e si sposarono nel 1952. Dell'esperienza della madre nei campi di concentramento il dato che emerge continuamente nella biografia della scrittrice è il *tacere*: la madre non parlava della sua deportazione, «mentre la sua unica figlia non capiva perché bisognasse “risparmiare” i nervi della madre, una corrispondente in lingua straniera che conosceva sette lingue»<sup>88</sup>. Quello di corrispondente in lingua straniera fu il lavoro che la madre svolse negli anni brasiliani.

Stando alle informazioni ricevute da Zsófia Bán sulle circostanze dell'incarico brasiliano e del periodo vissuto all'estero dalla famiglia (periodo che si concluse nel 1969), e integrando tali informazioni con quanto gli studi storici ci permettono di sapere riguardo al quadro socio-politico dell'Ungheria del Quarantennio socialista, si può azzardare la proposta di accomunare l'esperienza della famiglia Bán a quella di molti ebrei di Budapest che dopo la guerra non interruppero i rapporti con l'Ungheria e non scelsero di (o non furono costretti a) emigrare in Israele.

Dopo la seconda guerra mondiale, «ogni dibattito sull'assunzione di responsabilità da parte della società ungherese venne stroncato dalla sovietizzazione, in cui i quadri comunisti di origine ebraica giocarono un ruolo ancora più centrale che in Polonia e in Romania» (Bottoni 2019, 53). L'Ungheria del dopoguerra conosceva ancora un forte antisemitismo, ma il neonato stato socialista intendeva guardare al futuro e sostanzialmente azzerare il passato (che divenne di fatto un tabù) in nome della costruzione dell'uomo nuovo sovietico. Il partito comunista offriva agli ebrei «la promessa di una piena integrazione ma impose un rigido controllo sulla vita comunitaria e trasformò l'identità ebraica in un tabù pubblico» (ivi, 54). In particolare, fu János Kádár<sup>89</sup> a adottare una politica

---

<sup>85</sup> Salvo diversamente indicato, le informazioni biografiche sono riportate in base a quanto raccontatomi da Zsófia Bán nei nostri colloqui privati.

<sup>86</sup> Al governo Rákosi, che cadde il 4 luglio 1953, seguì il primo governo di Imre Nagy, caratterizzato da un ammorbidimento delle severe condizioni di vita cui era costretta la popolazione ungherese, con un tentativo di distanziamento dalla politica imposta da Mosca. In tutto il blocco sovietico è questo il periodo della destalinizzazione, e in Ungheria si preparavano le condizioni che portarono alla rivoluzione del 23 ottobre 1956. Il governo Nagy fu destituito il 18 aprile 1955, succeduto dal governo di András Hegedüs, «che tuttavia era soltanto una marionetta nelle mani di Rákosi e di Gerő» (Romsics 2011, 259; «aki azonban csak báb volt Rákosi és Gerő kezében»).

<sup>87</sup> È un dato che Bán affronta pubblicamente in una conferenza, il cui testo è confluito poi nel volume di saggi *Valigia di prova* (Bán 2008). Me ne occuperò nel terzo capitolo.

<sup>88</sup> Orig.: «egyetlen lánya azt azonban nem értette, miért kell “kímélni” hét nyelven beszélő, idegen nyelvi levezető édesanyja idegeit» (*ibidem*).

<sup>89</sup> La cosiddetta *Kádár-korszak*, l'era Kádár, durò dal novembre 1956 al maggio 1988. Tale periodo può essere suddiviso in due grandi fasi. La prima, che durò fino al 1962-1963, fu caratterizzata da una sanguinosa repressione dei rivoluzionari, dal ripristino delle istituzioni della dittatura, dal consolidamento del potere personale di Kádár e dal riconoscimento internazionale del regime. La seconda fase è quella della

“accogliente” nei confronti degli ebrei, facendo entrare «in posizioni di assoluto rilievo formale e informale un gran numero di quadri di origine ebraica, dalla cultura al commercio estero» (*ibidem*).

D’altro canto, è un dato che oggi fa parte della coscienza storica ungherese, più o meno esplicitata, il fatto che i luoghi della diplomazia estera dell’Ungheria socialista fossero anche centri di attività di spionaggio della polizia politica ungherese. Nella sua tesi di dottorato dedicata alla comunità ungherese di San Paolo del Brasile, Attila Pongrácz fa riferimento al caso di György Lázár, un consigliere dell’ufficio di commercio estero di Rio de Janeiro (*a magyar kereskedelmi kirendeltség tanácsosa*), che il 27 aprile 1960 chiese e ottenne l’asilo politico dalle autorità brasiliane, diventando così un ‘dissidente’. Il caso destò particolare scalpore perché Lázár rivelò alla stampa brasiliana che l’ufficio di commercio estero funzionava anche come centro di spionaggio (Pongrácz 2008, 42, n. 180). Tutto ciò accadeva negli anni in cui il padre di Bán era appunto a capo dell’ufficio di commercio estero, anche se proprio il 1960 è l’anno in cui, finito il primo incarico diplomatico di durata quadriennale, la famiglia fa ritorno a Budapest, dove Zsófia frequenterà l’asilo. Dopo tre anni, il padre riceve di nuovo lo stesso incarico a Rio, come esito di una sorta di accordo (Zsófia Bán lo ha definito «*deal*»): la promessa di poter ripartire dall’Ungheria, contraccambiata dal diplomatico con una lealtà verso il proprio incarico.

Solo di recente, più o meno otto anni fa, Zsófia Bán ha provato ad approfondire la questione dei rapporti del padre con il Partito Socialista. Sicura che lui non fosse membro del partito, voleva chiarire la sua posizione rispetto all’incarico ufficiale ricevuto. Ha fatto richiesta come libera cittadina all’Archivio Storico dei Servizi di Sicurezza dello Stato ungherese (Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, ÁBTL)<sup>90</sup> e ha ricevuto una selezione di documenti riguardanti il padre, in un unico faldone che ha tenuto per circa un mese sulla sua scrivania, prima di aprirlo. Bán ha appreso così che di quei dossier il padre non era l’autore, ma l’oggetto. Durante il suo incarico diplomatico in Brasile era stato infatti tenuto sotto sorveglianza: il timore era che potesse *disszidálni*, ovvero espatriare illegalmente.

Dal punto di vista delle date, la ricostruzione è dunque questa:

- 1955: Bán va in Brasile con la moglie, fonda l’ufficio ungherese del commercio estero di Rio de Janeiro,
- 1957: nasce Zsófia,
- 1959: termina il primo incarico e la famiglia fa rientro a Budapest; Zsófia frequenta l’asilo a Budapest,
- 1963: Bán riceve un secondo incarico a Rio de Janeiro, dove la famiglia fa ritorno,

---

cosiddetta “stabilizzazione” (*konzolidáció*) e durò fino alla fine degli anni ottanta. Si definì un modello ungherese di socialismo, caratterizzato dal passaggio dal totalitarismo all’autoritarismo, con un allentamento del carattere repressivo dello stato socialista e una generale depoliticizzazione della vita quotidiana. Rimanevano invece incontestabili il sistema monopartitico e la *leadership* del Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP; Partito Socialista Operaio Ungherese), nonché l’assoluta fedeltà alla politica estera dell’Unione Sovietica e al Patto di Varsavia, l’alleanza militare da essa guidata (cfr. Romsics 2011, 269-270).

<sup>90</sup> L’Archivio storico dei Servizi di sicurezza dello Stato è stato istituito nel 2003 e succede al cosiddetto Történeti Hivatal (Ufficio storico) istituito in prima istanza con la Legge n. XXIII del 1994. Tra le funzioni dell’Ufficio storico prima e dell’Archivio storico poi c’è quella di fornire alle persone interessate i dati dei fascicoli redatti su di loro dai servizi di sicurezza dello Stato nel periodo socialista. Facendo richiesta come liberi cittadini, si riceve una selezione dei documenti, se invece la richiesta avviene per motivi di ricerca scientifica si può ottenere la documentazione completa.

- 1969: rientro definitivo in Ungheria, Zsófia ha dodici anni,
- quando Zsófia è ormai al liceo, il padre riceve un nuovo incarico per il Perù, ma la ragazza si oppone nettamente a un nuovo trasferimento e la famiglia rimane definitivamente in Ungheria,
- 1985: muore la madre di Zsófia, all'età di 61 anni,
- 1990: muore il padre di Zsófia, all'età di 82 anni.

Stando alle informazioni riassunte sin qui, la storia della famiglia Bán può essere collocata non soltanto, come detto sopra, all'interno del più ampio quadro politico-sociale della popolazione ebraica nell'Ungheria socialista, ma anche all'interno di quella che nel primo capitolo ho definito come *zona grigia*. Adottando tale concetto per descrivere il contesto in cui cresce Zsófia Bán, possiamo comprendere anche il valore eccezionale di un elemento estremamente rilevante nella formazione della scrittrice, vale a dire l'esperienza multilingue e multiculturale di cui si è nutrita sin dalla prima infanzia e che lascia tracce anche nella produzione letteraria. A Rio de Janeiro la piccola Zsófia parla ungherese con i genitori, ma apprende anche il portoghese, in particolare dalla sua balia brasiliana. Bán descrive in questo modo il suo rapporto con le lingue ungherese e portoghese:

Ho iniziato a parlare prima il portoghese e un po' dopo l'ungherese. Certo in questo caso possiamo parlare anche di lingua materna culturale, non necessariamente di lingua materna dal punto di vista strettamente linguistico. E di lingue materne culturali, si è scoperto, ce ne possono essere più d'una contemporaneamente. Più tardi ho iniziato a leggere romanzi anche in ungherese, a casa parlavamo ungherese, facevamo viaggi in Ungheria, per cui le due lingue hanno vissuto in me parallelamente<sup>91</sup>.

Dopo i primissimi anni a Rio, come si è detto, la piccola Zsófia frequenta l'asilo in Ungheria, a Budapest, per poi fare nuovamente ritorno con la famiglia nella capitale brasiliana e lì frequentare la scuola elementare. È a questo punto che arriva anche la lingua inglese, perché a Rio la bambina frequenta una scuola americana. La conoscenza della lingua inglese ha rappresentato un elemento chiave per la sua futura socializzazione letteraria e in particolare per quella che poi è diventata la sua esperienza di scrittrice che ha scelto come forma di espressione una prosa breve dal carattere piuttosto ibrido: una saggistica aperta al tocco personale, all'americana, e una narrativa spesso vicina alla forma del saggio, come da tradizione in Ungheria e nell'Europa centrale in generale.

L'essere donna in un panorama a dominanza maschile è un aspetto che influisce sull'impegno di Zsófia Bán nella sfera letteraria e culturale. Su questo aspetto Bán si è espressa spesso mettendo in relazione la questione con la sua formazione anglo-americana. Nella già citata intervista pubblicata dal settimanale *Hvg* ha dichiarato ad esempio:

Io ho frequentato una scuola in lingua inglese e nelle letterature di lingua inglese si incontrano presto un gran numero di scrittrici, è totalmente naturale e "legittimo" leggere scrittrici affermate, come ad esempio Charlotte ed Emily Brontë, Jane Austen o Harriet Beecher Stowe, giusto per nominarne alcune. Vale a dire che per me apparteneva alla "normalità" dell'universo del romanzo il fatto che esistessero scrittori e scrittrici, e che ciascuno o ciascuna potesse offrire qualcosa di diverso, ciascuno o ciascuna sapesse o volesse qualcosa

---

<sup>91</sup> Orig.: «Először portugálul kezdtem beszélni, és kicsit később magyarul. Lehet persze kulturális anyanyelvről is beszélni, nem feltétlenül csak nyelvi anyanyelvről. Ez, mint kiderült, egyszerre többféle is lehet. Később magyarul is olvastam regényeket, otthon magyarul beszéltünk, hazajártunk Magyarországra, tehát a két nyelv párhuzamosan élt bennem» (Bán 2004a).

di diverso, senza che nessuno o nessuna fosse da meno. Credo che questo sia uno degli insegnamenti più fondamentali e importanti che si ricevono in tenera età e che ti accompagnano per tutta una vita<sup>92</sup>.

Sul carattere ibrido della sua prosa leggiamo invece: «Mi interessava molto quella nuova direzione della letteratura americana diventata famosa col nome di *New Journalism*, una forma particolare di *reportage* letterario. A questo gruppo appartenevano ad esempio Susan Sontag, Tom Wolfe o Joan Didion»<sup>93</sup>. Quando nel 1969 la famiglia si trasferisce definitivamente a Budapest – per la precisione nella Újlipótváros (XIII distretto che, insieme alla Lipótváros del V distretto, è una delle zone centrali della capitale ungherese storicamente abitate dalla borghesia e intelligenza ebraica), in cui la scrittrice abita tutt'ora – per la dodicenne Zsófia Bán è un vero e proprio trauma:

fino ad allora conoscevo l'Ungheria solo grazie ai brevi soggiorni dai nonni, il luogo della mia infanzia, la mia patria, era il Brasile. Il trasferimento fu un duro strappo. L'ho vissuto come un trapianto d'organi, in cui non sai mai se il tuo corpo accetterà o rigetterà l'organo estraneo. Credo che sia andata molto bene, ma le cicatrici di un'operazione rimangono per sempre. Oggi sono grata di possedere questa doppia identità; di volta in volta posso uscire da me stessa e rientrare in me stessa come un'altra persona<sup>94</sup>.

La famiglia Bán rientra in Ungheria nella seconda fase dell'era Kádár, la fase della cosiddetta *konzolidáció*, la stabilizzazione del regime nel suo passaggio dal carattere totalitario a quello autoritario. Nell'Ungheria di János Kádár, Zsófia Bán frequenta il liceo Ferenc Kölcsey, uno dei più prestigiosi e più antichi di Budapest (fu fondato nel 1898), che proponeva (e propone tutt'ora) un percorso bilingue francese-ungherese. Infine, fedele alla sua formazione plurilingue, si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia con percorso nelle lingue e letterature straniere (inglese, francese e portoghese) dell'Università Eötvös Loránd di Budapest (ELTE), che frequenta dal 1976 al 1981. Alla ELTE lega la propria carriera accademica: vi tiene corsi dal 1981 alla cattedra di anglistica, nel 1990 (a trentatré anni) diventa *egyetemi adjunktus* (*senior lecturer*) e dal 1992 passa alla neonata cattedra di americanistica, dove insegna come *egyetemi docens* (professore associato) dal 2001 per più di vent'anni, fino al 2022. Oggi continua la sua attività di scrittrice. Tra il 1981 e il 1985, la giovane Bán aveva lavorato anche come assistente alla regia allo Studio Internazionale Mafilm: come vedremo, l'interesse per la pellicola cinematografica (oltre che fotografica) caratterizzerà fortemente la sua produzione letteraria e saggistica.

---

<sup>92</sup> Orig.: «Én angol nyelvű iskolába jártam és az angol nyelvű irodalmakban az ember már viszonylag korán, számos nőíróval találkozok, teljesen természetes és “legitim” módon lehet elismert nőírókat is olvasni, így például Charlotte és Emily Brontë, Jane Austen vagy Harriet Beecher Stowe, hogy csak néhányat említsek. Vagyis nekem a regényvilágok “normalitása” az volt, hogy van ilyen is, meg olyan is, és hogy mindegyik más tud nyújtani, más tud, más akar, és egyik sem kevesebb a másiknál. Azt hiszem, ez az egyik legalapvetőbb és legfontosabb korai tanulság, ami egy életre szól» (Bán 2020).

<sup>93</sup> Orig.: «Nagyon érdekelt az amerikai irodalomnak az az új vonulata, amely New Journalismként vált ismertté, és amely az irodalmi esszéipornak egy sajátos fajtája. Ehhez a csoporthoz tartozott például Susan Sontag, Tom Wolfe vagy Joan Didion [...]» (*ibidem*).

<sup>94</sup> Orig.: «[...] bis dahin kannte ich Ungarn nur von Aufenthalten bei den Großeltern. Brasilien war der Ort meiner Kindheit, meine Heimat. Die Übersiedelung war ein harter Schnitt. Ich habe das wie eine Organtransplantation empfunden, bei der man nie weiß, ob der eigene Körper das fremde Organ annimmt oder abstößt. Ich denke, es hat ganz gut geklappt, aber Operationsnarben bleiben ja für immer. Heute bin ich für diese Doppelidentität dankbar; ich kann durch sie fallweise aus mir heraus- und als eine andere wieder in mich hineintreten» (Bán 2015).

Grazie al proprio percorso di studi e professionale Bán poté trascorrere diversi periodi all'estero, anche negli anni in cui la popolazione ungherese non poteva viaggiare con facilità e liberamente. Dopo la rivoluzione dei garofani in Portogallo (25 aprile 1974) e la destituzione del regime di Salazar, nel 1975 una giovanissima Zsófia Bán accompagna in qualità di interprete portoghese-ungherese la prima delegazione di danzatori popolari ungheresi (*néptánc csoport*) che, in virtù della nuova amicizia tra i due Paesi socialisti, si recava a Lisbona per offrire un allegro programma culturale<sup>95</sup>. Non sarà la sua unica esperienza come interprete all'estero, e fu poi soprattutto la sua attività accademica a portarla oltreconfine. Nel 1980 (a ventitré anni) è all'Università di Lisbona grazie a una borsa di scambio del Ministero della Cultura e dell'Istruzione, un'altra borsa erogata dallo stesso ente nel 1987/88 (a trent'anni) la porta all'Università del Minnesota<sup>96</sup>. La sua frequentazione americana segna una continuità nella biografia dell'autrice, che è espressione di una certa visione dell'America stessa e dell'ispirazione che rappresenta per il suo lavoro:

Anche l'interesse per l'America, o almeno le radici di questo interesse, sono da ricercare qui [a Rio], visto che a Rio de Janeiro all'epoca, alla scuola elementare, frequentavo una scuola americana e già lì fui contagiata da questa cosa, questa creatura o meglio, questo affascinante tessuto che chiamano "America" e che, a quanto pare, mi accompagna per tutta la vita. Perché l'America non è solo un luogo definibile geograficamente, ma è metafora, simbolo, icona, desiderio, prodotto della fantasia, che comunque lo guardi funziona in maniera un po' diversa nella testa delle persone e che tra le altre cose è così affascinante proprio perché non rispecchia soltanto l'oggetto, ma anche lo sfondo culturale, le aspirazioni o i pregiudizi culturali che esaminano tale oggetto. [...] All'università oltre al francese ho studiato l'inglese (all'epoca non esisteva la cattedra di americanistica), e poi anche il portoghese, per essere fedele anche al paese in cui sono nata, ma l'americanistica per me è sempre stata ed è in primo piano. Qui devo precisare che, visto dal Sudamerica, il termine "America" non si riferisce soltanto all'America settentrionale, come accade solitamente in tutto il mondo, un'appropriazione di cui peraltro i sudamericani si lamentano. Di conseguenza l'oggetto chiamato *American studies* in molti posti comprende ormai sia la parte settentrionale che quella meridionale del continente, come anche l'America centrale. In questo senso per fortuna l'elemento "americano" rappresenta coesione nella mia vita e nella mia testa. Pertanto, non è un caso che da quando all'Elte esiste una cattedra separata di americanistica (dal 1992) io insegni lì, e credo che l'America sia un tema che è stato finora fonte di ispirazione inesauribile per i miei scritti, di ogni genere, e suppongo che nemmeno in futuro sarà diversamente<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Di questa esperienza leggiamo una testimonianza nel racconto «Rohanunk a f\*\*\*ba!» (Bán 2018, 117-120). I tre asterischi del titolo costituiscono un duplice rimando, di cui il primo sarebbe *a francba/megy a francba*, un modo di dire popolare che riferisce di una condizione umana maledetta e letteralmente si rifà alla malattia venerea attribuita ai soldati francesi (*franc*): l'espressione è traducibile in italiano con "maledizione!". Il secondo rimando è a una poesia di Endre Ady del 1912, *Rohanunk a forradalomba* (Corriamo nella rivoluzione) in cui colpa e morte possono diventare (senza alcuna garanzia teologica o generalmente culturale) momenti costitutivi di mutamenti gravidi di redenzione.

<sup>96</sup> I soggiorni all'estero per ricerche e residenze di scrittura proseguiranno anche dopo il cambio di regime e la legano non soltanto agli Stati Uniti, ma anche alla Germania, al Singapore, più recentemente alla Svizzera.

<sup>97</sup> Orig.: «Az Amerika iránti érdeklődés, de legalábbis annak kezdete szintén itt keresendő, amennyiben Rio de Janeiróban annak idején, elemistaként, amerikai iskolába jártam, és már ott rögtön megfertőződtem ezzel a dologgal, jelenséggel, illetve izgalmas szövevényvel, amit úgy hívnak, hogy "America", ami úgy tűnik, egész életemben végigkísér. Mert Amerika nemcsak egy földrajzilag meghatározható hely, hanem metafora, szimbólum, ikon, vágykép, fantáziaszülemény, ami mindenhol nézve kicsit másképpen működik az emberek fejében, és többek közt ettől olyan izgalmas a vele való foglalkozás: hogy nemcsak a tárgyat, hanem a tárgyat tanulmányozó kulturális hátterét, elképzeléseit, illetve tévképzeteket is tükrözi. [...]

Gli studi di americanistica sono per Bán fonte di un contatto diretto con gli sviluppi della critica letteraria che hanno caratterizzato la cultura occidentale degli ultimi decenni e che sono stati “importati” in Ungheria proprio da intellettuali come lei. Anche in questo caso, occorre riferirsi al concetto di zona grigia, che può essere declinato produttivamente nel contesto dell’accademia:

The idea behind the academic institutions directly encouraged the ‘grey zone mentality’: a high dependence on state patronage and a privileged position versus the specific needs which made it necessary to break the official and unofficial rules of the socialist dictatorship – sometimes with the benevolent tolerance of the representatives of the regime. [...] Scholars, especially in the field of humanities and social sciences, created a distinct social group with common values and sets of practices which are often connected with the definition of the grey zone. [...] The ‘ideological position’ of the individual or group under socialist dictatorship always has to be measured according to the actual position of the power holding elite. In this sense, even though cultivating transnational scientific and artistic networks, and introducing Western ideas, was in general a grey zone activity. (Maryl *et al.* 2019, 90-91)

Gli anni della formazione accademica di Bán coincidono con gli ultimi anni dell’era kádáriana, mentre gli incarichi accademici di più alto livello arrivano nella prima fase del cambio di regime. Gli anni Duemila, cioè la fase tra i suoi quaranta e i cinquant’anni, sono infine decisivi per il posizionamento di Bán nel dibattito intellettuale, non soltanto accademico ma anche pubblico. Il 2000 è l’anno in cui esce la raccolta di saggi *Amerikáner* (Bán 2000), il 2003 è l’anno del cosiddetto «ridikül-vita», il «dibattito sulla borsetta» – di cui parlerò più avanti –, il 2004 l’anno della partecipazione al progetto televisivo *Mindentudás Egyeteme* (Università della conoscenza totale), il 2007 l’anno della pubblicazione della sua prima raccolta di racconti, *Scuola serale. Libro di lettura per adulti* (Bán 2007a). In questo periodo l’autrice si posiziona come intellettuale impegnata all’interno del campo letterario ungherese, dapprima nello spazio della critica e poi in quello della produzione letteraria, costruendo assieme ad altri attori e attrici del campo prospettive di analisi dei fenomeni letterari che vengono proposte come *alternative* rispetto al discorso culturale dominante o comunque prevalente.

Bán vive con la sua compagna Katalin Orbán<sup>98</sup> (con cui è insieme dal 1993) e una figlia adolescente. Anche questo dato privato, il suo essere persona lesbica, è trasformato in un impegno attivo nella società civile. Significativa è la partecipazione di Bán al palco del Budapest Pride del 2013: la scrittrice ha tenuto il discorso di apertura della ventesima

---

Az egyetemen a francia mellett angol szakra jártam (akkoriban még nem volt külön amerikanisztika), meg aztán portugálra is, hogy azért ne legyek hűtlen lánya szülőhazámnak sem, de az amerikanisztika nálam mindig nagyon előtérben volt és van. Itt jegyezném meg, hogy “Amerika” fogalma Dél-Amerikából nézve természetesen nem csak Észak-Amerikára vonatkozik, mint ahogyan azt általában használni szokták a világban, mely fogalom-kisajátítást a déliek nem kevésbé sérelmeznek is. Ennek eredményeképpen az “Amerika-stúdiók” nevű tárgy már sok helyen az északi és déli kontinenst egyaránt magában foglalja, valamint Közép-Amerikát is. Ebből a szempontból az “amerikázás” az én életemben, meg a fejemben, szerencsés esetben van. Így aztán, nem véletlen, hogy amióta az ELTE-n (1992-től) egyáltalán létezik különálló amerikanisztika tanszék, én ott tanítok, és azt hiszem, Amerika az a téma, ami eddig is kimeríthetetlen forrása volt a mindenféle műfajú írásaimnak, és gyanítom, hogy ez a jövőben sem lesz másképp» (Bán 2007d).

<sup>98</sup> Katalin Orbán è professore associato dell’Università Eötvös Loránd di Budapest, presso il Dipartimento di Media e Comunicazione. Come Bán, anche il suo ambito di ricerca è quello dei rapporti tra letteratura e cultura visuale, con focus sulla memoria e sulle trasformazioni tecnologiche della lettura nell’interazione tra media. Katalin Orbán è figlia del poeta Ottó Orbán (1936-2002) e di Júlia Orbán (1939-2024).

edizione della manifestazione (Bán 2013). Si può considerare questo incarico come il riconoscimento di un percorso di partecipazione attiva alla vita pubblica dell'Ungheria. Tale percorso le ha dato una visibilità che non sempre ha prodotto frutti edificanti: Bán è stata oggetto di una dura critica in occasione della pubblicazione del suo primo libro per ragazzi, *Gufofigo e la terza A ovvero ognuno può essere diverso* (Bán 2019e), perché una delle protagoniste della storia ha due mamme. Nell'ottobre 2020 Dóra Duró, parlamentare e dirigente del Movimento Patria Nostra (Mi Hazánk Mozgalom, un partito che si dichiara sovranista, populista ed euroscettico), ha strappato il libro durante una conferenza stampa, accusando l'autrice di fare "propaganda omosessuale".

## II.2. Il posizionamento nel campo, tra American studies e gender studies

*Amerikáner: A huszadik századi amerikai irodalom és művészet kultikus darabjai* (Bán 2000; *Amerikáner. Pezzi cult* della letteratura e dell'arte americana del Novecento) è il titolo della prima raccolta di saggi pubblicata in lingua ungherese da Zsófia Bán. Il suo lavoro precedente era stato una monografia accademica dedicata allo scrittore statunitense William Carlos Williams (Bán 1999), di cui riprende le tesi in un saggio del volume *Amerikáner* con «importanti modifiche e novità – risultanti quasi spontaneamente dal passaggio a un altro contesto linguistico»<sup>99</sup>. La varietà di saggi proposti nel volume permette di spaziare, sul piano geografico-culturale, in un'area che risponde al concetto ampio di America descritto dall'autrice nella citazione riportata nel paragrafo precedente. Il titolo è un gioco di parole: in ungherese il termine *amerikáner* non vuol dire 'americano' (*amerikai*), ma è il nome di un attrezzo del lavoro artigiano, un tipo di trapano a mano, la menarola italiana. È una parola desueta, che rimanda a una sorta di piccolo mondo antico, seppure l'oggetto sia destinato – secondo le intenzioni del libro – a operare su una materia tutt'altro che piccola e antica: pezzi *cult* della cultura americana. La scelta del gioco di parole mette bene in luce la prospettiva di osservazione, che è duplice e produce effetti sia sull'oggetto osservato (la cultura americana), sia sull'osservatore (la cultura ungherese). Sul risvolto di copertina si legge questa definizione: «L'*amerikáner* è uno strumento che si usa per fare un buco nel materiale, forzando un po' con il peso del nostro corpo»<sup>100</sup>. Tale è lo scopo degli scritti presentati in questo volume: fare buchi più o meno grandi e di profondità differenti in una materia che altro non è che l'America o meglio, la cultura americana»<sup>101</sup>. Il termine prettamente ungherese rimanda a una provenienza di importazione: Bán ci suggerisce con questo titolo che gli strumenti metodologici utilizzati per osservare la cultura americana possono essere (e vengono) usati anche per la cultura ungherese, producendo un riverbero sul dibattito letterario interno. È una caratteristica sottolineata peraltro anche nelle recensioni. Ferenc Takács scrive: «Leggendo il volume ci rendiamo conto che i testi scritti sull'America in stile americano hanno un ritorno – in modo sommerso e indiretto, ma deciso – anche su di noi, cioè non solo parlano a noi, ma

---

<sup>99</sup> Orig.: «fontos változtatásokkal és – a nyelvi-kontextuális váltás révén mintegy önként adódó – újdonságokkal» (Takács 2001).

<sup>100</sup> Risulta interessante questa precisazione, che segnala l'immancabile presenza, in Bán, dell'elemento corporeo; si tratta dello stesso campo semantico da cui attinge per la similitudine con il trapianto d'organi, utilizzata per descrivere lo shock dell'emigrazione dal Brasile in Ungheria. Tornerò su questo aspetto nel paragrafo dedicato specificamente a memoria e corpo.

<sup>101</sup> Orig.: «Amerikánernek nevezzük azt a szerszámot, amellyel – testünk súlyával enyhén nehezkedve – lyukat fúrunk az anyagba. Az itt szereplő írások célja is éppen ez: kisebb-nagyobb, s különböző mélységű lyukak fúrása az anyagba, ami nem más, mint Amerika, illetve az amerikai kultúra» (Bán 2000).

parlano anche di noi»<sup>102</sup>, mentre Edit András sottolinea che «Bán è brava a mantenere le apparenze: sta scrivendo un libro sulla cultura americana lei, ma per tutto il libro ci si offre un'altra lettura possibile che si rivolge espressamente al pubblico ungherese (d'Ungheria e oltreconfine)»<sup>103</sup>.

*Amerikáner* va inserito nello spirito socio-culturale e politico degli anni Duemila, quando l'Ungheria si avvicinava all'ingresso nell'Unione Europea non senza problematicità: da un lato una sorta di voglia energica di recuperare il tempo perduto, dall'altro la paura di essere travolti da un universo culturale che avrebbe cancellato le specificità nazionali. Nella monografia dedicata all'ascesa politica di Viktor Orbán, lo storico Stefano Bottoni fa più volte riferimento ai concetti di importazione (nello specifico spazio storico-sociale ungherese) e di adattamento (di questo spazio stesso a qualcosa di percepito come estraneo) per spiegare la scollatura tra l'autorappresentazione dell'Ungheria e la rappresentazione che di essa fanno i Paesi occidentali. Scrive infatti che «la crisi della democrazia postcomunista e il fallimento strutturale dell'adattamento a modelli della *governance* estranei al contesto storico e culturale ungherese iniziarono a manifestarsi silenziosamente» già all'inizio degli anni Duemila, quando l'Ungheria era ancora ammirata dagli analisti occidentali come modello di transizione (Bottoni 2019, 12). Con le debite differenze, tale osservazione richiama quella di Bán rispetto agli studi femministi e di genere:

Spesso sento dire che gli studi di genere sono solo un'importazione dall'America che non è applicabile alla letteratura o alla cultura ungherese. Tuttavia, credo che tale prospettiva di analisi abbia il diritto di esistere ovunque uomini e donne scrivano e creino. Questa avversione potrebbe avere piuttosto ragioni storiche, molti pensano che si tratti di un'altra ideologia che filtra il nostro modo di pensare – e ne abbiamo avuto tutti abbastanza di ideologie negli ultimi cinquant'anni. In tal senso si tratta di un rifiuto di riflesso, comprensibile e spiegabile con la mancanza di conoscenza. In Ungheria anche il concetto di femminismo ha una connotazione negativa. Evoca stereotipi non supportati dalla conoscenza dei termini, né dalla consapevolezza che ci possono essere, e ci sono, molti tipi di femminismo<sup>104</sup>.

La reazione talvolta di istintiva repulsione verso gli studi di genere viene analizzata da una prospettiva storica, come eredità di un Quarantennio caratterizzato da un pensiero ideologicamente viziato. Bán partecipa al dibattito pubblico con l'obiettivo di rendere visibili tali meccanismi che hanno strettamente a che fare con la memoria culturale. L'uso del termine «riflesso» richiama ancora una volta l'attenzione sul corpo, e sul modo in cui

---

<sup>102</sup> Orig.: «A könyvet olvasva ilyenkor vesszük észre, hogy az Amerikáról amerikaiasan szóló írások – halkan és közvetve, ám határozottan – hazabeszélnék, azaz nemcsak hozzánk, hanem rólunk is szólnak» (Takács 2001).

<sup>103</sup> Orig.: «Bán ügyesen fenntartja a látszatot (hiszen ő az amerikai kultúráról ír!), miközben könyvének végigvonul egy másik olvasat is, amely kifejezetten a magyar (régiónbeli) közönségnek szól» (András 2003, 139).

<sup>104</sup> Orig.: «Gyakran hallom, hogy a gender-szempon্তু vizsgálát nem más, mint egy Amerikából behozott valami, ami a magyar irodalomra, illetve kultúrára nem alkalmazható. Úgy gondolom azonban, hogy ennek a szempontnak mindenütt van létjogosultsága, ahol férfiak és nők írnak, alkotnak. Az idegenkedésnek inkább történeti okai lehetnek, sokan gondolják úgy, hogy ez megint valamiféle ideológia, amelynek mentén gondolkodnunk kell – és ideológiákból mindenkinek maximálisan eleget lett az elmúlt ötven évben. Ilyen szempontból érthető az elutasító reflex, amelynek magyarázata az ismeret hiánya lehet. Magyarországon a feminizmus fogalma is negatív konnotációt hordoz. Sztereotípiákat idéz fel, amelyek mögött nem létezik a terminusok ismerete, annak a tudása, hogy a feminizmus sokféle lehet, és sokféle is» (Bán 2004a).

esso assume determinate posizioni che sono una risposta diretta e istintiva a impulsi introiettati con il tempo. Sebbene non con la stessa metafora, una interpretazione analoga è suggerita da due altre esponenti della critica letteraria femminista, Györgyi Horváth e Anna Menyhért.

Györgyi Horváth è ormai tra le voci di riferimento degli studi letterari femministi in Ungheria<sup>105</sup>. Nella prefazione a *Nőidő* (Horváth 2007; Tempo femminile) la studiosa sottolinea che il suo libro non sarebbe potuto uscire in altro luogo se non nell'Ungheria del *rendszerváltás*, del cambio di regime, vale a dire in un contesto in cui

da un lato il campo letterario è improvvisamente diventato plurale, cosa che ha reso possibile all'autrice [a Horváth] immergersi in tali linguaggi plurali; dall'altro lato invece in questo stesso contesto del cambio di regime certi modi di intervenire nel dibattito, ad esempio quelli che portavano avanti la prospettiva femminista, hanno subito un sistematico discredito da parte della tradizione del discorso dissenziente formatasi al tempo del socialismo di stato, vale a dire da parte di una tradizione della critica letteraria che ha creato in molti non soltanto l'illusione che possa esistere un modo di parlare della letteratura totalmente scevro dalla politica, ma anche l'illusione che gli stessi valori letterari possano essere totalmente emancipati dai valori e dagli interessi sociali, politici e culturali<sup>106</sup>.

Anna Menyhért, anche lei figura di riferimento per gli studi di genere e per i *trauma studies*, scrive a proposito degli studi femministi in Ungheria:

Because those few academics who have training in feminism have usually received their training abroad as scholars of English or other foreign languages, feminism in Hungary ends up being taught primarily in foreign language departments, which – according to the academic classification – belong to the branch of modern philology, which is utterly incompatible with European/American practice. Additional problems working against the establishment of feminist studies as an academic discipline in Hungary are that, ‘modern philology’ is generally considered a less important discipline when compared to researching Hungarian literature, and also that the reigning schools of literary studies continue to put up resistance against any theory that pays attention to the political aspects of literature-related discourse, because these theories point out that literary science is neither universal nor genderless, nor independent of all particular interests. (Menyhért 2012)

Interessante è che le considerazioni di Menyhért si trovino proprio in una recensione a quel volume che per primo propone una meticolosa ricostruzione e analisi del già menzionato «dibattito sulla borsetta» (Sélei 2007). La rilevanza di tale dibattito, di cui Bán è stata di fatto l'iniziatrice, è dimostrata non soltanto dal fatto che a esso sia stato dato un

---

<sup>105</sup> Proprio nell'autunno 2023 le è stato conferito il Premio Margit Kaffka. Il premio è stato istituito nel 2019 dal Gender studies research group della cattedra di Anglistica e Americanistica dell'Università di Szeged: <<https://gender.ieas-szeged.hu/kaffka-dij/>> (1/2024).

<sup>106</sup> Orig.: «egy olyan közegben, melyben egyrészt hirtelen plurálissá vált az irodalomról való megszólalás mezeje, ami lehetővé tette a szerző számára, hogy ezekben a plurális beszédmódokban megmerítkezék; másrészt viszont ugyanebben a rendszerváltás utáni közegben bizonyos megszólalásmódok (így például a feminista szempontúak) folyamatosan diszkreditálódtak is az államszocializmus idején kialakult “ellenbeszéd” hagyománya felől, azaz egy olyan irodalomértelmezési hagyomány felől, mely sokakban nemcsak azt az illúziót alakította ki, hogy létezhet az irodalomról való beszédnek egy teljességgel politika-mentes módozata, hanem azt is, hogy maguk az irodalmi értékek is teljességgel függetleníthetők társadalmi, politikai és kulturális értékektől és érdekektől» (Horváth 2007, 7).

vero e proprio nome<sup>107</sup>, ma anche dall'essere stato oggetto di analisi in un lavoro dedicato allo spazio di intervento della critica letteraria femminista nel panorama ungherese. Secondo Séllei:

Nel complesso, il dibattito [...] è un'indicazione sintomatica di quali sono, nel contesto della critica letteraria e degli studi letterari ungheresi, i limiti e i vincoli del campo discorsivo dell'approccio femminista, ma proprio per il suo tono (attraverso le connesse denotazioni e connotazioni) tale dibattito rappresenta in maniera cristallina anche quanto abbiamo visto circa la derivazione culturale dei generi, a partire dalle interazioni quotidiane e private fino alle dichiarazioni pubbliche e degli studiosi di letteratura. [...] L'importanza del dibattito su *Élet és Irodalom* [Vita e letteratura] è che [...] esso si è svolto sul forum forse più letto della vita letteraria ungherese, e ha reso evidenti certe posizioni (letterarie) fino allora presenti solo in forma latente [...]<sup>108</sup>.

Vale la pena ricostruire qui il dibattito. Sulle pagine del settimanale di stampo liberale *Élet és Irodalom*, il 4 luglio 2003 il critico e scrittore Németh Gábor pubblica un contributo per la rubrica «Ex Libris» (Németh 2003a). Tale rubrica è costruita tradizionalmente come composizione di quattro recensioni brevi di altrettanti libri, legati da una cornice comune. Nell'articolo di Németh la cornice è rappresentata da un quinto volume: *Egytucat. Kortárs magyar írók női szem-mel* (Molnár, Sz. Molnár eds. 2003; Una dozzina. Scrittori ungheresi contemporanei visti dalle donne). Si tratta di una raccolta di dodici saggi di esponenti (donne) della critica letteraria ungherese contemporanea, che scrivono a proposito di opere composte da esponenti (uomini) della letteratura ungherese contemporanea. Németh esprime la propria perplessità rispetto alla scientificità del criterio di proposta dei saggi e «per punizione» scrive la «prima recensione maschilista della sua vita»<sup>109</sup>. I quattro libri recensiti (negativamente) sono romanzi di scrittrici ungheresi accomunati secondo il recensore da una rappresentazione schematica dei personaggi maschili, fatta di *cliché* negativi.

A questo articolo Zsófia Bán risponde nel numero di *Élet és Irodalom* del 25 luglio 2003, accusando Gábor Németh di mancanza di «senso di responsabilità» e «competenza», per aver cinicamente derubricato a vuoto gioco delle parti (maschilisti vs femministe) la delicata questione della presenza delle donne nella sfera letteraria ungherese. Sul numero successivo, del 1° agosto 2003, József Keresztesi prende le difese di Németh, accusando Bán di aver totalmente frainteso il critico, che motiverebbe invece in maniera puntuale e dettagliata le proprie stroncature (Keresztesi 2003). Seguono infine, nel nume-

---

<sup>107</sup> Del dibattito sono venuta a conoscenza grazie a Edit Zsadányi, anche lei professore associato alla Elte e specializzata in studi di genere, oltre che nella comparatistica letteraria. Zsadányi stessa si è riferita a questo scambio tra critici letterari come al «ridikül-vita», a dimostrazione del fatto che l'espressione è entrata (ed è rimasta) nel gergo. La sua raccomandazione di approfondire tale dibattito dimostra peraltro che a quasi vent'anni di distanza il nome di Zsófia Bán è ancora associato a tale episodio. Ancora nel 2017, Andrea Tóth ne ricostruisce i passaggi in un saggio pubblicato sulla rivista *Prae* (Tóth 2017).

<sup>108</sup> «Összességében a vita [...] szimptomatikusan jelzi a feminista irodalomszemlélet diszkurzív mezőjének határait és korlátait a magyar irodalomkritikái, irodalomtudományi kontextusban, de a vita éppen hangneme miatt (denotációi és konnotációi révén) ki is kristályosítja mindazt, amit a nemek kulturális beírott-ságára vonatkozóan láttunk a köznapi és magánjellegű megszólalásoktól kezdve nyilvános és irodalomtudósi kijelentésekig. [...] Az *Élet és Irodalom*ban lezajlott vitának az a jelentősége, hogy [...] a magyar irodalmiság talán legtöbbek által olvasott fórumán zajlott, és nyilvánvalóvá tett bizonyos, addig csak láten-sen létező (irodalom)szemléleti pozíciókat [...]» (Séllei 2007, 131).

<sup>109</sup> Orig.: «Ezért úgy döntöttem, a könyvet büntiből egérszéknek használnom, hogy megírjam életem első maschulinista irodalomkritikáját» (Németh 2003a).

ro dell'8 agosto 2003, la seconda replica di Bán (2003b), un intervento di Noémi Kiss (Kiss 2003), un intervento di András Bálint Kovács (Kovács 2003) e la risposta di Németh (Németh 2003b), con cui, almeno sulle colonne di *Élet és Irodalom*, il dibattito si chiude.

Il testo di Németh è composto da due parti: la prima è una delegittimazione del criterio di composizione dell'antologia, la seconda è la stroncatura di quattro romanzi scritti da donne. Németh esprime una manifesta perplessità rispetto allo schema "critico donna/scrittore uomo" come unico criterio guida alla base del volume: «Quale potrebbe essere il motivo per cui una antologia letteraria con una qualche ambizione critica si dà come principio editoriale cardine il fatto che ci siano donne che scrivono a proposito di opere di uomini?»<sup>110</sup>. L'autore prova a individuare tre possibili ragioni alla base di questa scelta, presentandole subito come insoddisfacenti: ipotizza che le autrici del volume abbiano voluto costruire una «falange» femminile nel tentativo di emanciparsi da una presunta dominanza maschile nella sfera della teoria e critica letteraria, ma mette subito in dubbio l'effettiva esistenza di tale dominanza maschile; ipotizza che le esponenti della critica letteraria di impronta femminista abbiano voluto dare visibilità a tale prospettiva, ma sottolinea che solo tre delle dodici autrici propongono un approccio femminista, per cui tale motivazione non è valida; individua infine come ultima possibile ragione il fatto che un'operazione del genere, ovvero donne che scrivono di uomini, sia «sexy», ma fa cadere subito anche questo argomento. Di fatto sin dall'inizio Németh non prende sul serio la domanda che lui stesso solleva ed è per questo che adotta quel tono ironico che Bán definisce irresponsabile. In riferimento alla domanda posta da Németh sul perché il principio editoriale del «donne che scrivono di scrittori uomini» possa avere un suo senso e significato, Bán risponde infatti:

Se oggi, all'inizio del XXI secolo, un critico che si ritenga autorevole non lo sa, non dovrebbe vantarsene ma rivolgersi sommessamente agli esperti, che saranno lieti di illuminarlo sulla critica letteraria femminista, sulla teoria della ricezione, sul linguaggio come espressione dell'inconscio, su Lacan e Freud, ecc. Si rivolga a un medico, a un farmacista. Ma poiché il nostro critico non lo ha fatto, prova a fare chiarezza contando solo sulle sue forze<sup>111</sup>.

I toni sono accesi, coloriti. Bán intende infatti rispondere a Németh provando a invertire il gioco delle parti: «Zsófia Bán fa delle "uscite" dal testo di Gábor Németh "per analogiam", e attraverso queste "uscite" o cambi di senso sperimenta cosa accade quando un critico donna adotta lo stile di un critico uomo nei confronti di un autore uomo»<sup>112</sup>. Le critiche di Bán (e poi anche di Kiss e Kovács) hanno infatti come oggetto il linguaggio scelto da Németh e non entrano nel merito del giudizio sui quattro romanzi se non per i modi in cui esso è stato formulato. «Dico una cosa ovvia: la critica letteraria è un'attività

---

<sup>110</sup> Orig.: «Vajon mi indokolhatja, hogy egy látszólag irodalomelméleti ambíciójú szöveggyűjtemény legfontosabb szerkesztői elve az legyen, hogy nők írjanak benne férfiak műveiről?» (Németh 2003a).

<sup>111</sup> «Ha ezt ma, a XXI. század elején egy magára valamit adó kritikus nem tudja, azzal ne kérkedjen, hanem suttymban kérdezzon meg szakembereket, akik nyilván készségesen felvilágosítják pl. a feminista irodalomkritikáról, recepcióelméletéről, a nyelvről mint a tudatalatti kifejezőjéről, Lacanról és Freudról stb., stb. Forduljon orvosához, gyógyszerészéhez. Mivel azonban Kritikus ezt elmulasztotta, megpróbál a maga erejéből világosságot teremteni» (Bán 2003a).

<sup>112</sup> Orig.: «Bán Zsófia ki-kilép "per analogiam" Németh Gábor szövegéből, és a megfordítások, kilépések révén azzal kísérletezik, mi történik, ha egy férfi kritikus stílusát egy női kritikus alkalmazza egy férfi szerzővel szemben» (Sélei 2007, 135).

che necessita di senso di responsabilità e competenza»<sup>113</sup>, apre il suo articolo Bán. Secondo la scrittrice, Németh definisce «critica maschilista» la stroncatura indifferenziata di scrittrici donne, indipendentemente dalle differenze qualitative ed estetiche delle opere esaminate, partendo da teorie errate sul femminismo e sulla critica letteraria.

Keresztesi risponde a Bán prendendo le parti di Németh e riconoscendogli di aver assolto bene a un compito non facile, quello di esprimere giudizi negativi su quattro opere nei limiti imposti dalla forma della recensione breve (Keresztesi 2003). Soprattutto, invita Bán a non scrivere con toni aggressivi, in preda a un attacco di rabbia, la invita a cercare il dialogo ma, come sottolinea Séllei, non si accorge che la scrittrice e critica sta usando gli stessi strumenti linguistici che Keresztesi accetta in Németh come «scherzosamente machisti»<sup>114</sup>. Significativo è insomma, in questo dibattito, che le due parti contrapposte paiono non comunicare, perché i piani del discorso non si incrociano.

La replica di Bán a questa osservazione nel suo secondo intervento – effettivamente molto più chiaro e disteso, sebbene non meno fermo nei toni – è di fatto la spiegazione del perché nell’Ungheria odierna le due parole “scherzosamente” e “machista” non possano stare insieme. Bán precisa: «non ho detto che non sono d’accordo con quanto si dice sui libri (in parte lo sono, in parte no), ma che non sono d’accordo con il fatto che un critico letterario provi a cavarsela con la retorica dell’ironia là dove questa non è indicata»<sup>115</sup>. Il motivo per cui, prosegue Bán, tale tipo di ironia non è accettabile è che nel discorso culturale, nella quotidianità e nella politica ungherese questo tipo di linguaggio si trova spesso usato invece senza ironia alcuna.

Quindi «non si può partire dal presupposto che tanto si capirà che non sto pensando seriamente, perché dove sarebbe questa garanzia se nel frattempo altre persone pensano esattamente queste cose, e se quel che è scritto rende un servizio a quanti, senza (auto)ironia alcuna, hanno proprio questa opinione?»<sup>116</sup>. Ritengo fondamentale il richiamo di Bán alla *responsabilità* nei confronti della sfera pubblica. Come mostrano le citazioni scelte, il punto per Bán non è imbastire un dibattito tutto interno alla cerchia accademica, ma assumere su di sé l’impegno di comunicare al pubblico più ampio determinati contenuti sapendo scegliere il linguaggio giusto.

La ricostruzione del «dibattito sulla borsetta»<sup>117</sup> ha ancora più valore se osservata congiuntamente a un altro momento di partecipazione di Bán al discorso pubblico: la già citata «Università della conoscenza totale». Il 19 aprile 2004 va in onda la lezione-puntata dal titolo «Van-e az irodalomnak neme?» (La letteratura ha un genere?)<sup>118</sup>. In questa lezione della durata di circa un’ora, Bán spiega a un uditorio non specialistico, ovvero il pubblico televisivo, cosa voglia dire approcciare la letteratura dalla prospettiva degli studi

---

<sup>113</sup> Orig.: «Evidenciát mondom: a kritikairás felelősségérzetet, valamint szakértelmet igénylő tevékenység» (2003a).

<sup>114</sup> Orig.: «tréfásan macsó» (*ibidem*).

<sup>115</sup> Orig.: «nem azt állítottam, hogy nem értek egyet a könyvekről mondottakkal (egyebként hol egyetértetem, hol nem), hanem, hogy nem értek egyet avval, hogy egy kritikus ott próbáljon az ironia retorikájával élni, ahol ez a fogás nem alkalmazható» (Bán 2003b).

<sup>116</sup> Orig.: «Nem lehet abból kiindulni, hogy majd úgyis tudni fogják, hogy nem komolyan gondolom, mert ugyan mi erre a biztosíték, ha egyszer mások pontosan ezt gondolják, ha az, ami le van írva kiszolgálja azokat, akiknek egy az egyben, minden (ön)ironia nélkül, ez a véleményük?» (*ibidem*).

<sup>117</sup> Rimando al già citato volume di Séllei per una analisi più ampia anche degli altri interventi pubblicati sulle colonne di *Élet és irodalom* (cfr. Séllei 2007, 131-139).

<sup>118</sup> La puntata si può ancora vedere sul sito del programma, dove è possibile scaricare anche il testo della lezione (Bán 2005a). Nel titolo originale non c’è il gioco di parole con il termine ‘genere’, che in italiano ha chiaramente il doppio significato di genere sessuale (in ungherese ‘nem’) e genere letterario (in ungherese ‘műfaj’).

di genere. Il discorso è strutturato attorno a due punti fondamentali: la concezione della letteratura non come oggetto statico da esaminare ma come *pratica culturale*; la proposta di considerare la prospettiva dei *gender studies* come un *metodo* e non come un obiettivo. Un metodo «che può funzionare come strumento efficace per mettere in discussione il concetto di ‘naturalzza’ (cioè cosa consideriamo naturale e perché?), e che anche in altri ambiti può aiutare a porre domande nuove»<sup>119</sup>.

Bán inserisce il dibattito sugli studi di genere nel quadro socio-politico e culturale ungherese con grande lucidità e capacità divulgativa. In primo luogo si sofferma sullo status e sulla funzione della letteratura ungherese nel tempo:

Tuttavia, la partecipazione al discorso letterario pubblico non dipende solo dallo *status* e dal riconoscimento dell'autore, ma anche *dallo status della letteratura stessa* all'interno di una data cultura. Ad esempio, in una piccola nazione dalla storia turbolenta come l'Ungheria, uno dei ruoli principali della letteratura è *creare e rafforzare l'identità nazionale*. Questo ha conferito tradizionalmente un forte ruolo politico, anzi una *responsabilità* politica alla letteratura e a quanti prendono parte alla vita letteraria. Ciò ha reso gli autori – o coloro che sono riconosciuti come tali – degli attori importanti nella vita pubblica e politica. In tal modo, alla parola letteraria è stato attribuito un peso molto maggiore rispetto ai Paesi che non hanno lottato con i problemi di identità nazionale o mancanza di democrazia.

Bán evidenzia poi quali le evoluzioni che la vita letteraria ha conosciuto con il cambio di regime:

Questa situazione si è protratta nel nostro Paese più o meno fino al 1989, quando gli autori hanno potuto ritirarsi dalla vita pubblica nella vita letteraria, giacché la letteratura non doveva più andare a occupare il ruolo e il posto di una sfera pubblica che fino ad allora era mancata. La vita letteraria sopra descritta, tuttavia, non aveva favorito molto la partecipazione delle autrici, poiché nelle loro opere le donne si occupano spesso di questioni *quotidiane e private* e non delle grandi questioni nazionali e sociali. Finite le condizioni antecedenti il 1989, tuttavia, le scrittrici non hanno potuto e non possono apparire *improvvisamente* in gran numero nella sfera pubblica letteraria, perché *non avevano/non hanno modelli* per farlo.

Le critiche della sfera letteraria ungherese alla prospettiva di genere vengono dunque lette in questo contesto:

Per quanto riguarda l'avversione, la riluttanza della critica all'introduzione della prospettiva di genere, queste possono essere facilmente spiegate come una reazione contro l'ideologizzazione e la politicizzazione della letteratura e dell'arte durante il regime. Una volta che abbiamo riconquistato l'arte dalla politica, si pensa, perché dovremmo inculcare nelle arti forzatamente, “dall'esterno”, altre categorie politico-ideologiche? Ma, come abbiamo appena visto, nella sfera artistica l'ideologia è *codificata sin dal principio*, se non che questo dato è ormai talmente scontato da essere *diventato invisibile*. È proprio ciò che tale approccio alternativo cerca di rendere nuovamente visibile<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Orig.: «amely hatékony szerszámként működhet a ‘természetes’ fogalmának megkérdőjelezésében (tehát abban, hogy ‘mit tartunk természetesnek és miért?’), s amely más területeken is segítséget nyújthat az újszerű kérdésfelvetésekhez» (Bán 2005a, 184).

<sup>120</sup> Orig.: «Az irodalmi közbeszédben való részvétel azonban nemcsak a szerző státusától, elismertségétől függ, hanem magának az irodalomnak a státusától is egy adott kultúrán belül. Például egy olyan viharos történelmi kis nemzetnél, mint a magyar, az irodalom egyik elsődleges szerepe a *nemzeti identitás megteremtése* és erősítése. Ez nálunk hagyományosan erős politikai szereppel, sőt *felelősséggel* ruházta fel

Emerge da queste riflessioni una sensibilità per l'evoluzione temporale dei processi culturali, che si traduce nell'invito a osservare anche i fenomeni e le configurazioni dell'attualità come risultanti di un processo messo in moto da più fattori. Questo è il contrario dell'importazione *tout-cour* di sistemi concettuali estranei alla cultura che si apre al nuovo. L'ibridazione, il punto di passaggio, lo stare-tra, sono tutti concetti che ben riassumono la posizione ermeneutica di Bán, la sua concezione del mondo e il suo interesse di ricerca sia interpretativa, sia creativa. Tutto questo si esprime in maniera coesa nel volume di esordio dell'autrice, che presenta in un *concept* ben definito, un finto libro di lettura per una scuola serale, una quantità di testi ibridi, con la sperimentazione di numerose strategie narrative e l'interazione costante con la sfera del visuale.

### II.3. L'esordio letterario: Esti iskola

Nel 2007 Zsófia Bán dà alle stampe un volume dall'aspetto e dalla struttura singolari. La copertina presenta una serie di immagini incasellate come in un album di figurine. Il risvolto, estraibile, si può aprire a mo' di poster, mentre la copertina rigida è in bianco e nero: una serie di riquadri vuoti che aspettano di essere riempiti dalle "figurine". Il disegno di un paio di forbici stilizzate suona come un invito al lettore a ritagliare e spostare le immagini nelle caselle, contribuendo così attivamente alla costruzione di un percorso narrativo. All'interno del volume, le stesse immagini presenti in copertina sono riprese in bianco e nero a bordo pagina (alcune caselle sono lasciate vuote), in una posizione che al lettore italiano potrebbe ricordare *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino. La controparte delle forbici stilizzate intese come appello diretto al lettore è rappresentata a livello testuale da un riquadro posto alla fine di ciascun racconto contenente alcune domande, i "compiti per casa". Infine, ciascun racconto è preceduto da una pagina che ne specifica la materia scolastica di riferimento. È così che si compone questo "libro di lettura per adulti", *Scuola serale. Libro di lettura per adulti* (Bán 2007a), la rivisitazione di un manuale scolastico pensato per una scuola serale, in cui senza alcuna *pruderie* si presenta il "lato oscuro" del sapere.

Quando con questo libro esordisce nella prosa letteraria, Zsófia Bán è nota nella cerchia intellettuale come americanista ed è apprezzata per la sua produzione saggistica che verte, tra gli altri temi, proprio sul rapporto tra testo e immagine. Ma soprattutto, come abbiamo visto, è nota per il suo posizionamento nel dibattito sugli studi di genere. Una

---

az irodalmat, illetve az irodalmi életben résztvevőket. Ez a körülmény a szerzőket – illetve az akként elismerteket – a köz-, illetve politikai élet fontos szereplőivé avatta. Az irodalomban elhangzott szónak így sokkal nagyobb súlya lett, mint az olyan országokban, amelyek nem küszködtek a nemzeti identitás vagy a demokrácia hiányának problémaival. [...] // Ez az állapot nálunk nagyjából 1989-ig tartotta magát, amikor is a szerzők visszahúzódtak a közéletből az irodalmi életbe, minthogy az irodalomnak már nem kellett egy addig hiányzó nyilvánosság szerepét és helyét pótolnia. Az előbbieken felvázolt irodalmi élet

azonban nem igazán kedvezett a női szerzők részvételének, minthogy a nők a nagy nemzeti és társadalmi kérdések helyett műveikben gyakran a *köznapi* és a *magánélet* kérdéseivel foglalkoznak. Az 1989 előtti állapotok megszűnésével azonban nem tudtak, nem tudnak *hirtelen*, nagy számban megjelenni az irodalmi közéletben, minthogy *hiányoztak/hiányoznak a minták*. [...] // Ami pedig a kritika tiltakozását, idegenkedését illeti a gender-szemponthoz vezetője ellen, az könnyen magyarázható az elmúlt rendszer irodalmának, illetve művészetének ideologikussága, átpolitizáltsága elleni reakcióként. Ha egyszer a politikától visszakaptuk a művészetet – gondolják –, miért kellene másfajta politikai-ideológiai kategóriákat a művészetekbe mintegy "kívülről", erőszakkal bevezetni?! Holott – mint az előbbieken láthattuk – az ideológia eleve *bele van kódolva* a művészeti életbe, csak már annyira magától értetődően, hogy *láthatatlanná vált*. Ezt igyekszik ez az alternatív megközelítésmód újra láthatóvá tenni» (Bán 2005a, 188-189, corsivi dell'autrice).

delle recensioni al volume si apre espressamente con un collegamento tra la sua figura pubblica e il suo esordio letterario:

Zsófia Bán è nota agli appassionati di letteratura ungherese soprattutto come storica della letteratura. Ha raggiunto la fama nazionale per la sua conferenza all'Università della conoscenza totale, quando ha esaminato le correlazioni tra genere sociale (*gender*) e testi letterari. Ora, sapendo che i testi di *Scuola serale* sono testi letterari, e che più o meno potremmo anche definirli racconti o novelle, sembra più appropriato iniziare questo articolo dicendo che Zsófia Bán ha recentemente suscitato scalpore con una breve prosa intitolata *Zoo notturno*<sup>121</sup>, che era il titolo di un'antologia letteraria sulla sessualità femminile<sup>122</sup>.

Se infatti leggiamo *Scuola serale* come punto di arrivo dell'evoluzione personale e professionale degli anni Duemila tratteggiata nel paragrafo precedente, acquista molto più peso la prospettiva «di genere» sebbene l'opera, premiata nel 2008 con il premio Attila József, non si esaurisca nella tematizzazione di questioni legate alla sessualità femminile, a tematiche *queer*, all'intreccio tra rapporti di genere e rapporti di potere<sup>123</sup>. È tutto questo, ma anche molto altro: la prospettiva notturna è la prospettiva altra, quella che permette di dire il non detto e di rendere «nuovamente visibile» quanto è diventato invisibile.

Ripercorrendo le recensioni e gli articoli dedicati a *Scuola serale* sulle principali riviste letterarie ungheresi (*Beszélő*, *Holmi*, *Jelenkor*), *Mozgó világ*, *Műút*) emerge, come elemento che suscita la curiosità e l'apprezzamento della gran parte dei recensori, la peculiarità – se non il merito – della scrittura di Bán di allargare l'universo testuale oltre lo spazio ungherese e addirittura oltre lo spazio europeo. Una spiegazione a portata di mano

---

<sup>121</sup> Il racconto, che ha suscitato scalpore insieme a tutta l'antologia a cui dà il titolo (Forgács, Gordon, Bódis, eds. 2005), è costruito in maniera estremamente sapiente, sfruttando le possibilità della lingua ungherese che, non vincolata al genere grammaticale, può lasciare in sospeso l'identità sessuale degli amanti coinvolti. Bán sfrutta doppiamente tale risorsa, perché l'oggetto dell'amore della protagonista di questo racconto trovato in una bottiglia è – si scopre solo verso la fine – un'elefantessa. Se non che Bán descrive questo amore con le stesse parole con cui descriveremmo l'amore intenso tra due persone, ad esempio nella frase «Perché il mio corpo, la mia anima e tutta la mia vita erano completi solo attraverso te» (Bán 2007a, 103; «Mert a testem, a lelkem, és az egész életem már csak általad teljesedett ki»). Il lettore si immedesima in questo amore, e gli indizi che si tratti per qualche ragione di un amore proibito fanno sì che addirittura parteggi per i due amanti. L'effetto scandaloso è dato dunque dalla sorpresa finale di aver di fatto parteggiato per qualcosa di perverso. Il racconto mette in questo modo in discussione il pregiudizio sulla “normalità”.

<sup>122</sup> Orig.: «Bán Zsófia elsősorban irodalomtörténészként ismert a magyar irodalomkedvelők előtt. Országos hírnevet a Mindentudás Egyetemén tartott előadásával szerzett, ahol a társadalmi nem (gender) és az irodalmi szövegek összefüggéseit vizsgálta. Mármost ha tudjuk, hogy az *Esti iskola* szövegei szépirodalmi természetűek, többé-kevésbé akár elbeszéléseknek vagy novelláknak is nevezhetnénk őket, helyesebbnek látszana ezt az írást azzal indítani, hogy: Bán Zsófia nemrégiben nagy feltűnést keltett egy bizonyos *Éjszakai állatkert* című kispórázával, ami egy a női szexualitást tárgyzó irodalmi antológia címadó darabja volt» (Bodor 2007).

<sup>123</sup> In «Fidelio (*blogopera*)» Bán riprende il motivo del travestimento, ma l'intreccio è costruito sullo sfondo delle persecuzioni politiche dell'epoca socialista, con un esplicito riferimento all'edificio della polizia politica in via Andrassy e alle sue stanze adibite agli interrogatori e alle torture. Nel racconto sul famoso viaggio in Egitto di Gustave Flaubert e Maxime Du Camp – «Gustave és Maxime Egyiptomban (*avagy a történet metafizikája*)» (Bán 2007a, 19-26; Gustave e Maxime in Egitto (*ovvero la metafisica dell'accaduto*) – viene insinuato il dubbio di un'amicizia omoerotica, ma il principale tema affrontato è quello del rapporto tra rappresentazione letteraria e rappresentazione visiva (fotografica), tema cui dedico ampio spazio in questo lavoro. Insomma, quello della sessualità è solo uno dei molti aspetti resi visibili da una prospettiva “notturna” (i corsivi nei titoli sono dell'autrice).

è che l'orizzonte di interesse, di lettura, di nutrimento culturale di Bán, si spinge necessariamente al di là dei confini ungheresi ed europei, ma tale sensazione di originalità sul piano linguistico-testuale è suscitata anche dal fatto che il lettore si trova davanti a testi a metà tra *fiction* e *non-fiction*, con uno spirito ironico e non cattedratico nonostante la parvenza da manuale scolastico.

Proprio per indagare il modo in cui l'autrice li costruisce tali testi, partirò da un'osservazione di Júlia Sonnevend, nativa di Budapest e «sociologist of global culture» alla New School for Social Research di New York.

