

L'elemento visivo come strumento per narrare la Shoah.
Su alcuni saggi e racconti di Zsófia Bán

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

Abstract

In this article, I propose a cross-reading of some essays and short stories by the Hungarian writer Zsófia Bán that revolve around the same thematic and formal research core: the memory of the Shoah as it is configured in the complex relationship between individual and collective memory, as well as in the question of its representability and narratability. I will show how the concepts of denied narration and projection, proposed and explored by Bán in her non-fiction reflections inspired in particular by the theoretical work of Marianne Hirsch, have repercussions on the narrative strategies implemented by Bán. These narrative strategies may produce an interesting effect of mimesis of memory, as well as question the actual correspondence between memory and reality, or propose the use of visual elements with a metonymic function to overcome the limits of the sayable.

Keywords

camera images; postmemory; projected memory; Shoah; taboo

1. Introduzione

In un'intervista rilasciata al settimanale *Hvg* nel 2020, Zsófia Bán spiega con queste parole 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 da percepire cosa si sta tacendo loro. Andai ad approfondire e dovetti 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 segreto¹. (2020)

Storie mancanti e storie taciute, shock, scrittura, e i segreti nascosti dietro le fotografie. In questo breve ma densissimo stralcio di conversazione si ritrovano molti degli elementi che intendo esaminare nel presente articolo, 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. Essi si pongono in continuità rispetto alle proposte interpretative di Marianne Hirsch in particolare (soprattutto i concetti di *postmemory* e *projected memory*) e agli studi sul trinomio olocausto-memoria-visualità in generale. Infatti, l'interesse per la fotografia, per le immagini e per il loro rapporto con i testi è coltivato da Bán, accademica e critica letteraria, anche dal punto di vista teorico oltre che di pratica di scrittura. Non solo le scelte tematiche, ma anche le scelte linguistiche, sintattiche e di composizione che caratterizzano alcuni suoi racconti sono interpretabili come una elaborazione nella lingua letteraria di questioni esplicitate contemporaneamente sul piano teorico, in una forma che spesso peraltro non esclude la dimensione autobiografica.

Nella produzione letteraria e saggistica di Bán l'elemento visuale ha una presenza marcata. La combinazione con il tema della Shoah proposta dall'autrice è sorprendentemente rara nei racconti, se si considera quanto spazio occupi invece nella riflessione teorica. Non per questo è meno efficace, tanto da meritare un adeguato approfondimento, anche in vista di considerazioni su alcune particolari tendenze della letteratura ungherese contemporanea.

Prenderò in esame due saggi dedicati alla fotografia, alla ricerca di identità e alla scrittura della Shoah, insieme a due racconti della raccolta *Esti Iskola. Olvasókönyv felnőtteknek* (Bán 2007, Scuola serale. Libro di lettura

¹ Orig.: «Mivel a holokauszt után miniatúrre szűkülte 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». Salvo diversamente indicato, le traduzioni sono mie. Per ragioni di leggibilità, inserirò le citazioni in traduzione italiana riportando in nota il testo originale; faranno eccezione le citazioni dei testi letterari oggetto di analisi, che invece riporterò in originale nel corpo del testo fornendo di seguito la mia traduzione.

per adulti) e a un racconto tratto dalla raccolta *Amikor még csak az állatok éltek* (Bán 2012, Quando vivevano solo gli animali). Di ciascun testo sarà importante ricostruire – 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.

Zsófia Bán nasce nel 1957 a Rio de Janeiro da genitori ungheresi: il padre, fotografo amatoriale, si trasferisce nella città brasiliana con la moglie in qualità di direttore dell'ufficio commercio estero ungherese e vi rimane fino al 1969, quando farà rientro a Budapest con la moglie e la figlia ormai dodicenne. La madre di Bán è sopravvissuta ai campi di concentramento, ma si tratta di un'esperienza di cui tace con la figlia. È questo un dato biografico fondamentale non solo, come vedremo, per il presente discorso, ma anche in generale per comprendere quanto la produzione letteraria di Bán e in generale la sua concezione della letteratura siano pervase da un imperativo che vuole sovvertire il paradigma di Wittgenstein: «No, cari miei, non è così. Su ciò di cui non si può parlare, forse bisognerebbe provare a parlare, no?»² (Bán 2007, 136).

La citazione è tratta dalla prima raccolta di racconti, che Bán pubblica nel 2007, all'età di cinquant'anni. Il titolo *Scuola serale. Libro di lettura per adulti* rimanda alla tipologia testuale del libro di lettura per le scuole, ma vi si propone un sapere alternativo rispetto a ciò che viene comunemente insegnato a scuola³. Le due raccolte di racconti successive, *Quando vivevano solo gli animali* (2012) e *Lehet lélegezni!* (2016, Possiamo respirare!), presentano una forma meno sperimentale rispetto al primo volume e sono caratterizzate comunque da un uso frequente delle immagini, da uno stile di scrittura a metà tra la narrativa e il saggio, da frequenti riferimenti al mondo lati-

² Orig.: «Nem, édeseim, nem úgy van az. Amiről nem lehet beszélni, arról talán meg kéne próbálni beszélni, nemde». L'ultima proposizione del *Tractatus Logico-Philosophicus* di Ludwig Wittgenstein è sicuramente la più nota: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» ([1918] 1922; «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere», Wittgenstein 2009, 109). Bán ne mantiene la struttura, capovolgendo il secondo elemento della frase.