La contraddizione con quanto appena detto è solo apparente:

Nello spazio testuale di Bán, la rappresentazione dei conflitti privati e pubblici del mondo culturale e sociale extra-europeo compare con molta più forza che in qualsiasi altro autore contemporaneo ungherese. Non sorprende che in *Scuola serale*, nel racconto dedicato agli autori preferiti e non conosciuti, spunti proprio Péter Nádas. Nella letteratura ungherese contemporanea anche lui è da menzionare tra gli autori il cui interesse extra-europeo si associa a un deciso disegno politico e culturale. Infatti, l'interesse artistico per l'"esotico" che vediamo ad esempio in Krasznahorkai non è necessariamente correlato a un disegno teorico e spiccatamente politico riguardo le problematiche globali. Con politico qui non mi riferisco primariamente alla politica attuale, ma alla politica della rappresentazione. Zsófia Bán ama far incontrare e scontrare con gli spazi nostrani i codici simbolici e le costruzioni narrative degli spazi extra-europei<sup>124</sup>.

Anche se Sonnevend parla di «disegno politico e culturale», con tale termine non bisogna intendere un approccio cattedratico, ma l'operazione lucida e coerente di una scrittura che pone domande molto più che imporre risposte, la cui «politica della rappresentazione» rifugge ogni tipo di rappresentazione monolitica. In tal senso, gioca appunto un ruolo fondamentale l'incontro-scontro tra lo spazio ungherese e quello extra-europeo.

Nella sua recensione, Bernadett Nagy usa un'immagine estremamente efficace per restituire la dinamicità (e complessità) dei testi della raccolta: «ma nemmeno sarebbe un'onta se ci perdessimo in una tale tempesta di capitoli della cultura nazionale e universale»<sup>125</sup>. È una mole di movimenti intertestuali tale da farci sentire come nel mezzo di una tempesta di elementi, che non sono quelli naturali, ma quelli che compongono la cultura ungherese e la cultura universale. Per quanto il lettore si sforzi di aggrapparsi a tutti gli appigli possibili per comprendere appieno questi testi così singolari, non deve rimproverarsi se talvolta preferisce gettare la spugna, abbandonarsi ai flutti, «perdersi in tale tempesta». In ogni caso, pur nella non totale comprensione di ogni singolo riferimento, di ogni strategia narrativa, di ogni ammiccamento, a chi legge resta fissa la sensazione, forse con qualche tonalità di amarezza, di una liberazione (più che la certezza di aver conquistato la libertà). Come ottiene Bán questo effetto?

---

<sup>124</sup> Orig.: «Bán szövegterében erőteljesebben van jelen az Európán kívüli kulturális, szociális világ privát és közösségi konfliktusainak megjelenítése, mint bármely kortárs magyar szerzőnél. Nem csoda, hogy az *Esti Iskola*-ban éppen Nádas Péter bukkan fel a meg nem ismert kedvencekről írt novellában. A kortárs magyar irodalomból még ő említhető, akinél az Európán kívüli érdeklődés határozott politikai és kulturális koncepcióval társul. Hiszen a művészeti érdeklődés a "távoli" iránt, mint amelyet például Krasznahorkainál látunk, nem szükségképpen fonódik össze a globális problematikájáról való elméleti és erőteljesen politikai koncepcióval. A politikain itt elsősorban nem az aktuálpolitikai jelleget értem, hanem a reprezentáció politikáját. // Bán Zsófia az Európán kívüli terek szimbolikus kódjait és narratíváit szívesen találkoztatja és ütközteti a hazai terekkel is» (Sonnevend 2008, 1001).

<sup>125</sup> Orig.: «de a honi és az egyetemes kultúra fejezeteinek ekkora viharában eltévedni sem szégyen» (Nagy 2007, 70).

Takács (2007), ad esempio, descrive molto bene qual è la tecnica di scrittura che l'autrice predilige nella sua raccolta. Bán attinge al patrimonio culturale e letterario condiviso dalle masse, sceglie personaggi *cult*, capisaldi della cultura e della letteratura e poi, «con gli strumenti della sovversione» (parodia, travestimento, *pastiche*), li demolisce o meglio, sottolinea Takács, li libera «a volte con astute contorsioni, a volte con una giocosità bizzarra e capricciosa»<sup>126</sup>, proponendo percorsi narrativi nuovi e alternativi, devianti. Tutto ciò anche grazie a quanto suggerito dalle immagini che affiancano il testo, che sono tutt'altro che la semplice illustrazione degli elementi narrativi, il loro *pendant* figurativo. Spesso quanto rappresentano non coincide con quel che c'è nel testo e si crea una tensione che mette in discussione la possibilità della narrazione univoca di una storia.

László (2007), dal canto suo, ricostruisce il modo di procedere di Bán evidenziando quanto i riferimenti intertestuali si trasformino spesso in una vera e propria *riscrittura*, che va a comporre una situazione narrativa «del tutto inadeguata rispetto al testo originale ma organicamente legata al mondo di *Scuola serale*»<sup>127</sup>.

Sonnevend considera la gran parte dei testi una sorta di storie “da Wikipedia”, che giocano con il rovesciamento di luoghi comuni biografici, di verità di massa semplificate, di percorsi biografici fittizi e insegnamenti posticci (cfr. Sonnevend 2008, 1000-1001). Nel descrivere l'operazione di riscrittura del romanzo goethiano *Le affinità elettive* – che si trasforma in un rimpallarsi di monologhi interiori dei quattro protagonisti che si sfidano a ping-pong – ancora Takács parla di una riconversione delle creazioni letterarie classiche e *cult* nel linguaggio spicciolo della quotidianità, un ricollocamento in un contesto estraneo e inadeguato. L'intenzione sovversiva resta dominante anche quando la cifra narrativa primaria non è quella intertestuale. La maestria nella sperimentazione, sottolinea Takács, l'angolazione singolare lasciano che il lettore si ritrovi sospeso nella narrazione, convinto di essersi avviato lungo un dato percorso narrativo fino a che alcuni elementi non lo costringono a rivalutare quanto già letto:

Il volume contiene ovviamente anche testi di altro tipo; dal carattere più primariamente narrativo, il cui programma stilistico non è – o non è soprattutto – quello della relazione intertestuale; ne è un esempio «Concerto – feliratkozással» [Concerto – con sottotitoli], o ancor di più «A kobold» [Il coboldo], e ne è un esempio il racconto dall'evidente carattere di confessione-memoria privata, «Kiűzetés a Paradicsomba» [Cacciata nel Paradiso]. Ma anche questi sono trasformati/deformati in altro dalla maestria nella sperimentazione: dallo stile indiretto, dai più vari effetti stranianti, dalla prospettiva insolita, dalla sovra- o sottoposizione accuratamente studiata dell'immagine<sup>128</sup>.

Per offrire un quadro complessivo dei ventuno brani contenuti nel volume, risulta proficuo proporre una classificazione che ha come criterio la definizione del tipo di rimando intertestuale di volta in volta dominante. È una schematizzazione che ritengo necessaria,

---

<sup>126</sup> Orig.: «a szubverzió eszközeivel [...] hol csalafinta csavarokkal, hol bizarran szeszélyes játékosággal» (Takács 2007).

<sup>127</sup> Orig.: «az eredeti szövegek szempontjából teljesen inadekvát, az *Esti iskola* világához azonban szervesen kapcsolódó szituációt teremt» (László 2007, 1634).

<sup>128</sup> Orig.: «Vannak persze másféle írások is a kötetben: primerebben elbeszélésszerűek, amelyeknek nem – vagy nem elsősorban – az intertextuális függés a stilizációs programjuk; ilyen a *Concerto (feliratkozással)* például, vagy még inkább *A kobold*, s ilyen a nyilvánvalóan személyes-vallomások-émlékező *Kiűzetés a Paradicsomba*. De ezeket is a kísérleti művesség formálja-deformálja másra: a stiláris közvettség, a legkülönbözőbb elidegenítő effektusok, a szokatlan szemszög, a kép gondosan kiszámított túl- vagy alulexponáltsága» (Takács 2007).

pur nella sua complessità, e che certo non dà conto della quantità di riferimenti intertestuali “minori” che si intessono nei testi (le virgolette sono d’obbligo perché molto spesso quelli che appaiono riferimenti secondari assumono un carattere dominante a seconda della chiave di lettura che si sceglie di adottare per l’intera raccolta).

Seguendo tale criterio, possiamo identificare innanzitutto i racconti che prendono le mosse dalla sfera letteraria. Bán spazia dal Goethe de *Le affinità elettive* al Choderlos de Laclos delle *Relazioni pericolose*, ma capita anche che il motore della narrazione, più che i testi, siano i loro autori: Flaubert e Maxime Du Camp (con il loro viaggio in Egitto), lo scrittore statunitense Henry Wadsworth Longfellow (soprattutto la morte della moglie in un incidente domestico). Per quel che riguarda i riferimenti alla letteratura ungherese, abbiamo soprattutto Miklós Mészöly con *Film* (Mészöly [1976] 2011) e Géza Ottlik con *Scuola sulla frontiera* e poi, in un unico racconto fatto di parodie letterarie, Anna Lesznai, Attila József, Zsigmond Móricz, Géza Ottlik, Sándor Weöres, Ágnes Nemes Nagy e Péter Nádas. Non manca il rimando al melodramma, con il *Fidelio* di Beethoven.

Ci sono poi testi che prendono le mosse dal mondo delle arti visive, da quadri o fotografie: *Le due Frida* di Frida Kahlo, *Olympia* e *Le déjeuner sur l’herbe* di Manet (ma soprattutto il personaggio della modella Victorine Meurent), la *Madonna col Bambino dormiente* di Andrea Mantegna, e infine – con un’operazione di scrittura rigorosa che lascia trasparire da dietro le righe del testo immagini che hanno segnato il passaggio agli anni Duemila – le foto dei *falling men* dell’11 settembre. Quest’ultimo testo può essere catalogato anche tra quelli che si ispirano a fatti storici, assieme al racconto dedicato all’Olocausto e alle fucilazioni degli ebrei sulle rive del Danubio, nonché a quello sul lancio nello spazio della cagnolina Laika.

Una terza categoria è quella dei testi che prendono spunto da elementi delle biografie di figure meno *pop*, come il naturalista ed esploratore francese Henri Mouhot e il geografo ungherese Jenő Cholnoky.

L’ultima categoria è quella dei testi che non offrono espliciti rimandi intertestuali, ma si riferiscono a elementi fondativi o caratterizzanti della nostra cultura: la cacciata dal Paradiso, la risata, la festività, il villaggio come espressione di un’identità collettiva ancestrale, l’ossessione moderna per il *know-how*.

Da questa classificazione sono come separati due racconti che tentano di dire ciò che – per ragioni opposte – risulta essere tabuizzato dalla comunità: sono destinati infatti alla rappresentazione di una violenza sessuale l’uno, e di un amore omosessuale, l’altro. In entrambi Bán sperimenta una sorta di filtro: nel primo caso quello dei sottotitoli, nel secondo caso l’artificio del “messaggio nella bottiglia”.

Bisogna aggiungere infine, a questa panoramica, che di volta in volta nel volume Bán sperimenta tecniche narrative e generi testuali differenti: il blog, il racconto epistolare in versione e-mail, le didascalie scritte sul retro di fotografie fittizie, gli appunti scolastici. Le variazioni di registro sono molto frequenti, così come frequente è la giustapposizione della cosiddetta saggezza popolare (soprattutto attraverso l’incursione, nei testi, di modi di dire o versi di canzoni popolari) alla riflessione filosofica.

La prosa di Zsófia Bán è concepita in dialogo: con il lettore, con la cultura e la letteratura ungheresi, con la cultura e la letteratura mondiali. È ancora Takács a sottolineare che il recupero, negli anni Duemila, di alcuni caratteri stilistici tipici del postmoderno est-europeo pone l’opera all’interno di una tradizione radicata nell’innovazione del linguaggio letterario:

Tutto ciò – a livello di carattere, contenuto e strategia – ovviamente non è senza pari nella letteratura contemporanea. La parodia e il *pastiche*, l'allusione e la citazione, l'autoriflessività esitante e la consapevolezza ironica dello *status* di secondità, il parassitismo letterario che si giustifica, teoricamente, con l'idea di intertestualità (si prega di intendere queste parole in senso descrittivo e non valoriale): tutto ciò da un buon quarto di secolo è presente e opera nella prosa ungherese con diversi gradi di successo e qualità, al punto che oggi, in pratica, costituisce una sorta di vernacolo e uno stile epocale. In altre parole, è possibile utilizzare e appropriarsi per i propri scopi di questo kit di strumenti, da tempo di dominio pubblico, senza particolari problemi<sup>129</sup>.

Zsófia Bán può essere collocata tra quegli scrittori che attingono alla riserva di strumenti linguistici e testuali tipica del postmoderno ungherese, traendo vantaggio – prosegue Takács – anche dal fatto che come americanista ha una conoscenza di prima mano di quella generazione di autori che sono tra gli attori più importanti di tale fenomeno letterario. Quel che nella lingua letteraria ungherese odierna è ormai “vulgata” nasceva allora in contrapposizione ai dettami stilistici del socialismo reale, alla ricerca di vie alternative di costruzione del senso, di «decostruzione costruttiva dell'ideologia della modernità (letteraria) promossa nel e dal socialismo reale» (Töttössy 1995, 13 e 160). Il recupero della tradizione postmoderna, di quello che Takács chiama «parassitismo letterario», non dimentica tale spinta “politica” e non è certo privo di potere d'azione all'interno della compagine culturale attuale.

Non è un caso che tutti i recensori ungheresi di *Scuola serale* insistano sull'impressione di *non conformità* che i rimandi intertestuali suscitano nel lettore. Nelle recensioni e negli articoli citati si parla di mezzi di sovversione, demolizione, filtro stilistico, effetti stranianti, punto di vista inconsueto, sovra- o sottoesposizione accuratamente calcolate dell'immagine. Salta all'occhio l'uso dell'aggettivo *inadekvát* riferito all'orizzonte narrativo creato da Bán rispetto al mondo testuale dell'opera presa come punto di partenza. Si può dire che la costante di questi racconti sia l'effetto di straniamento rispetto al panorama che il lettore frequenta come parte della propria formazione culturale generale.

La questione centrale in *Scuola serale* è il rapporto con la propria cultura, con la memoria individuale e collettiva. Per rappresentarlo con onestà intellettuale e con libertà, Bán non può non fare i conti con gli elementi stranianti e perturbanti che lo pervadono. Ce lo dice anche attraverso alcuni saggi riconducibili al periodo di elaborazione di *Scuola serale* e a quello immediatamente successivo, cui dedicherò ampio spazio nel prossimo paragrafo. Qui vale la pena anticipare che l'autore associato quasi automaticamente dalla critica al volume di racconti di Bán, per il suo uso particolare delle immagini nei testi, vale a dire lo scrittore tedesco Winfried Georg Sebald (1944-2001), viene considerato da Bán come colui che in un certo senso mostra la strada anche alla letteratura ungherese:

In Ungheria è stato pubblicato adesso, sedici anni dopo il cambio di regime, il romanzo dal titolo *Gli emigrati*, e a disposizione del lettore ungherese c'è anche *Austerlitz*, uscito poco prima della morte di Sebald. Possiamo soltanto sperare che sulla loro scia si animi anche

---

<sup>129</sup> Orig.: «Mindez – jelleg, tartalom és stratégia terén – persze nem társtalan a mai irodalomban. A paródia és a pastiche, az utalgatás és idézgetés, az önmegkérdőjelező önreflexivitás és az ironikusan tudatos másodlagosság, az intertextualitás eszméjével magát elméletileg megindokló irodalmi parazitizmus – kérem ezeket a szavakat értékmentesen, leíróilag érteni! – jó negyedszázada futja köreit, változó sikerrel és színvonalon, a magyar prózában, olyannyira, hogy ma már szinte köznyelvet és korstílust alkot mindez. Azaz különösebb hűhó nélkül igénybe lehet venni és saját célokra kisajátítani ezt a rég köztulajdonban levő eszköztárat» (Takács 2007).

da noi, almeno negli ambienti letterari, una discussione su ciò che è “perturbante” in una data cultura (qui: la cultura ungherese). Vale a dire su ciò di cui non parliamo, su ciò che è traumatico, che reprimiamo o comprimiamo e che però torna continuamente in superficie. Perché forse non è così certo che di ciò di cui non si può parlare si debba tacere<sup>130</sup>.

Tale concetto si trova riformulato nel racconto «A Mantegna-madonna ledobja magát (gyermekváró népdal)» (Bán 2007a, 133-139; La madonna del Mantegna si butta giù (canto popolare per l’attesa del bambino)), che analizzerò nel terzo capitolo. In questo racconto la madonna del quadro di Andrea Mantegna *Madonna col bambino dormiente* prende vita in una ecfrasi dinamizzante e esorta a dire l’indicibile, o almeno provarci: «Di ciò di cui non si può parlare, forse bisognerebbe provare a parlare, no?»<sup>131</sup>. Questa pare essere l’ossessione positiva dell’autrice di *Scuola serale*, che con il particolare utilizzo “notturno” dei capisaldi delle culture ungherese e occidentale gioca con l’ambivalenza tra noto e non noto, suggerendo che ciò che risulta non noto potrebbe essere invece rimosso.

#### II.4. I volumi di saggistica *Próbacsomagolás* e *Turul és Dínó*. Bán legge la letteratura ungherese nelle opere di Nádas, Mészöly e Lengyel, tra testo, immagine e memoria

Pubblicati a otto anni di distanza l’uno dall’altro, le due raccolte di saggi *Próbacsomagolás* (Bán 2008; Valigia di prova) e *Turul és dínó* (Bán 2016; Il turul e il dinosauro) sono in dialogo tra loro. Come scrive Halmi Tibor nella recensione a *Il turul e il dinosauro*, quest’ultimo è per certi versi la continuazione di *Valigia di prova*: «Gli eventi politici e sociali degli otto anni trascorsi da allora non hanno scoraggiato l’autrice dal riflettere sulla politica della memoria e sulla cultura della memoria nello Stato e nella società ungherese e a ragionare sulle possibilità di confronto individuale e collettivo con i grandi traumi storici del XX secolo»<sup>132</sup>.

La continuità tra i due volumi è visibile già dal modo in cui sono organizzati i contenuti. *Valigia di prova* è la raccolta della produzione saggistica dell’autrice dal 1997 al 2007. Sono gli scritti di dieci anni riproposti da Zsófia Bán all’interno di tre cornici: *Prove di lettura (viaggi nell’immagine e nel testo)*; *Vie di prova (viaggi nello spazio e nel tempo)*; *Tesi di prova (viaggi oltre lo spazio e il tempo)*<sup>133</sup>. Il secondo volume, *Il turul e il dinosauro*, raccoglie articoli pubblicati tra il 2009 e il 2016 ed è strutturato in quattro

---

<sup>130</sup> Orig.: «Magyarországon most, tizenhat évvel a rendszerváltás után jelent meg *Kivándoroltak* című regénye, és már Sebald halála előtt nem sokkal megjelent *Austerlitz* is az olvasók kezében van. Csak remélhető, hogy nyomukban nálunk is megindul – legalább irodalmi berkekben – egy élénkebb beszéd arról, ami egy kultúrában – itt: a magyar kultúrában – “kísérteties”. Tehát arról, amiről nem beszélünk, ami traumatikus, amit el- illetve lenyomunk, ami azonban mégis, lépten-nyomon felszínre kerül. Mert talán mégsem olyan bizonyos, hogy amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell» (Bán 2008, 38-39).

<sup>131</sup> Orig.: «Amiről nem lehet beszélni, arról talán meg kéne próbálni beszélni, nemde [...]» (Bán 2007a, 136). È qui evidente l’interestualità con Ludwig Wittgenstein (1922 online; it. 2009, 109).

<sup>132</sup> Orig.: «Bizonyos tekintetben a szerző 2008-ban megjelent, *Próbacsomagolás* című tanulmánykötetének folytatása. Az azóta eltelt nyolc év politikai- és társadalmi történései továbbra sem szegték kedvét a szerzőnek abbéli szándékában, hogy a magyar állam és társadalom emlékezetpolitikájáról, illetve kultúrájáról gondolkodjon, valamint a 20. század nagy történelmi traumáival való egyéni és kollektív szembenézés lehetőségeiről értekezzen» (Halmi 2016).

<sup>133</sup> Orig.: «Olvasópróbák (utazások képben és szövegben); Próbautak (tazások térben és időben), Próbátételek (utazások téren és időn túl)».

parti: *Spazio culturale e memoria; Wilderness illustrata/romanzata; Memoria con e senza immagini; L'arte del dissenso. Demo-critiche*<sup>134</sup>.

L'immagine sta al testo come lo spazio sta al tempo, il denominatore comune è la memoria. In entrambi i volumi ricorrono gli stessi termini. Nel secondo compare inoltre, per la prima volta in maniera esplicita nell'opera di Bán, il termine *ellenállás*, dissenso. Con un genere letterario da lei inventato, le «demo-critiche», Bán arriva a un ulteriore livello di esplicitazione della valenza dissenniente della propria scrittura, in cui gli stessi ingredienti – la critica alle politiche di memoria, l'elemento visivo, il rapporto tra spazio e tempo – sono rimescolati in un tipo di testo che ci suggerisce, innanzitutto, che le manifestazioni pubbliche di dissenso possono essere (osservate come) *opere d'arte*. Il che nella concezione di Bán non vuol dire un oggetto da studiare in maniera asettica, ma una *pratica culturale* e dunque politica da scandagliare nelle sue dinamiche.

Entrambe le sillogi sono caratterizzate da un lato dal rigore dell'analisi, dall'altro da una dialogicità che accende la riflessione nel lettore, che si sente coinvolto come interlocutore, come parte di un discorso condiviso. In tale quadro complessivo assumono un particolare valore euristico i saggi che Zsófia Bán dedica a esponenti della letteratura e della cultura ungherese, su cui mi soffermo nelle pagine che seguono. Si tratta di sei testi tratti appunto dai due volumi, cui aggiungo – per contiguità del discorso – un ultimo contributo pubblicato recentemente in rivista:

- «Az anatómia melankóliája. Szó-kép és tekintet Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében» (Bán 2008, 11-31; prima pubblicazione cfr. Bán 2006b; La melancolia dell'anatomia. Parola-immagine e sguardo nel romanzo *Storie Parallele* di Péter Nádas).
- «A sárga csillag mint *accessoire*. Ironikus beszéd Kertész Imre *Sorstalanság*ában» (Bán 2008, 59-78; prima pubblicazione cfr. Bán 2003d; La stella gialla come accessorio. Il discorso ironico in *Essere senza destino* di Imre Kertész).
- «Kisfiú propelleres hidroplánnal (képek sorsa és sorstalansága)» (Bán 2008, 79-89; prima pubblicazione cfr. Bán 2006a; Ragazzino con idrovolante a elica [il destino e l'essere senza destino delle immagini]).
- «Pingvinboci, jampampuli és a létező irdatlan hatalma. A fénykép fenomenológiája Lengyel Péter *Búcsú két szólamban és Cseréptörés* című műveiben» (Bán 2016, 91-115; prima pubblicazione cfr. Bán 2011b; “Pingvinboci”, “jampampuli” e l'enorme potere dell'esistente. Fenomenologia della fotografia in *Addio a due voci e Pace! Si ricomincia* di Péter Lengyel).
- «Közös fény. Nádas Péter születésnapjára» (Bán 2016, 116-120; prima pubblicazione cfr. Bán 2012b; Luce in comune. Per il compleanno di Péter Nádas).
- «2W: Párhuzamos tekintetek. A *W.-fejezet* (Nádas Péter) és a *W.-projekt* (Forgács Péter)» (Bán 2016, 133-160, prima pubblicazione in lingua inglese cfr. Rényi 2009; 2W: Sguardi paralleli. Il *Capitolo-W* di Péter Nádas e il *Progetto-W* di Péter Forgács).
- «Talált tenger (A helyettes megíró) (*Mészöly, Nádas és a kommunikatív emlékezet*)» (Bán 2021; Mare trovato (Il sostituto scrittore) (*Mészöly, Nádas e la memoria comunicativa*)).

Si tratta di saggi in stretto dialogo tra loro e che hanno come filo conduttore la rilevanza della interrelazione tra testo e immagine, con una particolare attenzione ai dispositivi della visione e allo sguardo. Testimoniano di come Zsófia Bán declini l'ambito dei *word and image studies* nella prospettiva di analisi degli studi sulla memoria individuale e collettiva, sulla sua trasmissibilità. Bán si confronta con i grandi nomi – con i *grandi uomini*

---

<sup>134</sup> Orig.: «Kulturális tér és emlékezet; Kép/regényes vadon; Képes és képtelen emlékezet; Az ellenállás művészete. Demo-kritikák».

– della letteratura ungherese contemporanea, esplicitamente indicati dall'autrice come modelli, come *maestri (mesterek)*: Miklós Mészöly (1921-2001), Péter Nádas (n. 1942) e Péter Lengyel (n. 1939)<sup>135</sup>. Al dialogo poetico tra questi tre autori Bán aggiunge l'intreccio con l'esperienza artistica in particolare di Péter Forgács (n. 1950) e di W.G. Sebald, delineando un panorama interpretativo coeso e coerente. Emerge in queste pagine una particolare forma di “memoria della letteratura”. Non la ripresa di strutture narrative, di modi di costruzione del discorso dissenziente, ma la ripresa delle domande che portano alla scelta di tali soluzioni narrative. La lettura di questi saggi permette di definire la “memoria del dissenso” come una categoria interpretativa che affonda le sue radici nella domanda prima ancora che nella risposta artistica. Centrali sono i problemi della rappresentazione letteraria dei meccanismi di memoria (e oblio) individuali e collettivi. Se gli articoli ci permettono di acquisire elementi interpretativi illuminanti per la lettura degli autori in questione, per il presente lavoro sono importanti soprattutto per raccogliere elementi interpretativi e metodologici che riutilizzerò nella terza parte di analisi dei testi di Bán. Nelle prossime pagine mi occuperò dei saggi riferiti a Nádas, Lengyel e Mészöly, mentre riprenderò i saggi dedicati a Kertész nel prossimo capitolo, in dialogo già con i racconti di Bán stessa.

«La melancolia dell'anatomia. Parola-immagine e sguardo nel romanzo *Storie parallele* di Péter Nádas» è il primo saggio di *Valigia di prova*. Dedicato a Péter Nádas e alla sua opera *Pár-huzamos történetek* (Nádas [2005] 2011; *Storie parallele*, traduzione di Laura Sgarioto, 2019, 2021, 2023), rappresenta un passaggio decisivo all'interno del discorso poetico di Bán. È stato pubblicato in rivista nel 2006, prima dunque dell'esordio letterario con *Scuola serale*, e la sua composizione coincide con la scrittura di alcuni dei racconti del volume.

Nel saggio, Bán propone una lettura parallela del romanzo e di due testi risalenti al 1985, «Mélábú» e «Hazatérés» (Nádas [1988] 2010; *Melancolia*; *Ritorno a casa*), testi cui la stessa critica letteraria ungherese dà il valore di *ars poetica*<sup>136</sup>. Nel saggio si dimostra che l'ultimo capitolo dell'opera in tre parti risale proprio al periodo in cui Nádas scriveva gli altri due testi. Tale ricostruzione non ha soltanto valore filologico<sup>137</sup>: attraverso la lettura parallela di questi testi, la scrittrice traccia infatti una «teleologia del romanzo»<sup>138</sup>, fissando alcuni concetti chiave che le permettono di esplicitare – con una chiarezza che mi pare programmatica per la sua stessa scrittura – il senso profondo del romanzo su cui Nádas ha lavorato per quasi vent'anni. Con brevi ma sostanziali cenni, inoltre, Bán traccia un parallelo anche con *Emlékiratok könyve* (Nádas [1986] 2010; *Il libro di memorie*, traduzione di Laura Sgarioto et al., 2012), con quel libro cioè che già a partire dal 1975 impegna Nádas nell'elaborazione di una poetica improntata su quell'«*andamento diaristico*» (Töttössy 1995, 225) cui ho fatto riferimento nel primo capitolo.

---

<sup>135</sup> Anche l'opera di Kertész riveste chiaramente un ruolo fondamentale, in particolare per la tematica dell'Olocausto.

<sup>136</sup> Questo vale soprattutto per «Ritorno a casa», il saggio che Nádas scrisse dopo aver terminato *Il libro di memorie*. Lo scrittore aveva iniziato il romanzo dieci anni prima, nel 1975, ma poi aveva bruciato il manoscritto per riscriverlo da capo.

<sup>137</sup> Nel saggio Bán riporta anche la conferma ricevuta da Nádas in merito alle sue supposizioni (Bán 2008, 14, n. 7): il piano originario era di partire da quello che sarebbe stato l'ultimo capitolo del libro e nella composizione procedere a ritroso, capitolo per capitolo, fino all'inizio. Il piano non è stato realizzato nella scrittura, ma comunque il primo materiale testuale ha trovato posto alla fine del libro e tale scelta ha una forte motivazione poetica.

<sup>138</sup> Orig.: «a regény teleológiája» (Bán 2008, 15).

«La melancolia dell’anatomia» si apre con un vortice di riferimenti: dal Nocturama, lo spazio dello zoo dedicato agli animali notturni descritto nelle prime pagine di *Austerlitz* (Sebald 2001; traduzione di Ada Vigliani, 2002), con la descrizione accompagnata da quattro foto di occhi, due di animali, due di uomini, alla copertina interna del primo volume di *Storie parallele* che riporta una fotografia dell’autore con lo sguardo fisso, fino al saggio «Melancolia», cui Bán fa riferimento a partire dalle parole che Nádas riprende a sua volta da Heinrich von Kleist a proposito di Caspar David Friedrich. La prima impressione è di perdersi, ma molto presto risalta in tutta evidenza il filo conduttore del discorso di Bán: la vista (*látvány/látkép*), la visione (*látás/megtekintés*), lo sguardo (*nézés/pillantás*). Per la precisione, ciò che Nádas definisce «*rezenéstelen látás*», uno sguardo immobile, senza fremito delle palpebre, è quello dell’artista a cui – come scrive appunto Kleist a proposito di Caspar David Friedrich – è come se avessero tolto le palpebre<sup>139</sup>. Noi invece (vale a dire i fruitori dell’opera), aggiunge Nádas, battiamo le palpebre e così differenziamo il *continuum* del tempo e riusciamo a vedere soltanto i dettagli di ciò che qualcun altro, l’artista creatore dell’opera, vede come intero. «La vista ferma, priva di movimento delle palpebre, significa che nulla separa un attimo dall’altro»<sup>140</sup>. Secondo Bán, Nádas traspone in maniera eccellente nella propria scrittura tali considerazioni sulla visione e sulla rappresentazione nelle arti visive:

In *Storie parallele* nulla davvero separa un momento (storico) dall’altro – fatta eccezione talvolta per i confini del capitolo. La storia è rappresentata come un disegno di costellazioni, come una congiunzione di stelle, ciascuna delle quali, senza le altre, non darebbe origine a figure riconoscibili. [...] Come lettori, tuttavia, riusciamo a cogliere solo i dettagli di ciò che qualcuno – l’autore – vede come un intero immobile, privo di movimento. Quindi la *sensazione* di intero si costituisce, ma senza che sia presente la sua esperienza – e perché mai dovrebbe, visto che non siamo di fronte a un grande romanzo ottocentesco?<sup>141</sup>

Secondo Bán la sensazione di trovarsi in un tempo che tutto abbraccia e in cui non c’è notte – un post-tempo o tempo dopo Auschwitz (ivi, 15) – viene ottenuta da Nádas con l’aiuto di immagini prodotte dal testo, «immagini forti, oppure scene impostate come immagini»<sup>142</sup>. Non è un caso che *Storie parallele* sia un testo che contiene numerose ecfresi. L’immagine ha secondo Bán la funzione di contrastare la fruizione lineare della rappresentazione letteraria, verbale, favorendo così una fruizione più libera, «fatta di guizzi irrequieti»<sup>143</sup>.

<sup>139</sup> Riprendo questa citazione indiretta da Nádas ([1988] 2010): «Heinrich von Kleist írja Caspar David Friedrich látásáról, hogy olyan “mintha valakinek eltávolították volna a szemhéjait”» [«A proposito della vista di Caspar David Friedrich, Heinrich von Kleist scrive che è “come se a qualcuno avessero rimosso le palpebre”»]. Nádas fa riferimento allo scritto di Kleist a proposito del quadro di Friedrich *Der Mönch am Meer* (Monaco in riva al mare) uscito il 13 ottobre 1810 sul *Berliner Abendblätter* (Kleist 1810: «so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären»).

<sup>140</sup> Orig.: «A rezenéstelen látás azt jelenti, hogy az egyik pillanatot semmi nem választja el a másiktól» (Nádas [1986] 2010).

<sup>141</sup> Orig.: «A *Párhuzamos történetek*-ben az egyik (történelmi) pillanatot valóban semmi nem választja el a másiktól – hacsak olykor a fejezethatárok nem –, a történelmet konstellációk rajzolataként, csillagok együttállásaként ábrázolja, melyek egymás nélkül nem adják ki a felismerhető ábrákat. [...] Olvasókként azonban csak részleteiben foghatjuk föl, amit valaki – a szerző – rezenéstelenül lát egésznek. Az egész *érzete* tehát megképződik, de az egész tapasztalati élménye nincs jelen – de miért is lenne, hiszen nem XIX. századi nagyregényről van dolgunk» (Bán 2008, 12-13).

<sup>142</sup> Orig.: «erős képek, illetve képnek beállított jelenetek» (ivi, 16).

<sup>143</sup> Orig.: «nyugathatlanul cikázó» (*ibidem*).

Il secondo elemento centrale nel saggio «Melancolia», che Bán riprende in chiave interpretativa per l'intero romanzo, è il «riverbero» (*visszfény*). Nel suo saggio Nádas insiste infatti su un dettaglio importante che emerge dall'esame del quadro di Georg Friedrich Kersting *Caspar David Friedrich in seinem Atelier* (1811): lo studio in cui Caspar David Friedrich lavora non è illuminato da luce diretta ma, grazie a una serie di modifiche apportate dal pittore nella stanza, dal riverbero generato dallo specchio d'acqua del fiume Elba:

Non smetterò di sottolineare l'importanza del fatto che la luce naturale deve essere rifratta tre volte, deve essere trasformata tre volte prima di poter raggiungere i suoi occhi. Prima sullo specchio dell'acqua del fiume, poi sul soffitto e infine sulla superficie della tela lucida per il colore ancora fresco. Caspar David Friedrich deve osservare queste trasformazioni per poter guardare come naturale la luce che sta creando. Guarda attraverso la propria cecità e vede un quadro immaginario. Il suo viso è gonfio, la barba e i capelli incurati, lo sguardo maniaco<sup>144</sup>.

Secondo Bán l'osservazione che Nádas fa dello studio di Friedrich, descritto come una vera e propria camera oscura, trova il suo corrispettivo nella roulotte in cui lo zingaro Tuba si sveglia nell'ultimo capitolo di *Storie parallele*: «In quella roulotte c'era più luce che in quella dall'altra parte, la finestrella dava sull'acqua, lo specchio del fiume rifletteva sul soffitto i raggi del sole che sorgeva dalle brume»<sup>145</sup> (Nádas 2023, 843). Il riverbero, la luce indiretta, è lo strumento dell'artista (di Friedrich come di Nádas) per vedere quello che il fruitore dell'opera pittorica (o del romanzo) non vede. Nádas – prosegue Bán – sta ponendo qui il problema della visione artistica, una questione tanto essenziale per lui che la propone sia a livello diegetico con la scena della roulotte, sia sul piano della composizione narrativa, vale a dire ponendo come scena conclusiva della sua opera in tre volumi proprio il materiale testuale coevo alla composizione del saggio, quel materiale testuale da cui scaturisce tutto il romanzo.

Il riverbero sarebbe dunque la soluzione al problema della rappresentazione visiva e verbale dell'*indicibile*:

Del resto, una delle idee centrali del romanzo è proprio il problema di esprimere, di rappresentare l'indicibile, e l'unico mezzo e soluzione possibile è proprio il riverbero. Per esprimere, per raffigurare l'indicibile “la luce naturale deve essere rifratta tre volte, deve essere trasformata tre volte prima di poter raggiungere i suoi occhi”. Riferito a *Storie parallele* questo significa che per rappresentare i traumi della storia ungherese ed europea del XX secolo possiamo usare solo una “luce indiretta”. Tuttavia, ci sono cose per le quali nemmeno la luce indiretta, il riverbero, offrono una soluzione<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Orig.: «Nem győzöm hangsúlyozni annak az életkörülménynek a fontosságát, hogy a természetes fénynek háromszor kell megtörnie, háromszor kell átváltoznia, míg a szemébe juthat. Először a folyó tük-rén, aztán a mennyezetén, végül a vászon friss festéktől sima felületén. Caspar David Friedrichnek ezeken az átváltozásokon kell átpillantania ahhoz, hogy azt a fényt láthassa természetesnek, amelyet éppen megte-remt. A saját vakságán néz át, és egy imaginárius képet lát. Arca duzzadt, szakálla és haja ápolatlan, tekin-tete rögeszmés» (Nádas [1988] 2010).

<sup>145</sup> Orig.: «ebben a kocsi-ban világosabb volt, mint az odaátiban, kicsi ablaka a vízre nézett, a folyó tük-re a mennyezetre verte föl a fényt, amit a párákban fölkelő naptól kapott» (Nádas [2005] 2011).

<sup>146</sup> Orig.: «Hiszen a regény egyik központi gondolata éppen a kimondhatatlan dolgok kimondásának, ábrázolásának problematikája, melynek éppen a visszfény az egyetlen lehetséges eszköze s megoldása. A kimondhatatlan kimondásához, ábrázolásához “a természetes fénynek háromszor kell megtörnie, három-szor kell átváltoznia, míg a szemébe juthat”. A *Párhuzamos történetek*-re vonatkozóan ez azt jelenti, hogy a XX. századi magyar, illetve európai történelem traumáinak ábrázolásához csak “közvetett fényt” használ-

Il *riverbero* è lo strumento che permette di produrre «la parola-testo umana che dice l'indicibile»<sup>147</sup> e di parlare quindi di ciò che la cultura erroneamente ritiene indicibile, dei tabù: «il corpo, la sessualità, il piacere, l'estasi, l'urina, l'escremento, la morte, le puzze e i profumi»<sup>148</sup>. Bán sottolinea che il riverbero è anche lo strumento della melancolia, che Nádas definisce nel seguente modo: «Abbiamo tutt'al più la consapevolezza che potremmo vedere anche in un modo in cui effettivamente non vediamo, o abbiamo la sensazione di come potremmo parlare di qualcosa se avessimo le parole per dirlo; questa è la melancolia»<sup>149</sup>. Perché se il riverbero, la luce indiretta sono ciò che ci permette di dire cose che credevamo indicibili, essi contemporaneamente ci ricordano sempre l'assenza di quanto non può essere detto in maniera diretta. È in questo senso che Bán parla di «frammento», di «melancolia dell'anatomia»<sup>150</sup>, di ciò che ci permette di avere una *sen-sazione* dell'intero.

Il terzo elemento da mettere in evidenza in questa analisi è infatti il ruolo che il *corpo* ha nell'opera di Nádas e nella lettura che Bán propone dell'opera di Nádas. Secondo Bán il modo per parlare in maniera indiretta di ciò di cui non si può parlare, il riverbero, è per Nádas il parlare del corpo. Facendo riferimento al saggio «Ritorno a casa», Bán sottolinea la frase programmatica con cui lo scrittore afferma di non volersi separare né dalla storia, né dalla politica, e anzi di volersi legare a esse «in modo osceno, scendendo fino agli strati più triviali e mortali del [proprio] io»<sup>151</sup>. E dunque commenta:

E cos'altro potrebbe essere questo strato "più triviale, più mortale" se non il corpo; la presenza del corpo, il suo funzionamento. Con cos'altro potrebbe meglio farci percepire il modo in cui la storia, la cultura, la politica e la memoria penetrano sotto la nostra pelle ed entrano inesorabilmente nel nostro flusso sanguigno? Farci percepire che custodiamo tutto nelle nostre cellule, anche se non ne siamo consapevoli; che siamo costantemente in contatto con persone, luoghi, tempi e forze di cui non abbiamo conoscenza diretta, ma che tuttavia ci influenzano come un'infusione endovenosa applicata in maniera invisibile. Paradossalmente, in *Storie parallele* il corpo o il disvelamento radicale del funzionamento del corpo è in realtà una copertura. Il corpo qui è l'emblema di tutto ciò che è realmente e concretamente inesprimibile, irrivelabile (persino incomprensibile), e in questo il pene funziona come emblema del potere, cioè come fallo<sup>152</sup>.

---

hatunk. Vannak azonban dolgok, amelyekre a közvetett fény, a visszfény sem ad megoldást» (Bán 2008, 19).

<sup>147</sup> Orig.: «a kimondhatatlanra vonatkozó emberi szó-kép» (ivi, 21).

<sup>148</sup> Orig.: «a test, a szexualitás, a kék, az eksztázis, a húgy, az exkrementum, a halál, a szagok és illatok» (*ibidem*).

<sup>149</sup> Orig.: «Legfeljebb tudásunk van róla, hogy úgy is lehetne látni, ahogyan nem látunk, vagy érzésünk arról, hogy miként lehetne szólni, ha lenne szavunk rá; ez maga a mélabú» (Nádas [1988] 2010).

<sup>150</sup> Orig.: «a fragmentum, az anatómia melankóliája» (Bán 2008, 21).

<sup>151</sup> Orig.: «Nem állt módomban és nem állt szándékomban se a történelemtől, se a politikától elválasztani magam, sőt mélyebben óhajtottam kötődni hozzá. Valamiként obszcén módon, énem legközönsége-sebb, leghaladóbb rétegeibe lekerülve» (Nádas [1988] 2010; Non avevo né i mezzi né l'intenzione di separarmi dalla storia e dalla politica, anzi desideravo legarmi a essa più profondamente. In un certo senso in modo osceno, scendendo fino agli strati più triviali e mortali del mio io).

<sup>152</sup> Orig.: «S mi más is lehetne ez a "legközönségesebb, leghaladóbb" réteg, mint éppen a test; a test jelenléte, működése. Mi mással is érzékelhetőbb jobban a történelem, a kultúra, a politika, az emlékezet bőrünk alá szivárgását s véráramunkba való kiiktathatatlan bekerülését. Azt, hogy mindent a sejtjeinkben őrzi, még akkor is, ha nem tudunk róla; hogy folyamatosan kapcsolatban állunk olyan emberekkel, helyekkel, idővel és erővel, melyekről közvetlen tudásunk ugyan nincs, mégis hatnak ránk, mint egy láthatatlanul bekötött, intravénás infúzió. Paradox módon a *Párhuzamos történetek*-ben a test, illetve a test működésének radikális feltárása valójában fedőművelet. A test itt emblémája mindannak, ami ténylegesen

Entra di nuovo in gioco una riflessione sulle arti visive, perché Bán fa riferimento al capitolo del primo volume di *Storie parallele* intitolato «Le nu féminin en mouvement», in cui una delle protagoniste osserva che la pittura fiamminga del XVIII secolo nasconde tutte le mostruosità della guerra dei trent'anni, e si chiede come la pittura di una determinata epoca riesca ad allontanarsi dalle atrocità che la caratterizzano. Tale domanda non è centrale soltanto in *Storie parallele* ma già, sottolinea Bán, nel *Libro di memorie*. È necessario a questo punto inserire una citazione più corposa:

E mentre Erna, nell'abbraccio stretto di Geerte, cerca disperatamente di spegnere i suoi sensi pensando, leggiamo questo: «E infatti stava riflettendo su come potesse essere in grado la pittura di un'epoca di distrarsi dall'orrore vissuto» (I. 301). E per quanto questa frase sia disperatamente tragicomica, è centrale nella prospettiva del romanzo nel suo complesso. Infatti in *Storie parallele*, ma naturalmente anche già nel *Libro di memorie*, una delle motivazioni principali di Nádas è proprio questa: come possa la letteratura (l'arte) di una data epoca essere capace di distogliere la sua attenzione dagli orrori che ha vissuto, cioè come possa essere capace di ignorare i traumi storici che la definiscono, come possa essere capace di cancellarli, di eliminarli dalla sua memoria collettiva. In altre parole, come una cultura, e qui più specificamente la cultura ungherese, sia capace dopo la guerra di non rendere oggetto della propria arte gli eventi più fondamentali e determinanti della storia ungherese (ed europea) del XX secolo. Le *Storie parallele* sono un punto interrogativo cocente che, con la stesura dell'opera, diventa anche un punto esclamativo.

[...]

In tal senso, *Storie parallele* parla di ciò che *non* compare dalla letteratura ungherese; ciò da cui – fatte salve alcune rare eccezioni – si allontana sistematicamente; ciò che nasconde o esclude. E ne parla in modo da mostrare soltanto il fatto dell'esclusione, il luogo dell'assenza. Tra questi rientrano l'epoca di Horthy, la partecipazione alla seconda guerra mondiale, l'Olocausto, il corpo, la sessualità e il loro linguaggio, l'eugenetica, la rivoluzione del '56, il rapporto con la cultura e la storia tedesca, la storia delle popolazioni di lingua tedesca in Ungheria, dei rom, degli ebrei e così via. In *Storie parallele* Nádas strappa quindi senza pietà il pietoso tendaggio che «nasconde agli occhi indiscreti tutto ciò che non si deve mai più vedere della natura umana» (I. 299). In questo senso, *Storie parallele* opera un'iniziazione, o una emancipazione della letteratura ungherese e dei lettori ungheresi. Ci presenta (anche se indirettamente, con il riverbero) immagini tali che, dopo averle viste (lette), non possiamo appellarci a un “non sapevo”, a un “avevo dimenticato”. Nel mondo di Nádas apprendiamo inesorabilmente, vediamo inesorabilmente cose rimaste fino a quel momento completamente occultate – e questo è di certo intollerabile. Questo senso di intollerabilità è accresciuto dal fatto che egli ce ne mostra solo dei frammenti, illuminando per così dire la profondità vertiginosa dell'assenza. È come se, stando sull'orlo di un precipizio, la nebbia sparisse all'improvviso per un momento – per poi ridiscendere rapidamente<sup>153</sup>.

---

és valószínűleg kimondhatatlan, felfedhetetlen (sőt felfoghatatlan), s ezen belül a fasz mint a hatalom emblémája, azaz mint fallosz működik» (Bán 2008, 22).

<sup>153</sup> Orig.: «S miközben Erna, Geerte szoros ölelésében, kétségbeesetten igyekeznek érzelmeiket gondolkodással tompítani, ezt olvassuk: “De hiszen éppen azon gondolkodott, hogy miként képes egy korszak festészete eltéríteni önmagát az átélt rettenettől.” (I. 242.) S amennyire kétségbeejtően tragikomikus ez a mondat, annyira központi jelentőségű a regény egészének perspektívájából. Mert a *Párhuzamos történetek*-ben, de természetesen már az *Emlékiratok könyvé*-ben is, Nádas egyik fő motivációja éppen ez: hogy hogyan képes egy korszak irodalma (művészete) eltéríteni magát az átélt rettenettől, azaz hogyan képes nem foglalkozni meghatározó történelmi traumáival, hogyan képes mintegy kirádirózni, eltörölni azokat kollektív emlékezetéből. Azaz hogyan képes arra egy kultúra, itt konkrétan a magyar kultúra, hogy a háború után ne tegye művészete tárgyává a huszadik századi magyar (és európai) történelem legalapvetőbb, legmeghatározóbb eseményeit. A *Párhuzamos történetek* egy erre vonatkozó, égő kérdőjel, mely a mű megírásával egyben felkiáltójellé változik. [...] // A *Párhuzamos történetek* pedig ilyen értelemben arról szól, hogy mi

È essenziale per il nostro discorso la continuità che Bán individua tra il *Libro di memorie* e *Storie parallele*: per quanto pubblicate in due realtà politico-culturali diverse (l'Ungheria dell'ultimo periodo socialista e l'Ungheria democratica appena entrata nell'Unione Europea), entrambe le opere sono state concepite nel contesto di una memoria collettiva eterodiretta e tabuizzata.

La domanda posta da Nádas rimane urgente anche per Bán. Anche lei prova a parlare di ciò di cui non è possibile parlare, e anche per lei uno strumento prezioso è quello di dare accesso alle immagini nei propri testi. Il discorso avviato nel saggio appena analizzato viene ripreso (in alcuni passaggi: letteralmente) e ampliato da Bán in altre due occasioni, di cui per ragioni di contiguità tematica non mi occuperò in ordine cronologico: «Luce in comune» è il saggio che l'autrice scrive nel 2012, in occasione del settantesimo compleanno di Nádas; «2W: Sguardi paralleli. Il Capitolo-W di Péter Nádas e il Progetto-W di Péter Forgács» è stato pubblicato invece già nel 2009, in occasione della partecipazione di Péter Forgács alla Biennale d'arte di Venezia. Entrambi i saggi sono poi ripubblicati nel volume *Il turul e il dinosauro* del 2016.

In «Luce in comune» Bán riparte dal saggio «Melancholia» e dalle osservazioni di Nádas sul dipinto di Kersting. Bán crea dei parallelismi di immagini: siamo immersi nella luce (il riferimento è al discorso sul riverbero) come siamo immersi nella cultura. «Essere immersi in una cultura è un bene o un male? O è soltanto la descrizione di uno stato, quello in cui il corpo è circondato da una materia fluida e densa, dalla superficie oleosa, una materia che se non conosciamo ci fa soffocare?»<sup>154</sup>. La domanda rimane aperta<sup>155</sup>, perché nel suo omaggio a Nádas l'autrice si concentra in realtà su altri aspetti – e torna sul ritratto di Caspar David Friedrich nel suo studio, sulla descrizione che ne fa Nádas, su quella che chiama la sua omissione efrastica («perché la presenza di tale oggetto è talmente evidente [...] che non scriverne è almeno altrettanto evidente»<sup>156</sup>). Concentrato su una questione cruciale per la sua poetica, il riverbero, in «Melancholia» Nádas – osserva Bán – tralascia di parlare di ciò che rende possibile al pittore (e allo stesso scrittore) rica-

---

az, ami *nem* jelenik meg a magyar irodalomban; mi az, amitől – néhány ritka kivételtől eltekintve – rendszeresen és következetesen elfordul; mi az, amit el-, illetve kitakar – s teszi mindezt oly módon, hogy csupán a kitakaras tényét, a hiány helyét mutatja meg. Ezek közé tartozik többek között a Horthy-korszak, a második világháborúban való részvétel, a holokauszt, a test, a szexualitás, illetve ezek nyelvezete, az eugenika, az '56-os forradalom, a német kultúrához, történelemhez való viszony, a magyar-országi német ajkúak, a cigányok, a zsidók története és így tovább. Nádas tehát a *Párhuzamos történetek*-ben kíméletlenül leszaggatja azt a jótékony drapériát, amely “mindazt elrejt az emberi természetből, amit beavatatlannak soha többé nem szabad látniuk”. A *Párhuzamos történetek* ilyen értelemben a magyar irodalom és a magyar olvasók beavatását, azaz nagykorúsítását hajtja végre. Olyan képeket tár elénk (ha indirekt módon, visszfénynyel is), amelyek végignézése (elolvasása) után többé nem lehet arra hivatkozni, hogy “nem tudtam” vagy “elfelejtettem”. Nádas világában kérlelhetetlenül megtudunk, kérlelhetetlenül meglátunk eladdig teljesen kitakart dolgokat – és ez bizony elviselhetetlen. S az elviselhetetlenség érzetét csak fokozza, hogy ezeket csupán töredékeiben mutatja meg, mintegy felvillantva a hiány szédítő mélységét. Mint amikor egy szakadék szélén állva, hirtelen, egy pillanatra eloszlik szemünk elől a köd – s aztán gyorsan újra leszáll» (Bán 2008, 23-25).

<sup>154</sup> Orig.: «Fürödni egy kulturában, ez vajon jót vagy rosszat jelent? Vagy csak leírása lenne annak az állapotnak, ahogy a testet körülveszi egy folyékony, olajos felszínű, sűrű anyag, amelyet ha nem ismerünk, elsüllyedünk?» (Bán 2016, 117).

<sup>155</sup> Qui siamo nello stesso universo metaforico che connota il racconto di apertura del volume *Possiamo respirare!* (Bán 2018). Come vedremo più avanti, questa metafora del fluido che ci avvolge e in cui possiamo sprofondare, soffocare, è strettamente legata al tema del perturbante, dell'*Unheimlich*, di ciò che fa ritorno come qualcosa di conosciuto che non riconosciamo come tale.

<sup>156</sup> Orig.: «hiszen a dolog jelenléte annyira feltűnő [...], hogy nem írni róla legalább olyan feltűnő» (Bán 2016, 118).

vare qualcosa da questo riverbero: il corpo. Tralascia di parlarne, ma il corpo nelle sue opere è presente, benché sia «messo all'angolo» (ivi, 117). E dunque ne parla Bán, che nel rendere omaggio a Nádas di fatto propone un saggio efrastico sul modello di «Melancholia», dedicato al “quadro gemello” di quello analizzato da Nádas.

Il ritratto realizzato da Kersting e conosciuto con il titolo di *Caspar David Friedrich in seinem Atelier* esiste infatti in due versioni. Quella descritta da Nádas è datata 1811. Il pittore vi è ritratto seduto, con il cavalletto leggermente girato verso l'osservatore (Kersting, ma anche noi stessi) tanto che si può intuire che la tela raffigura un paesaggio con cascata. Bán aggiunge la descrizione dell'altro quadro, dalla datazione più incerta («um 1812», ivi, 117), in cui il pittore è ancora più ritirato nell'angolo per cercare le condizioni ideali di luce (di riverbero), in piedi e non più seduto: «non vediamo affatto il dipinto che Friedrich sta realizzando, diversamente dal precedente quadro di Kersting»<sup>157</sup>. Il pittore ha in mano – come nel dipinto precedente – il suo *Malstock*, la bacchetta del pittore. È questo l'oggetto di cui Nádas tace, una ellissi che Bán associa alla poetica di *Storie parallele* e alla tecnica del riverbero: «Come se già qui avesse prodotto la formulazione ellittica che più tardi diventerà nota attraverso la struttura e le frasi di *Storie parallele*»<sup>158</sup>. La bacchetta del pittore, scrive Bán, è il *punctum* dei due ritratti realizzati da Kersting:

Il *punctum* indiscutibile, il dettaglio drammatico di questo quadro altrimenti tranquillo e intimo, tuttavia, è proprio la lunga bacchetta del pittore (probabilmente di bambù) a cui Friedrich si appoggia per dipingere. La bacchetta taglia diagonalmente una metà del quadro, disegnando insieme ai piedi del cavalletto diversi angoli e dando movimento a un quadro che altrimenti potrebbe rispondere al genere della natura morta. È in questa linea di forza, la linea di forza della bacchetta, che si concentra il carattere drammatico del processo creativo. Questa bacchetta da pittore sbaraglia via l'atmosfera della natura morta e del quadro di genere. La parte superiore della bacchetta si appoggia alla cornice della tela e la sua estremità punta verso l'aria, verso il nulla. Friedrich con la mano sinistra appoggia l'altra estremità al proprio corpo come se stesse infilzando sé stesso. Come un San Giorgio che infilza il sé-drago. La punta della bacchetta che scompare tra le pieghe del cappotto indica verso l'inguine. La mano destra con cui dipinge tenendo il pennello si riposa sulla bacchetta, su cui si appoggia per non tremare.

Lo *sguardo immobile* di cui Nádas scrive in «Melancholia» è lo sguardo immobile del pittore Friedrich, ma è anche il suo sguardo; con esso hanno creato le loro opere. È vero, però, che questo sguardo, analogamente, deve essere servito da una “mano immobile”. È cosa, questa, che dipende dagli sforzi del corpo, dalle circostanze esterne e da come l'artista riesce a superarle per portare a compimento la propria opera. Ha bisogno di un appoggio, di uno strumento di ausilio, di aiuti (ad esempio di una schiena non dolorante o di un cuore ben funzionante): ed è ciò che nel quadro di Kersting rende l'artista (Friedrich) umano al punto da commuovere. Nel pieno del suo atto creativo non vediamo l'artista come un eroe romantico, ma come un uomo mortale che combatte con le sfide del corpo<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Orig.: «a készülő Friedrich-képét itt egyáltalán nem látjuk, nem úgy, mint Kersting korábbi festményén» (ivi, 118).

<sup>158</sup> Orig.: «Mintha már itt a *Párhuzamos történetek* mondataiból és szerkezetéből később ismerőssé lett elliptikus fogalmazást állította volna elő» (ivi, 118).

<sup>159</sup> Orig.: «Ennek az amúgy csendes, bensőséges képnek a vitathatatlan punctuma, drámai részlete azonban éppen az a hosszú (alighanem bambusz) festőpálca, amelyre támaszkodva Friedrich fest. A pálca átlósan szeli át a kép egyik felét, a festőállvány lábaival többféle szöveget bezárva, s alaposan megmozgatva az amúgy csendéletnek is beillő képet. Ebbe az erővonalba, a pálca erővonalába sűrűsödik az alkotási folyamat drámai jellege. Ez a festőpálca kergeti szét a csendélet- vagy zsánerkép-hangulatot. A pálca felfelé eső része a vászon keretére támaszkodik, s a vége a levegőbe, a semmibe mered. A másik végét Friedrich a bal kezével úgy támasztja ki saját testén, mintha legalábbis magába dőlte volna. Mint egy sárkány-önmagát

L'omaggio di Bán per il settantesimo compleanno di Nadas è l'omaggio allo scrittore *uomo*, all'artista che è fatto anche del proprio *corpo*, delle condizioni materiali che egli deve provare a gestire in modo da poter ascoltare il proprio demone. Al di là di questa conclusione, il fatto che Bán concentri l'attenzione sull'elemento taciuto da Nadas, la bacchetta del pittore, non è significativo soltanto per l'interpretazione dell'opera dello scrittore, quanto anche per l'interpretazione dell'opera di Bán stessa. La bacchetta, il poggiamano, è uno *strumento*. Attraverso la sua presenza nell'opera d'arte – la sua tematizzazione – viene interrotto il flusso di una fruizione immediata, estatica. Lo strumento ci ricorda che l'opera d'arte è anche artefatto, ed è un'osservazione che tornerà a mostrarsi con rilevanza interpretativa nell'analisi che affronterò nel terzo capitolo: il fatto cioè che Bán (qui con e come Nadas) passi attraverso una riflessione sulla creazione dell'opera visuale per tematizzare un problema della rappresentazione che la tocca direttamente sul piano della creazione verbale (letteraria).

Anche nei due saggi di Bán c'è un grande assente, ovvero una presenza continua e non esplicitata: quella di Foucault e, in particolare, della sua celebre ecfrasi di *Las Meninas* (Foucault [1966] 2007). Nel saggio «Luce in comune», Foucault risuona quando l'autrice introduce il secondo ritratto di Caspar David Friedrich, quello in cui «non vediamo affatto il dipinto che Friedrich sta realizzando», proprio come nel celebre quadro di Velázquez non vediamo quello che il pittore ritratto sta realizzando. Non si tratta di semplici coincidenze ma ritengo si possa parlare di un vero e proprio confronto creativo che impegna Zsófia Bán in quel periodo in particolare. Se l'omaggio a Nadas è pubblicato nel 2012, risale almeno al 2010 (anno della pubblicazione in rivista) la scrittura di un racconto intitolato proprio «Las Meninas». Tale racconto – ripreso poi in *Quando vivevano ancora solo gli animali* (Bán 2012a) – si apre con una citazione in epigrafe che apparentemente non ha nulla a che vedere con il quadro di Velázquez: «The river is moving / the blackbird must be flying». Si tratta di due versi del poeta statunitense Wallace Stevens (1879-1955), tratti dal poema *Thirteen ways of looking at a blackbird* (Stevens 1917), con il motivo del fiume che ci rimanda subito al saggio di Nadas «Melancholia», al fiume Elba, al riverbero<sup>160</sup>.

Il discorso iniziato con il saggio del 2006 prosegue in un terzo articolo (per datazione secondo), del 2009, in cui Bán propone un'analisi incrociata di un capitolo di *Storie parallele* e dell'installazione presentata alla Biennale di Venezia da Péter Forgács nello stesso anno. Il saggio, originariamente pubblicato in lingua inglese, viene poi incluso in lingua ungherese nella raccolta *Il turul e il dinosauro* del 2016, da cui cito. Anche in questo caso l'obiettivo di Bán è mettere in risalto il tentativo comune ai due artisti, rispettivamente con gli strumenti della scrittura e del visuale, di rendere «parte della memoria collettiva questi contenuti repressi e taciuti»<sup>161</sup>, vale a dire gli episodi più bui della storia

---

leölő Szent György. A kabátja redői közt eltűnő pálcavég az ágyéka irányába mutat. A jobb kezét, amellyel az ecsetet fogva éppen fest, a pálcán nyugtatja, avval támasztja ki, hogy ne remegjen. // Az a *rezenéstelen tekintet*, amelyről Nadas ír a *Mélabú*-ban, a festő Friedrich rezenéstelen tekintete, de ugyanúgy az övé is; evvel hozzák létre művüket. Am a rezenéstelen tekintetet egy hasonlóan “rezenéstelen kéz” kell hogy szolgálja. S ez már a test kihívásain és a körülményeken, illetve azon is múlik, hogy miképpen tud ezeken a művész felülkerekedni, hogy véghez tudja vinni művét. Támasztékokra, segédeszközökre, segítőkre van szüksége (mondjuk, egy nem fájó hátra vagy egy jól működő szívre). Kersting képén a művész (Friedrich) ettől válik megindítóan emberivé. Nem a romantikus művészhőst látjuk rajta, hanem a test kihívásaival küzdő, esendő embert alkotás közben» (ivi, 118-119, corsivi dell'autrice).

<sup>160</sup> Del racconto «Las Meninas» mi occuperò più diffusamente nel terzo capitolo.

<sup>161</sup> Orig.: «a kollektív emlékezet részévé [tenni] ezeket az elnyomott, elhallgatott tartalmakat» (Bán 2016, 133).

(ungherese e non solo). Si tratta ancora una volta di un saggio che intende andare alle radici della poetica di Nádas e di Forgács e che per farlo va a fondo delle radici della cultura europea, ancora una volta seguendo la linea interpretativa proposta dal motivo della vista, dello sguardo, dell'occhio.

Gli elementi contemplati nella tensione evidenziata tra occultamento e tabù, da una parte, e necessità di parlare, seppur in maniera indiretta, dall'altra, e risolta attraverso il principio del *parallelismo* (che Bán nel saggio del 2006 intende come rottura del tempo lineare e costruzione di un unico momento che abbraccia tutto con una euristica articolazione interna data, per l'appunto, dalla messa in parallelo) vengono adesso nominati con il termine chiave della psicanalisi: il principio conduttore in questo saggio del 2009 è il concetto di *perturbante*. Pur non trascurando l'etimologia del termine tedesco (freudiano) *das Unheimliche*, che mette in luce la dualità di estraneo e familiare, Bán sottolinea come anche il corrispettivo ungherese del termine abbia il pregio di porre l'accento su un aspetto altrettanto essenziale, tanto più – aggiungo io – se il discorso non è declinato sulla psiche del singolo individuo, quanto appunto sulla memoria collettiva e sulla salute di un'intera cultura:

Nella costruzione del romanzo di Nádas, il principio del parallelismo mette in scena proprio il fatto che ci sono cose che affiorano ripetutamente in superficie nei tempi e negli spazi narrativi più disparati. La ripetizione crea sempre una sorta di effetto perturbante, in quanto i motivi e i personaggi che riaffiorano in forme e manifestazioni sempre diverse e che pure paiono familiari, tormentano non solo il lettore ma anche il mondo presentato nel romanzo. Questo carattere fantomatico forse non è altro che lo spirito della storia, che si delinea in ciascuna cultura e che non lascia in pace i propri attori finché questi non lo conoscono e riconoscono per ciò che è: una componente essenziale e ineludibile della loro cultura<sup>162</sup>.

Il termine ungherese *kísérteties* (fantomatico) pone l'accento sul carattere *ricorrente* del perturbante: qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che invece torna in superficie in maniera inaspettata e sconvolgente per il soggetto. Bán riparte dall'esempio originario, dall'analisi che Freud fa del celebre racconto di E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* (Hoffmann 1817; «L'uomo della sabbia», traduzione di Matteo Galli, 2013), dunque dal motivo della vista, dello sguardo, dell'occhio, ma anche degli *strumenti* che aiutano la vista (nel caso specifico gli occhiali e il telescopio). La descrizione sopra citata di come Nádas strappi il «pietoso tendaggio» calato sulla memoria storica ungherese e attraverso un'opera mastodontica ma caratterizzata dal frammento mostri proprio gli spazi di rimozione, viene ripresa integralmente da Bán in questo saggio, con l'aggiunta di un dettaglio cruciale: «quello che arriva in superficie non è altro che una delle definizioni freudiane del *perturbante*»<sup>163</sup>.

L'autrice dedica le due pagine successive a chiarire la contiguità tra la definizione freudiana di perturbante (la ripetizione di situazioni, cose, eventi simili, che desta la sensazione di uno stato onirico) e il modello di funzionamento del parallelismo in Nádas,

---

<sup>162</sup> Orig.: «Nádas regényének építményében a párhuzamosság elve éppen az ismétlődő felszínre bukkanás tényét szcenirozza a legváltozatosabb narratív időkben és terekben. Az ismétlődés mindig egyfajta kísérteties hatást is létrehoz, amennyiben a más és más alakban és alakzatban felbukkanó, mégis ismerős motívumok és szereplők nemcsak az olvasót, hanem regényben bemutatott világot is kísértik. E kísértetieség talán nem más, mint a törtenelem szelleme, amely egy-egy adott kultúrában körvonalazódik, és szereplőit addig nem hagyja nyugodni, amíg fel és el nem ismerik annak, ami: kultúrájuk esszenciális, megkerülhetetlen alkotóelemének» (*ibidem*).

<sup>163</sup> Orig.: «s ami a felszínre kerül, az nem más, mint a *kísérteties* egyik [...] freudi definíciója» (ivi, 137).

modello che per l'appunto si realizza nel romanzo attraverso la *ripetizione* di situazioni simili in luoghi e epoche diverse<sup>164</sup>:

Se tuttavia si trattasse di pura ripetizione, non dovremmo parlare di parallelismo, bensì di identità. Nel romanzo di Nádas però lo *stesso* non è mai lo stesso, ma è l'occorrenza *dello stesso* all'interno di un'altra serie, di un'altra successione – ed è *questo* che crea il senso di parallelismo, di familiarità e al tempo stesso di differenza. Inoltre, è anche ciò che rende il romanzo di Nádas, a livello strutturale, simile alla struttura del linguaggio, del corpo e della storia, nella misura in cui evidenzia sul piano narrativo l'importanza della contestualizzazione, ovvero del meccanismo di funzionamento del costruito o, se si vuole, della *finzione*<sup>165</sup>.

Le pagine in cui Bán descrive il funzionamento del perturbante in Nádas offrono una spiegazione di come i modelli della postmodernità, proposti come modelli interpretativi della realtà e riproposti in strutture narrative<sup>166</sup>, vengono assorbiti nella letteratura ungherese con l'intento sicuramente non unico ma decisivo di operare una critica della memoria che è pratica dissenniente. Per di più, il fatto stesso che Bán li recepisca in tal modo è significativo perché mostra la continuità entro cui la scrittrice si pone rispetto al discorso della “memoria *come* dissenso” (che diventa “memoria *del* dissenso”): l'analisi su Nádas

---

<sup>164</sup> Bán fa riferimento anche al motivo dello specchio e alla possibilità di un rispecchiamento fino all'infinito, richiamandosi in particolare al capitolo «Varázstükörben önmagát» del primo volume del romanzo (Nádas [2005] 2011; «Riflesso in uno specchio magico», Nádas 2019). A tal proposito un percorso di approfondimento potrebbe essere il parallelismo con una scena del racconto «Térkép Aliscáról» (Mészöly [1989] 2011; «Topografia di Alisca», traduzione di Beatrice Tóttösy, 1995), racconto che Miklós Mészöly scrisse nel 1973 e che confluì nella sua celebre raccolta *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reményteliségre* (C'era una volta una Europa centrale. Variazioni su una bella disperazione): «Mi egy másfajta tükörre emlékszünk a Harangi-féle cukrászdából; s ezt a következőképpen lehetne szavakkal leírni (ami egyébként úgyis reménytelen) – azt a keskeny ajtót, például, ahonnét a habos tortát az ovális ezüsttálcán kihozzák. Ezt az ajtót nemcsak egy példányban lehet látni, hanem legalább tíz változatban, aszerint hogy éppen hol ül az ember, s milyen szögből pillant fel a bolthajtásos mennyezetre, amelyet zöldeskék tükörsor borít. Vagyis egyszerre tíz ajtón tíz habos torta tíz ezüsttálcán közeledik az asztalhoz, ha az ember nem feledkezik meg a mennyezetről. Az ilyesmi azonban csak mellékes csoda, ami átmenetileg tartozik hozzá egy város múltjához és jövőjéhez. (A jelenről nem is beszélünk, hiszen ki tudja, hogy *éppen most* mi történik?)» (Mészöly [1989] 2011; «Noi ci rammentiamo di specchi diversi, nella pasticceria Harangi; e ciò potrebbe essere descritto a parole (operazione, peraltro, disperata) nel modo seguente: quella porticina, per esempio, di dove arriva la torta di panna montata su un vassoio d'argento di forma ovale. Quella porticina non la si vede in un solo esempio ma, a seconda del punto in cui esattamente ci si siede, almeno in dieci varianti dell'angolazione dalla quale si alza lo sguardo verso gli archi del soffitto ricoperto da una serie di specchi glauchi. Quindi da dieci porte si accostano al tavolo simultaneamente dieci torte di panna montata su dieci vassoi d'argento, se non ci si dimentica del soffitto. Ma un evento simile è un miracolo episodico che soltanto in termini effimeri appartiene al passato e al futuro di una città. (Del presente neanche a parlarne: in effetti, chi sa che cosa succede *precisamente adesso?*)» (Mészöly in Tóttösy 1995, 266).

<sup>165</sup> Orig.: «Ha azonban tiszta ismétlődésről lenne szó, nem párhuzamosságról, hanem azonosságról kelene beszélnünk. Nádas regényében azonban az ugyanaz sohasem ugyanaz, hanem az ugyanannak egy másik szériában, azaz sorozatban elhelyezett előfordulása – és ez az, ami a párhuzamosság, az ismerőség, s ugyanakkor a különbség érzetét létrehozza. Egyuttal ez az, ami Nádas regényét strukturális szinten a nyelv, a test és a történelem strukturájához teszi hasonlatossá, amennyiben narratív szinten mutat rá a kontextualizálás jelentőségére, illetve a konstrukció vagy, ha úgy tetszik, a *fikció* működésmechanizmusára» (Bán 2016, 138).

<sup>166</sup> Da tale prospettiva, afferma Bán, «il romanzo di Nádas, per quanto si travesta da grande romanzo moderno, realista, realizza in realtà un tipico modello narrativo postmoderno» (Bán 2016, 138 n. 9; «Nádas regénye, noha modern, realista nagyregénynek álcázza magát, valójában egy tipikus posztmodern narratívamodellt valósít meg»).

che Bán ci propone vale come una preziosa testimonianza di poetica. È eloquente l'uso del termine «nemzettest» (ivi, 143; corpo-nazione), termine che rende visibili i parallelismi tra l'esperienza psicanalitica dell'individuo con il perturbante e quella della collettività, della nazione. Scrive Bán che «nel suo romanzo Péter Nádas fa vedere la storia ungherese (ed europea) attraverso una realizzazione narrativa dell'espressione, della figura di “corpo-nazione”, performandolo, rendendolo letteralmente presente»<sup>167</sup>.

D'altro canto, è la stessa scrittrice a essere in un certo senso ossessionata dalle *Storie parallele* e dal *Libro di memorie*, che sembrano «non lasciarla in pace». Torna ad occuparsene infatti in un saggio pubblicato recentemente, in coincidenza con il centenario dalla nascita di Miklós Mészöly: «Mare trovato (Il sostituto scrittore) (Mészöly, Nádas e la memoria comunicativa)» (Bán 2021). In questo saggio si occupa nuovamente di quella costellazione di testi datata intorno al 1985 e costituita dal *Libro di memorie*, dal saggio «Ritorno a casa» e dal primo capitolo della composizione di *Storie parallele*, che come ho già detto diventerà poi l'ultimo nel libro. Tra questi tre testi Bán individua nuovi elementi di sovrapposizione che conducono a un altro grande modello (e padre artistico) di Nádas: Miklós Mészöly. Bán riprende un brano del saggio programmatico di Nádas, in cui lo scrittore affronta il tema del *taciuto*:

All'epoca desideravo qualcosa che altri, per un motivo o per l'altro, non potevano scrivere, o non volevano scrivere. Qualcosa che avrei dovuto scrivere al loro posto.

All'epoca pensavo che la letteratura del secolo fosse piena di mancanze di questo tipo. Anche nelle opere dei più grandi, i punti di amputazione si vedono in ogni parte. Ritenevo che non si trattasse di gesti casuali, istintivi, magari irresponsabili, ma di veti netti della nostra cultura. Chi sa leggere questa cultura dunque non solo coglie con esattezza l'amputazione, ma vede anche qual è l'arto che si è dovuto rimuovere con una sega<sup>168</sup>.

Grazie a una attenta ricostruzione filologica, cui contribuisce nuovamente uno scambio di mail con lo scrittore, Bán individua nell'ultimo capitolo di *Storie parallele* – per la precisione nella scena che riguarda il personaggio di István Bizsók che durante la fuga dal nemico di guerra si imbatte in una massa di feriti e cadaveri – esattamente questo scrivere *al posto di un altro*, vale a dire al posto di Miklós Mészöly. La scena che Nádas descrive dettagliatamente è un'esperienza di Mészöly: lo scrittore non l'ha mai scritta ma l'ha raccontata a Nádas.

Bán legge questo fatto come un esempio straordinario di *memoria comunicativa* che, ripetiamo, «comprende i ricordi che si riferiscono al passato recente [...] che un essere umano condivide con i suoi contemporanei: il caso tipico è la memoria generazionale» (Assmann 1997, 25<sup>169</sup>). È un caso eclatante di trasmissione, da una generazione all'altra,

---

<sup>167</sup> Orig.: «regényében Nádas Péter a magyar (illetve európai) történelmet elsősorban a “nemzettest” szófordulat, azaz figura narratív megvalósulásán, illetve szubverzív performálásán, szó szerinti megjelölésén keresztül látatja» (ivi, 138).

<sup>168</sup> Orig.: «Valami olyasmire vágytam akkor, amit mások ilyen vagy olyan okokból nem írhattak meg, vagy egyáltalán nem is akartak megírni. Valami olyasmire, amit helyettük kéne megírnom. // Úgy gondolkodtam akkor, hogy a század irodalma teli van ilyen jellegű hiánnyal. A legnagyobbakéban is mindenütt látszik a csonkolások helye. Úgy vélekedtem, hogy nem véletlen, ösztönös, netán felelőtlenségéből származó gesztusokról van szó, hanem kultúránk határozott tiltásairól. Aki tehát olvasni tud ebben a kultúrában, az nem csak pontosan érti a csonkolást, hanem azt is látja, hogy melyik végtagot kellett fűrészszel eltávolítani» (Nádas [1988] 2010, cit. in Bán 2021, 537-538).

<sup>169</sup> Orig.: «umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen [...] die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis» (Assmann [1992] 2000, 50).

di un'esperienza che chi ha vissuto il trauma non è in grado di scrivere, e che viene scritta da chi appartiene alla generazione successiva. Nádas si comporta come un *sostituto scrittore* che «non soltanto rende un servizio al suo maestro, ma con la scrittura elabora anche il trauma proprio e transgenerazionale»<sup>170</sup>. L'articolo di Bán offre una panoramica appassionante delle relazioni profonde tra scrittori<sup>171</sup>. Ma il motivo per cui è particolarmente interessante all'interno del discorso che sto portando avanti, è l'attenzione che la scrittrice dedica ai modi di trasmissione e trasmissibilità del ricordo e al lavoro che la letteratura è in grado di fare per tematizzarli, per renderli vivi nella coscienza dei lettori. Bán, lettrice finissima, ha riconosciuto l'innesto (testuale) attraverso segnali interni al testo, vale a dire notando una sospetta incoerenza diegetica:

Ma una cosa è certa: nell'ultimo capitolo delle *Storie parallele*, questo mare “non c'entra nulla”. Anche se è solo un ricordo, come sostiene il narratore. Non deriva dal contesto (non è “diegetico”), né dal poco materiale biografico che conosciamo sul personaggio principale del capitolo. È sorprendentemente lontano dalla materia prima, come un organo donato e non (ancora) completamente integrato nell'organismo. Ma forse la sua funzione è proprio quella di porsi davanti a noi come un corpo estraneo, come una parte estranea del corpo, per presentare questa estraneità come una specie di ostensione. Ecco, non è il mio corpo, non è il mio sangue, ma non importa. Così com'è, tutto ciò è molto sospetto<sup>172</sup>.

Come si vede, Bán rimane all'interno della metafora corporea utilizzata da Nádas (i non detti della letteratura come amputazioni, e gli innesti testuali come organi trapiantati). Nell'articolo la scrittrice riporta anche la risposta di Nádas a proposito di questa sua intuizione: «Ecco la risposta di Nádas: “Certo. Anche la spiaggia di Bízók e dei suoi compagni viene da Storm. L'esperienza di Bízók invece è letteralmente quella di Mészöly, che in maniera così documentata non l'ha mai scritta, l'ha raccontata a me. La sua esperienza però ha avuto luogo a Stargard. Lì ha vagato lui in mezzo ai cadaveri. La mia Husum è la sua. Così è la vita»<sup>173</sup>.

L'“ostensione” di Nádas mostra contemporaneamente sia il procedimento di trasmissione della memoria generazionale, sia in generale la questione della rappresentazione letteraria della trasmissibilità della memoria. Questo secondo aspetto è alla base del saggio dedicato a un altro grande maestro di Bán: Péter Lengyel. Come già accennato, «Pinguini, jampampuli e l'enorme potere dell'esistente. Fenomenologia della fotografia in *Addio a due voci e Pace! Si ricomincia* di Péter Lengyel» è stato pubblicato per la prima volta nel 2011 e poi incluso nel volume *Il turul e il dinosauro* (2016). Anche alcune

---

<sup>170</sup> Orig.: «nem csak szolgálatot tesz mesterének, hanem a megírással egyúttal saját- és transzgenerációs traumáját is feldolgozza» (ivi, 543).

<sup>171</sup> Bán rende conto anche dei riferimenti a Thomas Mann e a Theodor Storm, che hanno occupato l'attività creativa di Nádas negli anni in cui scriveva questi tre testi coevi.

<sup>172</sup> Orig.: «Egy azonban biztos, hogy a *Párhuzamos történetek* utolsó fejezetében ennek a tengernek “semmi keres-nivalója” nincsen. Meg akkor sem, ha csak emlék, ahogy a narrátor állítja. Nem következik a szövegtörzsetből (nem “diegetikus”), és nem következik a fejezet főszereplőjének általunk ismert kevés életanyagából. Meghökkenően elüt az alapanyagtól, mint egy adományozott szerv, amely (még) nem szervesült egészen. De talán éppen az a funkciója, hogy idegen testként, testrészként álljon előttünk, hogy ezt az idegenséget felmutassa, mint valami monstranciát. Íme, ez nem az én testem, nem az én vérem, de mégis. Gyanús az egész, úgy, ahogy van» (ivi, 536).

<sup>173</sup> Orig.: «Így szól Nádas válasza: “Hát persze. Bízókék tengerpartja is Stormtól való. Bízók élménye viszont szóról szóra Mészölyé, aki ilyen dokumentatívan ezt soha nem írta le, nekem elmesélte. Az ő élménye viszont Stargardból való. Ő ott bolyongott hullák között. Az én Husumom az övék. Az élet már csak ilyen”» (Bán 2021, 543).

recensioni al volume sottolineano l'importanza di questo testo per comprendere il lavoro sia di analisi che di scrittura che Bán mette in atto rispetto al trinomio memoria-testo-immagine:

Il saggio su Péter Lengyel contiene essenzialmente tutto ciò che Zsófia Bán vuole dire nel suo libro sul rapporto tra testo e immagine, tra memoria privata e collettiva<sup>174</sup>.

Lo stesso testo contiene anche un omaggio a *Addio* di Péter Lengyel. [...] [È] forse questo il saggio in cui è maggiormente percepibile il rapporto stretto, quasi intimo, tra l'interprete e l'oggetto dell'interpretazione, rapporto che caratterizza tutti i saggi contenuti nel volume. Qui però leggiamo frasi sull'opera di Lengyel con cui Zsófia Bán sembra dichiarare il fondamento e le strategie di ricezione del suo stesso libro e del proprio modo di pensare<sup>175</sup>.

Il testo non è in dialogo soltanto con gli altri saggi del volume, ma soprattutto con i racconti di *Quando ancora vivevano solo gli animali*, la cui pubblicazione segue infatti l'uscita del saggio solo di un anno. Oggetto dell'analisi di Bán sono due opere che Péter Lengyel pubblica a distanza di quindici anni l'una dall'altra: *Cseréptörés* (Lengyel [1978] 2019; Pace! Si ricomincia<sup>176</sup>) è tra i testi che hanno contribuito al delinarsi del primo postmodernismo letterario ungherese; *Búcsú. két szólamban* (Lengyel [1993] 2019; Addio. A due voci) è un volume composto di testo e immagini: il testo di Péter Lengyel accompagna le fotografie scattate dal padre, Endre Merényi, morto durante la seconda guerra mondiale. Le due opere sono in relazione tra loro proprio per via di queste foto,

---

<sup>174</sup> Orig.: «A Lengyel Péterről szóló tanulmány esszenciálisan tartalmazza mindazt, amit Bán Zsófia a szöveg és kép, a privát és a kollektív emlékezet viszonyáról könyvében el akar mondani» (Mélyi 2016).

<sup>175</sup> Orig.: «Ugyanebben a szövegben olvasható Lengyel Péter *Búcsújának* méltatása is. [...] talán ez az esszé az, amelyben a leginkább érzékelhető az értelmező és az értelmezés tárgya közti szoros, már-már intim kapcsolat, amely egyébként is jellemzi a kötet összes írását. Itt azonban olyan mondatokat olvashatunk Lengyel műve kapcsán, amelyekben Bán Zsófia mintha saját könyvének, gondolkodásmódjának alapozásáról és befogadási stratégiáiról vallana» (Szabó 2016).

<sup>176</sup> Non è facile tradurre questo titolo, e riprendo la proposta di traduzione da Töttössy (1995). Si tratta di un'espressione usata in un gioco simile al nascondino, e sta a segnalare un'infrazione della regola che porta a ricominciare il gioco daccapo. Del significato di questo titolo all'interno della poetica dell'autore scrive Sándor Radnóti (2009), restituendo in pochi tratti il senso profondo del postmoderno ungherese, della scelta ad esempio di generi di consumo come la *detective-fiction*. Scrive Radnóti che «il tema della scrittura [di Lengyel] è la creazione dell'imperativo morale, del giudizio morale, dell'integrità morale. [...] Il problema artistico di Péter Lengyel è in quale modo sia possibile trasformare in prosa moderna la parabola» (Radnóti 2009; «írói témája az erkölcsi kötelesség, az erkölcsi ítélet, az erkölcsi önzonosság megte-remtése. [...] Lengyel Péter művészi problémája az, hogy miképpen lehet a példázatot modern prózává alakítani»). Secondo il critico, come ho già ricordato a proposito di *Scuola sulla frontiera*, il romanzo di Ottlik è l'ultimo esempio in grado di mostrare «l'evidenza dell'ordine morale delle cose» (*ibidem*; «az erkölcsi világtrend evidenciája»). Ciò non è più praticabile per la generazione successiva, cui Lengyel appartiene. Così, prosegue Radnóti, Péter Lengyel ha trovato un modello che propone la finzione inconfutabile di poter distinguere tra giusto e sbagliato, tra vero e falso, e tale modello è il gioco: «Chi muove la torre con la mossa del cavallo non sta giocando a scacchi. Se chi conta a nascondino sbircia, commette un'infrazione (*cseréptörés*) e il gioco non è valido» (*ibidem*; «Aki lóugrásban lép a bástyával, az nem játszik sakkot. Ha a bújócska hunyója les, cseréptörést követ el, és a játék érvénytelen»). Nel momento in cui tali modelli chiari non si trovano nella realtà, Lengyel li ripropone come surrogati letterari: il romanzo poliziesco, per esempio. In questo senso, seguendo il pensiero di Radnóti, si può dire che il genere cui appartiene l'opera più famosa di Lengyel, *Macskakő* (1988; Pavé), il romanzo poliziesco, non è stato scelto come gioco fine a sé stesso di commistione tra letteratura alta e letteratura di consumo, commistione caratterizzante la letteratura postmoderna, ma trova una motivazione profonda nella ricerca di un modello alternativo alla realtà della menzogna esperita nel Quarantennio.

che Péter Lengyel ritrova e di cui si riappropria. Il racconto «dettagliato, stile mosaico»<sup>177</sup> di questo ritrovamento si trova in *Pace! Si ricomincia*, ma nel romanzo non vengono inserite le foto.

Nel volume *Addio*, Bán individua tre *ősmozi*, tre cinema ancestrali, tre spazi simbolici, mitologici, rappresentati dal piccolo cinema Újlaki descritto nel libro: un cinema «collettivo-storico, che “proietta” la Budapest dei primi anni cinquanta e, in senso più ampio (innegabilmente) il passato, anzi il fondamento dell’Ungheria attuale»; un cinema della comunità locale, che parla degli adolescenti di Óbuda «nel mondo del *prima* che tutto accadesse», e infine un cinema privato, fatto degli scatti realizzati dal padre, un cinema che parla «della mancanza del padre, una mancanza di dimensioni cosmiche e apparentemente inaffrontabile»<sup>178</sup>.

L’attenzione di Bán è rivolta innanzitutto al sistema di sguardi che si costruisce nelle pagine del libro: il padre di Lengyel

è presente in modo *vivo* attraverso le fotografie, in quanto il nostro sguardo, quando guardiamo le immagini, incontra costantemente lo sguardo di lui, del padre, nonché quello dell’autore, che sta anch’egli guardando queste foto. Vediamo l’autore che guarda le stesse foto che guardiamo anche noi e le foto guardano noi. *Addio* è il punto d’incontro pulsante di tre sguardi vivi<sup>179</sup>.

Le fotografie rendono visibile l’*assenza*. Collocandole nel corpo del testo, l’autore affronta tale assenza e riesce a esprimerla. L’«incontro pulsante di tre sguardi vivi» non è dato dalle sole immagini, né solo dal testo che le accompagna, e può essere colto soltanto se «vediamo/legghiamo le foto e i testi *insieme*, come un’unica *immagine* [...] come un montaggio radicale [...] dove immagine e testo, privato e collettivo si trovano in una unità dialettica in cui si completano a vicenda (seppur mai definitivamente)»<sup>180</sup>.

Bán ricorda come nelle opere precedenti ad *Addio* – quelle, cioè, che hanno segnato la collocazione di Lengyel nel panorama del postmodernismo letterario ungherese – le fotografie sono presenti soltanto come apparato paratestuale (nelle copertine esterne e interne) o come ecfrasi. La scrittura ecfrastica, la descrizione delle foto, è interpretata dalla scrittrice come processo di appropriazione dell’eredità paterna, della sua memoria, che altro non è che il processo di costruzione dell’identità: attraverso le ecfrasi lo scrittore rende sue le immagini del padre: le offre al lettore soltanto attraverso la sua visione, una volta che ha trovato il proprio sguardo, la propria voce.

In questa lettura è centrale il discorso della trasmissione del ricordo, su cui Bán insiste. Si tratta di elementi che torneranno utili, ancora una volta, nell’analisi che condurrò nel terzo capitolo. Bán parte da alcune considerazioni sull’opera di Sebald già sviluppate in un saggio del 2007 poi ripubblicato in *Valigia di prova* (Bán 2008, 32-58) e in un altro

---

<sup>177</sup> Orig.: «aprólékos, mozaikszerű» (Bán 2016, 97 n. 8).

<sup>178</sup> Orig.: «egy közösségi-történelmi [mozi], amely a kora ötvenes évek Budapestjét s tágabban (letagadhatatlanul) a mostani Magyarország múltját, sőt alapját “vetíti” [...] még mindenképp *előtti* világról [...] az apa kozmikus méretű, kezelhetetlennek látszó hiányáról» (ivi, 96).

<sup>179</sup> Orig.: «[Lengyel apja] a fényképek által *élő* módon van jelen, amennyiben tekintetünk, amikor a képeket nézzük, folyamatosan az ő, az apa tekintetével találkozik, valamint a szerzőével, aki szintén e képeket nézi. Látjuk, ahogy a szerző nézi a képeket, melyeket mi is nézünk, s a képek visszanéznek ránk. A *Búcsú* három élő tekintet lüktető találkozási pontja» (ivi, 97).

<sup>180</sup> Orig.: «a képeket és a szövegeket *egyben*, egyetlen *képként* látjuk/olvassuk [...] radikális montázs-ként [...] amelyben kép és szöveg, privát és kollektív egymást kiegészítő (de ki soha nem teljesítő), dialektikus egységben vannak» (ivi, 105-106).

saggio in lingua inglese (Bán, Turai 2010). Le due opere principali di Sebald, già citate, *Austerlitz* e *Gli emigrati*, sono accomunate dal motivo del lascito di documenti e foto di famiglia a una figura *esterna* alla famiglia stessa ovvero, in entrambi i romanzi, a un narratore di cui non conosciamo l'identità: «ritengo che in Sebald questo gesto sia una rappresentazione del processo tramite cui tale sapere viene lasciato in eredità alla *collettività* e dunque del funzionamento della memoria culturale»<sup>181</sup>. Anche la scrittura di Lengyel, prosegue Bán nella sua analisi, mette in scena il processo di trasmissione intergenerazionale, ma in modo diverso da Sebald. Anche per lo scrittore ungherese di *Pace! Si ricomincia* la ricerca della narrazione negata non si esaurisce nella ricostruzione dei fatti, ma si completa con la consegna di tale storia all'altro, alla generazione successiva. In questo caso però «il gesto di lasciare in eredità è esplicitamente *ad hominem*, avviene in maniera molto personale, addirittura familiare, in quanto sia in *Pace! Si ricomincia*, sia in *Addio* il discorso è continuamente rivolto all'esterno del testo, in modo che, palesemente, battute, conversazioni in cui si dà del tu, spiegazioni, si dirigano al figlio che ascolta-legge»<sup>182</sup>. Questa forma di «scrittura appellativa» («megszólító mód», *ibidem*) costituisce secondo Bán la forma narrativa atta a rappresentare il gesto di trasmissione della memoria, che Lengyel pone come imperativo etico prima ancora che estetico.

Vi è un ultimo aspetto da considerare, con cui Bán mette in relazione *Pace! Si ricomincia* e *Addio* e che riguarda la sistemazione del lascito della generazione precedente in una *narrazione significativa* per chi riceve tale lascito. Lo strumento di rappresentazione di questi processi di memoria e post-memoria appartiene ancora alla sfera delle immagini, alla fotografia. In *Pace! Si ricomincia* l'io narrante (identificabile con l'autore) racconta di come siano andati persi gli album di fotografie del padre da cui ha imparato a guardare il mondo<sup>183</sup>. Tali foto ricompaiono poi nel corso del romanzo, non più come album ma come negativi. «La mancanza degli album originali è un motivo importante, perché l'album costituisce una narrazione già pronta – ma è la narrazione di un altro»<sup>184</sup>, commenta Bán. Il protagonista è costretto a trovare la *propria* narrazione, a ricostruire il proprio ordine delle cose. La presenza del negativo equivale alla presenza di una materia mnestica in forma grezza. Il soggetto che la riceve può elaborarla. Bán pone nuovamente l'accento sulle caratteristiche tecniche del mezzo fotografico quale *strumento*:

Il processo di ingrandimento dei negativi è il processo di creazione di questa sua narrazione, di questo suo ordine, o almeno parte di tale processo insieme alla scrittura del testo di accompagnamento (didascalie scritte con l'inchiostro). Decidere se dare o meno un bordo a una fotografia e se sì, quanto grande, decidere la *ratio* dell'ingrandimento stesso, decidere in che ordine e in quale contesto materiale debbano essere collocate l'una accanto all'altra le immagini, è ormai lavoro suo, dell'autore, lavoro solo apparentemente paratestuale/paravisuale e che in questo caso diventa parte organica della narrazione. Non è secondario

---

<sup>181</sup> Orig.: «úgy vélem, Sebaldnál éppen ez a gesztus jelképezi e tudás *kollektív* átörökítését, a kulturális emlékezet működését» (Bán 2016, 100).

<sup>182</sup> Orig.: «az átörökítés-gesztus kifejezetten *ad hominem*, nagyon is személyes, sőt familiáris módon történik, amennyiben a *Cseréptörésben* és *Búcsúban* is folyamatosan kiszól a szövegből, mely kiszólásokkal, tegeződő megszólításokkal, magyarázatokkal nyilvánvalóan az őt hallgató-olvasó gyereket szólítja meg» (ivi, 102).

<sup>183</sup> Scrive Lengyel: «De én addigra már ezekből tanultam meg látni, ezekből a háború előtti fényképekből. Sosem találkoztunk, mégis ő tanított». (Lengyel [1978] 2019; «Ma io intanto avevo imparato a guardare da questi [album], da queste fotografie scattate prima della guerra. Non ci siamo mai incontrati, eppure è stato lui a insegnarmelo»).

<sup>184</sup> Orig.: «Az eredeti albumok hiánya fontos motívum, amennyiben egy album kész narratíva – de a más narratívája» (Bán 2016, 111).

sottolineare che tale processo rivela anche contenuti che a una semplice visione delle immagini originali sarebbero rimasti forse invisibili<sup>185</sup>.

La ricostruzione possibile di un proprio album si realizza concretamente proprio con *Addio. A due voci*. Mettendo in evidenza la profonda continuità tra i due testi di Lengyel, Bán permette di comprendere appieno il senso del titolo dell'opera del 1993, il senso di quell'«a due voci», perché la narrazione che scaturisce dall'interazione delle foto del padre con il testo del figlio è davvero qualcosa di nuovo, una narrazione che, pur essendo profondamente del figlio ovvero della seconda generazione, si presenta polifonica: il libro, così come si mostra nell'analisi di Bán, acquista un particolare valore in quanto tentativo riuscito di rappresentare in forma letteraria i processi di *memoria comunicativa*.

Il saggio di Bán su Péter Lengyel offre dunque una testimonianza preziosa di come la scrittrice sappia leggere differenti possibilità narrative di tematizzazione del problema della memoria trans-generazionale, del lascito, della post-memoria. Le questioni aperte sono dunque le seguenti: come può la letteratura mettere in scena il complesso processo di *presa in carico eticamente responsabile* della memoria dei padri e delle madri da parte della generazione dei figli e delle figlie, responsabilità che implica la necessità di trovare una narrativa propria, che sia vera per sé stessi? E come può la letteratura farsi strumento di rottura della memoria taciuta – taciuta perché i portatori della memoria diretta sono venuti a mancare, perché il trauma subito li porta a tacere, o perché il potere politico e culturale impone tabù e narrazioni alternative?

---

<sup>185</sup> Orig.: «A negatívok nagyítási folyamata e saját elbeszélés, e saját rend megteremtésének folyamata, illetve annak része, a saját kísérőszöveg (“tusfelirat”) megírásával együtt. Eldönteni, hogy kerüljön-e szegély egy fénykép köré, s ha igen, mekkora, eldönteni, hogy maga a nagyítás mekkora legyen, s hogy a képek milyen sorrendben és milyen materiális környezetben kerüljenek egymás mellé, ez már az ő, a szerző – csak látszólag paratextuális/paravizuális – tevékenysége, ami ez esetben a narratíva organikus részévé válik. Nem mellékesen e folyamat olyan tartalmakat is felszínre hoz, amelyek az eredeti képek/látvány pusztá nézése során talán láthatatlanok maradtak volna» (ivi, 112).

### Capitolo III

#### Analisi dei testi di Zsófia Bán: la lente della memoria

Dopo aver illustrato, nel primo capitolo, gli strumenti teorici attraverso cui osservare la costruzione del tessuto testuale della produzione di Zsófia Bán dal punto di vista della memoria, e dopo aver offerto una presentazione della figura dell'intellettuale impegnata nel campo culturale, oltre che strettamente letterario, dell'Ungheria contemporanea, la terza parte di questo lavoro è dedicata all'analisi di alcuni dei testi della produzione letteraria e saggistica di Bán. Proporrò percorsi di lettura incrociata di testi appartenenti sia alla produzione saggistica che di narrativa, di volta in volta con una prospettiva di approfondimento diversa ma sempre ricondotta al discorso sulla memoria. Di ciascun testo ricostruirò per quanto possibile la storia della stesura, della prima pubblicazione e delle successive, con l'obiettivo di estrapolare da essa dati rilevanti per la lettura critica.

La struttura di questo capitolo si compone di tre macrosezioni, ciascuna dedicata a una particolare declinazione del rapporto tra memoria e letteratura desunta dal quadro teorico-metodologico presentato nel primo capitolo. Le prime due sezioni partono dal concetto di "memoria *nella* letteratura" che, come si è visto, si riferisce ai modi e alle strategie di rappresentazione della memoria (individuale e collettiva) nelle opere letterarie. Al centro dell'analisi ci saranno i contenuti (ciò che è oggetto di memoria), ma soprattutto i processi di memoria, ovvero la rappresentazione mimetica del ricordare. Le strategie di rappresentazione dei processi di memoria possono essere ricondotte a due metafore che ruotano attorno ai concetti di *immagine* (fotografica) e *corpo*. Entrambi, fotografia e corpo, come ho già accennato, si configurano in Bán come *dispositivi di memoria*, per utilizzare un'immagine che rimodula il concetto di «dispositivo» proposto da Michele Cometa (2012, 40)<sup>186</sup>, unendolo da un lato al discorso di Marianne Hirsch sulla capacità della fotografia di connettere prima e seconda generazione, memoria e post-memoria<sup>187</sup>, dall'altro alle riflessioni sulla storicità del corpo che recepisco dal saggio di Jacques Le Goff, *Une histoire du corps au Moyen Âge* (2003; it. *Il corpo nel Medioevo*, traduzione di Fausta Cattaldi, 2005).

Lo storico francese sostiene che «Il fallait donc rendre corps à l'histoire. Et donner une histoire au corps» (Le Goff, Truong 2003, 5; it. 2005, 5: «bisognava quindi restituire un corpo alla storia. E dare una storia al corpo»). Nell'introduzione al suo saggio, Le Goff riprende il lavoro pionieristico del sociologo e antropologo Marcel Mauss, che nel 1934 parlava di «techniques du corps» considerandole come «les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps» (Le Goff, Truong 2003, 11; it. *ivi*, 10: «modi in cui gli uomini, nelle diverse società e secondo le tradizioni, si sanno servire del proprio corpo»). Corpo che è «le premier et le plus naturel instrument de l'homme» («il primo e più naturale strumento dell'uomo», *ibidem*). *Tecnica, strumento*: le parole scelte da Mauss lasciano intravedere come praticabile la via che

---

<sup>186</sup> In Cometa il dispositivo è uno degli elementi di un interscambio tra oggetti e soggetti della visione che viene chiamato «regime scopico». Scrive lo studioso: «Questo interscambio tiene conto [...] di almeno tre fattori; le *immagini*, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole che come espressione di processi inconsci e immateriali, i *dispositivi* che rendono "visibili" queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i *media* e le tecnologie della visione) e, infine, gli sguardi (*gaze*) che si posano sulle immagini» (*ibidem*).

<sup>187</sup> Si ricorderà quanto già citato nel primo capitolo: «Camera images, particularly still photographs, are precisely the medium connecting first- and second-generation, memory and post-memory» (Hirsch 1999, 10).

ci porta a considerare anche *il corpo come un dispositivo*, un *medium* concreto che immagazzina memoria. «È la carne a ricordare più a lungo»<sup>188</sup> scrive Bán nel racconto significativamente intitolato «Hús» (Carne). Nella sua scrittura questi due dispositivi della memoria, la fotografia e il corpo, compaiono spesso contemporaneamente. L'esempio forse più emblematico, su cui tornerò nell'analisi, è il racconto intitolato «Frau Röntgen keze» (Bán 2016, 9-19; La mano di Frau Röntgen), costruito attorno alla fotografia *Hand mit Ringen* (Mano con anello), la prima immagine a raggi X del corpo umano, catturata nel 1895 da Wilhelm Röntgen.

La terza sezione di questa parte della tesi ha come filo conduttore la “memoria della letteratura”. Se nelle prime due propongo percorsi intertestuali che pongono in dialogo i testi di Bán sia tra loro che con i testi dei maestri, in quest'ultima mi concentro sull'inter-testualità come strategia di scrittura consapevolmente scelta dall'autrice e ricostruisco quegli stessi percorsi intertestuali e intermediali tracciabili a partire da singoli racconti. Più o meno espliciti, a seconda dei casi, tali percorsi ricostruiscono la *filigrana* del testo e rendono visibile la pratica di memoria messa in atto al di là del testo stesso. È per questo che, nella logica di questo lavoro, pertengono alla terza sezione (e non alla prima) anche quei racconti che partono da dipinti e in cui saranno indagabili forme diverse di ecfresi. Nonostante rientrino nell'ambito di analisi del rapporto tra testo e immagine, e potrebbero essere accostabili in particolare alla prima sezione, la prospettiva della *memoria* ci impone di collocarli nella terza, come riscrittura nel linguaggio verbale di quanto già espresso nel linguaggio visivo e, inoltre, come memoria di interpretazioni precedenti delle opere d'arte che sono state a loro volta espressione di modi del vedere derivati da una precisa epoca e una precisa cultura: l'ecfresi, come mostrerò, ha una intrinseca funzione intertestuale oltre che intermediale.

### *III.1. Metafore della memoria nella letteratura, 1: memoria e fotografia, memoria dell'Olocausto come eredità veicolata dal tacere*

Nell'intervista rilasciata al settimanale *Hvg* nel 2020, già citata, Zsófia Bán spiega il suo interesse per le immagini, e in particolare per la fotografia, in relazione al testo letterario:

Poiché dopo l'Olocausto la famiglia si era ridotta all'osso, da noi a casa molte storie mancavano. I bambini hanno antenne abbastanza buone per percepire cosa si sta tacendo loro. Andai ad approfondire e doveti elaborare lo shock vissuto quando mi imbattei nelle fotografie pubblicate dei campi di concentramento. La scrittura aiuta ad elaborare i traumi. Col tempo ho voluto guardare anche dietro altre fotografie, perché ognuna ha un suo segreto.<sup>189</sup>

Storie mancanti e storie taciute, shock, scrittura, e i segreti nascosti dietro le fotografie. Nel breve ma densissimo stralcio di conversazione si ritrovano molti degli elementi che esaminerò in questa sezione, in cui analizzerò, facendoli dialogare tra loro, quei testi di Bán che – in forma di saggio letterario e in forma di racconto – associano il discorso sulla Shoah a quello sulla fotografia, o più precisamente affrontano il tema della Shoah in correlazione con il motivo delle *camera images*, statiche (fotografie) e in movimento (film).

<sup>188</sup> Orig.: «Legtovább a hús emlékszik» (Bán 2012a, 90).

<sup>189</sup> Orig.: «Mivel a holokauszt után miniatűrre szűkült a család, nálunk otthon sok történet hiányzott. Egy gyereknek elég jók az antennái arra, hogy megérezze, mit hallgatnak el előle. Utánamentem, és fel kellett dolgoznom a sokkot, amit a koncentrációs táborokról publikált felvételek láttán át kellett élnem. Az írás segít a traumák feldolgozásában. Idővel más képek mögé is be akartam nézni, mert minden fotónak titka van» (Bán 2020).

Si tratta di un nucleo di testi che si può leggere come esito di una ricerca formale attorno a uno dei motivi che stanno alla base della riflessione letteraria dell'autrice anche come critica: il rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva. Tale ricerca coinvolge sia la lingua letteraria, sia il linguaggio delle arti visive, proponendo una fusione delle due sfere.

Elemento chiave di questa lettura è l'esperienza del silenzio, della *memoria taciuta*. Come già detto nel capitolo precedente, la madre di Bán è sopravvissuta ai campi di concentramento, ma di questa esperienza non parla con la figlia. Il primo testo in cui l'autrice ricostruisce questa esperienza di ricerca delle storie taciute è un saggio dal carattere fortemente autobiografico, pubblicato nel 2004: «A hiány negatívja. Családi fényképek a privát és közösségi emlékezetben» (Bán 2004b, 2008, Il negativo dell'assenza. Foto di famiglia nella memoria privata e collettiva), in cui l'autrice pone alcune delle domande che diventeranno fili conduttori della sua riflessione e produzione, sia saggistica, sia letteraria. Riletto a vent'anni di distanza, questo testo risulta oggi ancora più significativo perché rappresenta una tappa importante per il posizionamento dell'autrice all'interno di un dibattito che ha caratterizzato e caratterizza la vita letteraria ungherese degli anni Duemila. Analogamente a quanto fatto nel precedente capitolo per ricostruire il posizionamento di Bán soprattutto in funzione del suo impegno convinto nella diffusione dell'approccio e delle metodologie proposte dai *gender studies*, in questo caso cercherò di ricostruire il suo posizionamento rispetto al tema della memoria collettiva.

Riguardo al dibattito letterario cui faccio riferimento, sono ad esempio le parole di Dávid Szolláth pronunciate a proposito del romanzo *Árnyas főtca* di László Márton (Márton [1999] 2015, Viale ombreggiato) a riassumerne gli elementi essenziali. Szolláth per un verso parla di un modo di lavorare con i traumi della memoria collettiva «che si è innescato con la *prózafordulat*<sup>190</sup>, determinando nella narrazione ungherese il carattere autoriflessivo, postmoderno e intertestuale», per l'altro segnala le circostanze per cui, alla svolta della prosa, si aggiunse «una meravigliosa esplosione, simile a fuochi d'artificio, delle *grandi narrazioni* e delle costruzioni ideologiche del passato»<sup>191</sup>.

Il dibattito finisce per condurre, per l'appunto a partire dagli anni Duemila, a un *ritorno* a tendenze più vicine al realismo, sebbene sia un compito molto arduo tracciare confini netti nella mappa degli sviluppi categoriali su cui poggiano e di cui si nutrono sia (in parte) la creatività letteraria, sia (pienamente) il pensiero storico e critico interessato alla letteratura: semmai potrebbe essere fruttuoso tracciare i nessi e gli innesti tra postmoderno e 'nuovo realismo' ungherese.

Nel più ampio contesto politico-culturale, si tratta di un periodo, quello del post-89 ungherese, caratterizzato da una lunga serie di *atti di memoria*, «acts that are meant to interpret and reinterpret the past, often focusing on topics and events that previously had been considered taboo for collective memory (such as the role of national politics in the Holocaust, Stalinism, or 1956)» (Bán, Turai 2010, IX). In questo contesto le ricorrenze dettano l'agenda: nel 2004 (anno dell'adesione dell'Ungheria all'Unione Europea) si

---

<sup>190</sup> Termine specifico della storiografia letteraria ungherese (letteralmente: svolta della prosa), che indica la svolta postmoderna che ha caratterizzato la prosa ungherese a partire dagli anni settanta, svolta da intendersi come ricerca di un linguaggio letterario libero rispetto al realismo letterario imposto dai dettami del regime socialista. Nella teoria italiana si ha conoscenza della 'svolta della prosa' e del passaggio alla cultura letteraria postmoderna nell'Ungheria della guerra fredda grazie alla monografia di Töttössy 1995.

<sup>191</sup> Orig.: «a prózafordulat utáni magyar autoreflexív, posztmodern, intertextuális próza, a nagy elbeszélések és az ideologikus múltkonstrukciók csodálatos, tűzijátékszerű felrobbantása után» (Szolláth 2020, 431).

commemora il sessantesimo anniversario della deportazione e dello sterminio degli ebrei e dei rom ungheresi, l'anno dopo si commemora il sessantesimo anniversario della fine della seconda guerra mondiale, nel 2006 l'Ungheria celebra il cinquantesimo anniversario della rivoluzione del 1956. Eventi storici che, come sottolineano Bán e Turai, sono legati sia alla memoria privata, sia alla memoria collettiva, ampiamente documentati attraverso collezioni fotografiche pubbliche e private.

Come ho delineato nel primo capitolo, sul piano internazionale si è in una fase di ampio sviluppo degli studi sulla memoria, una fase avviata sin dagli anni Ottanta, quando viene superata quella «soglia epocale» dei quarant'anni su cui punta l'accento Jan Assmann, «il momento in cui il ricordo vivo viene minacciato dal declino e le forme del ricordo culturale diventano problematiche» (Assmann 1997, VII<sup>192</sup>). A tali sviluppi internazionali il mondo ungherese attinge in maniera libera e sistematica appunto dagli anni Duemila, e il saggio di Bán si inserisce in questo quadro.

Publicato sul numero 42 della rivista *Enigma*, «Il negativo dell'assenza» era il testo dell'intervento tenuto da Bán al convegno “Holokauszt – Emlékezet – Vizualitás” (Olocausto – Memoria – Visualità), organizzato l'11 maggio 2004 dalla sezione ungherese della International Association of Art Critics (AICA Hungary) in collaborazione con il Goethe Institut di Budapest. Il numero, affidato alla curatela di Hedvig Turai, ospita gli interventi del convegno e prosegue il discorso che la rivista specializzata in teoria dell'arte aveva avviato con il doppio numero tematico 37-38 del 2003, dedicandolo alle possibilità di rappresentazione della Shoah.

Il saggio di Bán va letto anche alla luce di questo doppio numero di *Enigma* che, oltre ad alcuni contributi originali, offre una selezione, in traduzione ungherese, di alcuni tra i saggi più importanti che hanno segnato gli studi sul tema a livello internazionale<sup>193</sup>. Si tratta di un'operazione culturale di ampia portata, non legata esclusivamente alla ricerca scientifico-accademica: riconoscendo il ritardo ungherese nello sviluppo di un dibattito libero sulla memoria storica dell'Olocausto e sulle sue possibilità di rappresentazione nella letteratura<sup>194</sup>, i collaboratori al volume intendono offrire ai lettori ungheresi, in

---

<sup>192</sup> Orig.: «Epochenschwelle [...] wenn die lebendige Erinnerung vom Untergang bedroht und die Formen kultureller Erinnerung zum Problem werden» (Assmann [1992] 2000, 11).

<sup>193</sup> Si tratta dei saggi di Ernst van Alphen (2002), Michael Rothberg ([1997] 2000), Andreas Huyssen (2001), Marianne Hirsch (1999), Ulrich Baer (2000), Liza Saltzman (1999) e James E. Young (1993).

<sup>194</sup> Segnalo a tal proposito l'articolo di Tamás Kisantal, che sottolinea come, dopo una prima ondata di testi di natura diaristica pubblicati negli anni immediatamente successivi al 1945, il panorama editoriale ungherese di fatto mise a tacere tale tipo di pubblicazioni per un intreccio di concause. Al «dumping editoriale» («könyvkiadási dömping», 2016, 123), negli anni tra il 1945 e il 1948 si risponde ben presto, addirittura già dal 1945, con un dibattito sull'effettivo valore della letteratura cosiddetta esperienziale (*élményirodalom*). In tale dibattito si evidenziano già le posizioni di quanti pretendevano che la 'vera' letteratura assolvesse a una funzione sociale, che il 'vero' scrittore fosse in grado di offrire una sintesi e uno sguardo al futuro, più che riportare 'soltanto' la propria esperienza di sopravvissuto, legata al passato. A tali posizioni sempre più marcatamente ideologiche si aggiunsero infine, in piena epoca socialista, posizioni più prettamente politiche: «All'epoca [del socialismo] non si poteva parlare affatto della questione ebraica, mentre l'olocausto poteva essere trattato soltanto all'interno di un contesto metanarrativo in cui esso veniva trasformato in uno degli elementi della lotta contro il nazismo (e più in generale contro il capitalismo)» (ivi, 122; «A zsidóságáról ekkoriban [a szocialista időszakban] szinte egyáltalán nem, a holokausztról pedig csupán olyan metanarratíva kontextusában lehetett beszélni, amely a náciizmus ellen (és tágabban a kapitalizmussal szemben) folytatott harc egyik elemévé tette a holokausztot»). Quello che comunemente si definisce come tabuizzazione e messa a tacere della 'questione ebraica' nella letteratura ungherese del periodo socialista, è dunque il risultato di questo intreccio di fenomeni – il dumping editoriale, lo scetticismo rispetto al valore artistico della letteratura esperienziale e le direttive provenienti dalla politica culturale – cui si assiste a partire dall'immediato dopoguerra.

lingua ungherese, gli strumenti metodologici proposti ed elaborati dalla comunità internazionale<sup>195</sup>. La traduzione dei saggi può essere intesa come un'appropriazione, anche linguistica, propedeutica a uno scopo sentito forse come ancora più urgente e realizzato quindi con il convegno: per usare le parole di Turai, esso «ha offerto l'occasione di porre questioni specificamente nostre e, attraverso i contributi dei partecipanti ungheresi [...], di esaminare a che punto ci troviamo»<sup>196</sup>. La stessa Zsófia Bán ha partecipato alla redazione del doppio numero tematico di *Enigma*, traducendo in ungherese il saggio di Marianne Hirsch «Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy» (1999)<sup>197</sup>. Di fatto, attraverso la traduzione, fornisce agli altri e a sé stessa il lessico specifico per riflettere in lingua ungherese su certi fenomeni all'interno del quadro teorico proposto da Hirsch, di interconnessione tra memoria (della Shoah) e fotografia.

Non meno interessante è la collocazione successiva del saggio «Il negativo dell'assenza» nel volume *Valigia di prova*, all'interno della seconda parte del volume dedicata a «viaggi nello spazio e nel tempo». Il viaggio in questione è quello che, nel 2004, porta Zsófia Bán a visitare la città di Terezín, dove venne impiantato, nella città-fortezza originaria, il campo di concentramento di Theresienstadt (Bán 2008, 136). La visita a quello che era il ghetto 'esemplare', vetrina dei nazisti che illuse anche la delegazione della Croce Rossa danese in visita il 23 giugno 1944, è il motore da cui partono le riflessioni di Bán su un complesso intreccio tematico: «immagine e realtà, madre, ovvero ricerca delle madri, narrazioni taciute, adozione, destini gemelli e ricerca della propria identità»<sup>198</sup>.

La madre di Bán fu deportata a Terezín insieme ad altri membri della famiglia ma, come si è già detto, di questa sua esperienza tacque sempre, «tüntetően», ostentatamente (ivi, 136). Bán riuscirà a recuperare soltanto frammenti della storia attraverso i racconti della nonna e della zia, ma non sarà mai in grado di ricostruirne il quadro completo: il suo viaggio a Theresienstadt non poteva che essere destinato alla ricerca «del luogo dell'assenza, il luogo dell'assenza di narrazione»<sup>199</sup>.

Nel saggio Bán riferisce che, osservando le immagini esposte nel museo di Theresienstadt, si rende conto di aver paura di guardarle e si interroga sulla natura di questa paura. Non era paura di riconoscervi la madre o altri parenti: una loro fotografia avrebbe solo confermato una consapevolezza che lei aveva già. La sua è una conoscenza estremamente frammentaria dei fatti che hanno coinvolto la madre e la famiglia, ed è questa secondo Bán la ragione della paura: a differenza di altre fotografie di famiglia, in questo caso specifico Bán non avrebbe avuto a disposizione «la storia legata alla foto»<sup>200</sup>. Se si fosse imbattuta in una fotografia della madre a Theresienstadt, questa sarebbe diventata per lei ingestibile, avrebbe iniziato a vivere di vita propria, dando origine a storie immaginate non necessariamente rispondenti alla realtà: «In breve: mi avrebbe umiliata nella mia ignoranza – mi sarei ritrovata impotente di fronte a essa»<sup>201</sup>.

---

<sup>195</sup> Kisantal (2016, 120) sottolinea come uno dei motivi del ritardo è anche quello della mancata circolazione della letteratura primaria in traduzione ungherese, o di una sua circolazione soltanto tardiva.

<sup>196</sup> Orig.: «alkalmat kínált arra, hogy megfogalmazzuk a saját kérdéseinket, s a magyar résztvevők [...] előadásai alapján azt is szemügyre vegyük, hol is tartunk» (Turai 2004, 5).

<sup>197</sup> Il titolo ungherese è *Kivetített emlékezett – Holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*.

<sup>198</sup> Orig.: «kép és valóság, anya, illetve anyák keresése, elhallgatott narratívák, örökbefogadás, ikersors és identitáskeresés» (Bán 2008, 135).

<sup>199</sup> Orig.: «a hiány helyét volt hivatott megkeresni – a narratíva hiányának helyét» (*ibidem*).

<sup>200</sup> Orig.: «a képhez tartozó történetet» (ivi, 138, corsivo nell'originale).

<sup>201</sup> Orig.: «Röviden: a kép megaláztott volna a tudatlanságomban – tehetetlenül álltam volna vele szemben» (*ibidem*).

Al silenzio della madre su Theresienstadt si aggiunge il silenzio del padre sulla sua prima moglie, deportata e uccisa ad Auschwitz. Bán viene a conoscenza di questa figura praticamente per caso quando, ancora bambina, chiede al padre chi siano le persone da cui si recano sempre in visita nei loro ritorni in Ungheria dal Brasile. Zsófia Bán cerca le foto di questa donna ma non ne trova in casa, nonostante il padre sia un fotografo amatoriale e abbia conservato molte fotografie anche del periodo precedente la seconda guerra mondiale. Si rivolge allora a un nipote della prima moglie del padre, anche lui nato dopo la guerra. Insieme ritrovano due fotografie in cui credono di poter identificare la prima moglie del padre di Bán, quella che lei chiama «madre adottata»<sup>202</sup>, stabilendo un parallelo con il concetto di *adozione* proposto da Hirsch quando descrive il processo di lettura di una fotografia di famiglia come un «narrative act of adoption» (Hirsch [1997] 2002, xii). Anche in questo caso, manca una narrazione che accompagni le due fotografie e, in mancanza di una storia, scrive Bán, viene adottata una madre.

Per spiegare come le due foto della prima moglie del padre non possano essere inserite in un contesto narrativo, nel saggio «Il negativo dell'assenza» Bán fa riferimento agli studi del belga Thierry De Duve, teorico dell'arte. La prima foto è un ritratto familiare scattato in uno studio fotografico. È quel tipo di foto che De Duve definisce *photo-portrait* e rappresenta lo *zero degree of time*: lo scatto non è legato a un momento specifico nella vita del soggetto fotografico e lascia libero l'osservatore di immaginare un qualsiasi momento della vita del soggetto ritratto. La seconda foto, sempre nella prospettiva teorica di De Duve, appartiene alla categoria degli *snapshot*, foto amatoriali e occasionali, cioè relative a uno specifico evento. Questa seconda foto provoca in Bán la stessa tensione vissuta nel museo di Theresienstadt:

Diversamente dal ritratto scattato nell'atelier fotografico, questa fotografia ha una sua storia, rispetto alla quale però io rimango ignara e impotente – non riesco a scoprirne il segreto. D'altra parte, questa sensazione si ripercuote anche sull'esame del ritratto in atelier: non riesco a liberare la mia fantasia perché il ritratto finisce in quell'unico scatto amatoriale.<sup>203</sup>

In questo saggio, dunque, l'esperienza dell'assenza di narrazione rappresenta un elemento caratterizzante la fruizione delle fotografie di famiglia da parte di Bán. Questo stesso elemento si ritrova anche in un racconto più tardo, «A fotográfia rövid története» (Bán 2012a, Breve storia della fotografia), costituito da una serie di paragrafi di varia lunghezza in cui l'autrice prova a definire cos'è la fotografia fino a dichiarare, nell'ultimo paragrafo, la superiorità della fotografia rispetto a chi la osserva:

La foto – occorre dirlo? – ha una sua memoria che a volte si incrocia con quella della persona che la osserva, a volte no, spesso procedono in parallelo, ci salutiamo dalla finestra, ehi, dove vai?, ma niente, è già andata via. La foto, qualsiasi foto, ci guarda e un po' si dispiace che le stiamo di fronte così esterrefatti e servili – non c'è dubbio, non siamo un avversario degno, meriterebbe di meglio.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Orig.: «adoptált anya» (ivi, 144).

<sup>203</sup> Orig.: «a műteremportréval szemben, ennek a képnek története van, mely előtt azonban tudatlanul és tehetetlenül állok – nem tudom titkát megfejteni. Ugyanakkor, ez az érzés a műteremporté szemlélésére is visszahat: nem tudom szabadjára engedni a fantáziámat, mert ez a műteremfotó ebbe az egyetlen amatőr-fotóba torkollik» (Bán 2008, 142).

<sup>204</sup> Orig.: «Egy képnek, kell-e mondani, saját emlékezete van, amely hol keresztezi a nézőét, hol nem, gyakran csak elmennek egymás mellett, integetünk az ablakból, hogy hé, hová mész, de hiába, már elment.

A partire da questo brano inizia la descrizione di una fotografia riportata alla fine del testo. Il lettore comprende gradualmente che la foto ritrae il padre dell'io narrante (identificabile con Zsófia Bán), qualificato come «l'uomo con gli occhiali»<sup>205</sup>. Di questa foto, suggerisce l'io narrante, potrebbe esistere una copia custodita in un album di un'altra famiglia, in una possibile sezione intitolata «foto di papà da soldato, 1941-44»<sup>206</sup>, foto di cui la famiglia saprebbe ancora meno rispetto a quanto sa l'io narrante, che almeno sa riconoscere alcuni dettagli (nello specifico: il particolare dei pantaloni, dell'orologio, il luogo in cui è stata scattata). Anche in questo caso, però, si tratta di pochi elementi d'appiglio, di frammenti, attraverso i quali non è possibile ricostruire un'intera narrazione. Il racconto si conclude così:

Dove è stata scattata la foto invece lo so da lui, dall'uomo con gli occhiali. E so anche cosa ci faceva lì, ma poi *cut*, non andiamo oltre, il non plus ultra della conoscenza, e così rispetto a noi la foto ha un vantaggio talmente evidente che tirarla fuori serve solo a confrontarsi ogni volta col fatto che non sappiamo niente, ma niente davvero. Solo la fotografia sa tutto.<sup>207</sup>

Sia nella serietà dell'articolo accademico, sia nell'ironia del racconto (cifra di moltissimi testi di Bán), a dominare è il senso di impotenza, di frustrazione o addirittura di umiliazione rispetto a un passato non vissuto in prima persona ma che pure segna la vita di quanti appartengono alla generazione successiva a quella dei genitori. Nel caso di Bán, l'assenza di narrazione trasforma le fotografie in «icone dell'assenza, della perdita»<sup>208</sup>. Bán non può adottare le narrazioni altrui e trasformarle in memoria personale. Il meccanismo di creazione di postmemoria avviene diversamente:

Giacché tutti coloro che non hanno a disposizione i ricordi della prima generazione, perché sono stati loro taciuti, non possono esercitare quel tipo di postmemoria attraverso cui i ricordi altrui diventano al contempo anche i nostri ricordi. Vale a dire che la cosiddetta memoria proiettata (*projected memory*) è costretta a lavorare non con ricordi "originali", di prima mano, ma con ricordi fabbricati. E quando pronuncio (o leggo ad alta voce) questo testo accompagnandolo con delle proiezioni (immagini), quel che compio è proprio la performance rituale di questo tipo di proiezione: le immagini proiettate sullo schermo rappresentano i ricordi da me fabbricati.<sup>209</sup>

---

Egy kép, bármely kép, néz bennünket és kissé sajnálkozik, hogy ilyen bambán, kiszolgáltatottan állunk vele szemben – semmi kétség, nem vagyunk méltó ellenfél, jobbat érdemelne» (ivi, 39).

<sup>205</sup> Orig.: «a szemüveges» (ivi, 40).

<sup>206</sup> Orig.: «édesapa fotói katonakorából, 1941-44» (ivi, 41).

<sup>207</sup> Orig.: «A kép helyszínét pedig tőle, a szemüvegestől tudom. És azt is, hogy mit kerest ott, de itt aztán snitt, ne tovább, a tudás netovábbja, így a kép fölénye velünk szemben olyan nyilvánvaló, hogy elővenni is csak azért ér-demes, hogy újra és újra szembesülünk avval, hogy semmit, de tényleg semmit nem tudunk. // Csak a kép tud mindent» (ivi, 43).

<sup>208</sup> Orig.: «a hiány, a veszteség ikonja» (Bán 2008, 143).

<sup>209</sup> Orig.: «Mert hiszen mindazok, akiknek az első generáció emlékei a hallgatásuk miatt nem állnak rendelkezésre, nem tudják az utóemlékezetnek azt a fajtáját gyakorolni, amelynek során az ő emlékeik egyúttal a mi emlékeinkké válnak. Vagyis az ún. kivetített emlékezet (*projected memory*) itt nem "eredeti", első kézből származó emlékekből, hanem gyártott emlékekből kénytelen dolgozni. S amikor e szöveget olykor vetítéssel (képekkel) kísérvé mondom el (illetve olvasom fel), avval éppen a kivetítés e fajtájának rituális performálását végzem: a vászonra kivetített képek az általam gyártott emlékeket ábrázolják» (ivi, 138).

La proiezione è dunque il secondo elemento, accanto alla narrazione negata, su cui Bán costruisce il proprio discorso nel saggio «Il negativo dell'assenza». Ci troviamo di fronte al concetto fondamentale di *projected memory*, sviluppato da Hirsch proprio nel saggio che Bán traduce per *Enigma*. Hirsch vi esamina, tra le altre, l'opera *Past lives* di Lorie Novak (Novak 1987), in cui l'artista, attraverso la tecnica della proiezione, incorpora una fotografia privata (ritraente l'artista stessa e la madre) all'interno di una composizione fatta di altre fotografie che sono invece testimonianza storica. La complessità e la problematicità dell'operazione sono espresse dalla stessa ambivalenza del termine *projection*, che può essere inteso in senso strettamente tecnico, oppure in senso psicanalitico, come si evince dalle parole di Hirsch:

In the form of projection, photographs can indeed lend themselves to the incorporative logic of narcissistic, idiopathic, looking. The challenge for the postmemorial artist is precisely to find the balance that allows the spectator to enter the image, to imagine the disaster, but that disallows an overappropriative identification that makes the distances disappear, creating too available, too easy an access to this particular past. (Hirsch 1999, 10)

A conclusione del saggio «Il negativo dell'assenza», Zsófia Bán esamina il lavoro che l'artista Judit Hersko<sup>210</sup> ha realizzato a partire da una fotografia della madre di Bán. In un gioco di ombre ricreato attraverso la tecnica della proiezione e l'uso di materiali quali vetro e polvere d'argento, «l'ombra dell'immagine illuminata si proietta sul muro e, come avviene in questi casi, è proprio l'ombra a mostrarsi con contorni definiti; si tratta di una concezione che è *rappresentazione visiva fedele e straordinariamente bella del processo di memoria*»<sup>211</sup>.

Dall'articolo esaminato in questo paragrafo isolo dunque due concetti chiave, attraverso cui intendo analizzare due racconti contenuti nella raccolta *Esti iskola*: il tema della costruzione di una narrazione a partire dalle fotografie è sviluppato nelle soluzioni narrative messe in campo nel racconto «Egy doboz fénykép» (Una scatola di fotografie); il concetto della proiezione, nella doppia accezione tecnica e psicologica, è sviluppato invece nel racconto «Holvan Anya» (Madre Dovè). A partire da questi due racconti, analizzerò poi gli sviluppi ulteriori, nella scrittura di Bán, della riflessione sulla pratica di memoria della Shoah e sulle sue possibilità di rappresentazione così come posta anche nel campo delle arti visive.

### *III.1.1. Una scatola di fotografie: guardare dietro le foto (mimesi del ricordare)*

Il racconto più espressamente dedicato al tema della Shoah si trova in *Scuola serale* che, conviene ricordarlo, è la prima opera di prosa di Bán. Con riferimento specifico alle fucilazioni degli ebrei sulla riva del Danubio, a Budapest, il racconto assume un titolo e una struttura molto significativi: si intitola «Egy doboz fénykép (*hátlapfeliratok*)» – Una scatola di fotografie (*didascalie a tergo*) –, ed è costruito come una successione di testi scritti a tergo di fotografie non presenti nel testo.

---

<sup>210</sup> Judit Hersko lavora negli Stati Uniti ma ha origini ungheresi e nella sua opera si è occupata della connessione tra Shoah e fotografie di famiglia.

<sup>211</sup> Orig.: «A megvilágított kép árnyéka a falra vetül, s ilyenkor az árnyék az, ami élesen látszik, mely koncepció az emlékezés folyamatának hiteles és kivételesen szép vizuális ábrázolása» (Bán 2008, 145, corsivo mio).

Considerando il quadro teorico in cui opera Bán, è molto interessante la scelta di muoversi nello «space of remembrance» (Hirsch 2012) di una scatola di fotografie, invece che di un album fotografico. La prima, immediata distinzione tra i due modi di conservare le fotografie è chiaramente quella tra l'ordine (solitamente cronologico) suggerito dall'album come forma e contenitore, e il disordine, la casualità, suggeriti dalla scatola. La scelta del titolo è ancora più interessante se consideriamo che le storie che prendono forma dietro le singole foto vengono presentate di fatto in ordine cronologico. Perché, allora, la scatola di fotografie?

La combinazione tra l'immagine iniziale della scatola e lo sviluppo cronologico della narrazione produce come effetto un accento marcato sul *processo di costruzione* di tale ordine narrativo. La contrapposizione tra album e scatola si sviluppa però anche sul piano della valenza simbolica accordata al primo, all'album di famiglia, come strumento di celebrazione della famiglia intesa quale metafora dell'umanità. «If one instrument helped construct and perpetuate the ideology which links the notion of universal humanity to the idea of familiarity, it is the camera and its by-products, the photographic image and the family album», scrive Hirsch ([1997] 2002, 48). La scelta narrativa di proporre le fotografie fittizie sparse in una scatola può essere letta come una rappresentazione della crisi totale dei concetti di umanità e di familiarità. Al contrario della funzione, svolta comunemente dall'album di famiglia, di solennizzare i momenti chiave della storia familiare, in questo caso, attraverso l'immagine della scatola di fotografie, il lettore viene reso partecipe di una penosa e dolorosa ricostruzione di frammenti. Nel saggio «Veverka, avagy az emlékezés fortélyai» (Bán 2008, 32-58; Veverka ovvero i trucchi della memoria) dedicato all'opera di W.G. Sebald e al suo uso delle fotografie nei testi, l'autrice menziona l'album di famiglia come il genere che, fino alla rottura, con la postmodernità, del 'patto' che la fotografia aveva stipulato con la realtà, offriva conferma all'osservatore di una «interdipendenza tra i momenti distinti, discreti, rappresentati nelle singole foto, quell'interdipendenza che permetteva di ricostruire una vita, una storia coerente»<sup>212</sup>. Il titolo del racconto in analisi, «Una scatola di fotografie», sottolinea invece il contrasto tra la sospensione della coerenza narrativa nell'esperienza traumatica della Shoah e il tentativo di ricostruzione di una narritività nel ricordo, nonostante tutto. Tale contrasto non trova risoluzione nel racconto, ma rimane vivo e aperto. La costruzione narrativa è qui dunque completamente diversa da quella che Bán stessa ha osservato nell'opera di Lengyel *Ad-dio. A due voci*, in cui la possibilità di recuperare un album fotografico perduto e appartenuto al padre, coincideva con la possibilità di ricostruire una narrazione propria, fatta anche dei ricordi della generazione precedente. In «Una scatola di fotografie», invece, il conflitto tra disordine e ordine da ricreare è una efficace rappresentazione del percorso di ricostruzione del ricordo fatto dal soggetto che vive il trauma in prima persona.

Inoltre, al titolo è affidato il compito di definire la situazione narrativa, che non è descritta a livello diegetico: il narratore prende di volta in volta una foto diversa da una scatola di fotografie, si suppone che la giri, ne legga la didascalia e inizi a raccontare liberamente. I dieci paragrafi di cui è composto il racconto iniziano infatti ciascuno con una frase in stile nominale tipo didascalia: «Jolika col cappello», «Jolika con la madre», «Jolika a Estergom, presso il ponte Maria Valeria», «Jolika ai Bagni di Ercole», «Jolika nel fuaié dell'opera», «Jolika col fratellino Ernő», «Jolika fa i bagagli», «Jolika legge una lettera, la mia lettera (chi può averla scattata?)», «Jolika in via Pozsony, davanti al portone

---

<sup>212</sup> Orig.: «bizonyították az egyes képeken elkülönülő pillanatok összetartozását, összefüggését, ami utóbb egy életté, egy koherens történetté állt össze» (Bán 2008, 45).

di casa nostra», «Jolika sulla riva del Danubio (ritaglio di giornale)»<sup>213</sup>. Attraverso queste didascalie, l'io narrante e marito di Jolika ricostruisce la loro storia di coppia e, contemporaneamente, il graduale inasprirsi delle condizioni di vita della comunità ebraica di Budapest a seguito delle leggi razziali, l'esclusione dalla vita sociale, i lavori forzati, fino al tragico epilogo sulla riva del Danubio. Concretamente, dopo ciascuna didascalia inizia la relativa narrazione della storia che c'è *dietro* quello scatto.

Con questa strategia narrativa Zsófia Bán sembra realizzare quanto si legge in una sua intervista con Adrienne Szöllösi, pubblicata con il titolo di «Szöveg és kép határán» (Bán 2004a, Sul confine tra testo e immagine):

Da qualche tempo mi interrogo su come si possa costruire una narrazione non convenzionale attraverso l'utilizzo di fotografie. [...] Esaminando il rapporto tra immagini e testo, è interessante per me quando i testi non parlano delle immagini ma nascono a proposito delle immagini, quando, per così dire, nascono dietro le foto. E quindi nei testi si ritrovano elementi che probabilmente non compaiono nelle fotografie, eppure derivano da esse e sono riconoscibili.<sup>214</sup>

Quel che leggiamo in «Una scatola di fotografie» non è la diretta descrizione di quanto si vede nelle dieci fotografie fittizie (o meglio: di quanto si può supporre si vedrebbe se fossero incluse nel testo), ma è appunto ciò che il narratore è in grado di dire a proposito di quelle foto. Il racconto presenta insomma un alto livello di *Erinnerungshaftigkeit*, di capienza e pienezza di memoria. Oltre a usare l'elemento fotografico come strumento per costruire la struttura narrativa del racconto, Bán tematizza gli scatti fotografici anche a livello diegetico. In questo caso la fotografia, intesa come complesso di elementi tecnici, si fa metafora del funzionamento del processo di memoria. Una metafora che può funzionare proprio per la coincidenza tra l'io narrante e il soggetto che scatta la foto. Nel primo paragrafo leggiamo, ad esempio:

Jolika kalapban. Miért olyan fontos, hogy meglegyen: egy kalapkészítő tanonc, első kalapjában? Kit érdekel ez? Miért kell ettől elgyöngyülni? [...] Csak amiért olyan kihívóan néz, hogy remegett a kezemben a kamera? Csak nem ettől lett kissé elmosódott a felvétel? A bemozdulástól? De ki mozdult be, én vagy ő? Melyikünk tette meg az első lépést a másik felé?

(Bán 2007a, 91)

Jolika col cappello. Perché è così importante avercela? La foto di un'apprendista cappellaia col suo primo cappello? A chi interessa? Perché ci si dovrebbe intenerire? [...] Solo perché il suo sguardo è così provocante che la macchina mi trema nelle mani? Che non sia per questo che la foto è un po' sfocata? Perché è mosso? Ma chi si è mosso, io o lei? Chi di noi ha fatto il primo passo verso l'altro?

In questo passaggio la ricostruzione della storia d'amore tra Dezső e Jolika avviene attraverso la descrizione di aspetti tecnici del mezzo fotografico: la realtà oggettiva

---

<sup>213</sup> Orig.: «Jolika kalapban», «Jolika édesanyával», «Jolika Esztergomban, a Mária Valéria hídnál», «Jolika Herkulesfürdőn», «Jolika az opera foájében», «Jolika öccsével, Ernőkével», «Jolika csomagol», «Jolika levelet olvas, az én leveletem (ki vehette le?)», «Jolika a Pozsonyi úton, a házunk kapuja előtt», «Jolika a Dunaparton (újságkivágás)».

<sup>214</sup> Orig.: «Egy ideje az foglalkoztat, hogyan lehetne fényképek felhasználásával rendhagyó narratívát felépíteni. [...] A képek és a szöveg viszonyát tekintve számomra az az érdekes, ha a szövegek nem a képekről szólnak, hanem a képek kapcsán születnek, mintegy a képek mögött jönnek létre. Tehát a szövegekben olyan elemek szerepelnek, amelyek vélhetően nincsenek a képeken, mégis következnek belőlük, felismerhetők» (Bán 2004a, 86).

presentata dalla foto e quella soggettiva, emozionale, si fondono e confondono, la foto sfocata non registra un difetto tecnico ma piuttosto un movimento interiore. L'essenza di queste foto è l'assenza, la distanza irriducibile tra il momento dello scatto e il presente di fronte alla morte di Jolika. Nel terzo paragrafo-didascalia, «Jolika ai Bagni Ercole», una foto dal viaggio di nozze, Dezső racconta:

Itt a Cserna-völgyében található a kontinens legszebb fürdője, mondotta Ferenc József. S éppen itt, a Cserna-völgyében található a kontinens legszebb Jolikája. Mondottam én. E vélekedésemre utal a fénykép. Performálja, mintegy. És most, most mit performál?

(Ivi, 92)

Qui, nella valle del Cerna, si trovano le terme più belle del continente, disse Francesco Giuseppe. E proprio qui, nella valle del Cerna, si trova la più bella Jolika del continente. Dissi io. La foto rimanda a questa mia affermazione. La performa, quasi. E ora, cosa performa ora?

Venuto a mancare il referente, si trasforma anche il potere performativo della foto, che non performa più lo sguardo dell'innamorato ma l'assenza della persona amata. Rispetto alle soluzioni narrative descritte fin qui, è significativo che venga proposta una variazione proprio nel paragrafo che allude alla morte di Jolika e alle esecuzioni sommarie degli ebrei da parte dei miliziani delle Croci Frecciate sulla riva del Danubio. Non è il narratore l'autore dello scatto di cui è in possesso: si tratta infatti di un ritaglio di giornale.

Nel testo che segue la didascalia «Jolika sulla riva del Danubio (ritaglio di giornale)», il momento dell'ecfrasi è molto incisivo: «Jolika egy hosszabb sor innenső szélén áll a rakparton, a kabátja, cekkere, cipője mellette, a földön mint a többieké» (ivi, 96; «Jolika sta in piedi sulla banchina all'estremità esterna di una lunga fila, accanto a lei il cappotto, la borsa della spesa, le scarpe, per terra come quelli degli altri»). La descrizione rimanda infatti all'immagine delle scarpe sulla riva del Danubio, il memoriale inaugurato a Budapest nel 2005. Nello spazio tra la testimonianza (il ritaglio di giornale che ritrae il momento che precede l'esecuzione) e la memoria storica (il memoriale che rimanda all'esecuzione avvenuta) si colloca la libera immaginazione del narratore, che in questo paragrafo, diversamente che negli altri – e questa discrepanza rende ancora più potente l'effetto – non solo ricorda il passato ma nelle ultime righe del racconto prova a immaginare i momenti successivi allo scatto. Gestisce il trauma dell'inenarrabile trasformando la sua Jolika in una sorta di creatura dell'acqua che, al momento opportuno, salta nel fiume e fugge:

Különös módon, egyenesen a kamerába néz, mint aki észrevette a fényképező lesipuskást. Kissé fölfelé néz, a sortól oldalirányba, hátérben a Margit-híd. Az arca zárt, komoly, de a szemében szinte csintalan fény. Mint aki végigpörgetett magában egy gondolatsort, és elhatározásra jutott. Tudom, mire készül. Jolika ugrani fog, és aztán úszni, csíkban, víz alatt, mint a vidra. Mindenkit le fog hagyni. Aztán Csepelnél végül felbukkan, és úszik tovább a Vaskapu felé, le a Fekete tengerhez. Csak úgy csillognak majd a vízcseppek a Jolika fekete fűrtjein.

Ezt gondoltam, amikor hazatérve megvettem az újságot, és megláttam benne a fotót.

Guarda in un modo strano, dritto in camera, come se si fosse accorta del *cecchino-fotografo che la mette a fuoco*. Guarda un po' verso l'alto, lateralmente, oltre la fila, sullo sfondo il ponte Margherita. Il viso immobile, serio, ma negli occhi c'è una luce quasi birichina. Come chi stia seguendo una catena di pensieri e sia approdato a una decisione. So a cosa si prepara. Jolika salterà. Salterà e poi si metterà a nuotare sott'acqua, lasciando una scia, come la lontra. Staccherà tutti. Poi alla fine riemergerà a Csepel e continuerà a nuotare verso la Porta di Ferro, giù al Mar Nero. Le gocce d'acqua luccicheranno sulle ciocche nere di Jolika.

Questo ho pensato quando, tornando a casa, ho comprato il giornale e ho visto la foto.

Az ember mindig mindenfélét gondol. Aztán meg nem gondol.  
Elégetni. Mind.

Pensiamo sempre alle cose più disparate. Poi non pensiamo più.  
Bruciare. Tutto.

(Ivi, 96-97, corsivo mio)

Come si nota dalla citazione, l'unico riferimento alle fucilazioni sta in un gioco di parole (*fényképező lesipuskás*, il cecchino che fotografa) con cui il campo semantico della fotografia si sovrappone a quello delle armi, il mirino della macchina fotografica (*fényképezőgép*) si confonde con quello del fucile (*puska*). A ciò si aggiunge il riquadro di 'compiti per casa', che chiude ogni racconto della raccolta *Esti iskola*. In questo caso il quesito è: «Ha egy másodperc alatt 5 célpontot tudsz kilőni újratöltés nélkül és nem zavarnak meg, akkor délután hány órától változik el a víz színe?» (*ibidem*; «Se in un secondo riesci a sparare a cinque bersagli senza ricaricare e senza che nessuno ti disturbi, a che ora del pomeriggio comincia a cambiare il colore dell'acqua?»). Coerentemente con le scelte narrative di tutto il racconto, anche le esecuzioni sommarie, non menzionate esplicitamente, sono evocate facendo ricorso a elementi appartenenti alla sfera semantica della vista (il mirino, il colore dell'acqua).

### III.1.2 Madre Dovè: proiezione, memoria individuale, memoria collettiva

L'interesse di Bán per la complessa questione del rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva, e di queste con l'identità del singolo e della comunità culturale cui appartiene, si sviluppa oltre che a livello teorico – vale a dire in un'indagine sull'essenza della pellicola intesa sia come fotografia (da stampare o da proiettare, da ingrandire, ritagliare e in generale manipolare), sia come pellicola cinematografica ugualmente manipolabile – anche a livello narrativo, in particolare in «Madre Dovè», il racconto di apertura della raccolta *Scuola serale*. Holvan Anya è la protagonista di un racconto visionario, dai toni ironici e a tratti irriverenti, in cui si narra della scomparsa di quella che più che una persona è un'entità, la madre. Una madre civettuola e sopra le righe, una madre che si sottrae. Il co-protagonista, che si mette materialmente alla ricerca della propria madre scomparsa, è «a falu», il villaggio. Il villaggio è la realizzazione letteraria del collettivo. Il procedimento di personificazione di questo collettivo ripropone in maniera originale il parallelo tra individuo e comunità. Il processo di trasposizione è costante nel testo e si realizza prima di tutto a livello linguistico-grammaticale. Già l'incipit lo dimostra:

Az egész falu felbolydult. Holvan Anya eltűnt. Tűvé tették érte az egész környéket, átkutatták a pincéket, padlásokat, ellenőrizték a szénakazlakat, a méhkaptárakat, a disznóólakat, a kacsászatatókat, keresték a nemzetközileg is híres pávatollgyűjteményben, a vulkánfiberben, a koránkeltetőben (nem vált be), a kísérleti drogfüszerveteményben (bevált), az elvonóban, a felvonóban, a fészes fene fekete tojásai közt, a piacon, a piacukatatóban, a búr alatt, a búr felett, a búrkalapok közt és mellett, a sutban és a sufnikban, a lépök és a lufikban. Nem volt sehol. A falu csüggedten nézett egymásra.

(Bán 2007a, 9)

Tutto il villaggio era sottosopra. Madre Dovè era scomparsa. Rimestarono tutta la zona, rovistarono le cantine, le soffitte, ispezionarono i pagliai, le arnie, i porcili, gli stagni per le anatre, cercarono nella collezione di piume di pavone famosa a livello internazionale, nella fibra vulcanizzata, nell'incubatrice per uova (non funzionò), nella coltura sperimentale di piante allucinogene (funzionò), nei centri di recupero, al recupero crediti, dal diavolo e dalla versiera, al mercato, dal ricercatore di mercato, sopra la panca, sotto la panca, dentro e accanto alla cassapanca, nei cassetti e nei cantucci, negli acquitrini e nei palloncini. Non era da nessuna parte. Il villaggio si scambiava sguardi di sconforto.

Il ‘villaggio’ è contemporaneamente un soggetto grammaticale singolare e un insieme di persone<sup>215</sup>. L’alternanza semantica tra villaggio inteso come insieme (plurale) di singoli individui e villaggio inteso come termine collettivo personificato da un’unica entità singolare si mantiene per tutto il racconto, ad esempio in questo brano in cui anche la madre viene caratterizzata:

*Kurz und gut*, Holvan Anya erről a szokásáról kapta a nevét, valamint arról, hogy kiugrott rendházfőnöknő volt, a szebbik a fajtából (vagy talán éppen azért), valamint arról, hogy mindenkinek az anyja lehetett volna, pedig nem nézett ki annyira, és csak egy valakinek volt az anyja. [Szerinted kinek az anyja volt Holvan Anya? Érvelj mellette vagy ellene!] Íme hát, megleltem anyámat, gondolta a falu, valahányszor meglelte Holvan Anyát, és mohón nyúlt a csecse felé szopni, de Holvan Anya ezt következetesen elhárította, mert nem szeretett szoptatni, erről szerzett egy fal igazolást “lányom gyengélkedik, ezért kérem a mai szoptatás alól felmenteni” szöveggel, és erre a célra maga helyett egy terebélyes cigányasszonyt állított be cserejátékosnak. Emiatt aztán az egész falu istenien táncolt, de társadalmilag el volt nyomva.

(Ivi, 9-10)

*Kurz und gut*, Madre Dovè aveva preso il nome da questa sua abitudine, nonché dal fatto che era una badessa smonacata, e della più bella specie! (o forse proprio per questo), e dal fatto che avrebbe potuto essere la madre di tutti, anche se non mostrava per nulla l’età ed era madre soltanto di un qualcuno. [Secondo te di chi era madre Madre Dovè? Motiva la tua risposta.]

Ecco che ho trovato mia madre, pensava il villaggio ogni volta che ritrovava Madre Dovè, e tendeva avidamente le braccia al suo seno per farsi allattare, ma Madre Dovè se la scampava sistematicamente, perché non amava allattare, a riguardo aveva pure falsificato una giustificazione col testo “mia figlia sta poco bene, per questo chiedo che sia esonerata dalla poppata odierna”, e al suo posto, in panchina, aveva assoldato una pingue ragazza zingara. Motivo per cui poi tutto il villaggio ballava in modo divino, ma era socialmente oppresso.

Se l’espressione «az egész falu», tutto il villaggio, racchiude in sé l’idea di una pluralità di individui, si vede bene che in altre occorrenze il villaggio compare inequivocabilmente come personaggio singolo: nel passo citato «e tendeva avidamente le braccia al suo seno per farsi allattare», oppure, per citare solo un altro esempio, in «olyankor irdatlan pofonokat kevert a falunak, hogy utána napokig látszottak a falu bőrén Holvan Anya kecses, hosszú ujjainak nyoma» (ivi, 11; «allora mollava al villaggio dei ceffoni tanto forti che dopo per giorni gli rimaneva sulla pelle l’impronta delle lunghe dita affusolate di Madre Dovè»).

A questo elemento se ne accompagna un altro altrettanto caratterizzante, non soltanto di questo testo, ma di molti dei racconti di Bán: l’assorbimento nel testo di citazioni letterarie, testi di canzoni, modi di dire. Nel passo citato sopra, ad esempio, c’è una riformulazione della nota poesia di Attila József «Íme, hát, megleltem hazámat» (Ecco, ho trovato la mia patria)<sup>216</sup>. Tutto questo non soltanto dà un ritmo particolare alla scrittura

<sup>215</sup> Nel passaggio citato, la pluralità è accentuata a livello grammaticale dall’uso dei verbi al plurale nella serie di azioni compiute durante la ricerca di Holvan Anya: «tűvé tették», «átkutatták», «ellenőrizték», «keresték» («rimestarono», «rovistarono», «ispezionarono», «cercarono»). Si tratta di uso plurale dettato da un costrutto grammaticale, la frase attiva con verbo al plurale e soggetto non espresso, che di fatto corrisponde all’uso italiano della costruzione passiva (o del ‘si’ impersonale, non preferita dall’ungherese. Inserendo anche grammaticalmente oltre che semanticamente l’idea di pluralità di persone, tale costrutto fa sì che la piccola forzatura sintattica dell’ultima frase citata suoni come chiusa d’effetto: «A falu csüggedten nézett egymásra» («Il villaggio si scambiava sguardi di sconforto»).

<sup>216</sup> La poesia di József esiste in diverse traduzioni italiane, tra cui quella del grecista Umberto Albini (1962, 275-276) e quella di Edith Bruck, scrittrice di origini ungheresi (2002, 217-219). Il titolo e il primo

del racconto, non soltanto è cifra stilistica del postmoderno letterario, ma è – quanto a funzione – un continuo richiamo a un’identità culturale collettiva che costantemente viene evocata in maniera dissacrante. La citazione da József e la sostituzione di ‘patria’ con ‘madre’ suggeriscono che Holvan Anya sia un’allegoria dell’Ungheria del Novecento, un’allegoria che tuttavia è solo parte di una costruzione più complessa: si può dire infatti che allegoria dell’Ungheria (ovvero lo Stato e le persone che lo compongono) siano sia la madre, sia il villaggio, sia il *rapporto* tra i due<sup>217</sup>.

La memoria storica è proposta come *pratica* contemporaneamente individuale e collettiva, che passa attraverso l’elemento visivo. I due fatti tragici che caratterizzano la storia del Novecento ungherese – l’occupazione nazista e il collaborazionismo da un lato e, dall’altro, gli anni dell’Ungheria sovietica – vengono condensati in una sorta di ironica disquisizione sul gusto, l’eleganza e l’armonia cromatica, ma è poi soprattutto la costruzione diegetica della conclusione a risultare particolarmente significativa nell’ambito della riflessione sul rapporto tra *projected image* e *projected memory*. Dopo lunghe ricerche, il villaggio decide di desistere e accettare che la madre sia scomparsa per sempre. Ecco però che accade qualcosa di straordinario: gira voce che stia arrivando un cinema itinerante in possesso di un film in cui Madre Dovè recita il ruolo principale. Il villaggio si veste, si pettina e si trucca di tutto punto, per poi affrettarsi al cinema:

A falu elsőnek érkezett, beült a legjobb helyre, hogy jól lásson, és várta, hogy kezdődjék a vetítés. A film elég nehezen indult, lassú felvezető résszel, hangalámondással, amit a falu kifejezetten ki nem állhatott.

Hosszú snittekben nagytotálás képeket mutatnak, sivatagos táj, kaktuszok. A falu el nem tudta képzelni, hogy egy ilyen filmbe hol lép be egy diva. Egyszer csak emberek jelentek meg a láthatáron, apró hangyáknak látszottak csupán, de egyre közelebb jöttek, és már ki lehetett venni, hogy az egyikük egy nő, aki segélykérőn in-teget.

A falu majd’ kiesett a fapadból, hogy jobban lássa a nő vonásait, de sajnos még túl messze volt. S amikor az emberek már majdnem olyan közel jöttek, hogy látni lehetett volna az arcukat, akkor... akkor a legszörnyűbb dolog történt, amit a falu csak el tudott képzelni. Elszakadt a film. Hallani lehetett a szabadon pörgő tekerces halk kattogását a feszült csendben.

(Ivi, 15-16)

Il villaggio arrivò per primo, si sedette al posto migliore, per vedere bene, e attese l’inizio della proiezione. Il film partì con una certa difficoltà, con un incipit lento e una voce fuori campo che il villaggio chiaramente mal poteva sopportare. Lunghe inquadrature in campo totale mostravano paesaggi desertici e cactus. Il villaggio non riusciva a figurarsi in che ruolo potesse comparire una diva in un film del genere. All’improvviso spuntarono degli uomini all’orizzonte, sembravano solo delle formichine, ma facendosi più vicine si poteva intuire che una di queste era una donna che si sbracciava chiedendo aiuto. Il villaggio a momenti cadeva giù dal pancaccio per vedere meglio i lineamenti della donna, ma purtroppo era ancora troppo lontana. E quando le figure erano quasi tanto vicine da poterle distinguere i volti, allora... allora accadde la cosa più orribile che il villaggio potesse immaginare. Si ruppe la pellicola. Nel silenzio pesante si poteva sentire il ticchettio sommesso della bobina che girava a vuoto.

---

verso in Albini appaiono così: «Ecco, ho trovato...»; «Ho trovato la patria, ecco, la terra». In Bruck il titolo è «Ecco, ho trovato la mia patria», il primo verso invece «Ecco che ho trovato la mia patria».

<sup>217</sup> La madre scomparsa, vale a dire la madre che si nega, è peraltro il corrispettivo della madre di Bán che tace la propria esperienza della Shoah e dunque nega alla figlia una narrazione che va a farsi memoria trasmessa. È però la stessa autrice a metterci in guardia da una interpretazione eccessivamente autobiografica di questa figura, nella frase inserita tra parentesi quadre: un ammiccamento ironico al lettore (*memore* di leggere un volume presentato come manuale scolastico) che nel suggerire il rimando autobiografico lo invalida anche, presentandolo come estrema semplificazione ‘da compito’.

Il cineasta prova disperatamente a riparare la pellicola, senza successo. Viene cacciato via in malo modo dal villaggio, che da allora in avanti non andrà più al cinema. Leggiamo questo passaggio in parallelo con un altro articolo di Bán, «Memory and/or Construction: Family Images in W.G. Sebald's *Austerlitz*» (Bán, Turai, 2010, 67-76). Come è noto, un punto di svolta drammatico del romanzo pubblicato da Sebald nel 2001 è quello in cui il protagonista Jacques Austerlitz apprende di essere stato un *Transportkind*, salvato dai campi di sterminio che invece non hanno risparmiato i suoi genitori. Dopo questa svolta, il tema dominante del romanzo diventa la ricerca della madre attraverso la ricerca di una sua immagine. In uno dei saggi dedicato all'autore tedesco, dal titolo «Family pictures in W.G. Sebald's *Austerlitz*», Bán interpreta con queste parole la ricerca di Jacques Austerlitz:

Watching the film in slow motion, Austerlitz spots a woman whom he believes to be his mother. He makes a large photograph of the frame (that is, *he manipulates the manipulated footage*) and shows it to Vera. She tells him immediately that it is not Agata, and by doing so, *she deprives Austerlitz of a potential mother image*. Later, when in an old theatrical magazine Austerlitz finds the photo of an actress who, he believes, may perhaps be his mother, at long last, Vera finally utters the “yes” Austerlitz has desired so long: she recognizes Agata in the picture. (Bán, Turai 2010, 70, corsivi miei)

La tesi centrale di Bán è che nessun indizio nel romanzo ci dà la certezza che il riconoscimento della madre nella foto da parte di Vera sia reale e non sia semplicemente un 'dono' della donna, che vuole aiutare l'uomo a porre fine alla sua ricerca. Anzi, aggiunge Bán, a questo punto del romanzo «text and image have conflicted so many times [...], and their authenticity and meaning have been questioned so many times, that the only sure thing is that everything is uncertain» (*ibidem*). Il saggio di Bán è datato 2010, mentre l'incontro dell'autrice con il romanzo coincide proprio con il periodo in cui lavora alla sua prima raccolta di racconti, *Esti iskola*. Per sua stessa ammissione, la lettura delle opere di Sebald ha rappresentato un momento fondamentale, rivelatorio di alcune possibilità di scrittura di cui era alla ricerca<sup>218</sup>.

Se riprendiamo la conclusione del racconto «Holvan Anya» alla luce di queste considerazioni, il valore narratologico dell'inserimento del cinema itinerante nella storia è ancora più marcato: gli sforzi del villaggio di avvicinarsi allo schermo per vedere meglio i volti degli attori (sperando di riconoscervi Madre Dovè) corrispondono, nella forma di un'azione collettiva, all'azione individuale di Austerlitz di ingrandire il fotogramma del

---

<sup>218</sup> In una conversazione con l'autrice avvenuta nel novembre 2021, abbiamo parlato di come l'incontro con l'opera di Sebald fosse coinciso con il periodo di scrittura di *Esti iskola*. A colpire Bán sono stati, soprattutto, la capacità di rielaborazione dei ricordi, di fondere saggio e finzione narrativa – in particolare nei saggi letterari di *Schwindel. Gefühle* (Sebald [1990] 2001; *Vertigini*, traduzione italiana di Ada Vigliani, 2003) e nel romanzo *Die Ringe des Saturn: eine englische Wallfahrt* (Sebald [1995] 2000; *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*, traduzione italiana di Ada Vigliani, Sebald 2010) – e infine la capacità di creare due mondi-testo paralleli, uno propriamente testuale, l'altro visuale, due mondi in costante tensione tra loro. Più che nei racconti di *Esti iskola*, la lettura di Sebald ha influenzato la produzione successiva di Bán. *Esti iskola*, infatti, stando alle informazioni ricevute dall'autrice, era di fatto già scritto (nello specifico, il racconto «Holvan Anya» era stato pubblicato – nella stessa versione che si legge in volume – già nel giugno del 2005 sulla rivista *Holmi* insieme ad altri tre racconti pure appartenenti a *Esti iskola*: si tratta di un'ampia anticipazione del volume, di cui viene presentato già il titolo completo con il riferimento al manuale di lettura e alle materie scolastiche; cfr. Bán 2005). Nondimeno, l'incontro con Sebald è fortunato proprio perché avviene in una fase in cui Bán è impegnata a trattare le stesse tematiche dell'autore tedesco.

film già precedentemente proiettato in *slow motion*. Al no di Vera, che priva in un primo momento il protagonista di una potenziale immagine della madre, corrisponde – in qualità di evento esterno che nega la possibilità di una conciliazione – la rottura della pellicola e l'impossibilità del cineasta di ripararla, di rincollarla: «Nem ragad, mondta bocsnát-kerően, ilyet meg nem is láttam» (Bán 2007a, 16; «Non si attacca, disse scusandosi, non ho mai visto una cosa del genere»). La pellicola rotta è la ferita che non si ricuce, proposta con la visionarietà ironica che caratterizza tanti dei racconti di Bán e che qui rimanda anche al conflitto tra cultura rurale e popolare, da un lato, e slancio cosmopolita, dall'altro, conflitto profondamente radicato nella coscienza nazionale ungherese:

A falu pedig dühében palánkokra bontotta a mozit, és disznóolat épített belőle. Így esett, hogy a falu egy életre megutálta a filmművészetet, s mikor később a városba költözött, akkor sem ment moziba soha. Nem élt volna túl egy újabb filmszakadást. És noha minden évben megnézte az Oscar-díj kiosztást, Holvan Anyáról nem hallott többé. Hol van, hol nem van.

(*Ibidem*)

Il villaggio invece fece a pezzi il cinema e ci costruì un porcile. Così finì che il villaggio odiò per tutta la vita l'arte cinematografica e nemmeno quando più tardi si trasferì in città andò mai al cinema. Non sarebbe sopravvissuto a un altro strappo della pellicola. E sebbene seguisse ogni anno la consegna degli Oscar, di Madre Dovè non ebbe più notizia. C'era una volta, ora non c'è più.

In questa lettura del villaggio come allegoria del 'comunitario', di una coesa entità sociale, nonché del rapporto villaggio-madre come allegoria del rapporto dell'Ungheria con la propria storia, tale conclusione può essere letta come critica al silenzio e alla rimozione: per la paura di vivere un secondo trauma, si sceglie di non rielaborare i traumi del passato e di trasformare il cinema in tabù.

L'incontro rivelatore con Sebald – che in un altro articolo Bán definisce come l'autore che «forse più profondamente di tutti, nella letteratura europea post-Shoah, si è occupato del rapporto tra *heimlich*, *unheimlich* e *unheimliche Heimat*, la patria divenuta estranea»<sup>219</sup> (Bán 2008, 34) – non fa che confermare qual è l'immaginario all'interno del quale si muovono le riflessioni di Bán attorno al tema della memoria, in sintonia con quelle che sono le tendenze internazionali rispetto alla cosiddetta letteratura della Shoah<sup>220</sup>.

### III.1.3. Ancora visualità: il motivo dell'accessorio, un uso metonimico per narrare la Shoah

Nell'ambito del discorso sull'elemento visivo come strumento per narrare la Shoah, merita di essere approfondito un aspetto apparentemente estraneo al discorso su memoria e fotografia, ma in realtà molto caratterizzante, perché riferito alla sfera visiva, vale a dire l'analisi del motivo dell'*accessorio*. Esso viene utilizzato da Bán come lente di ingran-

---

<sup>219</sup> Orig.: «a holokauszt utáni európai irodalomban talán nincs olyan szerző, aki W.G. Sebaldnál mélyrehatóbban foglalkozott volna a *heimlich*, az *unheimlich*, valamint az *unheimliche Heimat*, az idegenné vált otthon kérdésével».

<sup>220</sup> Nel già citato studio che tiene conto delle trasformazioni della letteratura ungherese della Shoah sullo sfondo delle tendenze tracciabili a livello internazionale, Tamás Kisantal individua come temi e prospettive ricorrenti negli ultimi vent'anni, tra gli altri, proprio la tematizzazione e poetizzazione del concetto di *post-memory* e il riferimento ad autori chiave che hanno dato un segno decisivo a questa letteratura, tra cui appunto Sebald. Si tratta di tendenze che hanno trasformato radicalmente la letteratura internazionale della Shoah, l'hanno arricchita e ne hanno modificato il canone (cfr. 2016, 118-119).

dimento per analizzare il funzionamento dell'ironia nel romanzo di Imre Kertész *Essere senza destino* e ritorna poi come elemento narrativo. Il ragionamento proposto in «A sárga csillag, mint accessoire. Ironikus beszéd Kertész Imre *Sorstalanság*ában» (Bán 2008, 59-78; La stella gialla come accessorio. Il discorso ironico in *Essere senza destino* di Imre Kertész; cfr. Kertész, *Sorstalanság*, 1975, *Essere senza destino*, traduzione di Barbara Griffini, 1999) impregna infatti i racconti «Madre Dovè» e «Una scatola di fotografie» al punto che vi ritroviamo citazioni dal saggio stesso su Kertész. Un caso di intertestualità doppia, visto che le autocitazioni sono a loro volta citazioni da altri.

Il saggio, contenuto nel volume *Valigia di prova*, è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista di cultura ebraica di Budapest, *Múlt és jövő* (Passato e futuro) nel 2003. Appartiene dunque a quel gruppo di testi che nascono negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione di *Scuola serale*. Bán vi analizza la relazione tra stigma e accessorio nel romanzo di Kertész, indagando per la precisione come l'autore utilizzi «il topos della stigmatizzazione *visiva* per rappresentare il problema della contrapposizione tra libertà individuale e violenza»<sup>221</sup>.

Nel suo ragionamento, Bán fa riferimento al modo in cui Kertész restituisce il processo di accettazione della stella di Davide da parte della comunità ebraica: si trovano le soluzioni migliori perché sia di buona fattura, ben appuntata, del colore giusto rispetto all'abito indossato. Come accade anche ne *La lettera scarlatta*, opera da cui prendono il via le riflessioni di Bán, lo stigma viene trasformato in un elemento che, in quanto accettato come *naturale* all'interno del nuovo sistema giuridico e morale in cui gli ebrei sono costretti a vivere, viene di fatto neutralizzato rispetto alla funzione originaria. Si tratta di un procedimento essenziale per il funzionamento del discorso ironico di Kertész: il protagonista del romanzo, Köves, non mostra un moto di rifiuto per il sistema in cui si ritrova; al contrario, si comporta come «uomo funzionale» all'interno dei «limiti del proprio mondo organizzato»<sup>222</sup> (Kertész 2022, s.p.).

Bán sottolinea come questa stessa logica sia riportata anche da Ernő Szép in *Emberszag* (1945, *L'odore umano*, traduzione di Giorgio Pressburger, 2016), il *memoir* in cui lo scrittore ungherese racconta l'esperienza di deportato in un campo di lavoro, nel 1944. Mentre Szép prova una profonda vergogna per quella che definisce una «degradazione da bestie marchiate, da oggetti»<sup>223</sup> (Szép 2016, 26) e preferisce restare chiuso in casa pur di non mostrarsi in giro con la stella gialla, gli inquilini del suo caseggiato di via Pozsony<sup>224</sup> mostrano un comportamento opposto: si prendono cura delle loro stelle gialle lavandole e stirandole, e addirittura «certi signori o signore avevano comprato una stella dal colore giallo limone, altri di color ocra, forse perché l'uno o l'altro colore andava meglio per il loro abito»<sup>225</sup> (ivi, 62). Bán sottolinea come questo passaggio, in cui la stella gialla si trasforma in accessorio, viene rafforzato da un altro brano in cui, durante la marcia verso il campo di lavoro, Szép descrive i cappelli che vede sulle teste dei deportati. Nel saggio Bán cita l'intero brano, che vale la pena riprendere anche qui integralmente:

---

<sup>221</sup> Orig.: «[a szerző] miképpen nyúl [...] a vizuális stigmatizálás toposzához, hogy az egyéni szabadság kontra erőszak kérdését ábrázolja» (ivi, 61).

<sup>222</sup> Orig.: «funkcionális ember», «saját szervezett világának határai» (Kertész [1992] 2011).

<sup>223</sup> Orig.: «megjegyzett állattá, tárggyá váló degradálás» (Szép [1945] 2018, 21).

<sup>224</sup> Pozsonyi út, nel XIII distretto di Budapest (Ujlipótváros) che, come già accennato, tra le due guerre era abitato in larga maggioranza dalla comunità ebraica, è la strada dei caseggiati contrassegnati con la stella gialla, dove furono obbligati a trasferirsi moltissimi ebrei residenti in altri quartieri di Budapest. È la stessa via nella quale oggi abita Zsófia Bán, la cui famiglia è originaria appunto di quel quartiere.

<sup>225</sup> Orig.: «[az] egyik úr vagy hölgy citromsárgát vett, a másik okkert, tán mert emez megy jobban a ruhához vagy amaz» (Szép [1945] 2018, 53).

Mi intrattengo guardando i coprizucca degli ebrei, fin dove arriva il mio sguardo. Cappello grigio, cappello marrone; la maggior parte è marrone, da un paio d'anni è questo che va più di moda. Questo o quel signore anziano porta un cappello dalla tesa strettissima, che pare messo sulla testa di un vagabondo<sup>226</sup>. Ma c'è anche qualche cappello nero, che strano, con questo ottobre così caldo. E vedo anche dei berretti; sia i signori che fanno golf, sia gli escursionisti si sono messi dei berretti: anche il loro vestiario è sportivo. Oh, questi raffinati berretti di stoffa, berretti da viaggio, io stesso sono stato proprio una scimmia, da giovane una volta avevo comprato un berretto da viaggio per andare all'estero. C'è davanti a me un bel po' di altri tipi di berretti, più a buon mercato, portati da uomini qualunque, bottegai, artigiani, operai, venditori al mercato, anzi persino contadini poveri come mendicanti. [...] Se facessimo un censimento delle teste, il risultato sarebbe che è più numerosa la gente che porta il berretto piuttosto che il cappello. (Szép 2016, 79-80<sup>227</sup>)

Di questo passaggio Bán individua due funzioni: dare l'illusione che esista ancora un mondo "normale" e al contempo sottolinearne la totale inconsistenza, perché quei cappelli si fanno «segni tragici, metonimici di un mondo che è sprofondato all'improvviso» e sono peraltro «sinistri segni premonitori di quei cumuli di scarpe senza proprietari ad Auschwitz, accessori diventati poi pubblicamente noti attraverso i film e le fotografie»<sup>228</sup>. Sia nel caso di Kertész che nel caso di Szép, l'accessorio è dunque uno strumento funzionale alla strategia retorica dell'ironia: serve a sottolineare il processo di accettazione della condizione degli ebrei come condizione normale e addirittura logica all'interno del nuovo ordine sociale imposto dal governo ungherese alleato di Hitler. La tensione tra il punto di vista del narratore e il punto di vista dell'autore e del lettore provoca quell'effetto di straniamento che caratterizza l'esperienza di lettura di *Essere senza destino*.

Sempre nello stesso saggio, Bán porta l'esempio di un'altra forma di reazione al sistema imposto, quella propria del decadentismo. Si riferisce infatti a un aneddoto sul *dandy* ungherese Dezső Szomory, raccontato dal suo pupillo Andor Kellér:

“Salve”, iniziò. “Sono rimasto senza sigarette. La ragazza se n'è andata, non posso mandare lei al tabaccaio. Fammi un favore, portami delle sigarette. Un pacchetto di Vitéz”.

“Certo, ma venga anche lei con me, caro Dezső. Facciamo due passi. È ancora possibile per la prossima mezz'ora”.

Mi guardò colpito e poi si indicò la stella.

“Con questa sul petto? Una stella gialla sulla giacca grigia? La disarmonia cromatica è la morte dell'eleganza. Non ho problemi a morire, ma non sarò mai privo di gusto”.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Nell'originale *siheder* ovvero 'ragazzo' o 'adolescente'.

<sup>227</sup> Orig.: «Avval szórakozom, a tökfedőket nézegetem, amilyen messzire csak látok előrefelé. Szürke kalap, drapp kalap; legtöbb a drapp, egypár esztendeje ez a nagyobb divat. Egyik-másik öregúr oly nagyon keskeny karimás kalapot használ, amelyet a sihederek fejébe látni. De van fekete kalap is egynéhány, csuda, ilyen meleg októberben. Meg sipkákat is látok; a golfozó urak is, turisták is sipkát tettek föl; öltözetük is sportöltözet. Ó, ezek a finom szövetsipkák, utazósipkák: még magam is olyan majom voltam, utazósipkát vettem egyszer ifjúkoromban, mikor mentem külföldre. Van ám előttem sok másféle sipka is, olscófajta, amelyet ún. kismemberek hordanak, kisboltosok, iparosok, munkások, kofaemberek, sőt a kódot parasztkok is már. [...] Ha népszámlálást végeznének a fejek fölött, az lenne az eredmény, hogy többen hordanak a földön sipkát, mint kalapot» (Szép [1945] 2018, 69-70; cit. in Bán 2008, 73).

<sup>228</sup> Orig.: «egy hirtelen elsüllyedt világ tragikus, metonimikus jelei. [...] a filmekről és fotókról később közismertté vált kiegészítők, a halmokban álló, auschwitzzi gazdátlan cipők baljós előrejelzői» (Bán 2008, 74).

<sup>229</sup> Orig.: «“Szervusz”, kezdte. “Cigaretta nélkül maradtam. A lány elment, nem tudom elküldeni a trafikba. Tedd meg, hozz nekem cigarettát. Egy doboz Vitézt”. // “Szívesen. De jöjjön maga is, Dezsike.

Se teniamo a mente queste due citazioni tratte da Szép e da Kellér e torniamo ai due racconti esaminati nei due paragrafi precedenti, notiamo come la riflessione sul motivo dell'accessorio confluisce in entrambi in forma di (auto-)citazione. Il saggio «A sárga csillag mint *accessoire*» funge dunque da ipotesto per i due racconti e la funzione narrativa delle due citazioni da Szép e da Kellér (o meglio Szomory) può essere riconsiderata alla luce delle posizioni esposte nel saggio.

Per quanto riguarda il racconto «Holvan Anya», come avevo già accennato in nota nel paragrafo precedente, l'unico riferimento alle deportazioni degli ebrei avviene sul piano di una disquisizione sul gusto estetico:

Holvan Anya rejtélyes okokból egy nagy skarlát betűt hordott a ruháján, szombatonként pedig egy sárga csillagot, mert az jobban passzolt a kisbundájához. “A színek diszharmóniája az elegancia halála,” szokta volt mondogatni Holvan Anya, így ezt a falu idejekorán megtanulta. Soha, de soha nem fordulhatott elő, hogy mondjuk valaki pirosat vett fel narancssárgával, vagy makkos cipőt fehér frottírozknival. Amikor bejöttek a németek, a faluból induló transzport kifogástalan eleganciával öltözött szállítmánnyal volt megrakva. “Szívesen meghalok”, mondta a falu, “de ízléstelen nem leszek soha”. Holvan Anyának ilyenkor dagadt a keble a büszkeségtől, örült, hogy a falu nem hoz rá szégyent. Meg kell hagyni, a németek értékelték a falu ezirányú erőfeszítéseit, elismerően csettintettek, valahányszor megpillantottak egy jól megválasztott *accessoire*-t, különösen buktak a kalaptűkre, az aranyfogakra és a finom, hasított bőr cipőkre. Az oroszok már kevésbé voltak erre fogékonyak, s mikor Holvan Anya egy ízben tiltakozott, mert hirtelenzöld buklészoknyát akartak felvetetni vele pink kardigánnal, és ezzel, úgymond, erőszak tevődne a jóízlésen, a jóízlés mellé prompt ő is felkerült a listára.

(Bán 2007a, 10-11)

Per ragioni misteriose, Madre Dovè portava sull'abito una grande lettera scarlatta, di sabato invece una stella gialla, perché stava meglio col suo pellicciotto. “La disarmonia cromatica è la morte dell'eleganza”, soleva ripetere Madre Dovè, così che il villaggio imparò la lezione per tempo. Mai e poi mai sarebbe potuto accadere che qualcuno indossasse, diciamo, il rosso con l'arancione, oppure delle scarpe con nappine coi calzini bianchi di spugna. Quando arrivarono i tedeschi, il carico del camion che partì dal villaggio era abbigliato con eleganza impeccabile. “Non ho problemi a morire”, aveva detto il villaggio, “ma non sarò mai privo di gusto”. Madre Dovè si era gonfiata d'orgoglio, contenta che il villaggio non l'avesse fatta sfigurare. Bisogna ammetterlo, i tedeschi apprezzarono gli sforzi del villaggio e fecero schioccare parole di encomio ogni volta che scorgevano un accessorio ben scelto, andavano matti in particolare per gli spilloni, i denti d'oro e le deliziose scarpe in pelle scamosciata. I russi si dimostrano già meno sensibili a queste cose e quando una volta Madre Dovè protestò perché su una gonna di lana bouclé verde sgargiante volevano farle indossare un cardigan rosa, cosa che, diciamo, sarebbe stata una violenza al buon gusto, oltre al buon gusto finì anche lei prontamente nella lista.

Bán si serve di un testo dal valore di documento (le parole di Szomory) in un contesto assolutamente fittizio in cui i dati tragici, appartenenti alla verità storica, vengono trasformati in parodia. Nel contesto totalmente irrealistico del racconto, la logica della naturalizzazione viene portata all'estremo per cui l'effetto non è tragico ma tragicomico.

Nel caso del racconto «Egy doboz fénykép» Bán attua l'operazione inversa: trasforma un testo letterario (dal carattere documentario) in un testo che, nella finzione narrativa, è presentato come documento, vale a dire come lettera scritta dal protagonista Dezső a Jolika. Siamo nel paragrafo che si apre con la didascalia «Jolika levelet olvas, az én leve-

---

Sétáljunk egy kicsit. Félóráig még lehet”. // Megütődve nézett rám, majd a csillagjára mutatott. // “Ezzel a mellemen? Szürke zakón sárga csillaggal? A színek diszharmóniája az elegancia halála. Szívesen meghalok, de ízléstelen nem leszek soha» (Kellér 2010 [1958], s.p.; cit. in Bán 2008, 75).

leMET (ki vehette le?)), (2007a, 94; «Jolika legge una lettera, la mia lettera (chi può averla scattata?))» e che prosegue così:

Rendesen csak levelezőlap volt engedélyezve, de egy hónapban egyszer levelet is lehetett írni, cenzúrázva. Törtem a fejemet, mit is írhatnék az én Jolikámnak, ami nem bántja a cenzorok szemét, az övét viszont felragyogtja. Olyat, ami nem csak az én íránta érzett végtelen odaadásomról, hanem valamiképp az ottani életünkről is szól. És akkor hirtelen, menetelés közben (megengedem, kissé erőltetett volt), támadt egy ötletem. Ezt írtam neki aznap este (itt a levél, a dobozban).

(Ivi, 94-95)

Ufficialmente era permesso scrivere solo cartoline postali, ma si poteva scrivere anche una lettera al mese, censurata. Mi ruppi il capo pensando a cosa potessi scrivere alla mia Jolika, che non disturbasse gli occhi dei censori e balzasse invece ai suoi. Qualcosa che non parlasse soltanto del mio infinito trasporto verso di lei, ma in qualche modo anche della nostra vita in quel luogo. E allora all'improvviso, durante la marcia (lo ammetto, era un po' forzata), mi venne un'idea. La sera di quel giorno le scrissi questo (la lettera è qui nella scatola).

Segue, tra virgolette e in corsivo, la citazione puntuale del passaggio di Szép che ho riportato sopra. La disquisizione sui cappelli è coerente a livello diegetico perché, come si ricorderà, Jolika era una cappellaia. Proprio tale coerenza diegetica ci riporta al discorso della normalizzazione, giacché Dezső commenta la lettera da lui stesso scritta in questo modo:

Reméltem, hátha elérte, és a titokban gyártott kalapok mellé sapkákat is készít, hisz azok láthatóan jobban mentek.

A kissé, ahogy anyám mondaná, *untám* emberszagról<sup>230</sup> jobbnak láttam hallgatni.

Minek izgassam az én Jolikámat. Meg aztán, ugye, a cenzorok. Az írás olyan bonyolult dolog. A zene, az az én világom.

(Ivi, 95)

Speravo avrebbe capito e oltre ai cappelli fabbricati di nascosto avrebbe confezionato anche berretti, visto che questi evidentemente vendevano di più. E di quell'odore umano che in qualche modo, per dirla con mia madre, *mi dava noia*, credetti fosse meglio tacere. Perché far preoccupare la mia Jolika? E non dimentichiamo i censori. La scrittura è una cosa molto complicata. La musica, quello è il mio mondo.

In questo passaggio si percepisce la stessa tensione che si instaura tra il punto di vista del narratore, calato nella realtà concentrazionaria, e quello dell'autrice e del lettore, esterni a tale realtà. La diffusione dei berretti rispetto ai cappelli, il fastidio per «l'odore umano», la difficoltà di scrivere, la censura, sono presentati come dati oggettivi e incontrovertibili. In questo passaggio Bán costruisce un discorso ironico che funziona in maniera analoga a quella da lei analizzata in Kertész. Il punto di vista di Dezső ci appare invertito rispetto alla logica comune (è la scrittura a essere «una cosa complicata», non la censura a essere espressione di un sistema ingiusto). Anche qui, come in Kertész, l'accessorio (il copricapo) viene adottato come elemento che contribuisce a delineare i contorni dell'uomo *funzionale*, la categoria proposta appunto dal Nobel ungherese.

### III.1.4. «Breve storia della fotografia»

Il testo che finora più esplicitamente affronta il tema dell'essenza della fotografia è contenuto nella raccolta *Quando ancora vivevano solo gli animali* (Bán 2012a) e per il presente lavoro può essere considerato paradigmatico, perché la sua presenza getta una luce

<sup>230</sup> Si noti che qui Bán ci fornisce anche la 'chiave' della citazione.

su tutti gli altri testi che affrontano il tema della memoria in rapporto all'immagine. Per questo, dopo un accenno nelle pagine precedenti, ritengo opportuno analizzarlo isolatamente a questo punto del discorso, per metterlo poi in correlazione con altri testi. Ci si allontana così dal discorso specifico sulla memoria della Shoah, per ampliarlo a uno sguardo più generale sul rapporto tra memoria e fotografia. Il discorso sulla Shoah verrà ad ogni modo ripreso verso la fine di questo capitolo di analisi, all'interno di una ulteriore prospettiva di indagine pur sempre legata al rapporto tra immagine e testo: l'uso e la funzione delle ecfrasi di opere pittoriche nei racconti di Bán.

Prima della sua pubblicazione in volume, il racconto «Breve storia della fotografia» era già comparso nel 2011 sulla rivista *2000* con due differenze a livello paratestuale che hanno un impatto importante sulla lettura del testo (Bán 2011a). Nella versione del 2011 il racconto si apre con una citazione da Laurie Anderson in epigrafe: «When my father died it was like a whole library had burned down»<sup>231</sup>. La citazione non compare nella versione pubblicata in volume. Viceversa, la versione in volume riporta la foto descritta nel testo, che non compariva nella versione pubblicata in rivista. La citazione dal brano musicale di Laurie Anderson *World without end* (1994) apre a una lettura autobiografica del testo. A essa corrisponde – per contrasto – l'assenza della foto descritta.

Agli elementi paratestuali su cui soffermarsi, si aggiunge chiaramente il titolo, che rimanda inequivocabilmente al saggio di Walter Benjamin *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931). In ungherese la scelta del termine *fotográfia* suggerisce un'ambivalenza, perché può essere inteso nella doppia accezione di 'arte della fotografia' (*fényképészeti*) – dunque il testo come storia di questo particolare genere delle arti visive – e dei suoi singoli prodotti (*fénykép*), in questo caso di una singola fotografia. Ambivalenza che viene mantenuta nella struttura del testo stesso, che si apre con un "problema tecnico":

Tccc, hhh. Mindig a legjobbkor. Na, jó: egy kép az, hogy nézse, nézzél, ha már annyira nézni akarsz.

(Bán 2012a, 33)

Tccc, hhh. Sempre sul più bello. E va bene: una foto è che "guardi pure, guarda, se hai tutta questa voglia di guardare".

Il rullino finisce con l'inconveniente che segna la demarcazione tra la realtà e la sua riproduzione tecnica, e costituisce al contempo lo scarto temporale in cui ha spazio la riflessione sulla natura della fotografia<sup>232</sup>. Inizia infatti un testo strutturato in una serie di

<sup>231</sup> La citazione è tratta da «World without end», contenuto nell'album *Bright Red* (1994), uno dei brani più famosi della musicista americana. Ne riporto il testo intero: «I remember where I came from/ There were burning buildings and a fiery red sea/ I remember all my lovers/ I remember how they held me/ World without end remember me./ East. The edge of the world/ West. Those who came before me./ When my father died we put him in the ground/ When my father died it was like a whole library burned down/ World without end remember me».

<sup>232</sup> Come abbiamo già visto nel racconto «Madre Dovè» con la rottura della pellicola, la pausa tecnica nelle sue varie manifestazioni ha una presenza ricorrente nei testi di Bán e risponde esattamente a una sorta di *poetica della discontinuità*, che permette di vedere ciò che altrimenti, nel *continuum* di un reale percepito come naturalmente dato, non vedremmo. Hanno la stessa funzione il *cut* inserito nel racconto «Oroszlánt fürdető férfi» (Bán 2018, 30-38; Uomo che fa il bagno a un leone; v. paragrafo III.3.1), l'incipit del racconto «Keep in touch» (v. paragrafo III.2.2), o un intero racconto della raccolta *Scuola serale*, che l'autrice non fa corrispondere a nessuna materia scolastica ma, significativamente, alla ricreazione (*szünet*): «A nevetés csodálatos visszatérése» (Bán 2007a, 227-232; Il ritorno meraviglioso della risata). Proprio a proposito di quest'ultimo racconto la scrittrice si è espressa così: «Anche la pausa è una cosa molto importante; se non ci fossero pause (nel linguaggio, nel respiro, nel lavoro, nel piacere, nel sonno, in quasi tutto il resto), le cose non si differenzierebbero, tutto diventerebbe solo una massa incomprensibile e indecifrabile. La pausa

brani di lunghezza variabile, che intendono rispondere alla stessa domanda: cos'è la fotografia? Con piccole variazioni, viene ripetuta la frase «kép az, hogy...» («la foto è che...»), mentre la domanda che stimola queste risposte è implicita e il lettore può immaginare che sia stata posta da una bambina al proprio papà, che la apostrofa con vezzeggiativi come «csibém» (pulcino mio), «kispofám» (bellina mia), «édes lányom» (mia cara), «bocikám» (topolina mia). Tutto questo costituisce la prima parte del testo, ovvero i primi sedici brani. Nel diciassettesimo e ultimo, molto più lungo rispetto agli altri, la voce narrante cambia: «Hogy tehát akkor mi is a kép» (Bán 2012a, 39; «E allora cos'è la foto?»). Questa volta a cercare la risposta è la figlia adulta che guarda una vecchia foto del padre e cerca di ricostruire il contesto in cui è stata scattata.

Una foto privata chiude così un percorso costruito sfogliando idealmente l'album fotografico dell'umanità, ritratta nei suoi momenti estremi da scatti diventati iconici. Anche in questo caso, come in «Una scatola di fotografie», il testo scritto riproduce il gesto continuo dello sfogliare un album di fotografie, su cui l'osservatore(-lettore) si sofferma di volta in volta per un tempo maggiore o minore. In questo caso però la voce che commenta non rievoca ricordi, come didascalie a tergo, ma associa riflessioni sulla natura della fotografia e sulla possibilità, attraverso di essa, di rappresentare fedelmente la realtà. I primi paragrafi ricostruiscono la seguente galleria:

Kép az, hogy UFO a kansasi préri fölött, lát-hatja, aki nem vak, vagy direkte rosszindulatú [...]

Foto è che un ufo sulla prateria del Kansas, lo può vedere chi non è cieco o non è proprio in malafede [...]

Kép az, hogy szörfösök a tengeren, várják a Nagy Hullámot, életük legnagyobb hullámát [...]

Foto è che i surfisti sul mare, aspettano la Grande Onda, l'onda più grande della loro vita [...]

Kép az, hogy fölülről látszik egy táj [...] nagy, kerek, kék-zöld golyóbis egy kék-üres semmi-ben [...]

Foto è che dall'alto si vede un paesaggio [...] un grande e rotonda palla verde-blu in un nulla vuoto-blu [...]

Kép az, hogy Patty Hearst áll egy bankban, gépfegyvér a kezében [...]

Foto è che Patty Hearst è in una banca con un mitra in mano [...]

Kép az, hogy Aldo Moro ül, kezében egy táblával, rajta kézzel írt felirat, mely tudatja velük, hogy hány napja is van fogságban<sup>233</sup> [...]

Foto è che Aldo Moro è seduto con in mano un cartello, sopra un messaggio scritto a mano che ci comunica da quanti giorni è stato sequestrato [...]

Kép az, hogy a Warhol lekap a Polaroidjával. [...]

Foto è che Warhol scatta di te con la sua Polaroid [...]

Másfelől viszont kép az, hogy, nyakig ül az egy kád vízben, tízéves vagy, előtted a vízen játék lebeg, egy propelleres hidroplán [...]

D'altro canto foto è che sei in una vasca con l'acqua fino al collo, hai dieci anni e davanti a te galleggia un gioco, un idrovolante a elica [...]

Kép az, hogy valaki egy egész könyvet ír a

Foto è che qualcuno scrive un intero libro sulle

---

è inoltre una promessa: che la sospensione è solo temporanea – qui in concreto della scrittura, del discorso. Significa: to be continued» (Bán 2007d; «A szünet pedig szintén nagyon fontos valami; ha nem lenne szünet (a nyelvben, a lélegzésben, a munkában, a gyönyörben, az alvásban és jóformán minden másban), akkor a dolgok nem különbözödnének el, minden csupán értelmezhetetlen és értékelhetetlen masszává válna. A szünet egyben ígéret is: hogy csupán valaminek az átmeneti felfüggesztése – itt konkrétan az írásnak, a beszédnek. Azt jelenti: folyt. köv.»). Riflessioni che ci rimandano, per contrasto, allo *sguardo immobile* su cui la stessa Bán ha insistito per descrivere la poetica di Nadas.

<sup>233</sup> Bán riporta dati che non sono esatti: nella nota fotografia scattata dalle Brigate Rosse Aldo Moro tiene in mano il giornale *La Repubblica* del 19 aprile 1978, a testimonianza che in quel giorno era ancora in vita (Landolfi 2017). Come si vedrà dalla successiva citazione su Moro, avrebbe una certa utilità approfondire come si è formata l'idea di Bán sul rapimento dello statista, seguendola nella sua complessità narrativa (da intendere nel senso lato del termine).

képekről, de valójában az anyjáról, az anyjáról készült kis képről ír [...]

Kép az, hogy az ember van a Holdon [...]

Kép az, hogy állítólag a kínai Nagy Fal az egyetlen emberi építmény, ami az űrből szabad szemmel is látszik, de állítólag ez sem igaz.

Kép az, hogy Cortez találkozik Montezumával, de mivel erről nem készült kép, mindenkinek van róla egy a fejében.

Kép az, hogy a gonosz boszorkát belökik a kemencébe, erről viszont egy másik kemence jut eszedbe.

(Bán 2012a, 33-39)

foto, ma in realtà scrive di sua madre, di una piccola foto che ritrae sua madre [...]

Foto è che l'uomo è sulla Luna [...]

Foto è che a quanto pare la Grande Muraglia Cinese è l'unica costruzione umana che si vede dallo spazio anche a occhio nudo, ma a quanto pare nemmeno questo è vero.

Foto è che Cortez incontra Montezuma, ma siccome dell'incontro non è stata scattata nessuna foto, ognuno ne ha una in testa.

Foto è che la strega cattiva viene chiusa nel camino, ma a te invece viene in mente un altro camino.

Gli Ufo e la Muraglia Cinese, la Luna e la prima fotografia della Terra, Patty Hearst e Aldo Moro, Andy Warhol e Jacques Henri Latrigue, Roland Barthes. Scorre davanti a noi una galleria di immagini altamente simboliche, di fotografi iconici, di figure che hanno scritto pagine imprescindibili sulla fotografia. Siamo condotti all'interno di una sorta di compendio delle riflessioni riguardo all'essenza e alla natura della fotografia, che comprendono non da ultimo anche la questione del rapporto tra l'immagine e il testo.

Bán parte dal potere testimoniale della fotografia e dal rapporto tra ciò che è immediatamente visibile e ciò che non è visibile nella foto eppure c'è: «csak egy kicsit kell elforgatni, vagy egészen, mondjuk, száznyolvan fokkal, esetleg fel kell nagyítani, rá kell zumolni, ki kell kroppolni, ezt neked kell tudni, és ha még így se látod, amit látni kell, akkor cseréljél szemüveget, kispofám» (Bán 2012a, 33; «bisogna giusto ruotarla un po', o del tutto, diciamo di centottanta gradi, magari bisogna ingrandirla, zoommarci sopra, ritagliarla. Devi saperlo tu, e se neanche così vedi quello che devi vedere, allora cambia occhiali, bellina»). Indicativi sono in tal senso i riferimenti a Patty Hearst (Patricia Hearst) e ad Aldo Moro. In entrambi i casi la voce narrante non si limita a descrivere ciò che si vede nella foto, ma prova a interpretare dalle espressioni del viso i pensieri dei soggetti ritratti, entrambi vittime di sequestro da parte di organizzazioni terroristiche con esiti, come noto, molto diversi. A proposito di Patty Hearst leggiamo

látszik rajta, ahogy egyszer csak elárul, ahogy hirtelen nem tudja, hogy került ide [...] mert kép az is, hogy a rosszul álcázott rémületen túl hirtelen *kiül az arcára valami elhagyott, elfelejtett gyerekmagány*, amitől annak, aki nézi, világossá válik, hogy mit is keres ő ebben a bankban gépfegyverrel a kezében [...]. Mert a kép, az olyan, hogy elárul.

(Bán 2012a, 36, corsivo mio)

E poi di Aldo Moro:

*kiül az arcára egy gondolat*, nem is gondolat, talán csak egy érzés, vagy egy érzés árnyéka, mely hirtelen meglegyinti, mint egy elsuhanó denevérszárny, hogy talán nem kellett volna, nem kellett volna reggel olyan keményen be-

si vede come d'un tratto cade in abbandono, all'improvviso non sa come è finita qui [...] perché foto è anche che dal terrore malcelato all'improvviso *le si dipinge in volto una sorta di solitudine infantile trascurata, dimenticata*, attraverso cui diventa chiaro per quanti la guardano cosa ci stia a fare in questa banca con un mitra in mano [...]. Perché foto è qualcosa che smaschera.

*gli si dipinge in volto un pensiero*, o neanche un pensiero, forse solo una sensazione, o l'ombra di una sensazione che lo sfiora all'improvviso come l'ala fuggevole di un pipistrello, che forse non avrebbe dovuto, non avrebbe dovuto rivolgersi a

szólni Eleonorának, csak mert megint nem volt rendesen kivasalva az inge. [...] És akkor ez vajon azért van-e, mert ő, személy szerint, nem így végezte a dolgát, ahogy kellett volna, hogy tehát akkor ez a kép bizonyíték volna-e erre, vagy netán éppen az ártatlanságát bizonyítja. Vagy nem bizonyítja sem egyiket, sem másikat, hanem csak azt, hogy ekkor még élt, gyűrött ingben, borotvtalanul, egy kézzel írott táblával a kezében.

(Ivi, 36-37, corsivo mio)

Eleonora in modo così duro quella mattina, solo perché di nuovo la camicia non era stirata bene. [...] E allora è successo forse perché lui, personalmente, non ha fatto il proprio dovere come avrebbe dovuto, e allora questa foto ne sarebbe una prova, o magari prova al contrario la sua innocenza. Oppure non prova né una cosa, né l'altra, ma soltanto che in quel momento era ancora vivo, con la camicia gualcita e la barba incolta, in mano un cartello scritto a mano.

È interessante l'uso, in entrambi i casi, dell'espressione «kiül az arcára» («gli si dipinge in volto»), a sottolineare che la foto, pur nella sua staticità, ha una propria dinamicità che corrisponde a quella della luce che si imprime sulla pellicola e rende materiale, corporeo quel che è immateriale: il pensiero, il sentimento. Nel paragrafo dedicato alla Grande Onda e al surfista, l'accento è sul ruolo del fotografo: «Mert kép az, hogy nem mindenki csinálja. Hanem van, aki nézi, és úgy csinálja, mert azért az is csinálás [...] de a kép mégis az, hogy nem tudsz nem odanézni» (ivi, 34; «Perché foto è che non tutti fanno. C'è chi guarda e così fa, perché anche questo è fare [...] però la foto è che non puoi non guardare»). A proposito del fotografo, leggiamo anche, nel paragrafo con riferimento a Andy Warhol, «ám a domboldal, a kislány, a fiú nevét nem, de a fotósét, azt talán tudod, és ha így van, akkor ez vajon mit mond arról, hogy mi a kép, erre varrjál gombot, bocikám, ha már annyira forszírozod ezt az egészet, ahelyett hogy lemennél vajért» (ivi, 37; «però il nome del pendio, della ragazzina, del ragazzo non li sai, ma quelli del fotografo forse sì, e se è così allora questo cosa ci dice sulla natura della foto, beh, qui ti voglio, piccola mia, visto che stai forzando a tal punto tutta questa storia invece di scendere a comprare il burro»), mentre nel paragrafo riferito a Latrigue il narratore si chiede «hogy vajon, ha valaki ismeri az összes képedet, elmondhatja-e, [...] hogy kicsoda vagy, lehet-e azt mondani, hogy az életed ott virít a képeiden, vagy csak azt lehet mondani, hogy voltál, snitt, mára ennyi, és köszí szépen». (ivi, 38; «se qualcuno conosce tutte le tue foto, può dire [...] che persona sei? Si può dire che la tua vita riluce nelle tue foto, oppure si può dire soltanto che sei stato, *cut*, per oggi basta così e grazie tante»).

Facendo un parallelo con le dinamiche dello sguardo (come avviene per l'osservazione di una fotografia, o di un quadro), possiamo dire che tutte le riflessioni riassunte fin qui si addensano in un *punctum*, che è proprio il paragrafo in cui l'autrice fa riferimento, senza nominarlo, a Barthes. Secondo la definizione di Barthes, «*punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)» (Barthes 2003, 28<sup>234</sup>). La fatalità che *mi punge*, in questo testo sulla fotografia, è che il riferimento a Barthes sia presente nella forma seguente:

Kép az, hogy valaki egy egész könyvet ír a képekről, de valójában az anyjáról, az anyjáról készült kis képről ír, amelyet még kislány korában készítettek, ez a kép azonban a könyv-

Foto è che qualcuno scrive un libro intero sulle foto, ma in realtà scrive di sua madre, di una piccola fotografia che ritrae la madre, scattata quando lei era ancora una ragazzina, e però questa foto non si

<sup>234</sup> Orig.: «*punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)» (Barthes 1980, 49).

ben nem látható, mert az olvasó ugysem azt látná a képen, amit ő, a fiú, az anyja fia, erről szól a könyv. Ez is a kép.

(Bán 2012a, 38)

vede nel libro perché tanto il lettore non vedrebbe quello che ci vede lui, il ragazzo, il figlio della madre, di questo parla il libro. Anche questo è foto.

Risuona in queste parole il rimando non soltanto a *La camera chiara*, ma anche alla lettura che ne fa Hirsch. La studiosa americana riassume così l'essenza del capolavoro di Barthes: «Barthes cannot *show* us the photograph because we stand outside the familial network of looks and thus cannot see the picture in the way that Barthes must» (Hirsch [1997] 2002, 2). Comune a Bán e Hirsch è la centralità attribuita a questo aspetto del testo di Barthes come elemento fondante di un'intera elaborazione teorica (Hirsch) o teorico-artistica (Bán). L'introduzione al libro *Family frames* (Hirsch [1997] 2002) è costruita sulla lettura di *La camera chiara* come una traiettoria «from a general analysis of how photographs acquire meaning to an elegiac autobiographical narrative» (ivi, 5-6). È la traiettoria che disegna anche Bán nel suo saggio-racconto, in cui dopo i paragrafi riferibili a una storia della fotografia la narrazione si sviluppa come *ecfrasi dinamizzante* (Cometa 2012, in particolare 44-45) che tenta di ricostruire la storia di *una* fotografia. Tale ecfrasi è strutturata sintatticamente come una successione di interrogative indirette, in cui abbiamo una personificazione della foto<sup>235</sup>, che poi il lettore finalmente *vede* quando arriva alla penultima pagina del racconto, dove è riportata la foto oggetto dell'ecfrasi. La componente autobiografica arriva come punto di approdo di una costruzione verbale declinata inizialmente al noi (riferito alla realtà familiare) e solo in seguito alla prima persona singolare, un *io* che finalmente si prende la scena, rivendicando di conoscere i dettagli della foto:

én legalább náluk többet tudok, tudom, milyen ennek a vastag tweednek a tapintása, tudom a színét, és azt is, hogy bricsesz, évtizedekkel később viszem a többivel együtt a Vöröskereszthez, állapota kifogástalan, a szemüvegesé azonban ekkor már szabad szemmel nem felmérhető, mi több, a karóra márkája is tudható, ha jól sejtem, egy régi Omega, amelyik most a szekrényben, egy doboz mélyén lapul, nála már nem telik az idő. A kép helyszínét pedig tőle, a szemüvegestől tudom. És azt is, hogy mit keresett ott, de itt aztán snitt, ne tovább, a tudás netovábbja, így a kép fölénye velünk szemben olyan nyilvánvaló, hogy elővenni is csak azért érdemes, hogy újra és újra szembesülünk avval, hogy semmit, de tényleg semmit nem tudunk.

Csak a kép tud mindent.

Negyvenszáz ultimó.

io almeno ne so più di loro, conosco la sensazione di toccare quello spesso tweed, conosco il colore e so anche che sono pantaloni alla zuava, decenni dopo li porterò alla Croce Rossa insieme agli altri, condizioni perfette, quelle dell'uomo con gli occhiali invece non si possono valutare a occhio nudo, cos'altro, anche la marca dell'orologio da polso si può sapere, se non vado errata un vecchio Omega che adesso sta nell'armadio, in fondo a una scatola, non misura più il passare del tempo. Dove è stata scattata la foto invece lo so da lui, dall'uomo con gli occhiali. E so anche cosa ci faceva lì, ma poi *cut*, non andiamo oltre, il non plus ultra della conoscenza, e così rispetto a noi la foto ha un vantaggio talmente evidente che tirarla fuori serve solo a confrontarsi ogni volta col fatto che non sappiamo niente, ma niente davvero.

Solo la fotografia sa tutto.

Negyvenszáz ultimó<sup>236</sup>.

<sup>235</sup> Un esempio di interrogativa indiretta: «Una foto sa per esempio se si può pronunciare il “negyvenszáz ultimó” che sentiamo infinite volte a casa» (Bán 2012a, 39; «Egy kép tudja például azt, hogy bemoondható-e a negyvenszáz ultimó, amit otthon hányszor hallunk»).

<sup>236</sup> «Ulti» è un gioco di carte molto popolare in Ungheria, che richiede pensiero logico mentre la fortuna ha un ruolo minore rispetto ad altri giochi di carte. Prevede 3 giocatori e 1 mazzo di 32 carte ungheresi, si articola in tre fasi in cui si distribuiscono le carte, si punta e si seguono 10 turni di gioco. «Negyvenszáz

Nincs műszer, mellyel mindez jól megmutatható.

Non c'è strumento in grado di mostrare bene il suo ingegno.

(Bán 2012a, 41-43,  
la pagina 42 è occupata dalla foto)

In questo passaggio una descrizione smaterializzata per quanto dinamizzata cede il passo alla materialità della memoria sensoriale (la sensazione tattile del tessuto, la visualizzazione dei colori nonostante il bianco e nero della foto). In una teoria dell'ecfrasi parleremmo, per queste righe, di «integrazione sinestetica» (Cometa 2012, 117), che però può arrivare solo fino a dove non si traccia la linea di demarcazione tra ricordo personale e ricordo trasmesso dalla generazione precedente, con tutti i suoi tabù e silenzi<sup>237</sup>. È opportuno notare che in concomitanza con la materializzazione del ricordo abbiamo l'inserito nel testo della fotografia in questione, foto che il lettore dunque – se non è di quelli che sfogliano in avanti le pagine prima ancora di leggerle – vede per la prima volta solo a questo punto. Il lettore visualizza finalmente «*a szemüveges*», l'uomo con gli occhiali, con quell'articolo determinativo che fino a quel punto era risultato strano, un segnale testuale di qualcosa che si stava costruendo. E infatti, grazie alla particolare scelta redazionale, l'esperienza di lettura (il testo) e la fruizione visiva (l'immagine) convergono in un momento di agnizione. Agnizione che viene subito ridimensionata dalle parole conclusive del racconto-saggio, che chiudono con un paradosso: la fotografia *sa tutto* ma è *muta*, la parola può spiegare e può provare a mostrare, ma non è uno *strumento* che riesce a *mostrare* tutto. Tornerò su questo aspetto del rapporto tra rappresentazione verbale e rappresentazione visuale nel paragrafo dedicato alla retorica dell'ecfrasi di opere pittoriche in alcuni racconti di Bán.

### III.1.5. «La mano di Frau Röntgen»

Un altro testo sull'essenza della foto, sul contrasto tra materialità e immaterialità, è «*Frau Röntgen keze*» (La mano di Frau Röntgen), il racconto di apertura della raccolta *Amikor még csak az állatok éltek*. Per analizzarlo, torniamo di nuovo a Marianne Hirsch e a Roland Barthes. Nella sua introduzione a *Family frames*, Hirsch cita quest'altro passaggio da *La camera chiara*:

The photograph is literally an emanation of the referent. From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me, who am here; the duration of the transmission is insignificant; the photograph of the missing being, as Sontag says, will touch me like the delayed rays of a star. A sort of umbilical cord links the body of the photographed thing to my gaze: light, though impalpable, is here a carnal medium, a skin I share with anyone who as been photographed. (Barthes in Hirsch [1997] 2002, 4-5<sup>238</sup>)

---

ultimó» (anche nella forma «40-100 ulti») è uno dei termini con cui si punta: il piacere della forma e del suono lo ha reso di uso diffuso nel linguaggio comune, come espressione di un successo implicito, fondato ma inspiegabile. Teoricamente non si dovrebbe tradurre.

<sup>237</sup> Un passaggio del racconto che vale la pena citare a questo punto perché mette in luce il conflitto generazionale, è il seguente: «Kép az, hogy öreg vagyok és hagyjal békén. kérdezd meg anyádat» (Bán 2012a, 39; «Foto è che sono vecchio e lasciami in pace. Chiedi a tua madre»).

<sup>238</sup> Orig.: «La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié» (Barthes 1980, 126; «La foto è

A commento del brano, Hirsch nota che Barthes definisce la perdita (*loss*) esperienza centrale sia della famiglia, sia della fotografia. Il referente della fotografia è contemporaneamente presente e assente: «The referent haunts the picture like a ghost: it is a revenant, a return to the lost and dead other» (Hirsch [1997] 2002, 5). Il *punctum* non è un dettaglio della fotografia, ma è il tempo, la convergenza di passato e futuro: «the arresting anti-narrative wound of the *punctum* can combat the narrative of death, leaving time – dead and life – suspended, signaling irreplaceable loss and interminable mourning» (*ibidem*).

Nella lettura del racconto «La mano di Frau Röntgen» si attivano i rimandi a Barthes, e a Barthes letto da Hirsch. Come si intuisce dal titolo, il racconto è costruito attorno all'immagine che, per antonomasia, cattura l'irradiare del corpo e rappresenta in una sola immagine il presente e la premonizione di futuro, la vita e la morte. Si tratta della prima immagine a raggi X, realizzata da Wilhelm Conrad Röntgen nel 1895, la radiografia della mano della moglie con tanto di fede nuziale. La radiografia è inserita come immagine alla fine del racconto, introdotta dal deittico «ime» (ecco), e le parole di Frau Röntgen alla vista dell'immagine sono eloquenti: «ho visto la mia morte!» (Bán 2012a, 19; «látam a halálomat!»). Risuona qui la «compressione del Tempo» di cui parla Barthes: «è morto e sta per morire» (Barthes 2003, 96; «Il est mort et il va mourir», Barthes 1980, 149).

La costruzione della narrazione che porta a questo “scatto” si presta a una lettura *gender oriented* che si nutre peraltro di suggestioni legate alla sostanziale contemporaneità della scoperta di Röntgen (1895) con l'ascesa della fotografia e in particolare con il suo utilizzo medico da parte di Charcot. Il medico francese, maestro di Freud, realizzò una serie di fotografie delle sue pazienti per visualizzare l'isteria: il suo lascito è al centro di un interessante capitolo del volume di Ulrich Baer *Spectral evidence. The photography of trauma* ([2002] 2005). Baer individua un parallelo tra la fotografia e l'esperienza traumatica, entrambe legate a una interruzione del flusso temporale, per la precisione a «the constitutive breakdown of context that, in a structural analogy to trauma, is staged by every photograph» (ivi, 12). Particolari immagini fotografiche possono mostrare scene che acquisiscono significato solo nella loro rappresentazione, perché l'individuo, per la natura stessa dell'esperienza traumatica, non riesce a inserire l'evento in un contesto. Il differimento, connaturato alla fotografia, è per Baer rappresentativo dell'attribuzione differita di significato a un evento traumatico che l'individuo percepisce come un passato che non è il suo. Tenendo a mente queste considerazioni, vediamo come è strutturato il racconto «La mano di Frau Röntgen».

A partire da dati storici, Bán costruisce un racconto di finzione giocato sulla dicotomia tra presenza e assenza, sulla possibilità della loro coesistenza: esserci e non esserci, sfidando le leggi della fisica. Inseriti nella cornice narrativa di un narratore extradiegetico ci sono due ampi monologhi, il primo del fisico Wilhelm Röntgen, il secondo della moglie Anna Bertha. Ecco l'incipit:

Anna Bertha!, kiabált Wilhelm.  
Anna Bertha!  
Nincs válasz.

Anna Bertha!, gridò Wilhelm.  
Anna Bertha!  
Nessuna risposta.

---

letteralmente un'emanazione del referente. Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui; la durata dell'emissione ha poca importanza; la foto dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato», Barthes 2003, 81-82).

Istenem. Ez a nő nincs sehol.  
Ez a nő nincs.  
Ezt gondolta keserűen Wilhelm.  
Nem engedelmeskedik a fizikátörvényeinek.  
A fizikátörvényei pedig én vagyok. Ich.  
A fizikátörvényei nekem engedelmeskednek.  
("Üi!")  
Minden más, logika, rendszer, szabályok igen,  
csak Anna Bertha, ő nem engedelmeskedik  
nekem. Ha csak rápillantok az arcára, máris  
elhalványul, majd eltűnik. Ha megragadom, a  
hús, a csont kicsúszik a kezem közül, a sem-  
mibe vész. Huss. Volt-nincs Anna Bertha. Ez  
lenne az én feleségem.

(Bán 2012a, 9)

Volendo perseguire le proprie aspirazioni di fisico, Röntgen rinuncia alla vicinanza con la moglie, antepone il giuramento fatto alla scienza al giuramento fatto a una donna. Perché il grande potere dei corpi che si amano, nel piacere dell'unione, è di far cessare le leggi della fisica: «Ilyenkor megszűnik a gravitáció, sőt megszűnik a testem is» (ivi, 10; «In questi casi la gravità scompare, e scompare anche il mio corpo»), pensa Röntgen, che decide di tenere lontana da sé questa sensazione, e quindi anche la sua fonte, Anna Bertha. Ventitré anni di matrimonio, e quindici anni di mantenimento delle distanze. L'obiettivo della ricerca del fisico è scoprire l'essenza della misteriosa irradiazione tra corpi,

az az átható erő, illetve pillantás, amittől úgy állok előtte, mint akinek a testéről lefejtették a húst, és csak a póre csontvázamra vetkőzve állok egyik lábamról fázósan a másikra, leginkább ez, ez a tudatlanság az, ami kikészít, ami megaláz és romba dönt, hiszen ahol ilyen erős sugárzás van, ott valamilyen fizikai magyarázat lennie kell.

(Bán 2012a, 12)

La convinzione dello scienziato è che l'irradiazione misteriosa provenga da Anna Bertha stessa, che con la sua presenza ha impregnato ogni luogo della loro abitazione. Dall'altro lato, anche i pensieri di Anna Bertha, riportati dal narratore onnisciente, sono fissi sul senso di mancanza *fisica* del marito. Alla donna che il mondo conosce attraverso l'immagine della sua mano, in una forma dunque smaterializzata, il racconto restituisce la più esplicita carnalità e sensualità in maniera addirittura scandalosa:

Ez az érzés az elmúlt, hosszú évek óta minden reggel megismétlődött, és minden reggel, hogy kihűlt testét valamiképpen életre keltse, hogy valamiből erőt merítsen ahhoz, hogy kikeljen az ágyból és egy újabb, végtelennek tűnő, s éppen ezért számtalan, a való világgal kapcsolatos tennivalóval teletűzdelt, ám valójában mértéktelenül üres napot elkezdjen, minden képzeleterejét összeszedve s erősen összpontosítva

Dio santo. Questa donna non è da nessuna parte.  
Questa donna non è.  
Questo fu il pensiero amareggiato di Wilhelm.  
Non ubbidisce alle leggi della fisica.  
Le leggi della fisica sono io. Ich.  
Le leggi della fisica ubbidiscono a me.  
("Sedersi!")  
Tutto il resto, logica, sistema, regole, sì, solo Anna Bertha no, lei ubbidisce a me. Basta che getti uno sguardo sul suo viso e già impallidisce e poi scompare. Se la afferro, la carne, le ossa sfuggono dalle mie mani e si perdono nel nulla.  
Swosh! C'era-non c'è Anna Bertha. Questa sarebbe mia moglie.

quella forza penetrante, quello sguardo che mi fa stare davanti a lei come se mi avessero staccato la carne dal corpo e, spogliato fino a essere uno scheletro, passo da un piede all'altro infreddolito, è piuttosto questo, questa ignoranza che mi sta distruggendo, che mi umilia e mi manda in rovina, perché là dove c'è un irraggiamento così intenso deve esserci anche una qualche spiegazione fisica.

Questa sensazione si ripeteva da lunghi anni ogni mattina, e ogni mattina, per riportare in qualche modo alla vita il suo corpo raffreddato, per recuperare un po' di forza per alzarsi dal letto e iniziare un nuovo giorno apparentemente infinito e proprio per questo infarcito di infinite faccende legate al mondo reale ma in verità smoderatamente vuoto, raccogliendo e incanalando tutta la sua fantasia pensava a quell'ultima volta in cui il

arra a pillanatra gondolt, amikor Willi teste utoljára kulcsolódott az ő testére. [...] s amikor végre mindez a képzelete pusztá erejétől megidéződött, a keze, amelyiken mindig, még éjszaka is hordta a Willitől kapott eljegyzési és karikagyűrűt, elindult az öle felé, amelyet aztán ujjai lassú, körkörös mozdulataival juttatott ebbe a múltbéli, talán sosemvolt világba. Ez tartotta benne az életet, sőt mondhatni, ez volt az élete maga, és amikor a közös gyönyör felidézett emlékének eredményeképpen megérkeztek a magányos gyönyör első hullámai, akkor a másik nevét kiáltotta, először halkán, aztán egyre hangosabban, meg azt is, hogy jöjjön vissza a másik.

Jöjjön vissza hozzá az, aki nélkül az ő élete csak egy fluoreszkáló, s gyorsan kihúnyó jelenés. Olyan delejes erőt érzett magából kisugározni, amelyről biztos volt, hogy előbb-utóbb célba ér, és éppen ezért, meg azért, hogy fel tudjon kelni, minden reggel újból és újból megismételte, és minden reggel, újból és újból nem történt semmi, a szolgálók, mire Anna Bertha kiért a konyhába, lesütött szemmel sűrögtekforogtak, hiszen ők hallották Anna Bertha kiáltásait, csak az nem hallotta, akinek kellett volna, a Willi.

(Ivi, 16)

Come si è detto sopra, Bán usa la prima radiografia della storia come fosse una fotografia, vale a dire facendole incarnare la stessa ambiguità fantasmagorica che affascina la comunità intellettuale e il mondo tutto proprio negli anni a cui risale questo particolare “scatto”. Nella libertà della finzione narrativa di ricostruire quel che accade prima e dopo lo scatto, l'autrice reintroduce però il corpo femminile, un corpo che esiste indipendentemente dalla scienza, fatta dagli uomini: «Anna Bertha teste tőlem függetlenül létezik. Tőlem függetlenül éli világát, tőlem függetlenül néz, tapint, fog, olvas, eszik, nyalja a szája szélét [...]» (ivi, 10; «Il corpo di Anna Bertha esiste indipendentemente da me. Indipendentemente da me conosce il suo mondo, indipendentemente da me vede, tocca, afferra, legge, mangia, si lecca il bordo della bocca [...]»).

Ritornando al parallelo tra fotografia ed esperienza traumatica, in una lettura *gender oriented* possiamo considerare la radiografia come una rappresentazione del corpo tabuizzato della donna, della sua sessualità tabuizzata. Se la scienza li mette a tacere persino nella forma di rappresentazione tradizionalmente associata al femminile, l'immagine, essi si reimpossessano dello spazio rappresentativo del verbale: la scrittura si fa espressione del corporeo, del femminile, del corpo femminile. Tornerò su questo aspetto nel paragrafo conclusivo di questo capitolo. Mentre Röntgen allontana il corpo della moglie e la “memoria del corpo” che riesce a produrre è l'immagine della morte, il corpo di Anna Bertha non si riduce a essere oggetto di memoria ma è capace di memoria, ricorda il piacere ed è capace di rievocarlo e rigenerarlo. Il testo di Zsófia Bán rompe un tabù e si

corpo di Willi si era intrecciato al suo. [...]

[E] quando finalmente tutto ciò era stato rievocato con la forza pura della sua immaginazione, la sua mano, a cui sempre, anche la notte teneva l'anello di fidanzamento e nuziale ricevuto da Willi, si muoveva verso il grembo, che poi con i movimenti lenti e circolari delle sue dita veniva condotto in quel mondo del passato forse mai esistito. Era questo a tenerla in vita, anzi si potrebbe dire che questa era la vita stessa, e quando dal ricordo rievocato del godimento comune arrivavano le prime ondate di godimento solitario, gridava il nome dell'altro, prima piano, poi sempre più forte, e gridava anche che l'altro tornasse da lei.

Che tornasse da lei colui senza il quale la sua vita era soltanto un'apparizione fluorescente che subito si spegne. Sentiva irradiarsi dalla sua stessa persona una forza magnetica tale che era sicura che prima o poi avrebbe raggiunto l'obiettivo, e proprio per questo, oltre che per riuscire ad alzarsi, ogni mattina ripeteva questo rito e ogni mattina non accadeva nulla, il personale della servitù quando Anna Bertha arrivava in cucina si affacciava con gli occhi bassi, perché loro sì che sentivano le grida di Anna Bertha e l'unico che non le sentiva era colui che avrebbe dovuto, Willi.

riallaccia al precedente volume, *Scuola serale*, affidando alla scrittura la parte “notturna” della conoscenza.

### *III.2. Metafore della memoria nella letteratura, 2: memoria radicata nel corpo e recuperata tramite viaggi impegnati nei cinque sensi*

L'elemento fisico, il corpo, è dunque associato al discorso sulla memoria anche attraverso scelte di scrittura che chiamano in causa il rapporto tra testo e immagine. Si può considerare il paragrafo precedente come un raccordo tra due parti di analisi che per chiarezza metodologica ho preferito tenere distinte, ma che presentano numerosi spazi di intersezione. Nelle pagine che seguono mi occuperò della memoria *radicata nel corpo* e recuperata tramite viaggi che impegnano tutti e cinque i principali sensi dell'individuo. Si tratta nel concreto di un nucleo di testi accomunati dalla presenza dell'elemento sudamericano, un derivato chiaramente autobiografico di riflessione sull'identità transculturale, all'interno della qual riflessione il corpo figura come *dispositivo di memoria*.

Quando ho scelto la presenza dell'elemento sudamericano come criterio di analisi, sono partita dall'ipotesi consapevolmente semplificatoria che l'esperienza transculturale di Zsófia Bán – la nascita a Rio de Janeiro, ma soprattutto l'aver trascorso i primi dodici anni della sua vita in un paese, il Brasile, fisicamente e culturalmente lontano dal contesto ungherese ed est-europeo – potesse aver in qualche modo lasciato traccia nella sua scrittura. Tale supposizione derivata dall'esperienza di lettura meritava infatti di essere approfondita e verificata con sistematicità, trovando una sua prima conferma in una delle definizioni di *letteratura transculturale* proposte da Anna Dagnino: «to some extent the modes of narration of transcultural writing are a direct expression of their creators' transcultural realities and sensibilities» (Dagnino 2013). Per quanto semplificatorio, il criterio scelto si è rivelato proficuo. Ricostruendo infatti una costellazione di testi accomunati dall'elemento sudamericano, si rende più evidente nell'analisi una interrelazione presente non soltanto sul piano del contenuto, ma anche in virtù di soluzioni formali che possono essere definite *transculturali* in senso ampio, vale a dire intendendo con il termine *transculturale* la rappresentazione testuale dell'identità ibrida, la rappresentazione della formazione delle identità «in a process of crosscultural communication and immersion in modern diasporas» (Haberkorn 2009, 243). L'analisi dettagliata dei racconti che impengerà le pagine seguenti servirà a mostrare come la rappresentazione testuale dell'identità ibrida sia strettamente legata in questi testi alla memoria corporea e sensoriale.

Aprò questa sezione con una citazione dal racconto «Három kísérlet Bartókra» (Bán 2012a, 54-71; «Tre tentativi con Bartók», traduzione di Claudia Tatasciore, 2019c, 39-62), in cui la protagonista è una donna ungherese emigrata in Brasile che torna per la prima volta a Budapest dopo quarant'anni di assenza:

Minden kis tikk emlékeztette arra, aki miatt, negyven éve, elhagyta tízmillió országát. Aki miatt látta a Földet. Aki miatt élt az évtizedeken át, a déli félteke idegen csillagképei alatt. Crux, Vela, Pyxis, Hydra, Serpens, Canis Maior, Orion, Tucana, Indus. Aki miatt arcát négyszögletesre öntötte ki az idő. Aki miatt nem tudott, nem akart emlékezni.

(Bán 2012a, 58)

Ogni minuscolo tic le ricordava l'uomo che, quarant'anni prima, era stato la ragione per cui aveva lasciato il paese di dieci milioni di abitanti. La ragione per cui aveva visto la Terra, attraversato i decenni sotto le costellazioni straniere dell'emisfero meridionale. Crux, Vela Pyxis, Hydra, Serpens, Canis Maior, Orion, Tucana, Indus. La ragione per cui il tempo aveva colato il suo viso in uno stampo quadrato. La ragione per cui non poteva, non voleva ricordare.

(Bán 2019c, 46)

La citazione è un esempio di metafora dell'estraneità: la vita sotto un cielo di costellazioni straniere. Le stelle non sono elencate in ungherese né in portoghese, ma in latino, la lingua della scienza, che funziona qui come lingua deterritorializzata e deterritorializzante<sup>239</sup>. Ma, come accennato sopra, la *costellazione* può anche essere usata come concetto metaforico per mostrare in che modo i testi in questione siano strettamente correlati. Questi testi, scritti o rivisti tra il 2003 e il 2020, testimoniano infatti una frequentazione continua del tema. Ricostruendo le date di prima pubblicazione, si può vedere come testi che in volume appaiono temporalmente distanti sono stati talvolta elaborati nello stesso periodo o hanno comunque conosciuto diverse fasi di rielaborazione:

- «A két Frida» («Le due Frida» in *Scuola serale*: Bán 2007a);
- «Kiűzetés a Paradicsomba» («Cacciata nel Paradiso» in *Scuola serale*: Bán 2007a; in *Magyar Lettre Internationale*, Bán 2006d);
- «Három kísérlet Bartókra» («Tre tentativi con Bartók» in *Quando vivevano ancora solo gli animali*: Bán 2012a; in *Jelenkor*: Bán 2011c);
- «A dolgok múzeuma» («Il museo delle cose» in *Quando vivevano ancora solo gli animali*: Bán 2012a);
- *Méreg* («Veleno» in *Quando vivevano ancora solo gli animali*: Bán 2012a; in *Magyar Lettre Internationale*: Bán 2010);
- «Keep in touch» (in *Quando vivevano ancora solo gli animali*: Bán 2012a; = «Papa-film» in *Élet és irodalom*: Bán 2003c)
- «Képzeltbeli Éden» («Eden immaginario» in *Quando vivevano ancora solo gli animali*: Bán 2012a; in *Beszélő*: Bán 2007b)
- «A Voyager-aranylemez» («Voyager Golden Record» in *Possiamo respirare!*: Bán 2018; in *Magyar Lettre Internationale*: Bán 2013)

### III.2.1. «Le due Frida»

Il primo racconto di cui mi occupo è «A két Frida (*Iskola a határon túl*)» (Le due Frida (*Scuola oltre la frontiera*)), testo esplicitamente autobiografico che si riferisce allo shock culturale vissuto dalla dodicenne Bán al suo arrivo nella scuola ungherese dell'epoca di Kádár. Il titolo del racconto si riferisce ovviamente al famoso dipinto di Frida Kahlo. Attraverso il sottotitolo, *Scuola oltre la frontiera*, attraverso cioè il riferimento al già citato romanzo di Ottlik *Scuola sulla frontiera*, Bán introduce non soltanto un immediato riferimento alla scuola ungherese, ma aggiunge anche il motivo della frontiera, dell'attraversamento del confine geografico, non presente nel quadro di Frida Kahlo. La questione dell'identità – il motivo dello specchio, del gemello, dell'Altro – si arricchisce così già nel titolo della dimensione transculturale dell'esperienza migratoria.

Le protagoniste di questo racconto dal carattere surreale e talvolta grottesco, estremamente ironico, sono “le due Frida”. Due ragazze che «sono due volte uno» e che «[provano] a rimediare vestendosi in maniera differente»<sup>240</sup>. Segue una descrizione degli abiti che indossano: è la descrizione degli abiti visibili sulla tela di Frida Kahlo<sup>241</sup>. Le due pro-

<sup>239</sup> L'uso della lingua latina non pone soltanto il problema della deterritorializzazione, ma anche – per via della pronuncia – della riterritorializzazione: come pronuncerà i nomi latini il lettore ungherese? Questa domanda deriva dalla lettura del saggio di Mónika Dánél *Accents and Locality: Hungarian Literature as a Medium of Multilingual Cultural Memory* (Dánél 2021), cui rimando per un approfondimento sul tema delle culture plurilingui nel contesto est-europeo.

<sup>240</sup> Orig.: «ketten vannak egyek [...] ezen úgy [próbáltak] segíteni, hogy másképp [öltöztek]» (Bán 2007a, 39).

<sup>241</sup> Sull'aspetto dell'uso dell'ecfrasi in questo racconto tornerò nell'ultimo paragrafo.

tagoniste, imbrigliate nella nuova logica del sistema scolastico socialista, provano invano a far accettare la loro diversità. Per gli insegnanti e per tutta la classe è un elemento di disturbo, ad esempio, che le due ragazze si chiamino allo stesso modo, perché secondo la loro logica due soggetti uguali devono avere nomi diversi. «Tale pluralità di logiche si chiama differenza culturale», affermano le due Frida e «a queste parole tutti risero sguaiatamente. Rise tutta la classe»<sup>242</sup>.

Le due Frida emigrano in un universo linguistico diverso da quello di origine. L'effetto di questa diversità è reso proprio dalle citazioni di classici della letteratura ungherese – Ottlik nel titolo, e il Karinthy di *Tanár úr kérem* (Karinthy [1916] 1959; Prego, signor professore!) – cui si aggiunge l'utilizzo del gergo dei “pionieri” dell'epoca di Kádár. La lingua ungherese è connotata ed è contemporaneamente conosciuta ed estranea, è ibridata da elementi che all'orecchio del lettore odierno suonano come inserti del passato, mentre all'orecchio delle protagoniste sembrano incomprensibili. Si va dai *realia* presentati in chiave ironica («úttörő», «osztályfőnök», «igazgató pajtás», «szép, kalászos címer»; «pioniere», «coordinatore di classe» «compagno direttore», «il bello stemma con le spighe») fino alla storpiatura di «Lenik elvtárs» (il compagno Lenik).

Nel corso della narrazione, la contrapposizione esteriore tra le due culture – quella indigena e quella ungherese – si trasforma in un conflitto interiore. Le strategie narrative scelte riconducono alle radici del significato del quadro di Frida Kahlo. Sette anni prima, in un saggio dedicato alla pittrice con il significativo titolo di «A másik, aki ugyanaz» (Bán 2000, 142-158; L'altro che è lo stesso), l'autrice scriveva:

Frida è la *Ur*-popstar: [...] ripete se stessa, ma non è più chiaro se l'immagine dipinta venga prima o dopo quella dal vivo. [...] Frida usa la forma definitiva dell'iperrealismo; dalla rappresentazione della realtà si arriva gradualmente alla realtà, al posto dei – oppure accanto ai – soggetti raffigurati pone come opera d'arte di ugual valore il modello originale, il modello vivo: se stessa.<sup>243</sup>

Nel racconto, questo attraversamento e scambio tra realtà e sua rappresentazione viene ritematizzato attraverso una strategia narrativa efrastica, di dinamizzazione: l'azione narrativa crea il contesto visivo che conosciamo dal quadro, produce l'immagine. L'immagine inserita nel testo in bianco e nero non è più il dipinto di Frida, ma è lo scatto che immortalava il risultato di una “trovata” delle due giovani protagoniste. Queste si chiedono cosa succederà «se una di noi muore prima dell'altra? [...] [R]imarremmo sole con noi stesse». E allora si sottopongono a una sorta di intervento chirurgico nel bagno di casa: «ci accingemmo a legare i nostri cuori l'uno all'altro. Il nostro ragionamento era che se da due ne facevamo una, allora non potevamo morire separate perché io sarei stata anche l'altra»<sup>244</sup>. L'azione narrativa produce quindi il risultato visivo tal quale è, effettivamente, il dipinto di Kahlo. Le ragazze vengono immortalate dal fotografo di classe, convocato per realizzare le foto ai pionieri da inserire nell'albo scolastico. Le due Frida vengono fo-

---

<sup>242</sup> Orig.: «A logikák e többféleségét nevezik kulturális különbségnek. Erre mindenki alpári módon röhögött. Röhögött az egész osztály» (*ibidem*).

<sup>243</sup> Orig.: «Frida az őspopsztár: [...] megismétli magát, ám hogy a festett kép volt-e előbb vagy az eleven, már nem világos. [...] Frida a hiperrealizmus végletes formáját gyakorolja; a valóságábrázolásból fokozatosan valóság lesz, a leképezett alak helyébe, illetve mellé az eredeti, eleven modellt állítja egyenrangú műalkotásként: saját magát» (ivi, 143).

<sup>244</sup> Orig.: «ha az egyikünk előbb hal meg, mint a másik. [...] magunkra maradunk magunkkal [...] nekiláttunk összekapcsolni a szívünket. Úgy okoskodtunk, hogy ha a kettőből egyet csinálunk, akkor nem halhatunk meg külön-külön, mert a másik is én leszek» (Bán 2007a, 41-42).

tografate a parte perché l'insegnante non vuole che compaiano nella fotografia di gruppo. L'immagine è inserita nella penultima pagina del racconto, in bianco e nero. La didascalia della fotografia recita «Frida e Frida, 1969. VI B»<sup>245</sup>. Non siamo quindi nel 1939, l'anno di datazione del quadro, ma nell'anno in cui Zsófia Bán si è trasferita a Budapest. Ritornerò nell'ultimo paragrafo sulle implicazioni di questa ecfrasi, confrontandola con immagini presenti in altri testi. Dal punto di vista del discorso sulla memoria transculturale, siamo qui di fronte a una riproposizione quasi grottesca del motivo del doppio, del gemello, del «je est un autre» rimbaudiano. Nel saggio su Kahlo sopra citato, Zsófia Bán descrive il quadro *Le due Frida* con queste parole:

[...] qui ogni Altro del passato diventa realmente e tragicamente lo stesso, nel senso più letterale del termine: io sono anche l'Altro, perché non è rimasto altro che l'io. Siamo di fronte a una reinterpretazione di Narciso, della presenza reale, del mito della mancanza. Qui tuttavia la presenza dell'Altro non è l'approdo in un porto felice, ma significa perdita, lutto.<sup>246</sup>

È risaputo che Frida abbia dipinto questo quadro dopo il divorzio da Diego Rivera: senza Diego, Frida diventa un'altra sé stessa. L'enfasi è sulla dualità, sulla separazione, sulla rottura interiore<sup>247</sup>. Nella narrazione il tragico senso della perdita sembra essere contrastato sia dal tono fortemente ironico, sia dallo scatto con cui si immortala nella fotografia il risultato dell'«operazione». A livello dell'esistenza individuale tanto quanto a livello culturale, il racconto pare suggerire che la condizione di dualità e identità plurima della persona che vive l'esperienza di migrazione possa e debba essere preservata, o perlomeno affrontata.

Másnap már így mentünk iskolába, Frida én volt, én meg Frida voltam. S jóllehet egyikünk spanyolul álmodott, másikunk magyarul számolt, egyikünk focizni szeretett, másikunk művészi tornázni, egyikünk lombsfürészelt, másikunk horgolt, egyikünk a fiúkat szerette (különösen a Diegót), másikunk a lányokat (különösen a Marlene Dietrichet, aki a cébe járt, és ő is külföldről jött), egyikünk alt volt, a másikunk mezzo [...] most már mégis egyikek voltunk, s repesett a feltárt szívünk, hogy milyen jól kifogtunk a sorson.

(Bán 2007a, 42)

Già il giorno dopo andammo a scuola così. Frida era me e io ero Frida. E anche se una di noi sognava in spagnolo e l'altra contava in ungherese, una amava il calcio e l'altra la ginnastica artistica, una praticava l'arte del traforo, l'altra l'uncinetto, a una piacevano i ragazzi (in particolare Diego), all'altra le ragazze (in particolare la Marlene Dietrich della sezione C, che veniva anche lei dall'estero), una era soprano, l'altra mezzosoprano, [...] adesso ormai eravamo una sola e il nostro cuore aperto batteva di gioia per come avevamo raggirato il destino.

<sup>245</sup> Orig.: «Frida és Frida, 6./b, 1969. Ime» (ivi, 46).

<sup>246</sup> Orig.: «[...] itt minden korábbi Másik valóban, tragikusan ugyanazzá válik, a szó legszorosabb értelmében: a Másik is én vagyok, mert már nem maradt más, csak én. Narkisszosznak, a valódi jelenlétnak, a hiány mítoszának újrafogalmazása ez. Itt azonban a Másik jelenléte nem boldog révbéérkezést, hanem veszteséget, gyászt jelent» (Bán 2000, 154).

<sup>247</sup> Ovviamente accanto all'interpretazione strettamente autobiografica vi è un'interpretazione più ampia di questo sdoppiamento, che riflette il contrasto tra cultura tradizionale messicana e civilizzazione coloniale, tra radici europee (il padre di Frida era un ebreo tedesco di origine ungherese) e radici messicane, nonché la condizione di persona bisessuale. Sono tutti aspetti che nella scrittura di Bán trovano riscontro diretto.

Attraverso il conflitto esteriore, quello con l'Ungheria socialista, si manifesta anche il conflitto interiore tra le due identità. D'altro canto, la componente sudamericana, o per la precisione *indio*, è presentato come espressione di una felicità originaria. Per tornare al felice passato maya, almeno con l'immaginazione, le due protagoniste devono escludere i cinque sensi:

de ekkor úgy határoztunk, hogy nem hallgatjuk tovább. Kizártuk a hangokat a fülünkéből, kizártuk a látványt a szemünkéből, kizártuk a tanár nénit és ezt az egész bolond országot a feltárt szívünkéből, és visszaképzeltük magunkat az acapulcói öbölbe, visszaképzeltük magunkat a Yucatán-félszigetre, visszaképzeltük magunkat Tikal, Tulum, Chichen Itza, Copan és Uxmal piramisaira, visszaképzeltük magunkat a dzsungelbe, visszaképzeltük magunkat boldog maya múltunkba és Diego karjai közé.

(Ivi, 44)

ma avevamo già deciso di non ascoltarla più. Escludemmo i suoni dalle orecchie, la vista dagli occhi, escludemmo dal nostro cuore aperto la signora maestra e tutto questo paese di pazzi e ci immaginammo di nuovo nella baia di Acapulco, ci immaginammo di nuovo nella penisola dello Yucatan, ci immaginammo di nuovo tra le piramidi di Tikal, Tulum, Chichen Itza, Copan, e Uxmal, di nuovo nella giungla, nel nostro felice passato maya e tra le braccia di Diego.

L'idea del viaggio immaginario attraverso la memoria sensoriale è utilizzata in maniera feconda in altri due racconti, «Cacciata nel Paradiso» e «Tre tentativi con Bartók». Nel primo, contenuto in *Scuola serale* ma già pubblicato in rivista nel 2006, la protagonista (femminile?) torna (o immagina di tornare) in Brasile. La narrazione è un monologo interiore condotto alla seconda persona singolare. Seppure il testo non sia esplicitamente autobiografico, vi si possono individuare elementi della biografia dell'autrice, primo tra tutti la collocazione della meta del viaggio immaginario a Rio de Janeiro<sup>248</sup>.

Nel secondo racconto, contenuto in *Quando ancora vivevano solo gli animali* ma già pubblicato in rivista nel 2011, una donna torna (o immagina di tornare) in Ungheria (a Budapest). Come mostrano le due citazioni di seguito, i racconti utilizzano la stessa strategia narrativa, sono anzi una vera e propria autocitazione, mentre il viaggio è compiuto in direzioni opposte:

Visszamész, érted? Visszamész, és megnézed, ott vagy-e még, vagy sikerült-e végre áthurcolkodnod. [...] Körülnézel, megvan a parti sétány, megvan a Krisztus, megvan az öböl, megvan a naplemente, minden megvan. [...] A dolgokat elősorban szagolni kell. Érezni kell a rothadó idő szagát. [...] a favelákból a tenger felé terjengő szegénység szagát, meg ha már itt tartunk, a tenger elhasznált, agyonszagolt szagát, [...] a feketebab és a rizs örökre összefonódó rabszolga-szagát, a hófehér capoeira ruhába öltözött, harci táncot járók izzadságának szagát, a bossa nova rosszullétig édeskés

Torni a casa, hai capito? Torni e verifichi se sei ancora lì o se sei riuscita finalmente a trasferirti. [...] Guardati intorno, lì c'è la *promenade* sul lungomare, lì c'è il Cristo, lì il golfo, lì il tramonto, c'è tutto. [...] Le cose vanno prima di tutto annusate. Bisogna sentire l'odore del tempo che marci-sce. [...] l'odore della povertà che dalle favelas si diffonde verso il mare, e giacché ci siamo, l'odore logoro del mare, consumato dal troppo bisogno di sentirlo, [...] l'odore di schiavitù dell'eterna combinazione di fagioli e riso, l'odore di sudore dei danzatori marziali vestiti in abiti bianchi da capoeira, l'odore dolciastro e svenevole della bossa

<sup>248</sup> Il testo non presenta indizi, né grammaticali né testuali, che ci suggeriscano se la figura del narratore sia maschile o femminile, mentre sono proprio gli indizi autobiografici – nonché, come mostrerò più avanti, la connessione con un altro racconto – a indurre il lettore a immaginare la voce narrante come quella di una donna.

szagát, a portugal szavak és hanglejtések naftalinba csomagolt, áporodott szagát [...].  
(Bán 2007a, 151)

Visszamész, érted? Visszamész, és megnézed, ott vagy-e még, vagy sikerült-e végre áthurcolkodnod. [...] Körülnézel, megvan a Duna-parti sétány, megvan a rakodópart, megvan az oroszlanos híd, megvan a naplemente, minden megvan. [...] A dolgokat elősorban szagolni kell. Érezni kell a rothadó idő szagát. [...] a naftalinból, szekrények mélyéről előszedett, áporodott díszmagyarok szagát, [...] munkába menő férfiak arcvizének hajnalszagát, az újságok vigasztalanul ismétlődő híreinek romlott halra emlékeztető szagát, az üres üzletpultok és a pult alól kiadott, nemlétező áruk boldogságszagát [...].

(Bán 2012a, 58)

nova, l'odore stantio e messo in naftalina delle parole e cadenze portoghesi [...].

Torni a casa, hai capito? Torni e verifici se sei ancora lì o se sei riuscita finalmente a trasferirti. [...] Guardati intorno, lì c'è la *promenade* lungo il Danubio, lì c'è la banchina, lì il ponte con i leoni, lì il tramonto, c'è tutto. [...] Le cose vanno prima di tutto annusate. Bisogna sentire l'odore del tempo che marcisce. [...] l'odore stantio dei costumi di gala ungheresi tirati fuori dalla naftalina in fondo agli armadi, [...] l'odore mattutino di dopobarba degli uomini che vanno al lavoro, l'odore di pesce avariato delle notizie di giornale sempre e desolantemente uguali, l'odore di felicità dei banchi vuoti e delle merci inesistenti vendute sotto banco [...].

(Bán 2019c, 47-48)

Nel primo caso, la struttura narrativa qui esemplificata dalla citazione è utilizzata per l'intero racconto, mentre nel secondo caso è solo una parte di una narrazione costruita più tradizionalmente in terza persona singolare, inframezzata dalla voce alla seconda persona singolare.

Pur essendo stati pubblicati a una certa distanza temporale l'uno dall'altro, a livello intertestuale i due racconti sono percepibili come contigui. Leggendoli insieme, la particolare strategia narrativa messa in atto nelle due direzioni ricalca il motivo dello specchio. È come se Bán abbia voluto verificare la fecondità creativa e di produzione di senso dell'esperienza narrativa della «Cacciata nel Paradiso» – il viaggio verso il Brasile con la memoria sensoriale – anche nella direzione opposta: dal Brasile all'Ungheria. Entrambi, si noti bene, sono più di semplici viaggi: sono *ritorni*. I due percorsi di memoria legati all'esperienza migratoria dunque coesistono.

Rispondendo i due testi alla stessa strategia narrativa, si crea tra loro un immaginario spazio letterario transculturale in cui il corpo funziona come dispositivo di memoria. Esso tiene insieme, nella coesistenza, entrambe le identità culturali, proprio come, attraverso i modi della rappresentazione visuale risemantizzati nella lingua letteraria in «Le due Frida», una surreale operazione chirurgica teneva insieme i due cuori, le due identità, di una stessa Frida-Bán.

Ma nel caso dei due racconti in questione, c'è di più. In entrambi, la ricostruzione sensoriale dei ricordi individuali dei luoghi registra anche, sempre attraverso i sensi, la stratificazione di memoria storica collettiva che impregna tali luoghi e che rimanda a molteplici riferimenti culturali. Più precisamente, rimanda a quella dimensione *multidirezionale* di cui parla Rothberg, che non giace quindi soltanto nella coesistenza della memoria dell'emigrazione da e verso l'Ungheria. Nel paragrafo citato sopra, ad esempio, tra gli odori abbiamo «l'odore di schiavitù dell'eterna combinazione di fagioli e riso», una combinazione inestricabile tra la ricetta di riso e fagioli e l'esperienza della schiavitù come prodotto del colonialismo.

Nel paragrafo finale della «Cacciata nel Paradiso», la protagonista compie inoltre anche il viaggio a ritroso:

Aztán ha végre ezzel is megvagy, fogod szépen a sátorfádat, édes fiam, sarkon fordulsz, és jössz, jössz, egyre csak jössz, nem nézel vissza, mondom nem nézel vissza, átkelsz szépen a nagy, ködös vizeken, a Shell-kútnál balra fordulsz, a határnál letagadod, hogy van nálad valuta, kérdésre azt feleled, hogy nem emlékszel, hol voltál, semmi közöd az egészhez, hogy ez bizonyára tévedés lesz, neked a beteg nagymamádat kell meglátogatni és azért van tele a kosárád Toblerone csokival meg szardellapasztával, és kérdezd csak meg, hogy nekik viszont vajon miért olyan nagy a szájuk, ettől mindig zavarba jönnek, és el fognak engedni. Bízdrám, tudom, mit beszélek. Ne vitatkozz. Igenis visszamész, megparancsolom.

(Bán 2007a, 157)

Poi se hai finito anche con questo, prendi la tua bella tenda, figliolo, volta i tacchi e vieni, vieni, vieni e basta, non guardarti indietro, ti dico, non guardarti indietro, attraversi le alte acque nebbiose, al benzinaio della Shell giri a sinistra, alla frontiera neghi di avere con te della valuta estera, a domanda rispondi che non ricordi dove sei stato, tu non c'entri niente ed è sicuramente uno sbaglio, tu devi andare a trovare la nonna malata e per questo il cestino è pieno di Toblerone e pasta d'acciughe, e chiedi soltanto perché loro della frontiera hanno la bocca così grande, è una cosa che li imbarazza sempre e ti lasceranno passare. Fidati, so il fatto mio. Non questionare. Certo che torni, te lo ordino.

Il riferimento al mito di Orfeo ed Euridice con la frase «non guardarti indietro», può essere interpretato ancora una volta come un invito a preservare le due identità. Allo stesso modo osservato in «Le due Frida», anche in quest'altro racconto della stessa raccolta la protagonista non deve perdere la sua precedente identità recuperata, deve anzi trasformarla in fenomeno vivo attraverso la memoria sensoriale. Torna l'elemento della frontiera, qui con riferimento alla cortina di ferro: oltre al rimando esplicito alla valuta estera, l'opposizione tu/loro è chiaramente alle guardie di frontiera. Il riferimento alla fiaba di Cappuccetto Rosso funziona come strumento di infantilizzazione e dunque di ridicolizzazione del potere.

### III.2.2. *Intermedialità come spazio transculturale. «Veleno» e «Keep in touch»*

La costellazione di testi ci porta a un altro racconto: «Tre tentativi con Bartók» è infatti strettamente legato a un altro testo particolarmente interessante per via dei passaggi intermediali che ha conosciuto negli anni, «Méreg» (Bán 2012a, 116-129; «Veleno», Bán 2019c, 21-38), che ha come protagonista la diva e cantante ungherese Katalin Karády (1910-1990). Zsófia Bán cerca di rappresentare con la lingua letteraria il periodo in cui Karády cessò di essere una diva conosciuta nell'universo culturale ungherese e divenne una semplice emigrante. Nell'attesa di essere finalmente ammessa negli Stati Uniti dopo essere fuggita dall'Ungheria, Karády trascorse infatti quindici anni in Brasile con la sua amica Irma Frank, nel più completo anonimato. La perdita di identità è un tema affrontato nel racconto attraverso l'uso di immagini molto plastiche. Il *topos* della perdita del nome – Katalin Karády diventa semplicemente «K». o «Dona K.» – viene rimodulato con l'uso di metafore corporee: «nevét kimondva látva látja: zuhan szájából szava tompa puffanással a porba» (ivi, 117; «mentre pronunciava il suo nome la vide distintamente, quella parola, che dalla bocca precipitava nella polvere con un tonfo sordo», Bán 2019c, 25). Il luogo preferito di Dona K. è il Butantan, il rettilario di Rio, per il quale prova un fascino irresistibile. Il rettilario è descritto come il luogo che «a teatralitás maximális eszközeivel színre viszi, láthatóvá és tapinthatóvá változtatja legtitkosabb lelkiállapotát, az életével szemben érzett viszolygását» (Bán 2012a, 121; «metteva in scena con i massimi strumenti della teatralità, rendendolo visibile e tangibile, il suo stato d'animo più segreto, la repulsione che provava per la propria vita», Bán 2019c, 29). Ma è anche il luogo in cui

«a méregtermelést a visszájára tudják fordítani, ahol egy halálos erejű anyagból gyógyszer képesek előállítani, ahol a rossz végül jóra fordul» (Bán 2012a, 125; «si poteva trasformare la produzione di veleno nel suo opposto, dove da una sostanza letale si poteva produrre una medicina, dove il male finiva per tramutarsi in bene», Bán 2019c, 33). L'immagine del nome che cade a terra è simile a quella della pella di cui il serpente si libera durante la muta: la perdita di identità è tematizzata in un sistema metaforico che incorpora l'ambiente tropicale, non senza rimandare alla ricca tradizione letteraria associata al tema del doppio<sup>249</sup>.

In che modo il racconto di Karády è collegato al testo «Tre tentativi con Bartók»? Oltre al collegamento tematico tra le due narrazioni (migrazione tra Brasile e Ungheria), ci sono anche chiari riferimenti intertestuali. Katica, la protagonista del secondo racconto, è chiamata anche Dona Catarina in Brasile e assomiglia a Karády:

Halottnak itt volt ő, egy trópusi városban, ahol nem tudták, ki az a Karády, akire, mint még otthon mondták, annyira hasonlított, és ahol ő sem tudta, hogy hívták az utcákat azelőtt. Ha ugyan nem mindet ugyanúgy hívták kezdettől fogva, mint most.

(Bán 2012a, 61)

Invece lì la morta era lei, in quella città dei tropici dove la gente non sapeva chi fosse la Katalin Karády a cui, come le dicevano a casa, tanto assomigliava, quella città di cui non conosceva i vecchi nomi delle strade. Ammesso che lì le strade avessero anche dei vecchi nomi e non si fossero chiamate sempre allo stesso modo.

(Bán 2019c, 50)

Recentemente «Veleno» è diventato il materiale per un monodramma su Karády intitolato *El! Karádyáda* (Bán 2019b; *Via! Karadiade*). Il monologo teatrale, nell'interpretazione dall'attrice Andrea Fullajtár, si svolge interamente nel momento dell'arrivo della (ex) diva in Brasile. Il focus è sulla condizione liminale dell'emigrante: Bán vuole esplorare la «dissonanza cognitiva»<sup>250</sup> che si crea quando Karády diventa nessuno. Per questo lo spettacolo è ambientato interamente «nella asettica sala d'aspetto illuminata dal neon dell'ufficio immigrazione del porto di Rio de Janeiro»<sup>251</sup>. In questo spazio asettico, ferma in una *zona di confine*, Karády fa le prove di un copione che deve presentarsi come la migliore versione della storia della propria vita, la narrazione più efficace affinché l'ufficiale di frontiera le accordi il visto per entrare nel paese. Attraverso questa strategia narrativa, lo spettatore riceve un resoconto in prima persona della vita di Karády, intriso di autoironia pur nella tragicità dei momenti narrati, inframmezzati da brani tratti dalle canzoni più famose della cantante.

Il lettore apprende quindi come Karády sia diventata una diva del cinema ungherese, e come poi sia stata vittima di torture durante l'assedio di Budapest, operato dall'Armata Rossa tra la fine del 1944 e l'inizio del 1945 per liberare la città occupata dai nazisti. Come si è salvata e come è riuscita a emigrare in Belgio, prima, poi in Brasile. Rispetto

---

<sup>249</sup> Penso al K. kafkiano, ma anche al motivo dell'ombra perduta in Peter Schlemil. Sul tema corpo e identità rimando in particolare al recente volume di Györgyi Földes, *Test – Szöveg – Test. Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban* (Corpo – Testo – Corpo. L'Altro e le rappresentazioni del corpo nelle opere letterarie), cfr. Földes 2018.

<sup>250</sup> L'espressione, che trovo pienamente adeguata, è di Bán: l'ha usata in uno dei colloqui informali che ho avuto con lei.

<sup>251</sup> Orig.: «a rio de janeirói kikötő bevándorlási hivatalának neonfényvel megvilágított, steril városzobájában» (Bán 2019b). A Zsófia Bán vanno i miei ringraziamenti per avermi messo a disposizione il manoscritto dello spettacolo teatrale, in cui si trovano anche le indicazioni di scena.

al racconto pubblicato in volume, lo spettacolo ripercorre la biografia dell'attrice in modo più chiaro ed esplicito.

Il legame con il testo del racconto è però evidente: alcuni brani sono ripresi direttamente da «Veleno», con l'unica variazione che la narrazione passa dalla terza persona singolare a una narrazione in prima persona. Altrettanto significativo dal punto di vista della composizione è che il monologo teatrale riprende anche alcuni passaggi del racconto «Tre tentativi con Bartók» (ad esempio il già citato passo sulle costellazioni). La presenza del monologo teatrale va a confermare così, esplicitandolo in una terza forma espressiva, il legame stretto che sussiste tra i due racconti.

Al tentativo di dare espressione letteraria all'*identità transculturale* sono riconducibili anche altri due progetti artistici. Il primo è il risultato di una collaborazione tra Zsófia Bán e Péter Forgács sul racconto «Veleno». *Venom – A diva in exile* è un cortometraggio realizzato nel 2016. Forgács, maestro degli archivi privati, lo realizza montando alcuni filmini di famiglia girati dal padre di Zsófia Bán in Brasile, pellicole ritrovate dalla scrittrice dopo la morte del padre e consegnate al regista per la sua collezione di film amatoriali. Ad accompagnare le immagini nel cortometraggio c'è la voce fuori campo di Zsófia Bán, che legge il racconto «Veleno». In questa versione cinematografica del racconto, l'elemento autobiografico appare ancora più esplicito e marcato. Non si tratta più di generici parallelismi nella vita delle due donne ungheresi accomunate da un'esperienza brasiliana. Il linguaggio cinematografico, attraverso il montaggio e soprattutto attraverso effetti di *fade in* e *fade out*, crea una vera e propria sovrapposizione tra le vite di Karády, di Zsófia Bán e dei genitori di Bán. Alcuni fotogrammi del film sono paragonabili a quelli dall'opera *Past lives* di Lorie Novak, analizzata da Marianne Hirsch. Lo spazio brasiliano non è solo quello vissuto dalla scrittrice, ma anche quello vissuto dal genitore e catturato nella pellicola, in cui ad un certo punto compare la stessa Zsófia bambina. Lo spazio della memoria sembra essere così triplicato. Nel cortometraggio, infine, i colori creano un'atmosfera tropicale, in armonia con l'ambiente creato dalle parole. Il tutto è accompagnato da una musica dal carattere intimistico, realizzata per l'occasione dal musicista e compositore János Mási.

C'è infine un altro racconto strettamente legato al testo e al cortometraggio che vedono come protagonista Karády, cioè il racconto intitolato «Keep in touch». Incluso in *Quando vivevano ancora solo gli animali* (Bán 2012a, 164-184), questo racconto era stato pubblicato quasi dieci anni prima sulla rivista *Élet és irodalom*, con il titolo di «Papafilm» (Bán 2003c). Il fatto che sia stato ripreso e inserito nel volume del 2012 suggerisce che vi sia un rapporto, sul piano della composizione, con gli altri due racconti da me analizzati nelle pagine precedenti, «Veleno» e «Tre tentativi con Bartók». Ma soprattutto l'esistenza del cortometraggio *Venom* permette – a posteriori – di conoscere qual è il referente concreto di questo testo, che è costruito come la descrizione di filmini che l'io narrante osserva. Il racconto si apre con una serie di domande:

Mi történik egy pillangó két szárnycsapása között? Mi történik ott, abban a villanásnyi sávban, ami két filmkockát elválaszt?  
Papa, mit csinál a szél, amikor nem fúj? Figyelsz?

(Bán 2012a, 164)

Cosa accade tra due batter d'ali di una farfalla? Cosa succede lì, in quella striscia fugace che divide due fotogrammi?  
Papà, cosa fa il vento quando non soffia? Mi ascolti?

Zsófia Bán qui nuovamente si colloca in una “zona di confine”, che è spaziale e temporale al contempo. Si tratta, nelle immagini citate del batter d'ali di farfalla, dello spazio

tra due fotogrammi, del vento che si arresta, di metafore dei processi di memoria: lo spazio tra un ricordo e l'altro, vuoto ma densissimo, perché è quello in cui si producono le associazioni involontarie alla base del funzionamento della memoria.

Tutto il testo che segue questo incipit è costruito attorno a questa metafora, a partire dalla scelta grafica. Risulta infatti particolarmente interessante, per la lettura che propongo qui, il fatto che, diversamente dalla prima stesura comparsa in rivista con il titolo di «Papafilm», la versione del racconto pubblicata in volume presenta degli a capo che interrompono i periodi senza seguire la punteggiatura. Questa struttura restituisce visivamente lo scorrimento della pellicola e, appunto, quella «striscia fugace» che separa i fotogrammi<sup>252</sup>.

Il titolo, nella prima versione («Papafilm») focalizzato sull'oggetto mediatico (i filmini amatoriali girati dal padre), pone invece l'accento nella seconda versione («Keep in touch») sulla *funzione comunicativa* di tali filmini, una funzione cui tali filmini dovrebbero assolvere per la loro stessa natura di mezzi mediatici, ma cui non sono in grado di adempiere totalmente. Il filmino, infatti, non è in grado di far superare ai soggetti coinvolti le barriere di silenzio che si innalzano, già in vita, tra due generazioni successive e poi, definitivamente, al momento della morte del genitore. Semmai la sua reale funzione è accentuare questo silenzio, questo spazio di memoria lasciato vuoto. Il tentativo vano di recupero di una memoria taciuta è la spinta generativa di una tensione che pervade tutto il racconto. «Néma filmkockák peregnek barna tónusokban, vízalatti világ» (*ibidem*; «Muti fotogrammi scorrono nei toni del marrone, un mondo subacqueo»), leggiamo subito dopo le prime frasi già citate. E ancora: «emberek ezrei táncolnak, rázzák magukat egy hallhatatlan zenére, hallhatatlanul» (*ibidem*; «migliaia di persone ballano, si scuotono seguendo una musica inudibile, loro stessi inudibili»). Il motivo del silenzio è presente sin dalle prime righe, ed è la prima sovrapposizione di natura sensoriale tra la memoria (taciuta) e il mezzo filmico. Le prime pagine del testo sono ricchissime di riflessioni sulla natura del mezzo filmico come strumento di memoria, e risulta proficuo mostrarle qui tutte in un'unica citazione:

Karnevál egy másik bolygón, egy elsüllyedt kontinensen; ha a térképen keresed, ott van a helyén, de ha megérinted, kisiklik az újaidtól, és eltűnik a filmkockák ugráló rései közt: fűrgelábú gyík. Jönnek a vigadók sora, ha nem tudnám, hol vagyunk, (az iskolába menve itt egy köre léptem, én) haláltáncnak hinném; látom őket, és látja a kamera mögött álló ember, a nevét is tudom. Látom én, most, és látja ő, akkor - 8 milliméteres szalaghíd.

Ekkor különös dolog történik, mintha filmhiba lenne, vagy talán a kezdő operatőr használt kétszer egy filmet, egymásra kopírozódik két helyszín, egy városi és egy

Carnevale su un altro pianeta, in un continente sommerso, se lo cerchi sulla cartina è lì, al suo posto, ma se lo tocchi ti sfugge dalle dita e scompare tra gli interstizi saltellanti dei fotogrammi; una lucertola dalle zampe leste. Scorrono i luoghi di divertimento, se non sapessi dove siamo, (andando a scuola ho calpestato una pietra proprio qui, io) penserei a una danza macabra; li vedo, e li vede l'uomo dietro alla camera, conosco anche il suo nome. Li vedo io, adesso, e li vede lui, allora – un ponte fatto di pellicola 8 mm.

Ed ecco che accade una cosa strana, come un errore nella pellicola, o magari l'operatore alle prime armi ha usato due volte la stessa pellicola, due scene si sovrappongono, una urbana e una rurale,

---

<sup>252</sup> Di nuovo ritorna qui, come associazione per contrasto, il saggio di Bán dedicato a Péter Nádas, in cui l'autrice si sofferma sullo "sguardo senza fremito".

vidéki, egymásra tekerednek a képsorok,  
mint kígyó  
a liánra.

[...]

Vissza az emlékkép e már-már gyanúsán tökéletes reprezentációjához, az ölünkbe hullott, megmunkált időhöz.

A fiók mélyéről előkerült filmtekercsek mint valami megkésett búcsúlevél hordozói peregnek a tágra nyílt szemem előtt. A dobozokban, albumokban, diákon őrzött ezernyi állókép bemagolása után ki gondolta volna, hogy egy vadonatúj tantárgyat kell majd elsajátítanom: a mozgás metafizikáját?

Ki gondolta volna, hogy a töredékekből, darabokból

összerakosgatott és rendre hiányos kép meg sem közelíti annak a pillanatnak a hatását, amikor harminckéves éves anyám fehér retiküllel, piros nyaklánccal hirtelen mozgásba lendül, eltörölve, felülírva minden addigi állóképet úgy, hogy ez a mozgássor váljon az igazság egyetlen letéteményesévé. Láttára újraértelmeződik minden:

az apám tekintete, a nagyanyám álla, a fojtott, sziszegő mondatok, az elhallgatások, a hála, az asztmás rohamok, a köpet a tálban, az esős őszi délutánok, a röntgen nagytalban, a visszavont átkok, a bocsánatkérés, havas éjszakák, a hazatérés.

Egyetlen mozdulatsor elég, hogy megértsek valamit, amihez fényképek százai nem voltak elegendőek. Mert látom ugyan a fényképen [...]

látom,

és érteni vélem,

de valójában nem tudhatom, mi is az, amit értek, s hogy van-e igazságértéke, mert a hiányzó részeket csak a képzeletem egészíti ki.

A mozgássor azonban telített, kerek tudás; van eleje, közepe, vége, van felvezetés és kibontakozás, van seregek felvonultatása és peripateia, van sors és annak felismerhetetlensége, valamint e tény súlyos felismerése, van minden, ami az életben, még a hangok, a szagok is ott vannak, hiszen látja azokat, akinek van szeme.

A fényképen adottnak vesszük az elhasznált idő, az elmúlás tényét; a filmkockán ugyanez elevenünkbe vág, fáj, lüktet,

le sequenze si attorcigliano l'una all'altra,  
come serpenti  
su una liana.

[...]

Torniamo a questa rappresentazione quasi sospettamente perfetta del ricordo, torniamo al tempo sgrossato che ci è finito in grembo.

Le pellicole rinvenute nel fondo del cassetto scorrono davanti ai miei occhi spalancati come portatrici di un tardivo biglietto d'addio. Dopo aver memorizzato un migliaio di immagini statiche conservate in scatole, album e diapositive, chi avrebbe pensato che avrei dovuto imparare una materia di studio del tutto nuova: la metafisica del movimento?

Chi avrebbe pensato che l'immagine sempre lacunosa, ricostruita da frammenti

e pezzi non si avvicinasse nemmeno lontanamente alla sensazione provata nel momento in cui mia madre, trent'anni e poco più, con la borsetta bianca e la collana rossa

all'improvviso entra in moto,

cancellando, riscrivendo ogni immagine statica che avevo finora, in modo tale che questa sequenza di movimenti diventi l'unica depositaria della verità? A vederla, tutto acquista un nuovo significato:

lo sguardo di papà, il mento della nonna, le frasi ovattate e sibilanti, i silenzi, la gratitudine, gli attacchi d'asma, lo sputo nella bacinella, i pomeriggi piovosi d'autunno, le radiografie total body, le maledizioni trattenute, le scuse, le notti nevose, il ritorno a casa.

Un'unica sequenza di movimenti è sufficiente a farmi comprendere ciò per cui non sono bastate centinaia di foto. Perché lo vedo, è vero, in foto [...]

lo vedo,

e credo di capire,

ma in realtà non posso sapere cos'è ciò che capisco e se ha valore di verità, perché le parti mancanti vengono integrate solo dalla mia fantasia.

La sequenza di movimenti invece è conoscenza satura, piena; ha un inizio, un centro e una fine, un'ascesa e uno sviluppo, una sfilata di eserciti e peripateia, destino e impossibilità di riconoscerlo, e la pesante consapevolezza di ciò, c'è tutto quel che c'è nella vita, perfino i suoni e gli odori ci sono che effettivamente vede chi ha gli occhi per vederli.

Nella fotografia prendiamo per dato il tempo usurato, il suo trascorrere; nel fotogramma invece ci colpisce sul vivo, fa male, pulsa,

mint egy hirtelen, korai halál. Míg a fénykép elvégzett gyászmunka, a film fel nem dolgozott, nyílt hiány, fel-felszakadozó seb. Hiszen ha mozog, akkor még él.

(Ivi, 165-169)

come una morte improvvisa e prematura. Mentre la foto è lavoro di lutto compiuto, la pellicola è mancanza non elaborata, esposta, è ferita che si riapre. In fondo, se si muove, è ancora vivo.

Al *medium* della pellicola filmica viene accordata una superiorità decisiva rispetto alla fotografia: in questa è l'immaginazione che deve compensare i dettagli mancanti, mentre la pellicola in movimento ha tutto, ed è persino in grado di riattivare la memoria sensoriale.

Quello che l'io narrante *vede* è definito esplicitamente come «rappresentazione quasi sospettosamente perfetta della memoria», ma è anche la scrittura stessa a farsi rappresentazione dei meccanismi di memoria attraverso la descrizione degli aspetti propri della pellicola e del montaggio. Ho già parlato degli a capo, scelta stilistica che riproduce visivamente lo stacco tra i singoli fotogrammi. A questi si aggiunge il riferimento alla sovrapposizione dei fotogrammi come sovrapposizione di singoli ricordi individuali e di memorie dei singoli. Più avanti nel testo c'è un altro riferimento al *medium*:

Kigyó kúszik a fűben, lassan, alattomosan, a kamera közelről követi, ismeretlen ismerősök kertjében vagyunk,

talán a Finzi Continiék kertje ez,

vagy meglehet, a kígyó egy másik szegmens volt, most mégis összekapaszkodnak a megújult narratívában

(a filmtekerceket, óvatos óvszeresként, átíratam videóra úgy, ahogy jöttek, a véletlen szabta sorrendben, család nélkül, könnyedén) [...].

(Ivi, 181)

Un serpente striscia nell'erba, lentamente, insidiosamente, la camera lo segue da vicino, siamo nel giardino di conoscenti sconosciuti, forse è il giardino dei Finzi Contini,

o forse il serpente era in un altro segmento, e adesso si intrecciano in una rinnovata narrazione

(da rigattiera amorosa e previdente, ho fatto copiare le pellicole sul video così come venivano, nell'ordine definito dal caso, senza inganno, con disinvoltura) [...].

La tecnica compositiva nella scrittura è molto simile a quella utilizzata da Péter Forgács quando realizza i suoi film a partire da materiale privato. La (apparente) casualità del montaggio (nel film come nel testo) evoca la casualità dei processi associativi della nostra memoria. Se è «il caso» a decidere l'ordine in cui arrivano queste immagini dal passato, l'io narrante non interviene con un rimontaggio, si espone ad esse, e si espone *con* esse «senza barare, con leggerezza». Se pensiamo all'attenzione che nelle sue analisi letterarie Bán ha dedicato al gesto della trasmissione del ricordo (come ho mostrato nel precedente capitolo, sia nell'analisi di Sebald, sia nell'analisi di Lengyel), questa soluzione narrativa pone l'accento più sull'azione dell'accogliere, si colloca tutta nella prospettiva della seconda generazione (concretamente: della figlia). Pur nello sforzo di contrastare il silenzio (la memoria taciuta), tale soluzione narrativa lascia che l'accento rimanga su quest'ultimo. Diversamente da quanto accade in *Addio* di Péter Lengyel, in «Keep in touch» l'io narrante rimane come sospeso tra la narrazione ricevuta dall'altro (il girato dei filmini come memoria diretta) e la possibilità di una narrazione propria che la narratrice si rifiuta di ricostruire in prima persona, lasciando che sia il caso a dettare l'ordine in cui i filmini vengono *riscritti* su un'unica videocassetta.

Nel passaggio da un titolo all'altro, da «Papafilm» a «Keep in touch», si avverte uno spostamento di focus dalla figura paterna (che è lo sguardo) a quella materna (che è il tacere, dunque la parola). Il titolo «Keep in touch» riprende l'espressione inserita in uno

dei passaggi che più esplicitamente si riferiscono all'esperienza della memoria taciuta. Il multilinguismo diventa, *ad absurdum*, silenzio:

egyszóval mi lenne most a téma, drága Gulliverné, [...] hogy anyanyelvem van mindjárt kettő is, az egyiket tőled, a másikat a babától (ejtsd: *bábá*), éjfekete dadámtól kapom, de az anya nyelve mégis hiányzik?, hogy szavakat ugyan cse-relünk, de a lényegről nem beszélünk soha?, hogy nem mondd, mit éltél át, hová vittek és hogyan (mástól szükösen megtudom)?  
(Bán 2012a, 172)

dunque quale sarebbe adesso il tema, cara Signora Gulliver, [...] che ho ricevuto addirittura due lingue madri, una da te, l'altra dalla *baba* la mia tata nera come la notte, ma la lingua della madre manca lo stesso?, che è vero che ci scambiamo parole, ma delle cose essenziali non parliamo mai?, che non mi dici cosa hai vissuto, dove ti hanno portato e come (ne so poco, e da altri)?

È estremamente interessante che a questa rappresentazione mimetica dei processi di memoria sia correlato lo stesso universo metaforico animale utilizzato in «Veleno» (i rettili, i serpenti), a sua volta associabile a quella che appare come una scena primaria non solo in questo racconto, ma anche, come si è già visto, in «Cacciata nel Paradiso»: il carnevale brasiliano, con i corpi danzanti e le maschere. I rettili sono rappresentati in «Veleno» come animali che sfuggono, che con il loro corpo possono accerchiare una persona e strangolarla, la cui pelle squamosa è solo apparentemente viscosa ma in realtà piacevole al tatto. È evocata l'ambiguità del veleno del serpente, che può trasformarsi in antidoto.

La traccia sudamericana disegna una costellazione di testi in cui lo spazio tropicale presenta un carattere ambivalente. Tale ambivalenza è il prodotto dell'esperienza della migrazione da parte dei protagonisti dei racconti, ivi incluse le esperienze che hanno condotto alla migrazione. Lo troviamo già espresso molto bene nel titolo paradossale di «Cacciata nel Paradiso»: lo spazio tropicale è il paradiso, il felice passato maya (Bán 2007a, 44), un luogo in cui «minden egy folyamatos jelenben zajlott» (Bán 2012a, 61; «tutto scorreva in un continuo presente», Bán 2019c, 50), un «szűnni nem akaró jelen, ami minden mást kitörölt, elmosott» (Bán 2012a, 62; «[un presente] incessante, che puliva e lavava via tutto il resto», Bán 2019c, 50). È un luogo lontano, e alla lontananza si attribuisce il potere salvifico di cancellare il passato: «S ha már így egy óceányi vizet kerített maga és az otromba múlt közé, volt is talán oka reménykedni; miért is ne gondolhatta volna: elég egy távoli földrészig szaladni, s a múltat huss, eltöröltük» (Bán 2012a, 166; «E se in questo modo aveva messo un oceano d'acqua tra sé e quel passato grossolano, forse aveva ragione di sperare; perché non avrebbe dovuto pensarlo? bastava scappare in un continente lontano e il passato, via!, era cancellato»). Eppure, è una *cacciata* nel Paradiso: nudi, come Adamo ed Eva. L'elemento ambivalente compare dove non ce lo aspettavamo: nella citazione riportata sopra, ad esempio, troviamo un riferimento al *Giardino dei Finzi Contini*, romanzo del 1962 di Giorgio Bassani, che porta il lettore nella dimensione della memoria delle deportazioni di ebrei.

### III.2.3. «Eden immaginario»

Sulla base dei riferimenti alla Shoah, «Keep in touch» può essere collegato a un altro racconto della stessa raccolta: «Képzletbeli Éden» (Bán 2012a, 139-144; Eden immaginario). Il racconto è stato pubblicato per la prima volta nel 2007 sulla rivista *Beszélő*,

nell'ambito di un progetto in cui si chiedeva agli scrittori di comporre un testo basato su uno scatto della fotografa ungherese Lenke Szilágyi (Bán 2007b). La fotografia scelta da Bán era *Rebeka* (2003). Le due versioni, quella in rivista e quella in volume, differiscono notevolmente tra loro e per il presente discorso è molto più significativa la versione del 2007, che sarà la base per la mia analisi. La protagonista è un'ungherese che vive in Brasile e che, grazie alla conoscenza della lingua polacca, lavora come interprete durante la visita dell'ambasciatore ungherese all'ambasciata polacca di Rio. Nel suo monologo interiore, in cui prefigura gli eventi che l'attendono, affiora il ricordo traumatico dell'esperienza nei campi di concentramento. Grazie alla sua abilità da *sommelier*, aveva avuto il tragico privilegio di finire nel *Sonderkommando*, dove si occupava di servire vino agli ufficiali nazisti. Uno di loro la violenta e la getta nella neve. Il freddo le congela alcune dita. Per questo, ancora in Brasile, continua avere un sogno ricorrente: cumuli di neve. Nel racconto, le allusioni agli eventi traumatici sporadicamente come piccoli ma significativi indizi, ad esempio in questo passaggio:

A nagykövet elvtárs feltétlenül számít a szolgálataimra. A nagykövet elvtársnak van szerecséje egy árva kukkot sem beszélni semmilyen nyelven az ő édes, zamatos, veretes magyarján kívül. Az ujjatlan, fekete nagyestélyit veszem, a háromnegyedek fekete kesztyűvel. Úgy kell az ilyen okos ruhadarab, mint egy váratlan bók: elfedi a kéz ráncait, májfoltjait, jótékonyan kitölti a hiányzó ujjpercek helyét, és praktikusán kitakarja a kéretlen tetoválásokat. Egy valóságos főnyeremény. Minden alkalmat megragadok, hogy estélyi kesztyűt húzhassak. Így legalább néha ujjatlant is hordhatok, ami egy trópusi éjszakán igazi áldás. Ahogy a tenger felől hirtelen felkerekedő langyos, esti szél végigsimítja a vállat, egy pillanatra azt gondolhatjuk, hogy csak jelen idő van.

(Bán 2007b, 92)

Il riferimento ai numeri tatuati sulle braccia dei deportati è esplicito per il lettore perché prima, nel testo, dalla confusione multilingue della protagonista emergono singoli termini inequivocabili (*Sonderkommando*, *Vernichtungskvota*). Anche in questo caso, lo spazio tropicale è presentato come lo spazio di un potenziale eterno presente, uno spazio di non-memoria. Anche in questo racconto, l'Eden assume una connotazione ambivalente:

Otthon persze azt képzelik, ez itt maga az Éden. Az Éden azonban, az én képzeletbeli Édenem, az, ahol valakik végre eltakarítják ezeket a rohadt hókupacokat. Minek jön az ember a trópusokra, ha aztán csak mindig hókupacok, amerre a szem ellát.

(Ivi, 92-93)

Il compagno ambasciatore conta necessariamente sui miei servizi. Il compagno ambasciatore ha la fortuna di non parlare un'accidenti di parola in nessuna lingua diversa dal suo dolce, sugoso, patinato ungherese. Metterò l'abito da sera nero senza maniche con i guanti neri a tre quarti. Ho bisogno di un capo così intelligente come di un complimento inaspettato: copre le rughe e le macchie sulle mani, riempie bene il vuoto dei polpastrelli mancanti e copre in maniera molto pratica i tatuaggi indesiderati. Un vero colpo di fortuna. Colgo ogni occasione per indossare i guanti da sera. Così almeno ogni tanto posso indossare abiti senza maniche, una vera benedizione in una notte tropicale. Quando la calda brezza serale si alza improvvisamente dal mare e mi accarezza le spalle, si potrebbe pensare per un attimo che esista solo il presente.

In patria ovviamente si immaginano che qui sia l'Eden. L'Eden tuttavia, il mio Eden immaginario, è dove qualcuno finalmente porta via questi maledetti cumuli di neve. Che ci viene a fare uno ai tropici se poi vede intorno a sé solo cumuli e cumuli di neve.

Ancora una volta, l'esperienza migratoria è un'esperienza in cui l'identità del passato (con tutti i suoi traumi) convive con la nuova identità e diventa esperienza transculturale vissuta, *Erlebnis*. Emblematica in questo senso è la metafora della Malinche, utilizzata dalla protagonista in riferimento al suo ruolo di interprete: «Egy valóságos kis Malinche vagyok. Cortez és Montezuma randiznak, én meg simogatom a buksijukat és összevissza csúsztatok» (ivi, 92; «Sono davvero una piccola Malinche. Cortez e Montezuma si danno appuntamento, io accarezzo le loro testoline e trasporto parole di qua e di là»). Attraverso la figura della complessa e contraddittoria Malinche, l'interprete emblema di un «embe-rek, kultúrák közti párbeszéd» (*ibidem*; dialogo tra uomini e culture), la scrittrice riesce in una frase a lanciare un rimando al trauma della conquista delle Americhe (nello specifico allo sterminio degli Aztechi da parte dei *conquistadores*).

Proprio alla luce di questa frase vale la pena richiamare qui alcuni elementi delle narrazioni sopra citate, per suggerire ulteriori possibilità di analisi legate alla scrittura transculturale e alla *memoria multidirezionale* (Rothberg 2009). Ho già sottolineato il riferimento al felice passato maya in «Le due Frida»: nella dimensione surreale del racconto, esso viene associato ai personaggi Sanyi Lakatos (tipico nome di uomo di etnia rom) e dell'indio Diego<sup>253</sup>. Nel racconto «Cacciata nel Paradiso» la memoria storica evocata attraverso i cinque sensi riguarda anche la schiavitù, mentre nel racconto «Veleno» si fa riferimento ai «szomorú trópusok» (Bán 2012a, 117), i tristi tropici di Claude Lévi-Strauss ([1955] 2015). Nel racconto «Eden immaginario» compaiono fianco a fianco, come ho appena mostrato, riferimenti all'Olocausto, al socialismo (l'incontro degli ambasciatori polacco e ungherese) e alla conquista del popolo azteco. La costellazione di testi qui presentata appare una proposta narrativa che sembra dialogare con la categoria di *multidirectional memory* elaborata da Michael Rothberg.

### III.3. Memoria della letteratura, memoria ed ecfresi: memoria che si autoprocesa nell'intertestualità e nell'intermedialità

Fino a questo punto, focalizzando l'attenzione sulla "memoria nella letteratura", ho dimostrato che sussiste una continuità tra la valenza critica del mostrare il problema della memoria nella letteratura dell'epoca socialista, da un lato, e l'impegno, l'*engagement* insito nella scrittura di Bán quando scrive testi legati alla memoria della Shoah, alla memoria transculturale e alle rappresentazioni e autorappresentazioni socio-culturali dell'individuo e della collettività. Nelle prime due parti dell'analisi, la tematizzazione e rappresentazione dei processi di memoria passava attraverso il *medium* della pellicola (fotografica e cinematografica) e attraverso il *medium* del corpo: due dispositivi, entrambi, che rendono visibile, percettibile un processo psichico contemporaneamente psichico e culturale che in quanto tale ha bisogno di metafore per essere dicibile.

Nei testi che analizzo in questa ultima parte del lavoro, è la letteratura stessa che si fa *medium* di memoria, che attraverso una scrittura che sfrutta le strategie intertestuali e intermediali diventa soggetto di memoria, ricorda sé stessa. Ricostruendo i percorsi intertestuali e intermediali tracciabili nei suoi singoli racconti si vedrà come essi documentano ancora una volta l'attenzione di Bán al rapporto tra testo e immagine e, insieme, il valore

---

<sup>253</sup> «A logikák e többféleségét nevezik kulturális különbségnek. Erre mindenki alpári módon röhögött. Röhögött az egész osztály. Csak a Lakatos Sanyi nem röhögött, mert ő együttértett. Ő tudta, mi az a kulturális különbség. [...] emlékeztetett minket az otthoni fiúkra. Különösképpen Diegóra. Diego félig indián volt, Lakatos Sanyi egészen az». (Bán 2007a, 39).

della ripresa intertestuale e intermediale come strumento di rappresentazione letteraria della «interaction of different historical memories» (Rothberg 2009, s.p.).

### III.3.1. «Uomo che fa il bagno a un leone»

Come illustrato nel primo capitolo, sin dagli inizi della ricerca che ha portato a questo lavoro, il mio interesse è stato da un lato quello di ricostruire in che modo la presenza della memoria come *topos* letterario si configurava come discorso dissenziente nell'Ungheria del Quarantennio socialista (1949-1989), quando l'esercizio della memoria collettiva era distorto e viziato dall'ideologia (memoria *come* dissenso); dall'altro – come passaggio successivo – evidenziare i rimandi intertestuali tra gli autori della fase socialista del postmoderno ungherese e gli autori della contemporaneità, rimandi che producono una pratica di memoria *del* dissenso letterario di allora.

Un esempio particolarmente significativo della compresenza dei concetti di *memoria come dissenso* e *memoria del dissenso* in un unico testo è il recente racconto «Oroszlánt fürdető férfi» (Bán 2018, 30-38; Uomo che fa il bagno a un leone). Si tratta di un testo breve in cui confluiscono una quantità di opere della contemporaneità che l'autrice pone in dialogo tra loro in una parabola intertestuale e intermediale. La parabola diventa a sua volta lo specchio di un dibattito poetico (prima ancora che storiografico) in corso nel panorama letterario ungherese attuale. «Uomo che fa il bagno a un leone coinvolge» (almeno) altre quattro opere, che elenco qui in ordine di apparizione nel testo: il dipinto omonimo di Attila Szűcs (2011), il romanzo *A szív segédigéi* (Esterházy [1986] 2011c; *I verbi ausiliari del cuore*, traduzione di Marinella D'Alessandro, 1988), il film di Jean-Luc Godard *Pierrot le fou* (1965; *Il bandito delle 11*) e il romanzo *Javított kiadás. Mel-léklet a Harmonia caelestishez* (Esterházy [2002] 2011d; *L'edizione corretta di Harmonia Caelestis*, traduzione di Marinella D'Alessandro, 2005). Sebbene nasca come testo ispirato al dipinto di Attila Szűcs, per le sue caratteristiche tematiche e stilistiche (oltre che per la dedica esplicita) il racconto è un omaggio a Péter Esterházy.

Il tema della libertà permea lo sfondo storico-politico e culturale all'interno del quale hanno vissuto e operato Esterházy e Bán. Per quanto nati a poca distanza l'uno dall'altra, dal punto di vista autoriale i due scrittori appartengono a due generazioni una successiva all'altra e vale la pena richiamare qui brevemente i termini di questa distinzione.

Péter Esterházy ha pubblicato la sua prima opera nel 1976, *Francsikó és Pinta* (Esterházy [1976] 2011a; Francsikó e Pinta), e nel 1979, con *Termelési regény*, il 'romanzo della produzione', ha segnato l'inizio del primo postmoderno ungherese (Esterházy [1979] 2011b). Si trattava infatti della "prima azione sistematica di 'rispecchiamento' postmoderno della realtà testuale del realismo socialista" (Töttössy 1995, 177). Se la società politica aveva «abusato della letteratura invadendone il campo, abolendone la funzione, e riducendola al compito di 'estetizzare' il linguaggio del gruppo ideologico», e tale «atteggiarsi a *langue* ha privato la letteratura della propria materia prima», allora lo scrittore postmoderno lavora «a decontaminare la *langue*, lavorando appunto al recupero del patrimonio linguistico, operazione che assume e trasmette allora una forte tensione *etica*» (ivi 1995, 247). È così che l'inserimento, nel testo letterario, di tutto il materiale linguistico presente, anche quello non previsto dalla tradizione narrativa della modernità, questa operazione tipicamente postmoderna assume nel contesto dittatoriale ungherese (ed est-europeo) una "differenza specifica" rispetto all'occidente, perché come osserva nel 2022 Dávid Szolláth, nella regione est-europea «in quest'area la critica postmoderna

al linguaggio è stata molto spesso una critica all'ideologia, ha avuto un carattere politico e un *ethos* collettivo dissenziente»<sup>254</sup>.

Péter Esterházy è l'autore che ha dato un'impronta decisiva a questa specificità. Ha saputo riappropriarsi della materia prima linguistica raccontando il «disagiato stare nella lingua dell'epoca kádariana» (Töttössy 1995,132). La trasparenza creativa conosciuta attraverso l'esperienza del *nouveau roman*, e finalizzata a rendere visibile il rapporto dello scrittore con la letteratura, diventa una «consapevole gestione [del circolo ermeneutico] *in comune con il lettore*» (ivi, 132-133).

Zsófia Bán ha vissuto la sua socializzazione letteraria proprio attraverso questo linguaggio decontaminato proposto da Esterházy e dalla generazione della già citata *próza-fordulat*. Nella sua terza raccolta di racconti, *Possiamo respirare!*, Bán include il racconto intitolato «Uomo che fa il bagno al leone». Il racconto nasce dalla partecipazione di Bán a un progetto editoriale che ha visto coinvolti 63 scrittori ungheresi invitati a dialogare con le opere di Szűcs, e che ha dato vita al volume intitolato *Szivárványbaleset* (Bazsányi 2016; Incidente arcobaleno)<sup>255</sup>. Nel volume sono riportate anche le immagini dei quadri che ispirano ciascun testo. Verso la fine del racconto il lettore può vedere il quadro di riferimento: un uomo di mezza età in maniche di camicia, che con una spugna strofina un leone accovacciato dentro una vasca con piedini bianca, il tutto su sfondo grigio scuro, nello stile pittorico evanescente e fantasmatico di Szűcs. L'immagine del quadro non è inclusa invece nella pubblicazione del racconto all'interno della raccolta *Possiamo respirare!*. In questo caso l'unico riferimento al dipinto interno al testo rimane nel titolo, mentre nell'ultima pagina del volume, nel paratesto, si specifica che il racconto è ispirato appunto al quadro di Szűcs. Il quadro torna nuovamente in collocazione paratestuale nella copertina dell'edizione tedesca, *Weiter atmen!* (Bán 2020). Di qui in avanti prenderò come riferimento per l'analisi l'edizione del 2018.

Il secondo elemento che il lettore incontra è la dedica allo scrittore Péter Esterházy, immediatamente seguita da un brano tratto dal romanzo *I verbi ausiliari del cuore*<sup>256</sup>. La fonte è indicata in fondo al testo, con la definizione di «szövegáthelyzés» (Bán 2018, 30; ricollocazione testuale). Si tratta del brevissimo brano che ha come protagonista “Pierrot (le fou)” e che rimanda a sua volta all'omonimo film di Jean-Luc Godard. Ecco come si presenta la prima pagina del racconto di Bán:

*Esterházy Péternek*

*A Péter Esterházy*

PIERROT <LE FOU> SZOMORÚ HANGULATBAN VAN, SZEMLÁTOMÁST BÁNJA PÁRIZSI CSÍNYTEVÉSEIT, VAGY BOSSZÚTÓL RETTEG? ARANYOZOTT PAPIRVIRÁGOKAT TÉPDES, ÉS A FÖLTÁMADÓ ALKONYI SZÉLBE

PIERROT (LE FOU) È DI UMORE TRISTE, EVIDENTEMENTE SI PENTE DELLE SUE MARACHELLE PARIGINE, O CHE SIA LA PAURA DI UNA VENDETTA? STRAPPA DEI FIORI DI CARTA DORATA E LI SPARPAGLIA NELL'INCIPIENTE BREZZA VESPER-

---

<sup>254</sup> «a régióban a posztmodern nyelvkritika igen gyakran volt ideológiai kritika, volt politikuma és ellenzéki közösségi ethosza is» (Szolláth 2022, 30).

<sup>255</sup> È il titolo di un altro dipinto di Szűcs del 2014.

<sup>256</sup> La dedica a Esterházy non è presente nell'edizione del 2016, a causa di una svista redazionale, stando alle informazioni che ho avuto da Bán. Il volume *Incidente arcobaleno*, in cui è contenuto il racconto, esce poco dopo la morte di Péter Esterházy, avvenuta il 14 luglio 2016. Bán aveva iniziato a scrivere il racconto a settembre del 2015. A inizio ottobre Esterházy aveva reso pubblica la notizia di essere malato di tumore al pancreas. Il diario che lo scrittore ha tenuto nel corso della sua malattia è stato pubblicato il 6 giugno 2016 (Esterházy [2016] 2017). Ci tornerò più avanti nell'analisi.

SZÓRJA A PAPÍRDARABOKAT... HIRTELEN, KISSÉ TÁVOLABBRÓL, ÉKTELEN BŐGÉS. MEGREMEG A FÖLD, A BŐGÉS MENNYDÖRGÉSSÉ ERŐSÖDIK, S MIND KÖZELEBBRŐL HALLIK – ARANYPÚDERES SÖRÉNYŰ CÍMEROROSZLÁN LÉP KI AZ EGYIK OLDALFILAGÓRIÁ-BÓL. PIERROT A MARADÉK PAPÍRVIRÁGOT ELDOBVA HANYATT-HOMLOK MENEKÜLNI PRÓBÁL, DE ÁT AKARVÁN UGRANI A KORLÁTOT, FÖNNAKAD RAJTA AKÁR EGY FÉLIG NYITOTT TOLLKÉS, S ILLETLEN RECSZENÉSSEL HIRTELEN LEGALÁBB SZÁZ HELYEN ELSZAKAD A NADRÁGJA. A CÍMEROROSZLÁN GÚNYOS MOSOLLYAL SZEMLÉLI EGY IDEIG, MAJD RÁÉRŐSEN LEHÚZZA A KESZTYŰJÉT, ÉS A LEGBORZALMASABB MÓDON MEGGYALÁZZA A MAGATEHETETLENÜL HIMBÁLÓZÓ PIERROT-T... A KÖZÖNSÉG CSAK ÁMUL E MERÉSZSÉGEN.<sup>257</sup>

(Szöveghelyezés, Esterházy Péter: *A szív ségédigéi*)

TINA. IMPROVVISAMENTE, DA UNA CERTA DISTANZA, UN RUGGITO SELVAGGIO. LA TERRA INCOMINCIA A TREMARE, IL RUGGITO DIVENTA PIÙ FORTE, SI PROTRAE, IL TUONO SI AVVICINA SEMPRE DI PIÙ – UNO SPLENDIDO LEONE ARALDICO CON LA CRINIERA COPERTA DI CIPRIA DORATA ESCE DA UNA PERGOLA LATERALE, PIERROT, GETTANDO A TERRA I RESTI DEI SUOI FIORI DI CARTA, TENTA DI FUGGIRE TERRORIZZATO, MA MENTRE STA CERCANDO DI SUPERARE UNA BARRIERA VI RESTA IMPIGLIATO COME UN TEMPERINO APERTO A METÀ, LE SUE BRACHE ESPLODONO IN MILLE PUNTI CON UN CREPITIO INDECENTE – IL LEONE ARALDICO, RIMASTO IN ATTESA CON UN SORRISETTO IRONICO, SI TOGLIE GRAZIOSAMENTE I GUANTI E SCEMPIA NEL MODO PIÙ ORRIBILE PIERROT CHE DONDOLA SU E GIÙ RIDOTTO ALL'IMPOTENZA... IL PUBBLICO È SBALORDITO DA QUESTA AUDACIA.<sup>258</sup>

(Ricollocazione testuale, Péter Esterházy: *I verbi ausiliari del cuore*)

Occorre esaminare innanzitutto la combinazione di titolo e citazione, nonché alcune caratteristiche del brano scelto da Bán. Il leone è presente sia nel titolo, sia nel brano ed è l'associazione più esplicita e diretta. Il leone, che nel quadro appare del tutto decontestualizzato, rappresentato in maniera realistica in una scena surreale, viene associato al leone araldico e dunque ricontestualizzato sia storicamente, sia nella valenza simbolica che conosciamo in Esterházy. Bán di fatto sceglie il leone araldico come rimando a un elemento fondamentale di tutta l'opera di Esterházy: l'attitudine ironica e giocosa eppure serissima, non priva di elementi grotteschi, con cui l'autore fa riferimento al passato familiare, alla famiglia Esterházy e in particolare all'esperienza del confino delle famiglie nobiliari, con l'avvento del comunismo, negli anni cinquanta.

La vasca (o meglio, il bagno nella vasca) va a costituire nel testo un'associazione latente: il film di Godard si apre con Ferdinand (poi soprannominato Pierrot dall'amante Marianne) che legge nella vasca delle pagine di storia dell'arte dedicate a Velázquez, ma né il bagno, né la vasca sono menzionati nel brano di Esterházy.

<sup>257</sup> Per il brano originale cfr. Esterházy (1986) 2011c.

<sup>258</sup> La traduzione italiana è di Marinella D'Alessandro (Esterházy 1988, 55-56). Il maiuscolo è nell'originale. Il libro di Esterházy si presenta con pagine listate a tutto e non numerate: questa forma ospita non tanto una storia, quanto dei frammenti, soprattutto frammenti della vita della madre, della sua agonia e del funerale, intervallati da parti di testo in maiuscolo (nella parte inferiore della pagina) che sono spesso testi ospiti rielaborati liberamente da Esterházy. Le pagine non numerate, come suggerisce Péter Balassa, non sono soltanto il segno formale di una rinuncia alla narrazione lineare, ma sono motivate anche dal fatto che «l'evento impossibile da elaborare della morte della madre altro non è che l'estinzione del tempo, il crollo della linearità, quando le cose non si succedono più l'una all'altra...» (Balassa [1986] 2022; «az anya halálának feldolgozhatatlan eseménye nem más, mint az idő megszűnése, a linearitás összeomlása, amikor már nem következnek egymásra a dolgok...»).

I riferimenti espliciti al film, alla dimensione filmica, sono contenuti invece all'inizio e alla fine del brano e costituiscono una struttura a cornice. In apertura, l'inserimento tra parentesi di «le fou» ci fa leggere il personaggio di Pierrot non come la maschera tradizionale, ma appunto come il protagonista del film di Godard interpretato da Jean-Paul Belmondo. Anche le «marachelle parigine» e la «paura di una vendetta» fanno riferimento alla trama del film. In chiusura, il riferimento al pubblico sbalordito rende presente sulla pagina lo *sguardo* del pubblico rivolto verso lo schermo. Nell'originale troviamo il verbo *ámul*, letteralmente 'stupirsi di fronte a qualcosa', che spesso l'ungherese usa in combinazione con *bámul*, letteralmente 'guardare stupefatto', nella forma *ámul-bámul*. Dalla combinazione del verbo *ámul* con 'il pubblico' («a közönség csak ámul») la sensazione di stupore, che di per sé potrebbe essere legata sia alla lettura che alla visione, assume una chiara dimensione visuale. L'inserimento nel testo dello sguardo del pubblico vale come rimando al linguaggio cinematografico di Godard, che con le sue scelte di regia (in una battuta del film Ferdinand-Pierrot si rivolge direttamente al pubblico) rompe l'illusione della finzione e oltrepassa la tradizionale linea di demarcazione tra opera e fruitore. Dal punto di vista del racconto di Bán la dimensione filmica e dunque visuale del brano tratto da *I verbi ausiliari del cuore* è un ulteriore elemento di collegamento con la dimensione visuale del quadro di Szűcs. Ma soprattutto, la cornice appena descritta definisce i limiti all'interno dei quali si muove la riscrittura del brano nella forma di dieci variazioni sul tema. Al nome di Pierrot si sostituisce quello di Pepe (un vezzeggiativo di Péter) e, fatta eccezione per due brani, tutte le altre variazioni si apriranno con il nome del protagonista e con una definizione del suo stato umorale. La frase «il pubblico è sbalordito da questa audacia» viene ripresa quasi sempre a chiusura di ciascun brano, talvolta con modifiche. Il passaggio di associazioni determinante per lo sviluppo del racconto si trova nella prima variazione:

Pepe szomorú hangulatban van, már szemlátomást bánja – vagy bosszútól retteg?

Naphosszat megsárgult iratokat olvas, és a föltámadó alkonyi szélbe szórja a papírdarabokat. De nem.

Hirtelen kissé távolabbról látja magát. Éktelen bőgés. Pepe megremeg, a bőgése mennydörgéssé erősödik és mind közelebből hallja magát. Pepe négyrétegű Zewa pézsét használ. Egy aranykalászos címer lép ki az egyik iratból, szépen hajladozik az alkonyi olvasóteremben. A maradék papírokat eldobva, Pepe hanyatt-homlok menekülni próbál, de saját arnyékát átugorván, fönnakad rajta, akár egy félig nyitott tollkés, s egyetlen reccsenéssel hirtelen legalább száz helyen elszakad a nadrágja. Egy eredeti Calvin Klein volt. Bazmeg. Még ez is.

Az aranykalászos címer gúnyos mosollyal szemléli egy ideig, majd ráérősen lehúzza a kesztyűjét, és a legborzalmasabb módon meggyalázza a magatehetlenül himbálózó Pepét. A közönség csak ámul e merészségen.

(Bán 2018, 31)

Pepe è di umore triste, evidentemente si pente – o che sia la paura di una vendetta?

Per tutto il giorno legge documenti ingialliti, e sparpaglia i pezzi di carta nell'incipiente brezza vespertina. Ma no.

Improvvisamente vede sé stesso da una certa distanza. Ruggito selvaggio. Pepe incomincia a tremare, il suo ruggito diventa più forte, diventa tuono e lo sente sempre più vicino. Pepe usa dei fazzoletti Zewa a quattro veli. Uno stemma con le spighe dorate esce da uno dei documenti e si incurva nella sala di lettura vespertina. Gettando a terra i resti delle sue carte, Pepe tenta di fuggire terrorizzato, ma cercando di superare la propria ombra vi resta impigliato come un temperino aperto a metà e le sue brache esplodono in mille punti con un crepitio indecente. Era un Calvin Klein originale. Cazzo. Pure questa.

Lo stemma con le spighe dorate, rimasto in attesa con un sorrisetto ironico, si toglie graziosamente i guanti e scempia nel modo più orribile Pepe che dondola su e giù ridotto all'impotenza. Il pubblico è sbalordito da questa audacia.

Successivamente alla ricollocazione del brano, la sua riscrittura determina uno spostamento di tematica: se ne *I verbi ausiliari del cuore* l'episodio autobiografico che faceva da «fulcro motivazionale fatto di sentimento e pensiero»<sup>259</sup> era la morte della madre, nelle variazioni l'episodio di riferimento è la scoperta, da parte di Esterházy, che il padre è stato un informatore della polizia segreta ungherese, per la quale ha redatto dossier tra il 1957 e il 1980. La scoperta avviene nel 2000, mentre l'autore sta lavorando alle ultime revisioni di *Harmonia Caelestis*, e i dossier diventano la materia linguistica viva di cui è composta l'*Edizione corretta*. In questo libro – che è composto dagli estratti dei dossier (segnalati in rosso), dagli appunti presi da Esterházy durante la loro copiatura a mano e da ulteriori commenti aggiunti nelle due fasi di riscrittura – l'autore fa i conti con la disintegrazione della (da lui fino allora) presunta integrità morale del padre che, come componente fondamentale del nucleo familiare ristretto di uno dei rami della storica famiglia Esterházy, ha rappresentato per lo scrittore una garanzia di solidità nonostante “gli scempi” della storia. Nel suo racconto Bán traccia così una connessione tra le due opere, tematizzando anche la crisi poetica che l'autore attraversa.

La condensazione si realizza prima di tutto nello spazio testuale di brevi sintagmi che vengono rimodulati entro i limiti delle strutture linguistiche, con analogie morfologiche e assonanze: «aranyozott papírvirágokat tépdés» (strappa dei fiori di carta dorata) diventa «naphosszat megsárgult iratokat olvas» (lett. “per tutto il giorno legge documenti ingialliti”, ma volendo tentare una traduzione più simile al gioco dell'originale: «legge dei fogli di carta ingiallita»); l'«aranypúderes sörényű címeroroszlán» (splendido leone araldico con la criniera coperta di cipria dorata) diventa un «aranykalászos címer» (stemma con le spighe dorate), ovvero il simbolo della Repubblica popolare ungherese.

Gli elementi con cui Bán rievoca questa vicenda non sono genericamente fattuali ma molto concretamente riferibili a quanto Esterházy scrive nell'*Edizione corretta*. Lo stemma con le spighe dorate che insegue Pepe e lo scempra, dopo averlo atteso con un sorriso ironico, è un'immagine molto efficace nell'esprimere il trauma che annichisce lo scrittore. La seconda variazione restituisce la spinta con cui Esterházy ha comunque affrontato la nuova verità: «Pepének obszessziója van, így mondja, obszesszió, pedig csak egy nyavalyás mánia, egy kényszer. Pepe kényszeres. Pepe kicsit örült (*fou*). Az igazságot hajkurássza» (Bán 2018, 31; «Pepe ha un'ossessione, dice così, *obsession*, anche se è solo una maledetta mania, un impulso. Pepe è compulsivo. Pepe è un po' matto (*fou*). Dà la caccia alla verità»)<sup>260</sup>. Nel passaggio, in cui viene citato il titolo del romanzo di Lionel White cui è ispirato il film di Godard, si sente l'eco delle considerazioni di Esterházy nell'*Edizione corretta*, che si apre con una citazione dal romanzo *Film* (1976) di Miklós Mészöly: «Andremo avanti finché non avremo esaurito la materia prima, a costo di chiunque, di qualsiasi cosa» (Esterházy 2005, 7)<sup>261</sup>.

La condizione di chi resta, l'esperienza del lutto e il percorso di (impossibile) elaborazione che impregna *I verbi ausiliari del cuore* («Chi vive non può nascondersi», Ester-

<sup>259</sup> Orig.: «a motivációs központ érületi és gondolati» (Balassa [1986] 2022).

<sup>260</sup> Si tratta di un'ossessione registrabile sin dalla prima fase del postmodernismo letterario ungherese, come nota Töttössy: «Con la sterminata lunghezza dei testi (normalmente di 500-600 pagine) lo scrittore postmoderno in Ungheria rende palese la sua ossessione: provare e riprovare, per riuscire a manipolare *responsabilmente* il materiale da cui vuole prenda forma la narrazione. Provare e riprovare per (ri)trovare i cardini di una lingua ‘strana e aliena’ e ‘obliqua’» (Töttössy 1995, 226).

<sup>261</sup> «ADDIG FOLYTATJUK, AMEDDIG NYERSANYAGUNK VAN, BÁRKIBE, BÁRMIBE KERÜL IS» (Mészöly [1976] 2011, 104; Esterházy [2002] 2011d).

házy 1988, 55) viene rimodulata da Bán in imperativo etico rispetto a un passato che non passa e con cui occorre fare i conti, individualmente e collettivamente:

Pepe él. Aki él, nem rejtőzhet el. Aki meghalt, az rejtőzhet el. (Apa, hol az istenbe vagy?) Szép lassan minden megtörténik az emberrel. Szép lassan minden ember megtörténik. Szép lassan minden történelem ember. [...] A múlt néha olyan, mint a mennydörgés: erősödik, s mind közelebről hallik. [...] Pepe él. De bárcsak ne élne. Bárcsak sose tanult volna meg olvasni. Bárcsak a közönség se tanult volna meg olvasni.

(Bán 2018, 32)

Pepe vive. Chi vive non può nascondersi. Solo chi è morto può nascondersi (Papà dove diavolo sei?) Pian piano ci accade ogni cosa. Piano piano ognuno accade. Piano piano ognuno è accaduto. [...] Il passato (a volte) è come un tuono: diventa più forte e si avvicina sempre di più. [...] Pepe vive. Ma magari non vivesse. Magari non avesse mai imparato a leggere. Magari il pubblico non avesse mai imparato a leggere.

Il pentimento per un'azione che ha stravolto la vita dello scrittore ma che era includibile (perseguire la verità) è tematizzato anche nella quinta variazione:

Pepe szomorú hangulatban van, szemlátómást bánja, hogy valaha is betette abba a Hivatalba a lábát. Csak ámul e mereszégen. Csak egy örült (*fou*) hihetette azt, hogy ettől majd kitisztul a kép. Hogy ettől majd jobban megismeri Papuskát, amikor még nem volt a Papuska, hanem valami Adogató. Úgy látszik, mások is szerettek beceneveket adni. Vajon miért hívtak a Papuskát éppen Adogátónak? Mit adogathatott? Elvégre a Papuska nem tenisztréner, hanem kohómérnök volt.

(Bán 2018, 34-35)

Pepe è di umore triste, evidentemente si pente di aver messo piede in quell'Istituto. È sbalordito da questa audacia. Soltanto un folle (*fou*) poteva credere che questo avrebbe aiutato a chiarire il quadro. Che così avrebbe conosciuto meglio il suo Papparino, quando non era ancora il suo Papparino ma solo un semplice *Servitore*, uno che serviva la palla. A quanto pare, anche agli altri piace dare soprannomi. Perché il suo Papparino lo chiamavano proprio il *Servitore*? Che palle poteva servire? In fondo il suo Papparino non era un istruttore di tennis, ma un ingegnere metallurgico.

La figura del Papparino torna anche nella variazione successiva, con il Papparino che «mindenféle más dolgokat is mondott, *meg írt*» (Bán 2018, 36, corsivo mio; «che diceva, e scriveva, ogni genere di cose»). Pepe da adolescente aveva imparato a imitarne perfettamente la grafia, per cui «most mintha saját írása köszönné vissza azokból a vastag doszsiékból» (*ibidem*; «ora è come se a salutarlo da quegli spessi dossier fosse la sua stessa grafia»). Anche in questo caso risuonano le parole dell'*Edizione corretta*. Sia nel momento in cui Esterházy afferma che «non appena aperto il dossier, riconobbi subito la grafia di mio padre»<sup>262</sup> (Esterházy 2005, 15), sia a livello più profondo di identificazione con il padre e dunque di assunzione, sulle proprie spalle, della colpa del tradimento da lui commesso:

Non sono stato io a commettere quella mascalzonata – ma non è stato neppure qualcun altro! Dentro di me esisteva un “noi”, avevo interiorizzato ogni cosa, compreso mio padre, e se un tempo tutto ciò mi andava bene e significava un punto di appoggio, allora non posso prendere sottogamba questo “noi” neanche adesso.<sup>263</sup> (Ivi, 22)

<sup>262</sup> Orig.: «a dossziét kinyitván, azonnal fölismertem édesapám kézírását» (Esterházy [2002] 2011d).

<sup>263</sup> Orig.: «A gyalázatosat nem én követtem el – de nem is valaki más! Volt bennem egy “mi”, bekebeleztem mindent, apámat is, és ha akkor jó volt és támaszkodtam rá, akkor most nem vehetem ezt a “mi”-t semmibe» (*ibidem*).

Alla ripresa della cornice filmica corrisponde un incremento della presenza del film di Godard nel testo, che talvolta diventa ecfrasticamente la rappresentazione verbale di scene del film e che include anche il personaggio di Marianne, diventata la «aranypuhéres bébiszitter» (Bán 2018, 34; «babysitter coperta di cipria dorata»). Tale racconto è talvolta fedele al film, talvolta prende sviluppi nuovi che, proponendo uno svolgimento non lineare, non consequenziale ma sempre dal carattere surreale, intersecano elementi godardiani, elementi propri della vicenda di Esterházy, ma anche elementi riconducibili al presente, al tempo in cui scrive Bán.

Pepe jelenleg ötvenhét éves, és bohóchangulatban van. Szemlátomást bánja párizsi csínytevéseit Marianne-nal, vagy csak a felesége bosszújától retteg? Pepe a forró vízben fekvé meglátogatja Marianne-t a lakásán, ahol egy hullát talál a nappali szőnyegén. Kiderül, hogy Marianne-t a titkosszolgálat tartja megfigyelés alatt, ezért elhatározzák, hogy lelépnek. [...]

Budapestről a Mediterrán-tengerhez utaznak a halott ember kocsiján. [...] Ott további hullák százait találják a tengeren lebegve, észak-afrikai menekültek hullai. Pepe szomorúan gondol arra, hogy ezek azt hitték, ez itt a pezsgő Európa, holott Pepe tudja (tudni véli), hogy Európa csendes, és átmenetileg nem kapcsolható. Pepe aranyzott papírvirágokat tépedes, és föltámadott, alkonyi tengerbe szórja, a népek tengerébe. A megszeppent közönség csak ámul, Marianne azonban egy ideig gúnyos mosollyal nézi Pepe rögtönzött gyászszertartását, majd ráerősen lehuzza szattyánbőr, piros kesztyűjét és a legborzalmasabb módon elröhögi magát. [...] A hullák magatehetlenül himbalóznak a tengeren.

Kihült a víz. Ideje vacsorázni.

(Bán 2018, 34)

Pepe attualmente ha cinquantasette anni e ha un umore da clown. Evidentemente si pente delle sue marachelle parigine con Marianne, o che sia la paura di una vendetta della moglie? Steso nell'acqua bollente Pepe fa visita a Marianne nel suo appartamento, dove trova un cadavere sul tappeto del soggiorno. Scoprono che i servizi segreti tengono sotto sorveglianza Marianne, e per questo decidono di svignarsela. [...]

Da Budapest viaggiano verso il Mar Mediterraneo nell'auto del morto. [...] Lì trovano altre centinaia di cadaveri che galleggiano sul mare, i cadaveri di profughi nordafricani. Pepe pensa tristemente che quelli credevano che questa fosse la spumeggiante Europa, mentre Pepe sa (ritiene di sapere) che l'Europa è silenziosa e temporaneamente fuori servizio. Pepe strappa dei fiori di carta dorata e li sparpaglia nel risorto mare vespertino, il mare dei popoli. Il pubblico sbigottito stupisce, mentre Marianne osserva per un po' con un sorrisetto ironico il rito funebre improvvisato da Pepe, poi si toglie graziosamente i guanti di marocchino rosso e scoppia a ridere nel modo più orribile. [...] I cadaveri dondolano su e giù sul pelo dell'acqua ridotti all'impotenza.

L'acqua si è raffreddata. È ora di cenare.

Nel brano, uno dei passaggi più esplicitamente politici del film di Godard – il ragionamento di Marianne sui 115 guerriglieri Viet Cong<sup>264</sup> – è riattualizzato con le morti nel Mediterraneo, per mezzo di una tecnica di montaggio che ha un effetto realisticamente surreale. Nella prima frase del brano, il riferimento all'età attuale di Pepe crea una sovrapposizione concretamente autobiografica: Zsófia Bán scrive il testo (almeno nella sua prima stesura) nel settembre 2015, è dunque lei ad avere cinquantasette anni.

Il riferimento al film di Godard e in generale al cinema è anche di tipo metalinguistico: Bán ripropone, nella lingua scritta, quelle componenti usate dal regista francese come «pratica di sovvertimento dei codici» per «superare la narritività tradizionale per cui ogni elemento doveva essere funzionale al racconto» (Rondolino, Tomasi 2014, 493). Ad

---

<sup>264</sup> «Dicono 115 guerriglieri e per noi non significa niente, ma ognuno di loro è un uomo e non sappiamo chi è, se ama una donna, se ha dei figli, se preferisce il cinema o il teatro. Non sappiamo niente. Dicono solo 115 morti» (Godard 1965, 12'45'').

esempio, riprende uno degli espedienti che serve a denunciare la dimensione cinematografica del film: la presenza del pubblico – già rilevata da Esterházy – è accentuata quando si accenna a un giudizio collettivo sulle azioni dei protagonisti: «általános vélekedés, hogy jobb lett volna, ha vesztég maradnak. <Itt rövid vetítési szünet, mert telefonja van; addig pisi, büfé, popcorn, kóla.>» (Bán 2018, 33; «è opinione generale che sarebbe stato meglio se se ne fossero rimasti quieti. <Qui breve interruzione, perché c'è una telefonata; intanto pipì, bar, popcorn, cocacola>»). Bán smantella il patto della finzione filmica rompendo i confini tra realtà e finzione: «Mire a két ügynök lelép, Pepe Marianne-t sem találja. A pultosnak mutat egy fotót róla, mire a pultos meglepet-ten kiált fel: tiszára Anna Karina! Ez Pepének ugyan jólesik, de az alapprobémáján nem segít: Marianne hiába hasonlít, nincs seholl!» (ivi, 37; «Quando i due agenti se la svignano, Pepe non trova nemmeno Marianne. Mostra una sua foto al barista, al che il barista esclama sorpreso: è uguale ad Anna Karina! Questo fa piacere a Pepe, ma non lo aiuta a risolvere il problema di fondo: inutile che Marianne somigli, se non è da nessuna parte!»).

Fa questo anche attraverso le citazioni di altri film, quando ad esempio Pepe va a casa a farsi un bagno dopo aver letto le carte ingiallite e commenta: «Egy forró fürdő mindent megold, Claudia Cardinale a Volt egyszer vadnyugatban, miután erőszak tárgya lett» (ivi, 33; «Un bagno caldo risolve tutto, Claudia Cardinale in *C'era una volta il West*, dopo essere stata oggetto di violenza»). Oppure quando Pepe «Fogja a Magnumját, és lelövi Marianne-t és az álbátyot, aztán kékre festi az arcát, ahogy a Blues Brothersben látta» (Bán 2018, 38; «prende la sua Magnum e spara a Marianne e al finto fratello, poi si dipinge il viso di azzurro, come ha visto nei *Blues Brothers*»). Entrambe le citazioni sono degli anacronismi rispetto al film di Godard: *C'era una volta il West* è del 1968, *The Blues Brothers* è del 1980. Non lo sono invece nella prospettiva temporale dell'*Edizione corretta*.

Il testo di Bán fa confluire momenti differenti della storia della letteratura ungherese in una parabola prima di tutto *di vita*: è un omaggio non soltanto allo scrittore, ma all'uomo. Come ho anticipato in nota, il racconto è stato pubblicato per la prima volta poco dopo la morte di Esterházy, mentre la sua prima versione è stata scritta dall'autrice poco prima che Esterházy annunciasse pubblicamente la sua malattia, un tumore al pancreas. Per quanto nel racconto di Bán non ci siano elementi riconducibili a questa tragica esperienza, il lettore prende in mano il testo con questa consapevolezza, essendo inoltre a conoscenza del fatto che Esterházy ha *reso testo* la sua malattia nel *Hasnyálmirigynapló* (Esterházy [2016] 2017; Diario del pancreas). Nella prima pagina si legge:

Ho sempre a portata di mano dei foglietti per poter annotare qualsiasi cosa in qualsiasi momento, ma non sono un (vero) diarista. Il diarista sorveglia il tempo, vorrebbe fissare la giornata con tutti suoi avvenimenti. Nel mio caso è come se a rendermi tale fosse il presentarsi di un problema. È successo anche con l'*Edizione corretta*. Ho provato, provo ad afferrare il problema per la collottola, a piegare le frasi nel loro giogo. Il giogo delle frasi – è da queste cose che si vede il problema.<sup>265</sup>

Nell'*Edizione corretta*, a sua volta, l'autore aveva stabilito un collegamento con *I verbi ausiliari del cuore* affermando, in relazione alla scoperta dei dossier scritti dal padre, che

---

<sup>265</sup> Orig.: «Cetlijeim vannak mindig kéznél, hogy bármit bármikor lejegyezsek, de nem vagyok (igazi) naplói-író. A naplói-író az időt ellenőrizne, a napot szeretné rögzíteni mindenestül. Engem mintha csak a baj tenne azzá. Ez történt a *Javított kiadás* esetében is. Próbáltam, próbálok a bajt nyakon csípni. Mondatok igájába hajlítani. Mondatok igája – hát ilyenekből látszik a baj» (Esterházy [2016] 2017).

«l'ultima volta che mi ero sentito così subdolamente inebetito era stato quando era morta mia madre» (Esterházy 2005, 17)<sup>266</sup>. Nell'introduzione a *I verbi ausiliari del cuore* scriveva infatti che, a due settimane dalla morte della madre, voleva «[mettersi] al lavoro prima che il bisogno di scrivere di lei, così forte al funerale, si [ritrasformasse] nell'ottuso mutismo con cui [aveva] reagito alla notizia della sua morte» (Esterházy 1988, 7)<sup>267</sup>. C'è un'urgenza che va al di là della dicotomia tra dire e non dire («non parlo; però non sto nemmeno zitto: e non è la stessa cosa» (*ibidem*)<sup>268</sup>, e che rappresenta per l'autore l'essenza della letteratura: «Il libro, di qualsiasi cosa parli, dovrebbe avere un tocco di leggerezza che ci ricordi come un'opera non è mai qualcosa di naturalmente dato, bensì un'esigenza e un dono» (ivi, 9)<sup>269</sup>. Ecco, quindi, la stretta connessione tra vita e letteratura, per cui quella che da Bán viene tracciata, in un solo racconto, è anche una parabola poetica.

Scegliendo la forma dell'omaggio letterario, l'autrice fa pratica di memoria *della* letteratura perché riattualizza momenti dell'evoluzione artistica di Esterházy che sono anche passaggi significativi della storia letteraria ungherese. Condensandoli in un unico testo, mette a fuoco la continuità nella discontinuità.

*I verbi ausiliari del cuore* e l'*Edizione corretta* (ma anche il *Diario del pancreas*) non sono veri e propri diari, ma sono accomunati dal già citato peculiare «andamento diaristico», che va inteso come «generale comportamento dello scrittore postmoderno ungherese» (Töttösy 1995, 225), come un suo rifiuto di proporsi come soggettività poetica identificabile con la comunità umana *tout-court*, in altre parole, come una chiara volontà di essere «debole in quanto *relazionale*», laddove la relazione si presenta nella forma di una 'concretezza semplice' ovvero, ad esempio, «come storia di una problematica» (Töttösy 1995, 385 n.172). D'altro canto, l'*Edizione corretta* rappresenta uno spartiacque sul piano poetico, registrato sia dall'autore stesso, sia dalla critica letteraria. Scrive Esterházy:

Questa prosa realistica non fa per me. Dovrei descrivere ciò che accade, senza aggiungere né togliere alcunché, ho cinquant'anni, ma non ho mai fatto niente del genere. Vorrei avere costantemente un registratore e un video accanto, anzi, dentro di me. Valuto le mie frasi mettendole a confronto con la frase, non con la "realtà"; per cui adesso vedo sin troppo bene quanto sono raffazzonate.

(Esterházy 2005, 32)<sup>270</sup>

Sono riflessioni che rimandano alla dialettica tra postmodernismo e realismo. Alla pubblicazione dell'*Edizione corretta* – come segnala József Takáts – «molti suoi lettori scettici rispetto al postmodernismo hanno tratto dall'opera il seguente insegnamento: che la realtà è ineludibile e che al realismo si può sfuggire solo per un breve periodo di tempo,

<sup>266</sup> Orig.: «Mikor anyám meghalt, akkor voltam ilyen sunyin kába» (Esterházy [2002] 2011d).

<sup>267</sup> Orig.: «munkához kell látnom, mielőtt a temetéskor roppant heves kényszer, az írák-róla vissza nem változik azzá a tárgyú szótlansággá, amellyel a halál hírére reagáltam» (Esterházy [1986] 2011c).

<sup>268</sup> Orig.: «Nem beszélek; de nem is hallgatok: s ez megint más dolog» (*ibidem*).

<sup>269</sup> Orig.: «A könyv bármiről szól is, érződjek benne egyfajta könnyedség, mely arra emlékeztet, hogy a mű sohasem természetserűleg adott valami, hanem *igény és adomány.*» (*ibidem*).

<sup>270</sup> Orig.: «Ez a realista próza nem fekszik nekem. Azt kéne leírnom, ami történik, se hozzá tenni, se elvenni, ötvenéves vagyok, de ilyet még nem csináltam. Folyamatosan egy magnót és egy videót szeretnék magam körül, bennem. Mondathoz szoktam mérni a mondataimat, nem a "valósághoz"; így most nagyon látom a csenevészsgüket» (Esterházy [2002] 2011d).

sebbene l'opera, credo, abbia fatto di tutto per mostrarsi come forma»<sup>271</sup>. L'opera, l'*Edizione corretta*, è sicuramente espressione di una crisi autoriale, di un disagio. D'altro canto, l'utilizzo dei «documenti ingialliti» non è inteso a scopo documentaristico, non sono *documenti, fonti* che autenticano il testo (cfr. Szolláth 2022, 30): essi acquisiscono una funzione metatestuale e, oltre a mostrare il dramma di una nazione, diventano materia prima su cui Esterházy (ri)elabora la propria visione della letteratura e di fatto la convalida, affermando a un certo punto: «immagino che rimarrò intertestuale fino all'ultimo respiro» (Esterházy 2005, 19)<sup>272</sup>.

A partire dai primissimi anni del XXI secolo, osserva sempre Takáts, il panorama letterario ungherese registra la necessità di un ritorno al realismo e a una narrazione della storia, come espressione del desiderio «che il fatto letterario diventi di nuovo fatto sociale»<sup>273</sup>. Seppure registrabile a livello internazionale, tale tendenza per Takáts è espressione anche di una condizione sociale specifica, ovvero della necessità di fare i conti con «il fallimento del cambio di regime, l'aumento della povertà, l'inasprimento dei rapporti sociali»<sup>274</sup>, con un'importante distinzione:

il più importante autore postmoderno ungherese, Péter Esterházy, mi sembra – pensando a *Esti* (Esti) e a *Egyszerű történet* (Storia semplice) – che abbia proceduto esattamente all'inverso: in risposta alla nuova letteratura tematica (lui stesso l'ha chiamata così) come prosatore ha perseverato nella propria pratica metafinzionale-combinatoria, aspirante alla polisemia.<sup>275</sup>

Nella terza variazione Zsófia Bán scrive: «Il passato (a volte) è come un tuono: diventa più forte e si avvicina sempre di più». La frase, che ho già analizzato in relazione al brano di Esterházy, ha una forte valenza anche quando estrapolata dal contesto del racconto e letta come dichiarazione di poetica, in relazione alla produzione precedente di Bán e agli altri testi di questa stessa raccolta. Dare voce al passato, fare della letteratura una pratica di memoria individuale e collettiva, costituisce una delle spinte più forti dell'autrice al proprio impegno nell'Ungheria attuale. Con questa frase l'autrice invita la propria Ungheria a fare i conti con sé stessa.

Verso la fine del racconto, nella già citata quinta variazione, abbiamo una scena che, con uno scarto rispetto ai riferimenti intertestuali tracciati finora, ci offre una descrizione efficacissima, allegorica, della condizione sociopolitica ungherese, che si eleva a domanda esistenziale:

Pepe olyan, mint egy szomorú bohóc. [...] Pepe ezt nem bánja, kedveli a bohócokat, csak az állatos számokat nem kedveli. Szerinte épp azok az állatok, akik ilyesmire

Pepe è come un clown triste. [...] A Pepe non dispiace, gli piacciono i clown, quel che non gli piace sono i numeri con gli animali. Secondo lui animali sono proprio quelli che costringono a esibirsi

<sup>271</sup> Orig.: «Sok, a posztmodernnel szemben kételyekkel teli olvasója szűrte le azt a tanulságot e műből, hogy a valóság megkerülhetetlen, a realizmus csak ideig-óráig megúszható, noha a mű, azt hiszem, mindent megtett, hogy formának láttassa magát» (Takáts 2018, 342).

<sup>272</sup> Orig.: «Utolsó lehettemmel is intertextuális leszek, gondolom» (Esterházy [2002] 2011d).

<sup>273</sup> Orig.: «hogy az irodalmi tény újra társadalmi tényé váljon» (Takáts 2018, 340).

<sup>274</sup> Orig.: «a rendszerváltás kudarcával, a szegénység növekedésével, a társadalmi kapcsolatok eldurulásával» (*ibidem*).

<sup>275</sup> Orig.: «A magyar posztmodern legjelentősebb szerzője, Esterházy Péter, nekem – az *Estire* és az *Egyszerű történet* két darabjára gondolva – úgy tűnik, épp fordítva járt el: válaszul az új tematikus irodalomra (ő maga nevezte így) kitartott saját metafikciós-kombinatorikus, többértelműsége törekvő prózairói gyakorlata mellett» (*ivi*, 342).

kényszerítik a szerencsétleneket, akiket befogtak. A múltkor is volt a Spektrumon egy video életükben először szabadon engedett cirkuszi állatokról, ki kellett menniük egy ketrecből, volt, aki csak óvatosan kisüdürgött, hogy ne érje meglepetés, ha nétán visszaküldik, volt, aki lendületesen kiugrott, mint a tigris, aki csak visszavenni látszott azt, ami mindig az övé volt, és voltak, akik, mint két csimpánz, hunyorogva és kézen fogva léptek ki a szabadba, majd rémülten átölelték egymást, és visszamenekültek a ketrecbe. A közönség csak ámul e merészségen.

(Bán 2018, 35)

quei poveracci, tenendoli in cattività. Di recente su Spektrum c'era un video su degli animali da circo che per la prima volta in vita loro venivano liberati: dovevano uscire da una gabbia, c'erano quelli che si tenevano nei paraggi, circospetti, per non rimanere sorpresi in caso li avessero rispediti dentro, quelli che balzavano fuori con slancio, come la tigre, che sembrava semplicemente riprendersi quel che era sempre stato suo; e poi c'erano quelli che, come due scimpanzé, fecero un passo fuori strabuzzando gli occhi e tenendosi per mano e poi terrorizzati si abbracciarono e scapparono di nuovo nella gabbia. Il pubblico è sbalordito da questa audacia.

Nel suo omaggio a Péter Esterházy, Bán tematizza, per mezzo della stessa lingua letteraria, quelli che sono temi di discussione anche della critica e della storiografia. Riprendendo la lingua letteraria di Esterházy, la presenta come attuale e ancora valida. Mischian-dola all'atmosfera surrealista del quadro di Szűcs e del film di Godard, ci ripropone in maniera profonda, esistenziale, la domanda sul rapporto che l'autore può individuare tra la (sua) finzione e la (sua) realtà. Includendo i riferimenti alla realtà presente, riattualizza l'esercizio di memoria *come* dissenso attraverso una pratica di memoria (letteraria) *del* dissenso (letterario).

### III.3.2. Memoria ed ecfrasi

Ho aperto quest'ultima parte del lavoro dedicata alla memoria *della* letteratura con l'analisi di un racconto che nasce da un quadro: «Uomo che fa il bagno a un leone». La prospettiva da cui ho analizzato il racconto è stata quella dell'intertestualità (i rimandi al testo di Esterházy) e dell'intermedialità (i rimandi al film di Godard). Il legame con il quadro è stato evidenziato soltanto come motore ispirativo, ma non mi sono soffermata su una definizione tipologica di tale operazione. Allo stesso modo, per il racconto «Le due Frida» analizzato precedentemente ho presentato un'analisi legata allo stretto rapporto che sussiste tra memoria e identità transculturale, passando attraverso il corpo come dispositivo di memoria, ma non mi sono soffermata su una analisi tipologica della strategia narrativa alla base del racconto.

Vale la pena adesso riprendere i due racconti dalla prospettiva di una teoria dell'ecfrasi, seguendo in particolare le tassonomie e le suggestioni proposte da Michele Cometa ne *La scrittura delle immagini* (2012). Ciò che accomuna i due racconti di Bán è appunto il ricorso alla rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale, «quella forma di pensiero che entra in scena quando un'immagine viene evocata in un testo [...] la questione cruciale del rapporto agonale tra visibile e dicibile» (Cometa 2012, 288). Tenterò di dare ai due racconti una attribuzione tassonomica che intende da un lato individuare le implicazioni narrative di tali ecfrasi, dall'altro metterli in dialogo con altri quattro racconti dell'autrice in cui sono coinvolte opere d'arte pittoriche e in cui l'ecfrasi ha un'importante «funzione genetica»: vale a dire che le ecfrasi «spesso costituiscono il presupposto del testo e possono però innervarsi in esso per tutta la durata della narrazione» (ivi, 148).

I testi di cui mi occuperò nelle prossime pagine sono i seguenti:

- «Le due Frida (*Scuola oltre la frontiera*)» (Bán 2007a)
- «Olympia (*Une folie sentimentale*)» (Bán 2007a)
- «La madonna del Mantegna si butta giù (*canto popolare per l'attesa del bambino*)» (Bán 2007a)
- «Las Meninas» (Bán 2012a; precedentemente pubblicato in rivista: Bán 2010a)
- «Ida» (Bán 2018; precedentemente pubblicato in rivista: Bán 2014)
- «Uomo che fa il bagno a un leone» (Bán 2018; Bán 2016)

È chiaro, a questo punto del lavoro, che la riflessione sul rapporto tra testo e immagine è praticamente onnipresente nei testi di Bán. Certo, come si è visto, di volta in volta in misura differente e attraverso l'interazione della parola con le forme visive più disparate. Il motivo per cui ho deciso di dedicare l'ultimo paragrafo della mia analisi proprio a questi sei racconti è che le immagini da cui derivano sono dipinti, rientrano quindi tra gli oggetti più tradizionali delle forme ecfrastiche (descrizioni di oggetti artistici chiaramente riconducibili alla sfera delle arti figurative), e sono in parte dipinti diventati iconici. Le ecfrasi di Bán coinvolgono dunque anche icone che hanno attraversato gli studi visuali del Novecento, così che l'autrice necessariamente si misura non soltanto con l'immagine in sé, ma con tutto il portato ermeneutico di cui reca necessariamente memoria. Cometa parla espressamente di questo aspetto, vale a dire di come, per il suo lavoro, si è trattato di «studiare le modificazioni che le immagini producono sulla dimensione narrativa», ma anche, e questo è il punto cruciale, «di segnalarne il significato culturale, in quanto icone disponibili all'immaginario moderno e costantemente presenti nella scrittura, soprattutto romanzesca» (Cometa 2012, 163). Anche nel caso di Bán, questo paragrafo sarà dedicato non soltanto alle retoriche dell'ecfrasi, ma a evidenziare cosa comporta la scelta di immagini che portano con sé il carico di una tradizione ecfrastica la quale, nel sistema culturale di appartenenza (nel nostro caso la cultura occidentale del secondo Novecento) ha espresso «la contesa profonda che s'instaura tra il verbale e il visuale in un determinato regime scopico» (*ibidem*). Come vedremo, questo vale in particolare per il racconto «Las Meninas».

Ad un certo punto della propria argomentazione, Cometa parla espressamente di «memoria ecfrastica»: essa «ricorre a un vertiginoso assemblaggio di dettagli tratti da immagini diverse, come nella dinamica figurativa del sogno» in modo che «si evocano e si assemblano dettagli figurativi tratti da dipinti della tradizione pittorica e che producono un *tertium* mai esistito ma assolutamente verosimile» (ivi, 61). In questo passaggio Cometa sta parlando del sottile discrimine tra ecfrasi *mimetica* e *nozionale*, cioè tra la descrizione di quadri realmente esistenti e la descrizione di quadri esistenti solo nella finzione narrativa. Ma il concetto di memoria ecfrastica si può estendere sicuramente anche al recupero della tradizione ermeneutica legata a determinate opere pittoriche. L'ecfrasi, che è forma intermediale per eccellenza della tradizione narrativa ma, come si è appena visto, ha anche una «potente finalità intertestuale» (ivi, 150), si configura nell'analisi dei testi di Bán come territorio fruttuoso in cui ricercare le istanze *engagées* e dissenzienti rispetto al discorso culturale dominante. Cometa parla di «funzione metanarrativa» e «funzione metapoetica» dell'ecfrasi (ivi, 152). Nel primo caso si intende la capacità delle scene ecfrastiche – e ciò vale soprattutto se posizionate in apertura o a cornice della narrazione – di prefigurare o anticipare il senso dell'opera di prosa; nel secondo caso, le ecfrasi si presentano come «un dispositivo in cui il romanzo stesso si “rispecchia”, una

lente in cui, in forma spesso concentrata (e deformata), si inquadra un’“immagine” unitaria della narrazione, una “teoria” della stessa» (*ibidem*).

È possibile presentare i due racconti con cui ho aperto questo paragrafo come agli antipodi rispetto ai diversi gradi di complessità della costruzione ecfraistica. In «Uomo che fa il bagno a un leone» siamo infatti di fronte a una semplice *denominazione*, mentre ne «Le due Frida» abbiamo una variante retorica della *dinamizzazione* che ingloba le «esperienze medialità che la tecnologia rende possibili» (ivi, 46).

Scrivendo Cometa che «il grado più vicino allo “zero” è costituito dalle forme semplici della denotazione, come la citazione esplicita di un quadro in un testo, che spesso si riduce a una mera denominazione dell’opera» (ivi, 85). Come ho già mostrato nel paragrafo precedente, infatti, il dipinto «Uomo che fa il bagno a un leone» non è oggetto di una rappresentazione verbale all’interno del testo e la sua evocazione è tutta demandata al titolo, che ne è la ripresa letterale. Affinché si possa parlare di una ricezione anche del quadro da parte del lettore, bisogna rimandare allo spazio paratestuale. La *funzione genetica* (ivi, 144) di questa denominazione non è diegetica ma strettamente stilistica, perché la rappresentazione verbale mira alla ricreazione di un ambiente surreale, quello che accomuna il quadro di Szűcs al brano di Esterházy poi sviluppato da Bán nelle sue dieci variazioni. In questo caso il testo non si pone in rapporto agonale con l’immagine da cui scaturisce ma è con essa in rapporto ancillare. Ne «Le due Frida» siamo nell’ambito di quello che Cometa scrive riprendendo le teorizzazioni di Pier Vincenzo Mengaldo:

In qualche modo Mengaldo sfiora la questione quando, in uno dei passaggi più istruttivi sulla dinamizzazione delle immagini, si rende conto che l’*ékphrasis* può narrativizzare l’immagine fissa ma può anche fissare quello che è la risultante di un movimento presupposto. [...] Mengaldo lascia ad altri il compito di sviluppare questa intuizione, anche perché, probabilmente, per lui si tratta di aver segnalato un’altra possibile variante retorica della dinamizzazione. Ma proprio qui [...] va iniziato un altro discorso. È infatti evidente che questa trasformazione “del moto in quiete” (Mengaldo, 2005, p. 66)<sup>276</sup> diviene tanto più possibile quanto più si sviluppa la tecnica fotografica e che questa forma di “anti-dinamizzazione” diviene tecnicamente possibile e immensamente diffusa nell’epoca della fotografia. Bisognerà dunque imparare a distinguere [...] le epoche dell’*ékphrasis* a partire dalle esperienze medialità che la tecnologia rende possibili. (Ivi, 45-46)

Nel racconto «Le due Frida» Bán utilizza la retorica della dinamizzazione – cioè una descrizione non delle immagini ma delle azioni che hanno condotto al «*punctum temporis* prescelto dall’artista» (ivi, 91) – attraverso una risemantizzazione, la *Nacherzählung* con cui «le immagini si vivificano e si risemantizzano dinanzi allo spettatore il quale, letteralmente, segue con gli occhi un’altra storia, sempre nuova, spesso appunto radicalmente modificata rispetto al topos originale» (*ibidem*). L’ecfrasi si struttura in tre momenti, sulla base della tecnica retorica della prosopopea. A narrare è infatti una delle protagoniste del quadro:

Mondhatjuk: nem jó dolog új gyereknek lenni. Mindenki folyton téged vizslat. Főleg ha ketten vagytok. És még inkább, ha ketten vagytok egyek. Ezen úgy próbáltunk segíteni, hogy másképp öltöztünk. Frida felül gazdagon csipkézett, hosszú, fehér, háromnegye-

Possiamo dirlo: non è una bella cosa essere nuovi a scuola. Ti scrutano di continuo. Soprattutto se siete in due. E a maggior ragione se in due siete una. Provammo a rimediare alla cosa vestendoci diversamente. Frida portava un vestito lungo, bianco, con le maniche a tre quarti, il

<sup>276</sup> La citazione è tratta dal volume *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica* (Mengaldo 2005).

des ujjú ruhát hordott, aminek az alsó szegélyét helyes kis piros virágminták díszítették, én pedig olajzöld, alul fehér fodros, hosszú szoknyához kéksárga topot (ékszert használni sajnos tilos volt, amitől mindig úgy éreztük magunkat, mintha meztelenül mennénk ki az utcára). Mégis folyton összekeverték minket.

(Bán 2007a, 39)

Elloptunk az orvos táskájából egy szikét és érfogót, majd távozás után bevonultunk a fürdőszobába, és nekiláttunk összekapcsolni a szívünket. [...] A bajt csak tétezte, hogy most vettük csak észre, hogy Fridának a fehér csipke alól nem csak a feltárt szíve, hanem a mellei s kilátszik, ami pedig a rajszabályzat szerint szigorúan tilos volt. Ráadásul nem tudta elég jól elszorítani az érfogóval az artériánk végét, és ezért a hófehér, gyönyörű ruhájára csöpögött a vér, ami ugyan meglepően jól passzolt a ruhája alsó szegélyére hímzett apró virágminták színével, mégis rendetlen benyomást keltett, és ez üttörőhöz szintén méltatlan volt, de fényképezkedéskor különösen. A másikunk kék-sárga felsőrésze ugyan érintetlen volt, de nem tudtuk ezt a szív-dolgot másképp megoldani, mint hogy az anyagon kívülre hozzuk, ami kétségtelenül kissé szokatlan eljárás [...]. Ám volt valami, ami nem csak esztétikai, hanem gyakorlati szempontból sem volt éppen szerencsés megoldás, a kettőnk szívét összekötő artériát át kellett bújítani a felsőrész ujja alatt, ez aztán rátekeredett a karomra, és akadályozott a mozgásban.

(Ivi, 42-43)

Tulajdonképpen nem volt szerencsés nap a fényképezkedéshez, az ég fenyegetően ezüstszürke és fekete volt, esőre állt. Intett, hogy ülünk le arra a kispadra, amin a padellus szokott sütkérezni a napon. Helyezkedjünk el, ahogy jólesik, neki csak az a lényeg, hogy nézünk egyenesen bele a kamerába. Így hát leültünk, megfogtuk egymás kezét, és belenézünk a kamerába. Az elkészült képét édesanyánk beragasztotta a családi albumba, és ideges gyöngybetűivel ezt írta mellé: Frida és Frida, 6./b, 1969. Ime.

Annak külön örültünk, hogy a képen Diego is rajta van. *Viva la fotografia. Viva la vida.*

(Ivi, 46)

busto ricamato con un ricco merletto, la balza decorata con un delicato motivo di fiorellini rossi, io invece un top giallo e blu su una gonna lunga verde oliva, ornata con un volant bianco (i gioielli purtroppo erano vietati, per cui ci sembrava sempre di andare in giro nude). Eppure continuavano a confonderci.

Rubammo dalla borsa del medico un bisturi e una pinza vascolare e non appena lui si fu allontanato ci ritirammo in bagno e ci accingemmo a legare i nostri cuori l'uno all'altro. [...] E a rincarare la dose, solo allora ci accorgemmo che dal pizzo bianco di Frida le spuntava fuori non solo il cuore aperto, ma anche i seni, cosa questa severamente proibita dal regolamento. Per giunta, non era riuscita a chiudere perfettamente le estremità delle arterie con la pinza vascolare e così sul suo splendido vestito bianco come la neve era gocciolato del sangue che, per quanto si sposasse magnificamente con il colore del fine motivo floreale ricamato sulla balza, dava pur sempre un'impressione di disordine, altra cosa che non si addiceva a un pioniere, figuriamoci per la foto di gruppo. Anche se il top giallo-blu dell'altra di noi era rimasto intatto, non eravamo riuscite a risolvere la storia del cuore che lasciando tutto in bella mostra sul tessuto, una procedura senza dubbio poco ortodossa [...]. C'era però una cosa che non si era rivelata una soluzione troppo fortunata, non solo da un punto di vista estetico ma anche pratico, perché l'arteria che collegava i nostri due cuori avevamo dovuto infilarla sotto la manica della blusa e così mi si era attorcigliata al braccio e m'impediva nei movimenti.

In verità non era una buona giornata per le foto, il cielo era minaccioso, grigio-argento e nero, si preparava alla pioggia. Il fotografo ci fece segno di sederci sulla panchina su cui in genere prende il sole il bidello. Che ci mettessimo comode, come più ci piaceva, per lui l'importante era solo che guardassimo dritte dentro l'obiettivo. Così ci sedemmo, ci prendemmo per mano e guardammo dentro l'obiettivo. La mamma attaccò la foto nell'album di famiglia e affianco, con la sua finissima grafia nervosa, scrisse: Frida e Frida, VI B, 1969. Eccola.

Ci fece particolarmente piacere che anche Diego fosse uscito nella foto. *Viva la fotografia. Viva la vida.*

Nella prima citazione abbiamo una descrizione statica dell'abbigliamento delle due protagoniste, che coincide perfettamente con gli abiti del quadro, rappresentazione simbolica delle due identità di Frida-Bán, come ho mostrato nel paragrafo dedicato all'analisi dei racconti "transculturali" dell'autrice. L'inciso sul divieto di indossare gioielli è l'irruzione della cultura socialista nel precedente assetto sudamericano. Nella seconda citazione c'è la dinamizzazione vera e propria, la narrazione dell'esperimento delle due bambine che le conduce allo stato in cui si vedono nel quadro: tutti i dettagli derivati dal quadro sono evocati e "spiegati". Nella terza parte cogliamo infine il momento in cui il fotografo entra nel gioco diegetico. Bán pone così l'accento sulla retorica dell'«anti-dinamizzazione» e sulla tecnica fotografica che, come ho mostrato nelle pagine precedenti, ha una diretta implicazione ermeneutica: fa entrare in campo l'aspetto della memoria autobiografica, il discorso della memoria individuale come strumento di costruzione identitaria, attivando quei meccanismi interpretativi che ho già approfondito nel paragrafo dedicato al racconto. La scrittura della didascalia da parte della madre non soltanto ci fornisce un elemento concreto per una lettura autobiografica (l'anno in cui Bán si trasferisce a Budapest), ma *sostituendosi alla denominazione dell'opera reale* rimanda ai gesti di archiviazione delle fotografie di famiglia che implicano necessariamente la trasmissibilità transgenerazionale.

Rimanendo all'interno della raccolta *Scuola serale*, altri due racconti contengono una descrizione esplicita di dipinti celebri: «Olympia (*Une folie sentimentale*)» e «La madonna del Mantegna si butta giù (*canto popolare per l'attesa del bambino*)».

Il primo racconto, «Olympia», è un atto efrastico di particolare pregio che mette in scena numerosi modi della descrizione e si confronta con Manet, che Foucault ha descritto come «colui che per la prima volta nell'arte occidentale, almeno dal Rinascimento, almeno dal Quattrocento, si è permesso di utilizzare e di far giocare, in un certo modo, all'interno dei suoi stessi quadri, all'interno di quel che rappresentano, le proprietà materiali dello spazio su cui dipingeva» (Foucault 2005, 20-21), come colui che, cioè, «ha fatto risorgere [...] proprio all'interno di quel che era rappresentato nel quadro, quelle proprietà, quelle qualità o quelle limitazioni materiali della tela che la pittura, la tradizione pittorica, fino ad allora aveva avuto come missione di sfuggire, di mascherare» (ivi, 22). Non mascherare l'essere *costrutto* dell'opera d'arte, e più in generale della cultura, della memoria culturale, è un imperativo cui risponde anche Bán con la propria scrittura e, in parte, proprio con l'uso che fa dell'ecfrasi.

A narrare in «Olympia» è Manet stesso, ma vi ha voce soprattutto la sua modella Victorine Meurent. Con i modi della «dinamizzazione del processo compositivo» (Cometa 2012, 100) al lettore si offrono contemporaneamente le storie della composizione di *Olympia* (1863) e di *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), cui si intreccia una narrazione riconducibile allo schema della biografia del pittore. Allo stesso tempo è presente nel procedimento efrastico quella che Cometa (2012, 107) chiama «dinamizzazione dello sguardo» – in una forma tutta peculiare, perché lo sguardo che viene dinamizzato, vivificato, non è quello né del pittore, né del narratore, né del lettore, ma è quello del soggetto ritratto, lo sguardo di Victorine. Entrambi i quadri sono inseriti in bianco e nero all'interno del testo, in posizione illustrativa, quando cioè la narrazione accenna al compimento dell'opera.

In questo racconto di Bán, l'interazione tra parola e immagine tematizza quindi il rovesciamento dei meccanismi di genere proponendo una storia dell'arte *alternativa*<sup>277</sup> in cui la donna, la modella, non è semplice oggetto della rappresentazione artistica

---

<sup>277</sup> La materia cui è assegnato questo racconto è «rajz – művészettörténet» (disegno e storia dell'arte).

dell'uomo, non è schiacciata dal suo sguardo ma è lei stessa a possedere uno sguardo (artistico) e contribuisce concretamente alla composizione dell'opera, mentre al pittore non resta che essere l'esecutore materiale della sua volontà creativa. Il messaggio è veicolato da una ironia dissacrante che vede entrambi i protagonisti invischiati in una *folie sentimentale*. A perdere la sua aura è – necessariamente – il demone artistico, considerato tradizionalmente prerogativa maschile. Tutti gli elementi citati fin qui sono percepibili sin dall'incipit:

Emlék: Victorine fekszik a kanapén, és néz. *Nagyon* néz. Mert nézni, azt tud ez a kis nő. Ez a nőcske. Ez a nőci. Ez a Victorine Meurent, esetleg Meurend vagy Meurand, ki tudja egy ilyenél, pontosan hogy hívják, persze én mit dumálok, engem is mindig összekavarnak azzal a dög Monet-val (miért nem változtat már nevet, vagy kopik le a föld felszínéről?). Ez úgy tud nézni, mint senki más. Azért is festem őt, ugye, és nem mást. De ahogy ma néz, azt valahogy nem bírom elviselni. A bőröm alá néz ez a nő, ez a Victorine.

(Bán 2007a, 123)

Ricordo: Victorine è stesa sul canapé e guarda. Guarda *molto*. Perché sa guardare, questa piccola donna. Questa donnina. Questa donnuola. Questa Victorine Meurent, o forse Meurend o Meurand, una così chi lo sa come si chiama di preciso, e certo io cosa sto qui a parlare, anch'io vengo confuso sempre con quel cane di Monet (perché non cambia nome o non scompare dalla faccia della terra?). Questa sa guardare come nessun'altra. Per questo dipingo lei e non altri. Ma il modo in cui mi guarda oggi, non so perché, non riesco a sopportarlo. Mi guarda sotto la pelle questa donna, questa Victorine.

La retorica della dinamizzazione del processo compositivo, che tradizionalmente si concretizza nelle istruzioni al pittore, è proposta qui come capriccio scandalistico della modella, che diventa artefice del successo di Manet: la gelosia di Victorine per la relazione del pittore con Szuszika (Suzanne Leenhoff) la spinge a chiedergli conto della verità, e quando lui ammette la sua relazione, mentre i due sono all'aperto ad aspettare la luce giusta affinché Manet possa dipingere quello che nel 1863 sarebbe diventato *Colazione sull'erba*, lei fa una vera scenata:

Erre a Victorine, mint egy fúria, felpattant a fűről és mind egy szálíg letépte magáról az összes ruhadarabját, miközben azt üvöltötte, hogy az egész park visszhangzott tőle: “Nagyere, te aljadék, fessél le, itt van az a rohadt fényed!” És valóban, ebben a pillanatban átragyogott a lombokon a nap, épp abban a szögben dőlt be s épp olyan erősséggel sugárzott föl a fény, ahogy azt egészen addig vártuk. Tökéletes, szinte földöntúli világítás volt. Még tettem egy elhaló kísérletet: “Ne csináld ezt, Victorine...” De az meg visszahordította, hogy belesajdult a fülem: “Nem én! *Te* tetted ezt, Eduárd!” És erre, úgy ahogy volt, pucéran visszahuppant a fűre a két döbbszent férfi közé. Közben, mondom, ömlött ránk ez a valószínűtlenül selyemes, áldott, koradélutáni fény, és a sok önmegtartóztatás után, amit kizárólag a Victorine iránti tiszteletből erőltettem magamra, ez már valóban több volt annál, mint aminek ellen tudnám állni: nekiláttam festeni.

Al che Victorine, come una furia, balzò su dall'erba e si strappò tutti i vestiti di dosso, e intanto gridò, tanto forte che risuonò in tutto il parco: “Dai, bastardo, dipingimi, eccola la tua maledetta luce!” E in effetti proprio in quel momento il sole brillò attraverso le fronde penetrando proprio in quell'angolo e la luce brillava proprio con l'intensità che avevamo aspettato per tutto quel tempo. Un'illuminazione perfetta, quasi uteraterrena. Feci ancora un flebile tentativo: “Non farmi questo, Victorine...” Ma quella mi gridò contro al punto da farmi male alle orecchie: “Non io! *Tu* hai fatto questo, Eduard!” E nuda com'era sprofondò sull'erba tra i due uomini attoniti. Intanto, vi dico, si riversava su di noi quella luce inverosimilmente setosa, benedetta, del primo pomeriggio e dopo essermi molto trattenuto, forzandomi soltanto per rispetto verso Victorine, adesso la situazione andava oltre ogni mio limite di resistenza: mi misi a dipingere. I due tizi quasi non potevano

A két pasas alig akart hinni jószerencsájének, de kezdeni se nagyon tudtak semmit a kivételes helyzettel, zavartan félrenézve beszélgettek egymással. Én meg úgy festettem egész nap, mint aki nem éri meg a holnapot, s mondhatom, olyan érzések kavartam bennem, hogy nem is voltam biztos benne, nem így lesz-e. A képet még aznap éjjel befejeztem, és másnap rohantam vele a Szalonba, ahonnan persze páros lábbal rúgtak ki, de legalább az utca túloldalán, az Elhajtottaknál kiakaszthatam.

(Ivi, 126-127)

L'ironia di Bán funziona proprio perché fa riferimento a tutti i punti essenziali della ricezione del dipinto di Manet, da quella immediata alla lettura che ha ricevuto nel corso del Novecento, ad esempio da parte di Foucault nelle sue conferenze, in particolare in quella di Tunisi del 1973 (Foucault 2005): la questione della luce, la questione degli sguardi, la provocazione e il rifiuto al Salon. Peraltro, è proprio alla fine della citazione appena riportata che viene inserita l'immagine del quadro, a suggerire una sovrapposizione tra lo spazio espositivo alternativo al canone del Salon des Refusées e lo "spazio espositivo" offerto dal testo di Bán. L'ecfrasi assume qui una chiara funzione metapoe-tica: sancire il ruolo della letteratura di dare voce al notturno, agli aspetti *refusées*, ai rimossi della nostra cultura, anche servendosi del confronto irriducibile con il linguaggio della rappresentazione visuale.

Più avanti nel racconto ci viene offerta anche una versione alternativa della composizione del quadro *Olympia*, in cui la scelta scandalosa di una modella prostituta, che segnò la storia della pittura dell'epoca, viene rovesciata e presentata come una provocazione decisa da Victorine stessa:

Két hónap, három hét, két nap, tizenhárom óra és huszonhét perc elteltével végre engedett. De feltételei voltak. Azt mondta, lefesthetem, de csak úgy, ahogy ő akarja. Művészi integritásomnak ez, kell-e mondanom, óriási pofon volt, azonban bármire kész voltam, csak hogy újra modellt üljön nekem, csak hogy újra nézhessem alabástrom bőrét, vöröslő szőrényét, puha pilláit, édes kis széplőit. Rendelkezz velem, életem ópiuma. Erre a következőket mondta az én egyetlen Victorine-om: "Csakis az én műtermemben dolgozhatsz (az ő "műtermében"!), tehát kizárólag nálam lesznek az ülések, és a következő kellékeket kell beszerezned: 1 arany karperec, 1 nagyméretű virágcsokor, 1 szerecsen szolgálólány és 1 tetszőlegesen választható háziállat. A kép címe pedig Olympia lesz". De hát, életem megrontója, mondtam én könyörgőre fogva, én egy Vénusz képet akartam festeni, és Olympiának a kurtizánokat szokták nevezni, így nemcsak

credere alla loro fortuna, ma non sapevano che farsene di quella situazione straordinaria e chiacchieravano tra loro rivolgendo imbarazzati lo sguardo di lato. Io dipinsi tutto il giorno come se non ci fosse un domani e posso dire che dentro di me si smuovevano sensazioni che non ero nemmeno sicuro di provare davvero. Il quadro lo finii quella notte stessa e la mattina dopo corsi a portarlo al Salon, dove ovviamente fui cacciato a pedate con etrambi i piedi, ma almeno potei esporlo sul lato opposto della strada, al Salon des Refusées.

Trascorsi due mesi, tre settimane, due giorni, tredici ore e ventisette minuti finalmente acconsenti. Ma pose delle condizioni. Disse che potevo dipingerla, ma solo come voleva lei. Non serve dire che fu uno schiaffo enorme alla mia integrità di artista, ma ero pronto a tutto purché tornasse a fare la modella per me, purché potessi vedere di nuovo la sua pelle d'alabastro, la peluria rossastra, le morbide ciglia, le piccole e dolci lentiggini. Fai di me quel che vuoi, oppio della mia vita. Al che la mia unica e sola Victorine ordinò: "Potrai lavorare soltanto nel mio atelier (nel suo "atelier"!), dunque le sedute si svolgeranno esclusivamente da me e devi procurarti i seguenti accessori: 1 bracciale d'oro, 1 mazzo di fiori di grandi dimensioni, 1 domestica nera e 1 animale domestico a piacimento. Il titolo del quadro sarà Olympia". Ma ascolta, sciagura della mia vita, le dissi implorante, io volevo dipingere un quadro di Venere, mentre Olympia è il nome che si dà alle cortigiane, così

hogy megint botrány lesz belőle, de ráadásul mindenki azt fogja hinni, hogy te is az vagy. Pontosan így van, válaszolta a Victorine, botrány lesz belőle, és nem csak azt fogják hinni, hogy kurva vagyok, hanem *tout précisément* azt, hogy a *te* kurvád vagyok, drágám, és ne mis fognak nagyot tévedni. [...]

Most azonban minden úgy van, ahogy ő akarta [...] és mégis úgy néz rám, olyan áthatóan és hidegen, hogy alig bírom fogni az ecsetet. [...] Most már ugyan mi baja lehet? Ekkor elkövettem azt a végzetes hibát, hogy ezt a kérdést fel is tettem neki. Mire az én Victorine-om nyugodtan, lazán hátradólt a kereveten (vagy kanapén?, annyi szó van, még szerencse, hogy nekem csak színekkel kell bibelődni), lábat keresztbe vetette, s bal tenyerét határozottan a jobb combjára helyezve a szemembe fúrta a tekintetét, majd nyugodt, egyenletes hangon így válaszolt: “Nekem már semmi bajom nincsen. Neked azonban annál több lesz. Soha többé nem fogsz tudni szabadulni ettől a képtől, halálig a birtokodban lesz. Minden napodat meg fogja határozni, és minden nap meg fogod bántani, hogy megfestetted. Sikeres, de boldogtalan leszel egész életedben. Szifilisz fogsz kapni egy igazi kurvától, akiben majd engem keresel, s ötvenegy éves korodban, 1883. április tizenkilencedikén le fogják vágni a bal lábadat, majd április harmincadikán meghalsz”. Ezután soha többet nem szól hozzám egy szót se. Kell-e mondanom – minden úgy lett, ahogy mondta.

(Ivi, 129-130)

Nel dispiegamento del rapporto agonale tra verbale e visuale sembra prendere il sopravvento il visuale, mentre il narratore è in una posizione narrativa debole che rimanda al già citato narratore-pittore di *Scuola sulla frontiera*, Bébé: per lui la contrapposizione tra fedeltà e infedeltà della narrazione rispetto ai fatti realmente accaduti si pone come contrapposizione tra pittura e scrittura, laddove è la pittura ad aggiudicarsi il primato – eppure, quello che è in mano al lettore ungherese è un romanzo, e non un quadro<sup>278</sup>. Il

---

<sup>278</sup> Si veda il famoso brano che si trova nelle prime pagine del romanzo: «Sono costretto a interrompere il manoscritto di M. Cioè di Gábor Medve, visto che ormai ho rivelato il suo nome. Ovviamente è possibile che non parli esattamente di sé, in terza persona, quando chiama M. il suo personaggio principale. Una volta Miklós Szebek mi spiegò che i romanzieri costruiscono i loro eroi in modo complicato, utilizzando se stessi e un mucchio di conoscenti vivi e morti. Ma io sono un pittore, non uno scrittore, e riesco a completare, a smussare il manoscritto di Medve solo a modo mio. Per questo sono costretto a interromperlo e a inserire qualche altro fatto. Il ritratto non è riuscito bene. // Chiunque abbia voluto rappresentare con questo M., io riesco a intenderlo solo come un autoritratto, e d’ora in avanti lo ritoccherò proprio in questo senso. Forse interferisco grossolanamente nella sua opera ma, in fin dei conti, lui mi ha scritto di farne l’uso che volevo. Secondo il mio sguardo da pittore, il ritratto è molto infedele» (Ottlik 1992, 29-30). Orig.: «Kénytelen vagyok megszakítani M. kéziratát. Vagyis Medve Gáborét, hiszen már úgyis elárultam a nevét. Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a

*topos* cui già ho fatto riferimento a proposito della messa in questione dell'affidabilità della memoria, sulle «difficoltà della narrazione», viene rimodulato qui peraltro in chiave mitchelliana, perché si ammicca all'ipotesi che la contrapposizione tra verbale e visuale sia un rispecchiamento della contrapposizione tra maschile e femminile, una ribellione dell'immagine alla tradizionale contrapposizione tra l'uomo come portatore dello sguardo e la donna, appunto, come immagine. In tal senso il racconto di Bán può essere letto come un esperimento letterario che vuole non tanto rispondere quanto rilanciare – con la concretezza della finzione narrativa – la domanda «Cosa vogliono le immagini?» (Mitchell 2005). La volontà di Victorine-Olympia (l'immagine) si esprime con tale intensità che le parole della donna diventano, nell'ultima parte del brano sopra citato, quelle di un oracolo: nella sua narrazione ecfrastica Bán recupera così una figura del mito, rimandando alle origini dell'ecfrasi come una delle principali strategie retoriche utilizzate per narrare il mito.

Veniamo adesso all'ecfrasi del racconto «A Mantegna-madonna ledobja magát (*gyermekváró népdal*)» (La madonna del Mantegna si butta giù (*canto popolare della dolce attesa*)), inserito nella raccolta *Scuola serale* subito dopo «Olympia». In questo caso il quadro evocato è *Madonna col Bambino dormiente* (circa 1465-70). L'immagine è inserita tra le figurine al margine della pagina, ma solo verso la fine del racconto. Il lettore si trova inizialmente in uno spazio testuale narrativamente incerto, con un incipit perentorio – «*Bald, oder nie*» (Bán 2007a, 133; «Presto o mai») – presentato come legge della fisica (il racconto è associato alla materia «fisica – biologia») e seguito da un monologo interiore attribuibile a Isaac Newton: discettazioni sulla gravità («Az érett alma lehull a fáról. Szép gondolat ez, mélézött Sir Isaac Newton [...]», *ibidem*; «La mela matura cade dall'albero. Un bel pensiero, meditava Sir Isaac Newton»). Alla voce di Newton si mescola un non meglio definito “io” («Engem (de ki beszél?!),» *ivi*, 134; «A me (ma chi parla?!»)» che riflette sui rapporti tra le forze, sull'equilibrio statico e dinamico, sul baricentro. Giocando poi sull'assonanza linguistica, la narrazione si sposta gradualmente dal tema della gravità (*gravitás*) a quello della procreazione (gravidanza come *graviditás*). È a questo punto che entra in gioco il quadro del Mantegna:

Ha azonban: a kis Mantegna-madonna egy szép napon ledobja magát szobánk faláról (ledobta magát), mondhatjuk-e, hogy csupán a gravitációs erő hatott rá? Mondhatjuk-e, hogy ez az erő támadáspontjával egyenesen a kis Mantegna-madonna testének tömegközéppontját célozta meg? Vajon nem mondhatjuk-e, hogy a gravitás helyett, talán inkább a graviditás motívuma emelődik itt ki, hogy arra helyeződne, úgymond, a (hang)súly [...] (Bán 2007a, 135)

Se però: un bel giorno la piccola madonna del Mantegna si butta giù dal muro della nostra stanza (si è buttata giù), possiamo dire che ad agire è stata solo la forza di gravità? Possiamo dire che questa forza con il suo punto di applicazione ha mirato direttamente al baricentro del corpo della piccola madonna del Mantegna? E non possiamo dire che invece della gravità emerge qui il motivo della *graviditas*, che è su questo che cade (e grava), diciamo, l'accento [...]?

---

főszereplőjét. Szebek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kottvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből. Én azonban nem vagyok regényíró, hanem festő, és csak a magam módján tudom kiegészíteni és kikerekíteni Medve kéziratát. Ezért vagyok kénytelen megszakítani itt, és közbeszúrni egyet-mást. Nem jó az arckép. // Akárkit is akart ábrázolni ezzel az M.-mel, én csak önarcképnek tudom felfogni, és ebben az értelemben fogom kijavítani ezentúl is. Lehet, hogy parlagi módon belekontárkodom a művébe, de hát azt írta, hogy csináljak vele, amit akarok. Márpedig az én festő szememnek nagyon hűtlen ez a portré» (Ottlik [1959] 2011).

Il quadro di Andrea Mantegna *Madonna col Bambino dormiente* prende vita e a questa ecfrasi dinamizzante – che mette in movimento il quadro stesso come oggetto che cade dalla parete – si interseca quella che Cometa (2012, 117) chiama «integrazione ermeneutica»: la descrizione di ciò che si vede nel quadro è integrata con il senso, l'interpretazione di ciò che si vede:

Most képzeljük mindezt el egy pillanatra: támadáspont, két test érintkezése – mi minden nem történhetik itt. A Mantegna-madonna bár hallgat, bizonyára tudna erről mesélni. Ha nem így volna, nyilván nem billentené olyan melankolikusan félre a fejét. Ha nem így volna, nyilván nem szorítaná azt a kis vézna, becssett arcú, sületésben megfáradt gyermeket olyan szomorúan magához, mint aki arra gondol, hogy hát most akkor itt vagyunk, ketten a világban, ecce homo meg én. A gyermek szeme alatt árkok, táskák húzódnak, a szoros pólya alól kibukkanó kis kezét félig ökölbe szorítja, két ujja kilóg. Ez némiképp hozzájárul a képen eluralkodó eldöntetlenséghez. A Mantegna-madonna egyik kezével a kicsi fejét tartja, alighanem kettős szándék által vezérelve: tartja is, ovja is. A másik kezét puhán a gyermek hasára, illetve a pólyára helyezi: tartja is, melengeti is. Érzem a keze melegét. Van a kettősükben azonban valami, ami nem hagy nyugodni, ami torkon ragad és nem ereszt.

Van itt valami kimondatlanság, valami ráutalás, valami sötét, szomorú história. Vagy talán nem is sötét, szomorú história, hanem egyszerűen valami, amiről nem beszélünk, valami, amiről, kuss kislá-nyom, ehhez még kicsi vagy, valami, ami, kérdezd meg apádat, valami, ami ott van, hisz látja, aki nem vak, de amiről nem lehet beszélni. Amiről hallgatni kell.

Na ebből elég.

Nem, édeseim, nem úgy van az. Amiről nem lehet beszélni, arról talán meg kéne próbálni beszélni, nemde, elvégre ezért kaptunk ezt a kurva (→ anyanyelvi indulatszó) nyelvet, ezért töljük így fel magunkat az állatok fölé, erre hivatkozva, mintegy, hogy hát a nyelv, ugyebár. Amikor azonban használni kellene, akkor, amikor nehézség van, akkor, amikor bonyolultság van [...], amikor akadályok torlaszolja el az utat, amikor néven kéne nevezni bizonyos dolgokat [...], amikor torkon kéne ragadni a szart, akkor: “amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”. Független. Hatásos, nemde? Ám ha így lenne, ha tényleg csak a csend a kínos percekben, ugyan ki használná

Immaginiamoci per un attimo quanto segue: punto di applicazione, due corpi a contatto – potrebbe accadere di tutto. Anche se tace, di certo la madonna del Mantegna potrebbe parlargene. Se così non fosse, non inclinerebbe il capo con tanta malinconia. Se così non fosse, non stringerebbe a sé con tanta tristezza quel piccolo bambino gracile, dal viso scavato e affaticato, come chi sta pensando e dunque eccoci qua, due al mondo, ecce homo e io. Sotto agli occhi del bambino si tratteggiano delle occhiaie, delle borse, la manina che spunta dalla fasciatura aderente si stringe quasi a pugno, ne escono fuori due dita. Ciò contribuisce in qualche modo all'indeterminatezza che domina nel quadro. La madonna del Mantegna tiene con una mano la testa del piccolo, quasi guidata da un'intenzione duplice: la tiene e la protegge. L'altra mano la posa sulla pancia del bambino o meglio, sulla fasciatura: la tiene e la riscalda. Sento il calore della sua mano. Eppure nei due c'è qualcosa che non lascia in pace, che si blocca alla gola e non va giù.

C'è un qualcosa di indicibile, un accenno a qualcosa di oscuro, a una storia triste. O forse nemmeno una storia fosca e triste, ma semplicemente qualcosa di cui non parliamo, qualcosa che st! figlia mia, sei ancora piccola per queste cose, qualcosa che chiedi a tuo padre, qualcosa che è lì, e infatti la vede chi non è cieco, ma di cui non si può parlare. Di cui bisogna tacere.

Beh, basta.

No, cari miei, non è così. Di ciò di cui non si può parlare, forse bisognerebbe provare a parlare, no? In fondo è per questo che abbiamo ricevuto questa cazzo (→ interiezione in lingua materna) di lingua, per questo ci distinguiamo dagli animali, appellandoci, per così dire, a un “beh, la lingua”, giusto? Quando però bisognerebbe usarla, quando si presenta una difficoltà, una complessità [...], quando la strada è ingombra di ostacoli, quando determinate cose bisognerebbe chiamarle per nome [...], quando bisognerebbe afferrare alla gola la merda, allora ecco che “ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”. Sipario. Fa il suo effetto, no? Ma se così fosse, se davvero ci fosse solo il silenzio nei momenti penosi,

azokat a szavakat, amelyek ilyen esetekre rendelkezésünkre állnak? Amelyek, úgymond, ki vannak fizetve. Ott vannak, várnak a sorukra; semmi. Hátracsusszannak a polcon, belepi őket a por.

Ideje takarítani.

Mert amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni is lehet, meg beszélni is.

(Bán 2007a, 136-137)

allora chi userebbe quelle parole che sono a nostra disposizione in casi simili? Che sono, per così di-re, comprese nel prezzo. Sono lì che aspettano il proprio turno, e nulla. Scivolano sul fondo della mensola e la polvere le ricopre.

È tempo di spolverare.

Perché di ciò di cui non si può parlare, si può sia tacere, sia parlare.

La descrizione puntuale di quanto si vede nel dipinto viene accompagnata dall'interpretazione del significato dei gesti e delle espressioni, con un accenno esplicito alla presenza di un significato misterioso, nascosto in questo quadro. È significativo che proprio nel momento in cui viene descritta la mano della madonna che si posa sulla pancia del bambino, il «punto di applicazione», viene introdotta quella che Cometa chiama «integrazione sinestetica»: la descrizione della sensazione tattile del calore. L'integrazione ermeneutica proposta qui da Bán ci porta nuovamente sul piano del problema del dicibile, di ciò di cui ci possiamo occupare e possiamo affrontare senza lasciare che rimanga un tabù – nello specifico un tabù legato al corpo femminile. In una conversazione con Agáta Gordon e Kriszta Bódis, Zsófia Bán spiega chiaramente qual era la sua intenzione autoriale: «Da un lato si parla del problema della narrazione, della letteratura e dall'altro, molto concretamente, di cosa succede o non succede al corpo della donna. È una lacuna tangibile nella nostra letteratura»<sup>279</sup>.

Alla fine del racconto, la madonna si rivolge direttamente all'io narrante. È solo a questo punto che la narrazione si svela esplicitamente come una narrazione in prima persona, spingendo il lettore a riconsiderare l'intero testo come un monologo interiore:

Feljegyzéseim szerint, ezeket mondta a Mantegna-madonna, miután ledobta magát:

“Gyerünk, lépni kell, nem hagyni, hogy a gravitászórák győzedelmeskedjen a gravitászórák felett, nem hagyni, hogy súlyként húzzon le a föld fekete szívébe (a súly jele: G), nem hagyni, hogy az Erő legyőzzön, működjön az Ellen-erő, gyerünk, mit akarsz, én könyörögjek neked, rendben, én könyörgök neked, ne hagyd, hogy szívében üssön a kétségbeesés vasgolyója, hidd el, tudom, mit beszélek, gyerünk, tapodni a levegőt, nem leesni, menni fog. Gyerünk”.

A szobában csak én tartózkodtam, így fel kellett tételeznem, hogy hozzám beszél.

*Bald, oder nie.*

S íme, lassan előbújik a lombik énem.

Gyerünk.

(Ivi, 139)

Stando ai miei appunti, dopo essersi buttata già la madonna del Mantegna ha detto quanto segue: “Andiamo, bisogna muoversi, non lasciare che la gravità vinca sulla *gravitászórák*, non lasciare che ci trascini giù come un peso nel suo cuore nero della terra (il simbolo per il peso è G), non lasciare che la Forza trionfi, bisogna che agisca anche la Controforza, andiamo, cosa vuoi, che io ti supplichi?, va bene, ti supplico, non lasciare che il proiettile della disperazione di colpisca al cuore, credimi, so di cosa parlo, andiamo, bisogna calpestar l'aria, non cadere. Andiamo”.

Nella stanza mi trovavo solo io, dunque doveti supporre che si rivolgesse a me.

*Bald, oder nie.*

Ed ecco, lentamente viene fuori il mio io-provetta.

Andiamo.

<sup>279</sup> Orig.: «Egyfelől az irodalom, az elbeszélhetőség problémájáról van szó, másfelől nagyon is konkrétan a női testtel történő vagy nem történő dolgokról. Mindez kézzel fogható hiány a mi irodalmunkban» (Bán 2007/2008).

Le ecfraresi proposte nella raccolta *Scuola serale* costituiscono dunque un nucleo coeso in cui si sente molto forte la presenza del discorso proposto da Mitchell, con la prospettiva per un uso culturale dell'ecfrasi. Parafrasando Mitchell ([1994] 1995), Cometa ipotizza che il genere dell'ecfrasi non sia altro che una «ennesima *performance* culturale dell'appropriazione dell'Altro» (Cometa 2012, 31). Anche l'immagine rientrerebbe tra «ciò che non ha parola, il non-risolto, il non-assimilato nelle magnifiche sorti e progressive del verbale» (*ibidem*)<sup>280</sup>. Il discorso di Mitchell risuona nelle scelte ecfrastriche di Bán che paiono volte a non confermarlo, a proporre un uso dell'ecfrasi, si potrebbe dire, come *performance* di liberazione dell'Altro: letteralmente, il dare voce all'Altro, il dare voce all'immagine che – almeno in *Scuola serale* – coincide nettamente con il femminile.

Il racconto che esamino qui di seguito è contenuto nella raccolta *Possiamo respirare!* (Bán 2018) ma, com'è consueto in Ungheria, con precedente apparizione su rivista, in questo caso su *Holmi*, nel 2014. Si tratta di un testo molto breve in cui la retorica dell'ecfrasi è utilizzata per affrontare il discorso della memoria della Shoah, mentre il dipinto coinvolto ma non direttamente denominato nel testo, è *Giorno dei Morti* (1882) di Jules Bastien-Lepage, conservato al Museo delle Belle Arti di Budapest.

La protagonista narra un episodio accaduto insieme alla nonna Minka: attuando numerose digressioni ricostruisce con brevi tratti il passato della donna in una Ungheria prebellica, l'amicizia di Minka con un'altra donna di nome Ida, la loro comune passione per la pittura, la collezione di quadri del barone Adolf Kohner, padre di Ida. Il racconto si apre al Museo delle Belle Arti di Budapest, dove Minka vuole entrare per guardare rapidamente un quadro ben preciso, mentre la narratrice-nipote preferisce in un primo momento aspettare fuori. Da questa situazione iniziale si dipana una narrazione molto densa e asciutta, serrata seppur fatta di salti temporali, in cui Bán riesce a restituire contemporaneamente una storia familiare e di amicizia («Lehet barátságban megözvegyülni?», Bán 2018, 91; «si può diventare vedovi in amicizia?»), la storia dell'Ungheria e soprattutto della Shoah ungherese, e infine la storia della comunità di pittori ebreo-ungheresi distrutta dall'Olocausto. Ida che dà il titolo al racconto è Ida Kohner (1895-1945), pittrice, figlia del barone Adolf Kohner (1866-1937, imprenditore, mecenate e collezionista d'arte) e moglie del pittore István Farkas (1887-1944). Ida Kohner era stata allieva di Fényes Adolf (1867-1945) presso la colonia artistica di Szolnok.

Elemento cardine della narrazione è l'ecfrasi del quadro di Jules Bastien-Lepage, la cui identità nel tempo del racconto, viene rivelata solo alla fine. Si tratta di una delle tele della collezione del barone Kohner che, dopo il fallimento dell'imprenditore e l'asta di molti dei suoi quadri svolta presso il Museo Ernst di Budapest nel 1934, oggi si trova appunto presso il Museo delle Belle Arti della capitale ungherese.

Alle storie della gioventù di Minka raccontate più volte alla nipote-narratrice, appartengono le descrizioni dei quadri di proprietà del barone:

Mindkettőjüknek voltak kedvencei, Idának is, neki is, és Minka mindig aprólékosan elmagyarázta, melyik hogy nézett ki. Én egyi-

Entrambe avevano i loro [quadri] preferiti, sia Ida, sia lei, e Minka spiegava sempre in ogni minimo dettaglio l'aspetto di ciascuno. Io non ne

<sup>280</sup> Scrive Mitchell ([1994] 1995, 156-157): «The central goal of ekphrastic hope might be called “the overcoming of otherness”. Ekphrastic poetry is the genre in which texts encounter their own semiotic “others”, those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic or spatial arts. [...] The “otherness” of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of poet and painter) to a relation of political, disciplinary or cultural domination in which the “self” is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the “other” is projected as a passive, seen, and (usually) silent object».

ket sem láttam soha, mégis olyan valóságos tűntek, mintha a saját szobám falán lógtak volna. A festő nevére néha már nem emlékezett, de a képet mindig tisztán maga előtt látta.

Volt egy kis méretű, XIX. századi francia, azt Minka nagyon szerette. A báró úr gyűjteményében ez volt az egyetlen kép ettől a festőtől, semmi különös, falusi úton egy idős férfi kézen fogva megy a két unokájával, egy kislánnyal meg egy kisfiúval, az út mellett temető, a háttérben gyárépületek füstölő kéménnyel. A képen, mondta Minka, a nagyapa mintha épp megtorpanna, mereven maga elé néz, a nagyobbik unoka, a kislány meg felnéz rá és mintha noszogatni akarná, de az öreg láthatóan kívül került a pillanaton – vagy talán épp akkor került bele, mint aki hirtelen ráeszmélt valamire, amit a gyerekekkel nem oszthat meg. Valahányszor látta, mondta Minka, mindig lenyűgözte, miként képes valaki ilyen látszólag semmitmondóan ábrázolni azt a későn jövő felismerést, hogy tényleg meghalunk.

(Bán 2018, 93)

La famiglia Kohner cade in disgrazia cosicché, in seguito all'asta del 1934, tutti i quadri del barone vengono venduti, compreso il quadro francese di piccole dimensioni. Poi arriva la seconda guerra mondiale, e arrivano le deportazioni degli ebrei. Le sorti di Ida e della sua famiglia vengono narrate con la fluidità e secchezza tipica dei racconti sulla comunità ebraica ungherese. La trasmissione dei racconti, da una generazione all'altra, è *ripetuta* infinite volte. Al lettore sembra di ascoltare quel *refrain* ricorrente del racconto del trauma privo ormai di *pathos*:

*Ha ennyire megalázzák az emberi méltóságot, akkor már nem érdemes tovább élni.* Ezt írta Farkas István, az Ida férje, arra a levlapra, amit az Auschwitzba tartó vagonból csúsztatott ki. A lap Herczeg Ferencnek volt címezve. Herczeg megígérte neki, hogy közbenjár Horthynál, aztán persze nem lett belőle semmi. A zsidó származású újságírók és könyvkiadók listáján Farkasé volt az utolsó név. A nevet, mondta Minka, s göcsörtös mutatóujját ilyenkor feltartotta, kézzel írták a lista végére. Utóbb kiderült persze, hogy a kézírás azé az emberé volt, akire Farkas a kiadót íratta. Ötvenhét éves volt. Amikor kiszállították őket a vagonokból, a többiek mondták neki, hogy mondja magát csak ötvennek. De nem volt hajlandó, beállt az öregek és a gyerekek közé.

vidi mai uno, eppure sembravano così reali, come se fossero stati appesi alla parete della mia stanza. A volte non ricordava il nome del pittore, ma il quadro lo aveva sempre ben nitido davanti agli occhi.

C'era un quadro francese di piccole dimensioni, del XIX secolo, Minka lo amava molto. Era l'unico di quel pittore nella collezione del barone, nulla di particolare, in una strada rurale un signore anziano cammina tenendo per mano i due nipoti, una bambina e un bambino, accanto alla strada c'è un cimitero, sullo sfondo edifici industriali con una ciminiera da cui esce del fumo. Nel quadro, diceva Minka, è come se il nonno si arrestasse di colpo guardando fisso davanti a sé, la nipote, la bimba più grande, alza lo sguardo verso di lui ed è come se volesse incalzarlo, ma il vecchio sembra essere fuori dal momento – o forse vi è appena entrato, come chi si rende conto all'improvviso di qualcosa che non può condividere con i bambini. Ogni volta che lo vedeva, diceva Minka, era impressionata da come qualcuno fosse stato capace di rappresentare in maniera apparentemente così insignificante la tardiva consapevolezza che davvero siamo destinati a morire.

*Se la dignità umana è così calpestata, non val più la pena di vivere.* Questo aveva scritto István Farkas, il marito di Ida, sulla cartolina che aveva fatto scivolare fuori dal vagone diretto ad Auschwitz. Il foglio era indirizzato a Ferenc Herczeg. Herczeg gli aveva promesso di intercedere presso Horthy, ma poi non se n'era fatto nulla ovviamente. Sulla lista dei giornalisti e degli editori di origine ebraica il nome di Farkas era l'ultimo. Il nome, disse Minka alzando l'indice incurvato, era stato scritto a mano alla fine della lista. In seguito ovviamente si scoprì che la grafia apparteneva all'uomo cui Farkas aveva intestato la casa editrice. Aveva cinquantasette anni. Quando li fecero scendere dai vagoni, gli altri gli dissero di spacciarsi per cinquantenne. Ma lui non volle, si mise tra i vecchi e i bambini.

Ida nem és nem akart elmenekülni, amikor Istvánt elhurcolták. Csökönnyös volt, mint egy öszvér!, dühöngött Minka.

Gyér, ősz haját kisimitottam izzadó homlokából. Ne beszélj annyit, pihenj.

A munkaszolgálatos fiát várta haza, mondta sottogva. A testét a nyilasok a Dunába lökték, úgy ám! A gyerekek már csak az anyja halála után ért haza.

(Ivi, 93-94)

Ida non volle assolutamente scappare quando deportarono István. Era testarda come un mulo!, siadirò Minka.

Vieni, e le carezzai via i capelli bianchi dalla fronte sudata. Non parlare così tanto, riposati.

Aspettava che il figlio tornasse dai lavori forzati, aggiunse sussurrando. Le Croci Frecciate gettarono il suo corpo nel Danubio, proprio così! Il figlio tornò a casa solo dopo la morte della madre.

A questo punto la narrazione si conclude ritornando al presente della scena iniziale, al Museo delle Belle Arti di Budapest. La narratrice-nipote decide di entrare per cercare Minka, la trova nella seconda sala del museo mentre riconosce il quadro da lontano, pur non avendolo mai visto: «Ahogy hangtalanul háta mögé léptem, a festő neve is beugrott: Jules Bastien-Lepage. Kis méretű. Francia» (ivi, 94; «mentre mi avvicinavo senza far rumore alle sue spalle, mi tornò in mente anche il nome del pittore: Jules Bastien-Lepage. Un quadro di piccole dimensioni. Francese»).

L'ecfrasi de *Il Giorno dei Morti* ha un ruolo chiave nello sviluppo della diegesi, è il quadro che Minka vuole rivedere all'inizio del racconto e che alla fine vede («funzione di cornice»). La descrizione statica di ciò che si vede nel quadro – fatta a memoria – è integrata da una spiegazione del significato dei gesti, delle espressioni, spiegazione che contemporaneamente la lettura tutta personale di Minka, e interpretazione con funzione metanarrativa, di premonizione. Tale premonizione è contemporaneamente universale – esce dalla cornice del racconto per dire qualcosa sulla natura umana – e particolare. La premonizione particolare, quella che interessa la comunità di pittori ebreo-ungheresi, avviene per quella che si può definire una «integrazione associativa»: «la peculiarità di questa modalità sta nel fatto che l'ermeneutica si basa sulla pura esperienza dell'immagine, sull'associazione libera delle immagini di cui può disporre una certa cultura o l'ipotetico lettore» (Cometa 2012, 131). In questo racconto l'associazione libera delle immagini riguarda sicuramente la ciminiera delle fabbriche sullo sfondo, con la colonna di fumo che si leva nel cielo e che ha appunto un sinistro carattere premonitore.

Un'ultima osservazione deve essere fatta denotazione finale. Scrive Cometa: «Tra le pieghe della referenzialità e dell'allusione si annidano scelte efrastiche particolarmente mature. Basta infatti modificare (o anche occultare) uno dei tre termini – quelli tipici della forma catalogo apparentemente referenziale e descrittiva per definizione – per produrre effetti di senso che modificano profondamente il referente (sia esso reale o fittizio)» (ivi, 86-87). In questo caso ciò che viene omissso, dalla narratrice come da Bán, è il titolo del quadro, che non viene nominato in nessun punto del testo. Esso pare dunque sostituito dal titolo del racconto, che è «Ida». Sembra che l'invito implicito al lettore di condurre una breve indagine e ricollegare gli elementi noti (primo tra tutti la collocazione al Museo delle Belle Arti di Budapest) per risalire al titolo del quadro, si estenda a un invito a ricostruire la storia di Ida, cioè della pittrice Ida Kohner, e di tutte le figure di artisti che le hanno ruotato intorno: un invito alle generazioni successive a quella delle vittime dell'Olocausto a seguire le tracce, gli indizi e le suggestioni ricevuti dalle narrazioni, dalle suggestioni, e *curare* costantemente e quindi a rendere viva la memoria del passato.

Chiudo questo paragrafo dedicato all'uso, le forme e le funzioni della retorica dell'ecfrasi nei racconti di Zsófia Bán, con l'analisi del racconto in cui tali aspetti si presentano nella combinazione più complessa e sul piano poetologico nella maniera probabilmente

più interessante per il discorso affrontato in tutta la mia dissertazione. Si tratta di uno dei racconti per i quali con più convinzione posso dire che la lettura interpretativa che propongo nelle prossime pagine non avrebbe potuto esserci senza il lavoro di ricerca, di studio e riflessione condotto negli anni del dottorato. Per questo lo propongo qui come momento di chiusura di un percorso che lascia spunti per una riapertura della ricerca verso nuove prospettive, che discuterò nelle conclusioni di questo lavoro.

Nel racconto «Las Meninas» Zsófia Bán prova a tematizzare il problema della rappresentazione del *tempo* in maniera analoga a come Velázquez propone la tematizzazione della rappresentazione dello *spazio* nel quadro *Las Meninas* (1656) o per la precisione, a come tale tematizzazione è messa in luce da Michel Foucault nella celebre ecfraresi che apre *Les mots et les choses* e che ha determinato la riscoperta critica del dipinto (Foucault 1966; it. *Le parole e le cose*, traduzione di Emilio Panaitescu, [1978] 2004). Abbiamo dunque nel racconto «Las Meninas» un esempio lampante di come la retorica ecfraistica abbia tra le sue funzioni intrinseche quella dell'intertestualità (Cometa 2012, 144), funzione che fa portatrice di quelle interpretazioni precedenti che sono state a loro volta espressione di modi del vedere derivati da una precisa epoca, una precisa cultura e visione dell'arte, quando non – come nel caso appunto della descrizione di Foucault di *Las Meninas* – hanno ridisegnato le sorti della storia e della critica d'arte, nonché più in generale della cultura della visione.

Nel proporre uno studio delle modalità specifiche della scrittura ecfraistica di Foucault, Cometa ricorda come il suo approccio sia tutt'altro che ingenuo: «egli conosce benissimo l'abisso che separa l'immagine dal testo» (Cometa 2012, 295). Foucault sperimenta nuove forme di ecfraresi perché è consapevole che lo stesso oggetto della descrizione, l'opera d'arte, ha «rinunciato al suo statuto eccezionale, si è sempre più confusa con il quotidiano, ha perso aura, sacralità e autorevolezza» (ivi, 296). Dunque, Foucault riprende le tecniche classiche della «dinamizzazione delle immagini» o della «dinamizzazione dello sguardo dello spettatore nel quadro» (ivi, 297), ma oltre a ciò

egli dinamizza il nostro occhio imponendoci griglie rigorose nella drammaturgia degli sguardi che anima i personaggi; ci costringe a disegnare con lo sguardo una grande X, quella che s'incrocia negli occhi dell'Infanta Margherita. Siamo costretti a guardare seguendo questa sovrapposizione del narratore. L'ékphrasis detta le linee di lettura, irreggimenta il nostro sguardo.

[...] Nella sua descrizione gli sguardi entrano nel quadro e vengono appunto irreggimentati, mentre lo spettatore reale, noi, ne restiamo eternamente esclusi, anzi rischiamo di dissolverci al margine del quadro nella sovrapposizione pittore-modello-spettatore. [...] Le lezioni su Manet ci dimostrano con limpida chiarezza che ormai l'ékphrasis deve riferirsi ai “margini” del quadro, alla sua periferia, a quelle “proprietà materiali” dell'immagine che escludono qualunque fiducia nell'immagine stessa e si rivolgono ad altro [...].

Di questa periferia, forse solo di questa, ormai si può fare ékphrasis.

Per il narratore si tratta di descrivere il proprio incontro con il quadro, con la materialità del quadro e non con ciò che vi è rappresentato. La storia, non le immagini, coinvolge e mobilita i corpi che si muovono intorno al quadro: una sorta di *dinamizzazione del corpo/sguardo del fruitore* intorno alla tela, essenziale nel Novecento, se solo pensiamo alle materializzazioni e spazializzazioni delle immagini nelle installazioni contemporanee. (Ivi, 298-299)

Dunque Foucault dinamizza lo sguardo del fruitore e lo guida verso una percezione plastica dello spazio tridimensionale nella bidimensionalità del quadro di Velázquez. Quello che interessa l'osservatore-lettore non è più tanto il soggetto rappresentato (anche se

Foucault spende pagine illuminanti sul «posto del re», ovvero sulla sua assenza (Foucault [1978] 2004, 332)<sup>281</sup>, quanto l'ingabbiamento dello spazio e la sua esplosione attraverso lo specchio che «restituisce la visibilità a ciò che si mantiene fuori da ogni sguardo» (ivi, 22)<sup>282</sup> o la figura che compare nel corridoio illuminato e che invece «è indubitabile – non riflesso probabile ma irruzione» (ivi, 25)<sup>283</sup>. Foucault è interessato alla materialità dell'opera e la ritrova nel quadro di Velázquez «dove la rappresentazione è rappresentata in ognuno dei suoi momenti» (ivi, 332)<sup>284</sup>.

Nel racconto «Las Meninas» Bán *traduce* gli strumenti della rappresentazione visiva con cui Velázquez (letto da Foucault) pone la questione della rappresentazione dello spazio in strumenti della rappresentazione verbale che pongano la stessa questione rispetto alla problematicità della rappresentazione del tempo laddove, ed è questa la peculiarità diegetica del racconto, *risulta compromesso* nei personaggi il funzionamento dello strumento principe della rappresentazione tridimensionale del tempo stesso: la memoria intesa come funzione psichica, che dovrebbe sapersi muovere tra passato, presente e previsione/proiezione di futuro. Il racconto di Bán è la narrazione di una vicenda familiare: padre e madre anziani vivono nella confusione dei piani temporali determinata dal trauma della perdita del figlio. È un lutto che il lettore inferisce soltanto, perché rimane appunto il rimosso dalla memoria che – essendo la vicenda narrata attraverso una successione di monologhi interiori della madre che “ricorda” – non può realmente esserci nella narrazione.

Dal punto di vista della presenza del quadro di Velázquez nel racconto, abbiamo innanzitutto due rimandi chiari e univoci: il titolo (dunque la denominazione) e l'inserimento dell'immagine in bianco e nero alla fine del testo, per la precisione nella penultima pagina che precede il paragrafo conclusivo del racconto. Inoltre la protagonista del racconto, l'anziana madre, è modellata sul personaggio dell'Infanta Margherita. Il racconto inizia così:

Mert ki tehet arról, hogy törpe?, gondolta Margarita, mondhatni joggal, valahányszor a tükörben meglátta magát, és tehetetlenségét hangsúlyozva toppantott is hozzá. Arról nem beszélve, dohogott magában [emlékezett Margarita, hogy dohogott volt mindig magában (régmúlt! miért nincs nálunk régmúlt?, miért kell a múlt dolgait minduntalan belehányni egy nagy közös kukába, miért nincs szelektív múltgyűjtés, miféle elvetemült maszatozás ez, csoda-e, ha ölik egymást az emberek)] mert mondani hangosan nem merte, ki az úristenvalaga rakta ide ezt a rohadt tükört, hogy akárhova megy az ember ebben a rohadt házban, mindig bele kell akadni ebbe a rohadt tükörbe.

(Bán 2012a, 101)

Perché chi poteva farci nulla se era nana?, pensava Margarita, si potrebbe dire a ragione, ogni volta che si vedeva allo specchio e per sottolineare la propria impotenza pestava anche i piedi. E non parliamo poi, brontolava tra sé e sé [si ricordava Margarita che a brontolare ebbe sempre tra sé e sé (ah, il trapassato imperfetto! perché noi ungheresi non abbiamo un trapassato imperfetto?, perché dobbiamo gettare le cose del passato in un unico grande cestino, perché non esiste da noi una raccolta selettiva del passato, che razza di dannato intruglio combiniamo, per poi stupirci che ci ammazziamo a vicenda)], perché non osava dirlo ad alta voce, chi domineddio ha piazzato qua questo maledetto specchio, che ovunque ti giri in questa maledetta casa finisci sempre dentro questo maledetto specchio.

<sup>281</sup> Orig.: «La place du roi» (Foucault 1966, 318).

<sup>282</sup> Orig.: «restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard» (ivi, 23).

<sup>283</sup> Orig.: «il est indubitable – non pas reflet probable mais irruption» (ivi, 26).

<sup>284</sup> Orig.: «où la représentation est représentée en chacun de ses moments» (ivi, 318-319).

In questo incipit vediamo che la figura del nano accanto all'Infanta Margherita nel quadro di Velázquez confluisce nel personaggio della stessa Margarita che da bambina soffre perché è particolarmente bassa, inoltre lo specchio, che ha un ruolo chiave nella poetica della rappresentazione del pittore spagnolo, diventa un oggetto detestato. La madre di Margarita viene chiamata Regina, il padre invece Maestro («Mester», con un gioco di rimando a *Il maestro e Margherita*), perché è un pittore e i suoi allievi lo chiamano così. Un giorno, per risolvere un capriccio e un alterco familiare circa la frequentazione della messa da parte della bambina (la madre è ebrea, lui «ha studiato a Mosca») il Maestro trova uno stratagemma che, dal punto di vista narratologico, costituisce l'ecfrasi di *Las Meninas*

Ekkor a Mesternek felcsillant a szeme, és így szólt, figyelj ide, édes kis Mirgimargaritám, van egy ötletem, mi lenne, ha most én tégedet lefestenék ebbe a gyönyörű kis ruhádba, és aztán a képet elvinnénk a templomba, hogy a Jézuska lássa, milyen szépen fel voltál öltözve a tiszteletére, csak aztán közbejött valami és nem tudtál elmenni, kend nyugodtan rám.  
(Ivi, 105)

Allora al Maestro brillarono gli occhi e disse: ascolta, mia piccola Mirghimargarita, ho un'idea, che ne dici se adesso ti dipingo così come sei in questo splendido vestitino e poi portiamo il dipinto in chiesa, così il piccolo Gesù vede che bel vestito ti eri messa in suo onore, solo che poi è capitato un contrattempo e non sei potuta andare? dai pure la colpa a me.

Con i modi della dinamizzazione del processo creativo, nello specifico della ricostruzione della genesi dell'immagine (con riferimento preciso al dettaglio dell'abito bianco dell'infanta Margherita), abbiamo qui l'ultimo rimando concreto al quadro. Questi riferimenti concreti al quadro non sono che il mezzo attraverso cui si suggerisce la stretta relazione tra le due opere dal punto di vista della poetica della rappresentazione, per cui si può parlare di funzione metapoetica del rapporto ecfrastrico con il quadro di Velázquez.

Come il pittore spagnolo inserisce accorgimenti che permettono di percepire «l'intero ciclo della rappresentazione», così Bán inserisce nel testo elementi che tematizzano le difficoltà di una ricostruzione del tempo: primi tra tutti gli inserti tra parentesi quadra, come quello mostrato nell'incipit. In quell'inciso si pone come problema la presenza, nella lingua ungherese, di un unico passato grammaticale che diventa metaforicamente un cestino dell'indifferenziata in cui tutto si confonde: «miért nincs szelektív múltgyűjtés» («perché non esiste da noi una raccolta selettiva del passato»), si chiede Margarita, e il gioco è doppiamente ironico, perché il lettore nel corso del racconto si troverà di fronte a una memoria patologicamente selettiva, che rimuove proprio il ricordo dell'evento traumatico.

Attraverso le parentesi quadre si inseriscono inoltre degli *indizi temporali* – i ripetuti «emlékezett»/«emlékezett most» (ricordava, ricordava ora), gli «akkor» (allora, un tempo), un «gondolta Margarita, most így visszagondolva» (pensò Margarita, adesso che ci ripensava), la continua contrapposizione tra quello che le accadeva o che pensava allora e il «gondolta most» (pensava ora) – con cui si mostrano «quelle proprietà, quelle qualità o quelle limitazioni materiali» (Foucault 2005, 22) qui non della tela, ma del tessuto linguistico attraverso cui viene narrato il tempo, in una condizione psichica in cui peraltro la percezione del tempo è compromessa.

La stessa funzione è svolta anche da quei dettagli temporali che funzionano come ap-pigli per il lettore, per ricostruire la storia e, prima ancora, decifrare con quale tipo di narratore abbiamo a che fare, quale sia la sua affidabilità. Così, dettagli temporali in cui normalmente il lettore sarebbe portato a ricercare un significato nascosto o quantomeno

una evoluzione diegetica, come il fatto che la bambina Margarita scopre la madre con l'amante «a Natale del 1932», o che il marito Feri sale sulla scala per montare la decorazione in cima all'albero di Natale a «settantotto anni», diventano appigli per ricostruire una catena di eventi che nella memoria della protagonista si sovrappongono. La memoria dei coniugi è rimasta infatti ferma nella percezione dell'attesa, l'attesa che il figlio li vada a prendere per portarli alla messa di Natale:

de hogy most pontosan hol is van, azt ha megfeszül se tudta volna momentán megmondani, pedig büszke volt arra, hogy anya és fia, ők ketten, milyen szoros kapcsolatot ápolnak, [...] Miklóska mindig magától hívta, [...] igazán nem lehetett rá panasz, segített nekik, amikor tudott, most is [emlékezett Margarita] ő ajánlotta, hogy elviszi őket kocsival az éjféli misére [...].

(Ivi, 107)

ma dove si trovi adesso esattamente, al momento non saprebbe dirlo nemmeno se si sforzasse, eppure era orgogliosa di come madre e figlio, loro due, avessero un rapporto stretto, [...] Miklóska chiamava sempre di sua iniziativa [...] non poteva proprio lamentarsi, li aiutava quando poteva, e anche adesso [si ricordava Margarita] era stato lui a proporre di portarli in auto alla messa di mezzanotte [...].

In verità, inferisce il lettore alla fine del racconto, proprio quel viaggio verso la chiesa, che nel momento in cui Margarita ricorda essergli stato promesso dal figlio, è già avvenuto ed è stato fatale per il ragazzo: il ghiaccio sulla strada ha provocato un incidente in cui solo i genitori si sono salvati: «Már hívnia kellett volna, gondolta Margarita. Mindjárt hajnalodik és még nem hívott» (ivi, 115; «Avrebbe dovuto già chiamare, pensava Margarita. Tra poco è giorno, e non ha ancora chiamato»).

Avevo ricordato, nel secondo capitolo, che il racconto «Las Meninas» esiste in una precedente versione pubblicata sulla rivista *2000* nel 2010. In quella versione il racconto contiene in epigrafe alcuni versi della poesia di Stevens *Thirteen ways of looking at a blackbird* (Stevens 1917): «The river is moving / the blackbird must be flying». Ora, la congettura su cosa stia facendo il merlo è associabile, tragicamente, alle congetture della madre che attende invano il figlio. Ma, come ho già anticipato appunto nel secondo capitolo, la citazione da Stevens ha anche una funzione poetologica, è il prodotto di una riflessione sul rapporto *irriducibile* tra rappresentazione visuale e rappresentazione verbale, sulla rappresentazione del tempo e dei processi di memoria, sulla narrazione dell'indicibile.

La presenza delle immagini nei testi di Bán (qui in particolare nella forma ecfrastica) svolge una funzione costantemente provocatoria, intende cioè indirizzare l'attenzione sul non detto, sul rimosso, su ciò che nella cultura europea (in generale, e concretamente nella cultura ungherese) si tende a trasformare in tabù. Nemmeno la rappresentazione visuale viene totalmente in soccorso là dove la rappresentazione verbale non arriva, ma l'interazione tra queste due forme porta a uno spazio terzo in cui non ci si può adagiare.

## Conclusioni e sviluppi della ricerca

Come accennato nella *Premessa*, l'ipotesi iniziale di questa ricerca scaturisce dai lavori di un intenso convegno del 2019, promosso nell'ambito delle ricerche di studi ungheresi condotti nell'Università degli Studi di Firenze con il titolo "La memoria del dissenso nella scrittura letteraria". In quella occasione compresi il senso e le potenzialità di sviluppare la duplice declinazione del binomio "memoria e dissenso" nelle categorie di *memoria come dissenso* e *memoria del dissenso*, sviluppo in cui individuai la possibilità di rappresentare uno strumento concettuale adeguato per descrivere una delle tendenze della letteratura ungherese contemporanea, forse la principale, a proporsi come portatrice di un discorso che dà voce all'altro, al contro-discorso, al subalterno, al non-(ancora)-detto, nel tentativo di rielaborare, attraverso il linguaggio letterario, i traumi del Novecento.

L'ipotesi categoriale di partenza ha implicato innanzitutto la necessità di definire il campo d'impiego dei termini *memoria come dissenso* e *memoria del dissenso*, specificando per prima cosa i significati e i riferimenti teorici e metodologici sottesi a ciascun elemento del binomio. Così, i contributi fondamentali alla cultura della memoria rappresentati dagli studi di Jan e Aleida Assmann – in particolare il volume di Jan Assmann *La memoria culturale* – sono serviti per distinguere e approfondire i concetti di memoria *individuale* e *collettiva*, di memoria *comunicativa* e *culturale*, mettendo in relazione la questione della memoria e dell'oblio con la sfera del potere. La panoramica offerta da Astrid Erll sulle possibilità di applicazione dei *memory studies* agli studi letterari, una panoramica contemporaneamente storica e metodologica, è stata essenziale per chiarire i concetti di memoria *nella letteratura* e *della letteratura*, nonché per individuare le possibilità di applicazione all'analisi testuale e narratologica. Anche la circoscrizione della categoria del dissenso alla sfera della *resistenza culturale*, contrapposta alla opposizione politica manifesta, ha rappresentato un momento preliminare all'indagine<sup>285</sup>. A tale scopo è stato essenziale presentare il concetto di *zona grigia* come categoria descrittiva della quotidianità del socialismo reale, elaborata per esaminare una quantità di manifestazioni della vita culturale dei Paesi del blocco sovietico e dunque anche ungherese, che nella tradizionale e semplificatoria dicotomia tra cultura egemone e cultura dissidente non potrebbero essere adeguatamente studiate. Infatti, se è vero che uno degli esempi di *pratica del ricordo come pratica dissidente* che ho presentato, quello del *Diario* che circolò clandestinamente tra un gruppo di scrittori di Budapest nel periodo tra il 1977 e il 1982, rientra nella definizione di *samizdat*, la gran parte della produzione letteraria che tutt'oggi costituisce il canone postmoderno ungherese e su cui si è basata l'individuazione della categoria di *memoria come dissenso*, è costituita da testi che né circolavano in *samizdat*, né erano una esecuzione delle direttive artistico-letterarie imposte dal regime, ma erano, appunto, espressione della *zona grigia*.

Per gli scopi della tesi ho ritenuto opportuno dare una esemplificazione di come il valore dissidente storiograficamente riconosciuto ad alcuni fatti della cultura letteraria ungherese derivasse da una tematizzazione del problema della memoria. Attraverso una riflessione sul gesto di Esterházy e sulla circolazione del diario collettivo, ho potuto dimostrare come la questione della memoria sia stata posta sia in termini narratologici (la memoria e le difficoltà della rappresentazione fedele della realtà nella dimensione

---

<sup>285</sup> E questo anche grazie alla possibilità che ho avuto di conoscere la ricerca condotta nel 2017-2022 nell'ambito di una COST Action (CA162013) sul tema «New Exploratory Phase in Research on East European Cultures of Dissent», alla quale il settore di studi ungheresi dell'ateneo fiorentino aveva aderito.

temporale) che in termini di tradizione letteraria (memoria e canone), sia infine in termini di testimonianza attiva (memoria come registrazione diaristica della quotidianità nel socialismo reale per supplire, tra l'altro, al senso di inoperosità dello scrittore non organico). Tutto ciò rientra nel concetto di *emlékezetkritika*, ovvero la critica (delle politiche e culture) della memoria, che è il termine ungherese che più frequentemente ho incontrato come corrispettivo del concetto di *memoria come dissenso* su cui ho concentrato la mia ricerca.

A partire dalla focalizzazione sulla produzione letteraria dell'epoca kádáriana dagli anni settanta in avanti, il concetto di *memoria del dissenso* permette di tracciare un arco che porta alla produzione letteraria degli anni duemila e dunque a Zsófia Bán. La sua interrogazione costante della memoria collettiva del paese riattiva la memoria di una pratica letteraria dissenziente. La seconda ipotesi da cui sono partita in questo lavoro era infatti che Zsófia Bán, come scrittrice e intellettuale impegnata, la cui presenza nella comunità letteraria ungherese è sempre più consolidata sebbene non sia interna al canone, potesse costituire un caso di studio fruttuoso perché *rappresentativo* di tale interrogazione della memoria collettiva del paese come tendenza comune a molte opere pubblicate a partire dai primi anni del XXI secolo, opere che hanno spinto la critica attuale a parlare di un ritorno al realismo nei termini esposti ad esempio da József Takáts:

La svolta verso una modalità di scrittura realista può essere vista anche come una risposta alla perdita di significato sociale della letteratura dopo il cambio di regime. Temi di attualità rilevanti anche per un pubblico più ampio e voci in grado di intervenire nel dibattito pubblico sembravano necessari affinché gli scrittori, i critici e gli studiosi di letteratura potessero di nuovo considerare importante la propria attività intellettuale. Da questo punto di vista, la letteratura postmoderna sembrava un'impresa esclusiva, una lettura destinata alle élite. Se *Viale ombreggiato* o *Il distretto di Sinistra*<sup>286</sup> trasformano in letteratura esperienze sociali estreme, la loro forma ambigua non permette che l'opinione pubblica consideri queste opere un intervento nel dibattito politico. Gli attori della sfera letteraria, nella misura in cui ritenevano che il discorso dei politici non toccasse i veri problemi della società, iniziarono a considerare importante che le opere letterarie parlassero anche di questi.<sup>287</sup>

L'analisi dei testi di Bán ha mostrato che la posizione della scrittrice è rappresentativa di queste problematiche proprio nella sua collocazione ibrida: da un lato la concezione di una letteratura immersiva e immersa nei problemi sociali, che possa parlare a essi, dall'altro l'eredità formale della scrittura postmoderna. Parimenti, il carattere ibrido dei testi di Bán è stato definito nel presente lavoro anche come dialogo fecondo sia con la tradizione

---

<sup>286</sup> I riferimenti sono ai romanzi *Árnyas fűtca* di László Márton (Márton [1999] 2015, *Viale ombreggiato*) e *Sinistra körzet* dello scrittore transilvano Ádám Bodor (Bodor [1992] 2011; *Il distretto di Sinistra*, traduzione italiana di Marinella D'Alessandro, 1992).

<sup>287</sup> Orig.: «A realista eljárások felé fordulást válasznak is lehet tekinteni az irodalom társadalmi jelentőségvesztésére, amely a rendszerváltás után végbement. Szélesebb körben is aktuális témák, a közélet vitáiba bekapcsolódni tudó megszólalások tűntek szükségesnek ahhoz, hogy írók, kritikusok, irodalomértelmezők újra fontosnak lát-hassák önnön szellemi tevékenységüket. Efelől az igény felől tekintve a posztmodern irodalom exkluzív törekvésnek, elitolvasmánynak tűnt. Az *Árnyas fűtca* vagy a *Sinistra körzet* ugyan szélsőséges társadalmi tapasztalatokat változtat irodalommá, ám a többértelmű forma nem teszi lehetővé, hogy e műveket politikai hozzászólásnak tekintse a közvélemény. Amilyen mértékben érezték úgy az irodalom szereplői, hogy a politikusok beszéde nem a társadalom valódi bajairól szól, olyan mértékben kezdték fontosnak tartani, hogy az irodalmi alkotások arról is szóljanak» (Takáts 2018, 341).

letteraria novecentesca ungherese – tradizione fondata nell’innovazione e che riconosce e conferma ogni volta, nonostante i rivolgimenti storici, la responsabilità etica del letterato ungherese –, sia con le spinte liberatorie di una socializzazione letteraria americana (intesa nel senso lato del termine, includendovi l’America tutta, dal Nord alle Americhe del Sud). In particolare, la “lente della memoria”, ha permesso di collocare Bán in dialogo con gli sviluppi internazionali dei *memory studies* nella specificità di una attenzione funzionale allo spazio iconotestuale in cui la componente visuale è data soprattutto dalla pellicola fotografica e cinematografica.

Tutto ciò ha due conseguenze pratiche. La prima è una conferma dell’ipotesi di partenza come risultato della tesi: il peculiare posizionamento di Bán la rende non soltanto una autrice rappresentativa (e una specifica autorialità transculturale), ma anche, dalla prospettiva di osservazione italo-ungherese e in generale europea, nonché per la mia personale esperienza di pratica di traduzione come mediazione culturale, un’autrice *comprendibile e che aiuta a comprendere* gli sviluppi dell’Ungheria attuale. Il lettore non ungherese che vuole entrare nel dibattito letterario e culturale del Paese, vi viene letteralmente accompagnato attraverso la componente americana e “internazionalizzante” della sua scrittura. In tal senso, Zsófia Bán è rappresentativa di una ricerca finalizzata a un dialogo partecipato attivamente insieme alle istanze internazionali (memoria multidirezionale, subalterno, femminismo), senza il timore di una rinnovata eterodirezione dopo quella vissuta nel socialismo reale.

La seconda conseguenza suggerisce sviluppi ulteriori della ricerca: il carattere ibrido dei testi di Bán pone, dal punto di vista della storiografia letteraria, una questione importante che non ha avuto spazio di approfondimento in questo lavoro e che si propone adesso, in conclusione, come una via feconda di prosecuzione della ricerca, ovvero quella del racconto-saggio, dello stare a metà tra *fiction* e *non fiction*, presentata da Bán come derivato liberatorio della propria formazione americana (prima ancora che di americanista). Rimane da approfondire dunque l’aspetto di continuità con una tradizione del romanzo-saggio propria della letteratura ungherese contemporanea, nonché della letteratura dell’Europa centrale, e che vede tra i suoi massimi esponenti, ad esempio, Péter Esterházy.

Si può ipotizzare dunque che possa essere proprio questo l’aspetto da approfondire per una prosecuzione del lavoro svolto fin qui, prosecuzione che assumerebbe così una dimensione monografica. Il lavoro di questa tesi ha voluto porre le basi di una monografia che onorerebbe la peculiare posizione e il valore culturale e letterario, provocatorio e dialogico, dei testi di Zsófia Bán.

## Bibliografia

### Publicazioni di Zsófia Bán (anche con altri autori)

- Bán, Zsófia. 1999. *Desire and De-Scriptio: Words and Images of Postmodernism in the Late Poetry of William Carlos Williams*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi Press.
- . 2000. *Amerikáner. A huszadik századi amerikai irodalom és művészet kultikus darabjai* [American. Pezzi cult della letteratura e dell'arte americana del XX secolo]. Budapest: Magvető.
- . «A modor mint generator» [La creanza come generatore]. *Élet és irodalom* vol. 47, n. 30 (25 luglio 2003 = 2003a). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2003-07-28/ban-zsofia/-a-modor-mint-generator.html>> (01/2024, open access).
- . «Amit állítunk» [Quel che sosteniamo]. *Élet és irodalom* vol. 47, n. 32 (8 agosto 2003 = 2003b). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2003-08-11/ban-zsofia/-amit-allitunk.html>> (01/2024, open access).
- . «Papafilm» [Papafilm]. *Élet és irodalom* vol. 47, n. 34 (22 agosto 2003 = 2003c). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2003-08-25/ban-zsofia/-papafilm.html>> (01/2024, open access).
- . «A sárga csillag mint accessoire. Ironikus beszéd Kertész Imre *Sorstalanságában*» [La stella gialla come accessorio. Il discorso ironico in *Essere senza destino* di Imre Kertész]. *Múlt és jövő* vol. 16, n. 4 (2003d): 126-135. URL: <<https://multesjovo.hu/termekategoria/folyoirat/2003/>> (01/2024, open access). Anche in volume, cfr. Bán 2008, 59-78.
- . «Szöveg és kép határán» [Al confine tra testo e immagine]. Intervista di Adrienne Szöllösi. *Szépirodalmi figyelő* vol. 3, n. 3 (2004a): 85-90. URL: <[http://www.szepirodalmifigyelo.hu/szif\\_2004\\_3](http://www.szepirodalmifigyelo.hu/szif_2004_3)> (01/2024, open access).
- . «A hiány negatívja. Családi fényképek a privát és közösségi emlékezetben» [Il negativo dell'assenza. Fotografie di famiglia nella memoria privata e collettiva]. *Enigma* vol. 11, n. 42 (2004b): 43-50. Anche in volume, cfr. Bán 2008, 135-145.
- . 2005a. «Van-e az irodalomnak neme?» [La letteratura ha un genere?]. *Mindentudás Egyeteme* [Università della conoscenza totale], vol. 4, 179-193. Budapest: Kossuth. URL: <<http://real-eod.mtak.hu/id/eprint/1087>> (01/2024, open access).
- . «Esti iskola – Olvasókönyv felnőtteknek» [Scuola serale – Libro di lettura per adulti]. *Holmi* vol. 17, n. 6 (2005b): 648-662. URL: <<https://epa.oszk.hu/01000/01050>> (01/2024, open access). Contiene: «Holvan Anya» [Madre Dovè], «Gustave és Maxime Egyiptomban (avagy a történet metafizikája)» [Gustave e Maxime in Egitto (ovvero la metafisica dell'evento)], «Henri Mouhot megkísértése» [La tentazione di Henri Mouhot], «Miből lesz a cserebomlás? (avagy: választó vonzások)» [Come si arriva alla decomposizione di scambio? (ovvero: affinità elettive)].
- . «Kisfiú propelleres hidroplánnal (képek sorsa és sorstalansága)» [Ragazzino con idrovolante a elica (il destino e l'essere senza destino delle immagini)]. *Élet és irodalom* vol. 50, n. 14 (7 aprile 2006 = 2006a). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2006-04-10/ban-zsofia/kisfiu-propelleres-hidroplannal.html>> (01/2024, open access). Anche in volume, cfr. Bán 2008, 79-89.
- . «Az anatómia melankóliája. Szó-kép és tekintet Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében» [La melancolia dell'anatomia. Testo-immagine e sguardo nel romanzo *Storie Parallele* di Péter Nádas]. *Holmi* vol. 18, n. 8 (2006b), 1100-1110. URL: <<https://epa.oszk.hu/01000/01050>> (01/2024, open access); anche in volume, cfr. Bán 2008, 11-31.
- . «Az elsikkasztott narratíva (Az '56-os emlékmű)» [Appropriazione indebita di una narrazione (il monumento al 1956)]. *Műértő*, ottobre (2006c). URL: <<https://hvg.hu/hvgmuerto/20061006muertobanzsofi>> (01/2024, open access).
- . «Kiüzetés a Paradicsomba» [Cacciata nel Paradiso]. *Magyar Lettre Internationale*, n. 63 (2006d). URL: <<https://epa.oszk.hu/00000/00012/>> (01/2024, open access). Anche in volume, cfr. Bán 2007a, 151-160.

- 2007a. *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek* [Scuola serale. Libro di lettura per adulti]. Budapest: Kalligram. Traduzione tedesca di Terézia Mora. *Abendschule. Fibel für Erwachsene*. Berlino: Suhrkamp, 2012d. Traduzione spagnola di José Miguel González Trevejo. *Escuela nocturna. Manual de la lectura par adultos*. Madrid: Siruela, 2015a. Traduzione inglese di Jim Tucker. *Night School. A Reader for Grownups*. New York: Open Letter, 2019a.
- «Képzeltbeli Éden» [Eden immaginario]. *Beszélő* vol. 12, n. 12 (2007b): 90-93. URL: <<http://beszelo.c3.hu/cikkek/kepzeletbeli-eden>> (04/2024, *open access*). Anche in volume, cfr. Bán 2012a, 139-144.
- «Esti iskolában Bán Zsófiával» [Alla scuola serale con Zsófia Bán]. Conversazione con Kriszta Bódis e Agáta Gordon. *Irodalmi Centrifuga*. 12 novembre 2007 (2007c). URL: <<https://elofolyoirat.blogspot.com/2007/11/esti-iskolban-bn-zsfival.html>> (01/2024, *open access*).
- «Levelek Bán Zsófiához» [Lettere a Zsófia Bán]. Intervista di Judit Ambrus. *Beszélő online* vol. 12, n. 12 (2007d) URL: <<http://beszelo.c3.hu/archiv>> (01/2024, *open access*).
- «Amiről nem szokás beszélni, arról hallgatni kell?» [Di ciò di cui non parliamo bisogna tacere?]. Intervista di Enikő Darabos. *Magyar Lettre Internationale* n. 67 (2007/2008). URL: <<https://epa.oszk.hu/00000/00012/00051/index.htm>> (01/2024, *open access*).
- 2008. *Próbacsomagolás* [Valigia di prova]. Bratislava: Kalligram.
- «Frau Röntgen keze» [La mano di Frau Röntgen]. *Műút* vol. 12 (2009): 20-23. URL: <<https://muut.hu/>> (01/2024, *open access*). Anche in volume, cfr. Bán 2012a, 9-19.
- «Las Meninas». *2000* vol. 22, n. 5 (2010a). URL: <<http://ketezer.hu/pdf-archivum/>> (01/2024, *open access*). Anche in volume, cfr. Bán 2012a, 101-115.
- «Méreg» [Veleno], *Magyar Lettre Internationale* vol. 78 (2010b): 39-41. URL: <[https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarLettre\\_078\\_2010/?pg=40&layout=s](https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarLettre_078_2010/?pg=40&layout=s)> (04/2024). Anche in volume, cfr. Bán 2012a, 116-129. Per la traduzione italiana di Claudia Tatasciore, vd. Bán 2019c, 21-38.
- 2010. (Con Hedvig Turai). *Exposed memories. Family pictures in private and collective memory*. Budapest: Central European University Press.
- «A fotográfia rövid története» [Breve storia della fotografia]. *2000* vol. 23, n. 2 (2011a): 58-62. URL: <<http://ketezer.hu/pdf-archivum/>> (01/2024, *open access*). Anche in volume, cfr. Bán 2012a, 33-43.
- «Pingvinboci, jampampuli és a létező irdatlan hatalmas. A fénykép fenomenológiája Lengyel Péter *Búcsú két szövegben és Cseréptörés* című műveiben» [Pingvinboci, jampampuli e l'enorme potere dell'esistente. Fenomenologia della fotografia in *Addio a due voci e Pace! Si ricomincia* di Péter Lengyel]. *Holmi* vol. 23, n. 5 (2011b): 628-640. URL: <<https://epa.oszk.hu/01000/01050>> (01/2024, *open access*). Anche in volume, cfr. Bán 2016, 91-115.
- «Három kísérlet Bartókra» [Tre tentativi con Bartók]. *Jelenkor* vol. 54, n. 12 (2011c). URL: <<https://www.jelenkor.net/archivum/>> (01/2024, *open access*). Anche in volume, cfr. Bán 2012a, 54-71. Per la traduzione italiana di Claudia Tatasciore, vd. Bán 2019c, 39-62.
- 2012a. *Amikor még csak az állatok éltek* [Quando vivevano solo gli animali]. Budapest: Magvető. Traduzione tedesca di Terézia Mora. *Als nur die Tiere lebten*. Berlino: Suhrkamp, 2014.
- «Közös fény. Nádas Péter születésnapjára» [Luce in comune. Per il compleanno di Péter Nádas]. *Jelenkor* vol. 55, n. 10 (2012b): 963-966. URL: <<https://www.jelenkor.net/archivum/>> (01/2024, *open access*). Anche in volume, cfr. Bán 2016, 116-120.
- «Forgács's Film and Installation *Dunai exodus* (Danube Exodus)» *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* vol. 14, n. 5 (2012c). DOI: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2144>> (01/2024, *open access*).
- «Add az arcod, add a neved! – Budapest Pride, 2013» [Dammi il tuo volto, dammi il tuo nome! – Budapest Pride, 2013], *Magyar Narancs*. 1 luglio 2013. URL: <[https://magyarnarancs.hu/lokal/budapest-pride-2013-ban\\_zsofia-add-az-arcod-add-a-neved-85457](https://magyarnarancs.hu/lokal/budapest-pride-2013-ban_zsofia-add-az-arcod-add-a-neved-85457)> (01/2024, *open access*).
- «Ida. Négy kézfogás» [Ida. Quattro strette di mano]. *Holmi* vol. 26, n. 12 (2014): 1643-1645. URL: <<https://epa.oszk.hu/01000/01050>> (01/2024, *open access*). Anche in volume, cfr. Bán 2018, 90-94.

- «Es herrsch eine unfaßbare Apathie». Intervista di Josef Bichler e Patricia Kurucz. *Der Standard*. 11 luglio 2015. URL: <<https://www.derstandard.at/story/2000018939222/es-herrscht-eine-unfassbare-apathe>> (01/2024, *open access*).
- 2016. *Turul és dínó* [Il turul e il dinosauro]. Budapest: Magvető.
- 2017. (Con Péter Forgács). *Méreg* [Veleno]. Budapest: Magvető.
- 2018. *Lehet lélegezni!* [Possiamo respirare!]. Budapest: Magvető. Traduzione tedesca di Terézia Mora. *Weiter atmen!* Berlino: Suhrkamp, 2020.
- 2019b. *El! Karádyáda* [Via! Karadiade]. Regia di Réka Pelsőczy. Budapest: Orlai Produció.
- 2019c. *Veleno / Tre tentativi con Bartók*. Traduzione e cura di Claudia Tatasciore. L'Aquila: Textus Edizioni.
- 2019d. *Der Sommer unseres Missvergnügens*. Traduzione tedesca di Terézia Mora. Berlin: Matthes & Seitz.
- 2019e. *Vagánybagoly és a harmadik Á avagy mindenki lehet más* [Gufofigo e la III A ovvero tutti possono essere diversi]. Budapest: Pagony.
- «A könyvrongálás értelmezhetetlen Európában, a nácizmust leszámítva» [Tranne che per il nazismo, la distruzione dei libri è incomprensibile in Europa]. Intervista di Zsuzsa Mátraházi. *Hvg*, 12 novembre 2020. URL: <[https://hvg.hu/360/202046\\_ban\\_zsafia](https://hvg.hu/360/202046_ban_zsafia)> (01/2024, *open access*).
- «Talált tenger (A helyettes megíró) (Mészöly, Nádas és a kommunikatív emlékezet)» [Mare trovato (Il sostituto scrittore) (Mészöly, Nádas e la memoria comunicativa)]. *Jelenkor* vol. 64., n. 5 (2021): 536-546. URL: <<https://www.jelenkor.net/archivum>> (01/2024, *open access*).
- 2022. *Vagánybagoly és a negyedik Á avagy mindenki láthat mást* [Gufofigo e la IV A ovvero tutti possono vedere diversamente]. Budapest: Pagony.

## Letteratura secondaria

- Alphen, Ernst van. 2002. «Playing the Holocaust». In *Mirroring evil. Nazi Imagery/Recent art* (catalogo di mostra), a cura di Norman L. Kleeblatt, 65-85. New York: The Jewish Museum.
- András, Edit. «Mindenholt jó, de legjobb közbül (Bán Zsófia: *Amerikáner*)» [Va bene ovunque, ma meglio nel mezzo (Zsófia Bán: *Amerikáner*)]. *Holmi* vol. 15, n. 1 (2003): 139-142. URL: <<https://epa.oszk.hu/01000/01050>> (01/2024, *open access*).
- Apor, Balázs, Péter Apor, Sándor Horváth, a cura di. 2018. *The Handbook of COURAGE: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Budapest: Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. URL: <<http://cultural-opposition.eu/activities/handbook/>> (01/2024, *open access*).
- Apor, Péter. 2018. «Hungary». In *The Handbook of COURAGE: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*, a cura di Balázs Apor, Péter Apor e Sándor Horváth, 137-150. Budapest: Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. URL: <<http://cultural-opposition.eu/activities/handbook/>> (01/2024, *open access*).
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck. Traduzione italiana di Simona Paparelli, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- Assmann, Jan. (1992) 2000. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Monaco di Baviera: C.H. Beck. Traduzione italiana di Francesco de Angelis. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, traduzione di Francesco de Angelis, Torino: Einaudi, 1997.
- Baer, Ulrich. «To give memory a place: Holocaust photography and the landscape tradition». *Representations* n. 69 (2000): 38-62. URL: <<https://doi.org/10.2307/2902900>> (01/2024, *open access*).
- (2002) 2005. *Spectral evidence. The photography of trauma*. Cambridge: MIT Press.
- Balassa, Péter. (1982) 2022. «Egy regény mint gobelin». In *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról*, a cura di István Tóth-Barbalics, s.p. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Balassa\\_Peter-Segedigek-39788](https://reader.dia.hu/document/Balassa_Peter-Segedigek-39788)> (01/2024, *open access*).

- (1986) 2022. «A segédigék világgépéhez. A szív segédigei» [Sull'immaginario dei verbi ausiliari. I verbi ausiliari del cuore]. In *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról*, a cura di István Tóth-Barbalics, s.p. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Balassa\\_Peter-Segedigek-39788](https://reader.dia.hu/document/Balassa_Peter-Segedigek-39788)> (01/2024, *open access*).
- Barna, Imre *et al.* 1990. *A Napló. 1977-1982. Válogatás*. [Il Diario. 1977-1982. Testi scelti]. Budapest: Minerva.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Parigi: Gallimard - Seuil. Traduzione italiana di Renzo Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi, 2003.
- Basseler, Michael, Dorothee Birke. 2005. «Mimesis des Erinnerns». In *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, 123-147. Berlino-New York: De Gruyter. URL: <[https://www.academia.edu/12745402/Mimesis\\_des\\_Erinnerns](https://www.academia.edu/12745402/Mimesis_des_Erinnerns)> (01/2024, *open access*).
- Bazsányi, Sándor. 2016. *Szivárványbaleset* [Incidente arcobaleno]. Budapest: Jelenkor. E-book.
- Benjamin, Walter. (1974) 1991a. «Kleine Geschichte der Fotografie» (1931). In *Gesammelte Schriften Bd. II*. A cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, 368-385. Frankfurt am Main: Suhrkamp. URL: <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (04/2024, *open access*). Traduzione italiana di Maria Cristina Coldagelli, *Piccola storia della fotografia*. Milano: Skira, 2012 [2011].
- (1974) 1991b. «Über den Begriff der Geschichte» (1940). In *Gesammelte Schriften Bd. I*. A cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, 691-704 e (Anmerkungen) 1223-1266. Frankfurt am Main: Suhrkamp. URL: <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (01/2024, *open access*). Edizione italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, «Sul concetto di storia». In *Tutte le opere. 7. Scritti 1938-1940*. A cura di Rolf Tiedemann. Edizione italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Torino: Einaudi, 2006, 483-517.
- Bodor, Ádám. (1992) 2011. *Sinistra körzet* [Il distretto di Sinistra]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Bodor\\_Adam-Sinistra\\_korzet-483](https://reader.dia.hu/document/Bodor_Adam-Sinistra_korzet-483)> (01/2024, *open access*). Traduzione italiana di Marinella D'Alessandro, *Il distretto di Sinistra*. Roma: E/O, 1992.
- Bodor, Béla. «Bán Zsófia saját szavai. Bán Zsófia: *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek*, Kalligram, 2007» [Le parole di Zsófia Bán. Recensione di *Scuola serale. Libro di lettura per adulti*, Kalligram 2007]. *Litera.hu*. 4 ottobre 2007. URL: <<https://litera.hu/magazin/kritika/ban-zsofia-sajat-szavai.html>>.
- Bottoni, Stefano. 2019. *Orbán. Un despota in Europa*. Roma: Salerno editrice.
- 2024. *L'Ungheria dagli Asburgo a Viktor Orbán*. Brescia: Editrice Morcelliana.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil. Traduzione italiana di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: Il Saggiatore, 2005.
- Butzer, Günter. 2005. «Gedächtnismetaphorik». In *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, 11-29. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Celan, Paul. (1948) 1998. «Todesfuge / Fuga della morte». In *Poesie*. Traduzione e cura di Giuseppe Bevilacqua. Milano: Mondadori. Edizione bilingue.
- Cometa, Michele. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Csizmadia, Ervin. «A szamizdat szubkultúrája» [La subcultura del samizdat]. *Budapesti negyed* vol. 2, n. 3 (1994). URL: <<https://epa.oszk.hu/00000/00003/index.html>> (01/2024, *open access*).
- Dagnino, Arianna. «Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s)». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* vol. 5 (2013). DOI: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2339>> (*open access*).

- Dánél, Mónika. «Accents and Locality: Hungarian Literature as a Medium of Multilingual Cultural Memory». *Studi Finno-Ugrici*, N.S. vol. 1 (2021), 1-38. DOI: <<https://doi.org/10.6093/1826-753X/8280>> (open access).
- Erdheim, Mario. 1988. *Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Erl, Astrid. 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler Verlag. Prima ed. 2005.
- Erl, Astrid, Ansgar Nünning, a cura di. 2005. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Esterházy, Péter. «Iskola a határon» [Scuola sulla frontiera]. *Mozgó világ* vol. 8, n. 5 (1982): 30-33.
- . (1976) 2011a. *Francsikó és Pinta* [Francsikó e Pinta]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Esterhazy\\_Peter-Fancsiko\\_es\\_Pinta-866](https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Fancsiko_es_Pinta-866)> (01/2024, open access).
- . (1979) 2011b. *Termelési-regény (kissregény), -regény-* [Romanzo della produzione (romanzo breve), -romanzo-]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Esterhazy\\_Peter-Termelési-regény-430](https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Termelési-regény-430)> (01/2024, open access).
- . 1985. *A szív segédigéi*. Budapest: Magvető. Traduzione italiana di Marinella D'Alessandro, *I verbi ausiliari del cuore*. Roma: E/O, 1988.
- . (1986) 2011c. «A szív segédigéi». In *Bevezetés a szépirodalomba – bevezetés a szépirodalomba* [Introduzione alle belle lettere – introduzione alle belle lettere]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Esterhazy\\_Peter-A\\_sziv\\_segedigei-471](https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-A_sziv_segedigei-471)> (01/2024, open access).
- . (2002) 2011d. *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Esterhazy\\_Peter-Javitott\\_kiadas-492](https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Javitott_kiadas-492)> (01/2024, open access). Traduzione italiana di Marinella D'Alessandro, *L'edizione corretta di Harmonia caelestis*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- . (2016) 2017. *Hasnyálmirígy napló* [Diario del pancreas]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Esterhazy\\_Peter-Hasnyálmirígy-napló-16491](https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Hasnyálmirígy-napló-16491)> (01/2024, open access).
- Fastelli, Federico. 2019. *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*. Roma: Carocci editore.
- Forgács, Zsuzsa Bruria, Agáta Gordon, Kriszta Bódis, a cura di. 2005. *Éjszakai állatkert. Antológia a női szexualitásról* [Zoo notturno. Antologia sulla sessualità femminile]. Budapest: Jonathan Miller–Artizánok.
- Földes, Györgyi. 2018. *Test – Szöveg – Test. Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban* [Corpo – Testo – Corpo. L'Altro e le rappresentazioni del corpo nelle opere letterarie]. Budapest: Kalligram.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Parigi: Gallimard. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*. Con un saggio critico di Georges Canguilhem. Traduzione di Emilio Panaitescu. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, [1978] 2004.
- . (1973) 2005. *La pittura di Manet*. A cura di Maryvonne Saison, con uno scritto di Carole Talon-Hugon. Traduzione di Simona Paolini. Milano: Abscondita.
- Garaczi, László. 1995. *Mintha élnél: Egy lemúr vallomásai, 1* [Come se vivessi: confessioni di un lemure, 1]. Pécs: Jelenkor.
- . 1998. *Pompásan buszozunk!: Egy lemúr vallomásai, 2* [Andiamo in autobus alla grande: confessioni di un lemure, 2]. Pécs: Jelenkor.
- Godard, Jean-Luc. 1965. *Pierrot le fou*. Rome-Paris Films, Dino De Laurentiis Cinematografica.

- Haberkorn, Michaela. 2009. «Treibeis und Weltensammler. Konzepte nomadischer Identität in den Romanen von Libuše Monikova und Ilija Trojanow». In *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, a cura di Helmut Schmitz, Amsterdam: Rodopi, 243-261.
- Halbwachs, Maurice. (1925) 1976. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France. Ed. it. (1997), *I quadri sociali della memoria*, introduzione di Antonio Cavicchia Scalamonti, traduzione di Gianfranco Brevetto, Luciana Carnevale, Gianfranco Pecchinenda, Napoli - Los Angeles: Ipermedium.
- Halmi, Tibor. «Turul és tabu. Bán Zsófia: *Turul és Dínó*» [Il turul e il tabù. Zsófia Bán: *Il turul e il dinosauro*]. *Art7*. Portale di interventi sull'arte. 13 novembre 2016. URL: <[https://art7.hu/irodalom/ban-zsofia-turul-es-dino/#\\_ftnref1](https://art7.hu/irodalom/ban-zsofia-turul-es-dino/#_ftnref1)> (04/2024, *open access*).
- Hirsch, Marianne. 1999. «Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy». In *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*, a cura di Mieke Bal, Jonathan Crewe e Leo Spitzer, 3-23. Hannover-Londra: University Press of New England.
- . (1997) 2002. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hoffmann, E.T.A. 1817. *Nachtstücke*. Berlin: Henricus - Edition Deutsche Klassik GmbH c/o Sven Niemeier. URL: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A.>> (04/2024, *open access*). Traduzione italiana di Matteo Galli, *Notturni*. Roma: L'Orma, 2013.
- Horváth, Györgyi. 2007. *Nőidő* [Tempo femminile]. Budapest: Kijarat.
- Huyssen, Andreas. «Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno». *New German Critique* n. 81 (2000): 65-82. DOI: <<https://doi.org/10.2307/488546>> (01/2024, *open access*).
- József, Attila (1957) 1962. *Poesie*. Traduzione di Umberto Albini, introduzione di Miklós Szabolcsi. Milano: Lerici. Seconda edizione ampliata, bilingue.
- . 2002. *Poesie 1922-1937*, a cura di Edith Bruck. Milano: Arnoldo Mondadori. Edizione bilingue.
- Karinthy, Frigyes. (1916) 1959. *Tanár úr, kérem! Képek a középiskolából* [Prego, signor professore! Scene dalla scuola media]. Budapest: Móra.  
URL: <<https://mek.oszk.hu/00700/00719/00719.htm>> (01/2024, *open access*).
- Kellér, Andor. (1958) 2010. «Író a toronyban» [Scrittore nella torre]. In *Kellér Andor művei* [Le opere di Andor Kellér]. Budapest: Fapadoskonyv.hu. E-book.
- Keresztési, József. «Mit állítunk?» [Cosa sosteniamo?]. *Élet és irodalom* vol. 47, n. 31 (1 agosto 2003). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2003-08-04/keresztesi-jozsef/mit-allitunk.html>> (04/2024, *open access*).
- Kertész, Imre. (1975) 2011. *Sorstalanság* [Essere senza destino]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Kertesz\\_Imre-Sorstalansag-742](https://reader.dia.hu/document/Kertesz_Imre-Sorstalansag-742)> (01/2024, *open access*). Traduzione (autorizzata) dal tedesco di Barbara Griffini. *Essere senza destino*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- . (1992) 2011. *Gályanapló 1961-1991*. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Kertesz\\_Imre-Galyanaplo-1089](https://reader.dia.hu/document/Kertesz_Imre-Galyanaplo-1089)> (01/2024, *open access*). Traduzione italiana di Krisztina Sándor. *Diario della galera*. Milano: Bompiani, (2009) 2022. E-book.
- Kisantal, Tamás. «Holokausztirodalom Magyarországon. Módszertani megjegyzések egy magyar holokausztirodalom-történethez» [Letteratura della Shoah in Ungheria. Note metodologiche per una storia della letteratura ungherese della Shoah]. *Aetas* vol. 31, n. 4 (2016): 116-134. URL: <<https://epa.oszk.hu/00800/00861>> (01/2024, *open access*).
- Kiss, Noémi. «Nem is tucat ügy!» [Non è una bazzecola!]. *Élet és irodalom* vol. 47, n. 32 (8 agosto 2003). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2003-08-11/kiss-noemi/nem-is-tucat-ugy.html>> (01/2024, *open access*).

- Kleist, Heinrich von. «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft». *Berliner Abendblätter*. 13 ottobre 1810. URL: <<https://www.kleist-digital.de/berliner-abendblaetter>> (01/2024, *open access*).
- Kovács, András Bálint. «Cherchez la femme!». *Élet és irodalom* vol. 47, n. 32 (8 agosto 2003). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2003-08-11/kovacs-andras-balint/cherchez-la-femme.html>> (01/2024, *open access*).
- Kukorelly, Endre. 2000. *Rom. A szovjetónió története. Esszéregény* [Rudere. Storia dell'Unione Sovietica. Romanzo-saggio]. Pécs: Jelenkor.
- . 2003. *TündérVölgy: avagy Az emberi szív rejtelméről* [ValleFatata: ovvero dei misteri del cuore umano]. Pozsony: Kalligram.
- Kundera, Milan. «Un occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale». *Le debat* vol. 5, n. 27 (1983): 3-23. Traduzione italiana di Giorgio Pinotti. *Un occidente prigioniero o la tragedia dell'Europa centrale*. Premesse di Jacques Rupnik e Pierre Nora. Milano: Adelphi, 2022. E-book.
- Lachmann, Renate. 1990. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Laczó, Ferenc, Bálint Varga, a cura di. 2022. *Magyarország globis története (1869-2022)* [Storia globale d'Ungheria (1869-2022)]. Budapest: Corvina. E-book.
- Landolfi, Francesco. «Un oscuro protagonista dell'affaire Moro: Antonio Chichiarelli e il falso comunicato n. 7». *Diacronie. Studi di storia contemporanea* vol. 29, n. 1 (2017): s.p. DOI: <<https://doi.org/10.4000/diacronie.5162>> (*open access*).
- László, Emese. «Részleges leltár» [Inventario parziale]. *Holmi* vol. 19, n.12 (2007): 1631-1635. URL: <<https://epa.oszk.hu/01000/01050>> (01/2024, *open access*).
- Ledeneva, Alena, a cura di. 2018. *The Global Encyclopaedia of Informality. Vol. 1: Towards Understanding of Social and Cultural Complexity. Vol. 2: Understanding Social and Cultural Complexity*. London: UCL Press. DOI vol.1: <<https://doi.org/10.2307/j.ctt20krxh9>>, DOI vol. 2: <<https://doi.org/10.2307/j.ctt20krxgs>> (01/2024, *open access*).
- Le Goff, Jacques. 2003. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Avec Nicolas Truong. Paris: Liana Lévi. Traduzione di Fausta Cataldi Villari, *Il corpo nel Medioevo*. In collaborazione con Nicolas Truong. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005. E-book.
- Lengyel, Péter. (1978) 2019. «Cseréptörés» [Pace! Si ricomincia]. In *Cseréptörés – Mellekszereplők* [Pace! Si ricomincia – Attori non protagonisti]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Lengyel\\_Peter-Csereptores\\_Mellekszereplok-31089](https://reader.dia.hu/document/Lengyel_Peter-Csereptores_Mellekszereplok-31089)> (01/2024, *open access*).
- . (1993) 2019. *Búcsú. Két szólamban* [Addio. A due voci]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL: <[https://reader.dia.hu/document/Lengyel\\_Peter-Bucusu\\_ket\\_szolamban-31330](https://reader.dia.hu/document/Lengyel_Peter-Bucusu_ket_szolamban-31330)> (04/2024, *open access*).
- Levi, Primo. (1986) 2007. *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Lévy-Strauss, Claude. 1955. *Tristes tropiques*. Paris: Plon. Traduzione italiana di Bianca Garufi. *Tristi tropici*. Milano: Il Saggiatore, (1960) 2015.
- Maryl, Maciej et al. 2019. *New Exploratory Phase in Research on East European Cultures of Dissent: Joint Review Report: Report prepared by the participants of the COST Action CA16213* [Research Report]. Varsavia: Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. URL: <<https://hal.science/hal-02144983>> (01/2024, *open access*).
- Márton, László. 1992. *Átkelés az üvegen. Útirajz* [Traversata del vetro. Quadro di viaggio]. Pécs: Jelenkor.
- . (1999) 2015. *Árnyas fűtca* [Viale ombreggiato]. Budapest: Kalligram. URL (permalink): <[http://resolver.pim.hu/dia/Marton\\_Laszlo-Arnyas\\_foutca-00010](http://resolver.pim.hu/dia/Marton_Laszlo-Arnyas_foutca-00010)> (*open access*).
- Mélyi, József. «Mélységes mély kút. Bán Zsófia: *Turul és dinó*» [Un pozzo profondissimo. Zsófia Bán: *Il turul e il dinosauro*]. *Revizor*. 26 settembre 2016. URL: <<https://revizoronline.com/ban-zsofia-turul-es-dino/>> (01/2024, *open access*).

- Mengaldo, Pier Vincenzo. 2005. *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*. Torino: Bollati Borin-ghieri.
- Menyhért, Anna. «Séllei, Nóra. “Miért félünk a farkastól”: feminista irodalomszemlélet itt és most [Why Are We Afraid of (Virginia) Wolf? Feminist Literary Views Here and Now]. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007». Recensione. *AHEA: E-journal of the American Hungarian Educators Association* vol. 5 (2012). URL: <<http://ahea.net/e-journal/volume-5-2012>> (04/2024, open access).
- Mészöly, Miklós. (1966) 2010. *Az atléta halála* [La morte dell'atleta]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL (permalink): <[http://resolver.pim.hu/dia/Meszoly\\_Miklos-Az\\_atleta\\_halala-00020](http://resolver.pim.hu/dia/Meszoly_Miklos-Az_atleta_halala-00020)> (open access).
- . (1973) 2011. «Térkép Aliscáról» [Topografia di Alisca]. In *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* [C'era una volta un'Europa centrale. Variazioni su una bella disperazione]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA117>> (open access). Traduzione italiana di Beatrice Töttössy, «Topografia di Alisca». In Töttössy (1995), 264-269. URL (permalink): <<https://flore.unifi.it/handle/2158/235580>> (open access).
- . (1976) 2011. *Film*. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA630>> (open access).
- Mitchell, W. J. Thomas. 1994. *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- . 2005. *What do pictures want. The lives and loves of images*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Molnár, Gábor Tamás; Sz. Molnár, Szilvia, eds. 2003. *Egytucat. Kortárs magyar írók női szemmel* [Una dozzina. Scrittori ungheresi contemporanei visti dalle donne]. Budapest: JAK-Kijárat Kiadó.
- Mundruczó, Kornél (regia). 2021. *Evolúció / Evolution*. Film drammatico tedesco-ungherese. In Italia è distribuito nel 2022 da Teodora Film con il titolo *Quel giorno tu sarai*. Durata: 97 minuti.
- Nádas, Péter (1986) 2010. *Emlékiratok könyve*. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA7>> (open access). Traduzione italiana di Laura Sgarioto con la collaborazione di Alexandra Foresto, Vera Gheno e Krisztina Sándor. *Libro di memorie*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2012.
- . (1988) 2010. *Játéktér* [Lo spazio del gioco]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA539>> (open access).
- . (2005) 2011. *Párhuzamos történetek* [Storie parallele]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia kiadó. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA1096>> (open access). Traduzione italiana di Laura Sgarioto. *Storie parallele. 1/ La regione muta*. Firenze-Milano: Giunti-Bompiani, 2019; *Storie parallele. 2/ Nel profondo della notte*. Firenze-Milano: Giunti-Bompiani, 2021. *Storie parallele. 3/ Il respiro della libertà*. Firenze-Milano: Giunti-Bompiani, 2023.
- Nagy, Bernadett. «Játszva tanulni (Bán Zsófia: *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek*, Kalligram, 2007)» [Imparare giocando (Zsófia Bán: Scuola serale. Libro di lettura per gli adulti, Kalligram, 2007)], *Műút* vol. 2-2007: 70-71. URL: <[https://muut.hu/wp-content/uploads/002\\_2007.pdf](https://muut.hu/wp-content/uploads/002_2007.pdf)> (04/2024, open access).
- Németh, Gábor. «Ex Libris». *Élet és irodalom* vol. 47, n. 27 (4 luglio 2003 = 2003a). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2003-07-07/-/ex-libris.html>> (01/2024, open access).
- . «Ki borul?» [Chi si adombra?]. *Élet és irodalom* vol. 47, n. 32 (8 agosto 2003 = 2003b). <<https://www.es.hu/cikk/2003-08-11/nemeth-gabor/ki-borul.html>> (01/2024, open access).
- . 2004. *Zsidó vagy?* [Sei ebreo?]. Pozsony: Kalligram.
- Neumann, Birgit. 2005. «Literatur, Erinnerung, Identität». In *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, 149-178. Stuttgart: Metzler Verlag.

- Novak, Lorie. 1987. *Past Lives (for the children of Izieu)*. Color photograph, 36"x30". Tratto da Collected Visions. Photo Essay by Lorie Novak. URL: <<https://www.truthinphotography.org/collected-visions.html>> (01/2024, *open access*).
- Ottlik, Géza. (1959) 2011. *Iskola a határon* [Scuola sulla frontiera]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA731>> (*open access*). Traduzione italiana di Bruno Ventavoli, *Scuola sulla frontiera*. Roma: E/O, 1992.
- Pongrácz, Attila. 2008. *A São Paoló-i magyarság 1945-1990* [Gli ungheresi di São Paoló 1945-1990]. Tesi di dottorato. Università di Szeged. URL: <<https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1211/>> (01/2024, *open access*).
- Radnóti Sándor. «Az adósság, a hűség és a remény. Lengyel Péter 70» [Il debito, la lealtà e la speranza. Per i 70 anni di Péter Lengyel]. *Élet és irodalom* vol. 53, n. 36 (4 settembre 2009). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2009-09-05/radnoti-sandor/az-adossag-a-huseg-es-a-remeny.html>> (01/2024, *open access*).
- Reisz, Gábor (regia). 2023. *Magyarázat mindenre*. Film drammatico ungherese-slovacco. In Italia è distribuito nel 2024 da I Wonder Pictures con il titolo *Una spiegazione per tutto*. Durata: 152 minuti.
- Rényi, András. 2009. *Col tempo. The W-Project. Peter Forgacs's Installation* (catalogo). Venezia: 53ª Esposizione Internazionale d'Arte / Budapest: Műcsarnok Non-profit. URL: <<http://www.col-tempo.hu/catalog.html>> (01/2024, *open access*).
- Ricoeur, Paul. 1975. *La métaphore vive*. Paris: Edition du Seuil. Traduzione italiana di Giuseppe Grampa. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Milano: Jaca Book.
- Rondolino, Gianni, Dario Tomasi. 2014. *Manuale di storia del cinema*. Novara: Utet.
- Rothberg, Michael. «After Adorno: Culture in the Wake of Catastrophe». *New German Critique* vol. 72 (1997): 45-81. DOI: <<https://doi.org/10.2307/488568>> (*open access*).
- . 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press. E-book.
- Saltzman, Lisa. 1999. «The sons of Lilith. Mourning and melancholia, trauma and painting». In *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*, 75-96. Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Sebald, Winfried Georg. (1990) 2002. *Schwindel. Gefühle*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Traduzione italiana di Ada Vigliani. *Vertigini*. Milano: Adelphi, 2003.
- . (1995) 2000. *Die Ringe des Saturn: eine englische Wallfahrt*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer. Traduzione italiana di Ada Vigliani. *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*. Milano: Adelphi, 2010.
- . 2001. *Austerlitz*. München: Carl Hanser Verlag. Traduzione italiana di Ada Vigliani. *Austerlitz*. Milano: Adelphi, 2002.
- Sélei, Nóra. 2007. *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most* [Perché abbiamo paura del lupo? Prospettiva letteraria femminista qui e ora]. Debrecen: DEENK-DUPress.
- Spivak Gayatri Chakravorty. 1988. «Can the Subaltern Speak?». In *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson e Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana: University of Illinois Press.
- Stevens, Wallace. 1917. *Thirteen ways of looking at a blackbird*. In *Others, an anthology of the new verse*, edited by Alfred Kreymborg, 109-111. New York: Alfred A. Knopf. URL: <<https://archive.org/details/othersanantholo01kreygoog/mode/2up>> (01/2024, *open access*).
- Svébis, Bence. «A gyűlöletközpontú társadalom elszenvedőit mutatja meg Reisz Gábor új filmjében» [Il nuovo film di Gábor Reisz mostra le vittime di una società incentrata sull'odio]. *Port.hu*. Portale di informazione. 5 ottobre 2023. URL: <<https://port.hu/cikk/mozi/a-gyuloletkozpontu>>

- tarsadalom-elszenvedoit-mutatja-meg-reisz-gabor-uj-filmjeben/article-96438> (01/2024, *open access*).
- Szabó, Gábor. «Szemben a Medúzával» [Faccia a faccia con la Medusa]. *Műút.hu*. 26 aprile 2018. URL: <<https://muut.hu/archivum/28072>> (01/2024, *open access*).
- Szegő, János. «Így vagy úgy, avagy olvasni tudni kell» [In un modo o nell'altro, ovvero bisogna saper leggere]. *Beszélő online* vol. 12, n. 12 (2007). URL: <<http://beszelo.c3.hu/archiv>> (01/2024, *open access*).
- Szép, Ernő. (1945) 2018. *Emberszag* [L'odore umano]. Budapest: Osiris. Traduzione di Giorgio Pressburger, *L'odore umano*. Milano: Calabui, 2016.
- Sonnevend, Júlia. «Tenger nélkül nem élhetünk. Wikipedia-mesék» [Non possiamo vivere senza mare. Fiabe alla Wikipedia]. *Jelenkor* vol. 51, 9 (2008): 1000-1002. URL: <<https://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1546/tenger-nelkul-nem-elhetunk>> (01/2024, *open access*).
- Szolláth, Dávid. 2020. *Mészöly Miklós*. Budapest: Jelenkor.
- . «Posztkommunista posztmodern. A Kádár-korszak emlékezete Németh Gábor, Garaczi László és Kukorelly Endre autofikciós prózájában» [Postmodernismo postcomunista. La memoria dell'era di Kádár nelle autofiction di Gábor Németh, László Garaczi e Endre Kukorelly]. *Újforrás* vol. 54, n. 5 (2022): 28-43. URL: <<https://epa.oszk.hu/00000/00016/>> (01/2024, *open access*).
- Szücs, Attila (opera pittorica). 2011. «Oroszlánt fürdető férfi» [Uomo che fa il bagno a un leone]. Collezione privata, Budapest. <<https://szucsattila.hu/paintings/2011>> (01/2024, *open access*).
- Takács, Ferenc. «Szárnyaszegett posztmodern?» [Postmoderno mortificato?]. *Mozgó világ* vol. 27, n. 6 (2001): 111-113. URL: <<https://epa.oszk.hu/01300/01326/00018/jun12.htm>> (01/2024, *open access*).
- . «Diáksíny» [Marachella]. *Mozgó világ* vol. 33, n. 10 (2007). URL: <<https://www.epa.hu/01300/01326/00092/13rolrol4.htm>> (01/2024, *open access*).
- Takáts, József. «Az inga visszaleng. Elbeszélő próza a kétezres években» [Il ritorno del pendolo. La prosa narrativa degli anni Duemila]. *Helikon* vol. 64, n. 3 (2018): 336-347. URL: <<https://epa.oszk.hu/03500/03580>> (01/2024, *open access*).
- Tamási, Áron. (1932) 2011. *Ábel trilógia: Ábel a rengetegben; Ábel az országban; Ábel Amerikában* [Trilogia di Abel: Abel nella selva; Abel nel paese; Abel in America]. Budapest: Digitális Irodalmi. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA1047>> (*open access*). Traduzione italiana di Filippo Faber, *Abele cervello fino*. Milano: Mondadori, 1941.
- Tatasciore, Claudia. «Sconfinamento e straniamento. *Esti iskola* di Zsófia Bán». *Rivista di Studi Ungheresi*, n.s., vol. 21-2022: 159-177. URL: <<https://epa.oszk.hu/02000/02025>> (01/2024, *open access*).
- Tóth, Andrea. «A ridikül-vita. Szexizmus, élet, irodalom» [Il dibattito sulla borsetta. Sessismo, vita, letteratura]. *Prae.hu*. Portale dedicato all'arte. 13 maggio 2017. URL: <<https://www.prae.hu/article/9780-a-ridikul-vita/>> (01/2024, *open access*).
- Török, Ferenc (regia). 2001. *Moszkva tér* [Piazza Mosca]. Film commedia ungherese distribuito da Pannonia Entertainment. Durata: 88 minuti.
- Töttössy, Beatrice. 1995. *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*. Roma: Arlem. URL (permalink): <<https://hdl.handle.net/2158/235580>> (*open access*).
- Turai, Hedvig, a cura di. *A Holokauszt reprezentációja* [Rappresentazione dell'Olocausto]. Numero tematico di *Enigma* vol. 10, nn. 37-38 (2003). URL: <<https://adt.arcanum.com/hu/collection/Enigma/>> (04/2024).
- , a cura di. *A Holokauszt reprezentációja II. Hívószó: Soá* [Rappresentazione dell'Olocausto II. Parola chiave: Shoah]. Numero tematico di *Enigma* vol. 11, n. 42 (2004). URL: <<https://adt.arcanum.com/hu/collection/Enigma/>> (04/2024).
- Weinrich, Harald. 1976. «Metaphora memoriae». In *Sprache in Texten*, 291-294. Stuttgart: Ernst Klett Verlag. Una prima versione del saggio è apparsa con il titolo «Typen der Gedächtnismetaphorik» in *Archiv für Begriffsgeschichte* vol. 9 (1964): 96-104.

- Wittgenstein, Ludwig. 1922. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Herausgegeben von C.K. Ogden und F.P. Ramsey. London: Paul Kegan, Trench, Trübner & Co. Edizione bilingue tedesca-inglese. URL: <[https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Logisch-philosophische\\_Abhandlung](https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Logisch-philosophische_Abhandlung)> (01/2024, *open access*).
- . 2009. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A.G. Conte. Milano: Einaudi.
- Young, James E. 1993. «Introduction: The texture of memory» e «The countermonument: memory against itself in Germany». In *The texture of memory. Holocaust memorials and meaning*, 1-48. London: Yale University Press.
- Zusi, Péter *et al.* 2018. «The unlocking power of non-conformity: cultural resistance vs political opposition». In *Global Encyclopaedia of Informality. Towards Understanding of Social and Cultural Complexity*, vol. 1, a cura di Alena Ledeneva, 336-384. London: UCL Press. URL: <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt20krxh9.14>> (01/2024).