³ Rimando al mio articolo «Sconfinamento e straniamento. *Esti iskola* di Zsófia Bán» (Tattasciore 2022) per un'analisi approfondita del volume. In tale analisi propongo in particolare una lettura dell'uso dell'intertestualità come forma di provocazione e straniamento rispetto al sapere canonico.

no-americano (lingua, cultura, ambientazioni, suoni e odori), spesso inteso come controparte carnale e animale di un'esperienza letteraria che viaggia sul binario dell'intellettualità.

Americanista, specializzata in *gender studies* e *visual studies*, Zsófia Bán ha un'idea *engagée* della letteratura, che ha messo in pratica anche nei suoi due testi per bambini di recente pubblicazione: *Vagánybagoly és a harmadik Á avagy mindenki lehet más* (2019, Gufofigo e la III A, ovvero ognuno può essere diverso) e *Vagánybagoly és a negyedik Á, avagy mindenki láthat mást* (2022, Gufofigo e la IV A, ovvero ognuno può vedere diversamente). In essi Bán vuole appunto dare spazio e voce alle diversità.

Dai racconti e dai saggi di Bán, dai temi di riflessione e dalle strategie di scrittura, emerge soprattutto come la funzione sociale della letteratura sia intesa nell'ambito della pratica di memoria, o meglio pratica di memoria libera. L'invito all'esercizio critico della memoria individuale e collettiva, storica e culturale traspare vividamente nei suoi testi e il presente saggio vuole porre le basi per comprendere gli strumenti artistici e concettuali adottati dall'autrice, anche avvalendosi, come si è già detto sopra, di una ricostruzione della collocazione dei testi, tra pubblicazioni in rivista (articoli autonomi o anticipazioni letterarie) e pubblicazioni in volume.

2. Ricerca della madre e ricerca del padre: negativi dell'assenza, narrazioni negate e proiezioni

Nel 2004 Zsófia Bán pubblica un saggio dal carattere fortemente autobiografico, «A hiány negatívja. Családi fényképek a privát és közösségi emlékezetben» ([2004] 2008b, Il negativo dell'assenza. Fotografie di famiglia nella memoria privata e collettiva). Si tratta di un saggio in cui l'autrice pone alcune delle domande che tratteranno uno dei fili conduttori della sua riflessione e produzione, sia saggistica, sia letteraria. Riletto a quasi vent'anni di distanza, questo testo risulta 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.

A livello letterario, tale dibattito si può descrivere – citando le parole di Dávid Szolláth (2020, 431) a proposito del romanzo *Árnyas fűtca* di László

Márton ([1999] 2015, Viale ombreggiato) – come la ricerca di un modo di lavorare con i traumi della memoria collettiva «dopo quella fase della prosa ungherese dal carattere autoriflessivo, postmoderno e intertestuale sviluppatasi in seguito alla *prózafordulat*⁴, e dopo lo smantellamento robotante e in grande stile dei grandi racconti e delle costruzioni ideologiche del passato»⁵. Tale ricerca porta, dagli anni Duemila appunto, a un ritorno a tendenze più vicine al realismo, sebbene non sia possibile tracciare confini netti ma semmai pare più fruttuoso tracciare nessi tra le due tendenze⁶.

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 si 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 e sono ampiamente documentati attraverso collezioni fotografiche pubbliche e private.

Non si dimentichi infine che, sul piano internazionale, si è in una fase di ampio sviluppo degli studi sulla memoria, una fase avviata sin dagli anni Ottanta, quando si è superata quella «soglia epocale» dei quarant'anni su

⁴ 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 con la monografia Töttösy 1995.

⁵ Orig.: «a prózafordulat utáni magyar autoreflexív, posztmodern, intertextuális próza, a nagy elbeszélések és az ideologikus múltkonstrukciók csodálatos, tűzijátékszerű felrobbantása után».

⁶ Non è questa la sede per approfondire tale aspetto e mi limito qui a segnalare in particolare l'articolo di József Takáts (2018) e quello di Dávid Szolláth (2022) riguardo alle tendenze della prosa ungherese degli anni Duemila.

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» ([1992] 1997, VIII). A tali sviluppi internazionali il mondo ungherese attinge in maniera libera e sistematica appunto dagli anni Duemila, e il saggio di Bán si inserisce all'interno di questo contesto.

Pubblicato sul numero 42 della rivista *Enigma*, «Il negativo dell'assenza» era il testo dell'intervento tenuto da Bán alla conferenza «Holokauszt – Em-lékezet – Vizualitás» (Olocausto – Memoria – Visualità), organizzata 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 della conferenza e prosegue il discorso che la rivista specializzata in teoria dell'arte aveva avviato con il doppio numero tematico 37-38, dedicato alle possibilità di rappresentazione della Shoah.

Il saggio di Bán va letto anche alla luce di questo doppio numero 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 internazionale⁷. 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 letteratura⁸, i collaboratori al volume intendono offrire ai lettori

⁷ Si tratta dei saggi di Ernst van Alphen (2002), Michael Rothberg ([1997] 2000), Andreas Huyssen (2000), Marianne Hirsch (1999), Ulrich Baer ([2000] 2002), Liza Saltzman (1999) e James E. Young (1993).

⁸ 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 porta 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, piuttosto 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 [in epoca socialista] non si poteva parlare affatto della questione ebraica, mentre l'olocausto poteva essere trattato soltanto

ungheresi, in lingua ungherese, gli strumenti metodologici proposti ed elaborati dalla comunità internazionale⁹. La traduzione dei saggi può essere intesa come un'appropriazione anche linguistica preparatoria per uno scopo sentito forse come ancora più urgente e realizzato con la conferenza: per usare le parole di Turai, «la conferenza ha offerto l'occasione di porre questioni specificamente nostre e, attraverso i contributi dei partecipanti ungheresi [...], di esaminare a che punto ci troviamo»¹⁰ (2004, 5). 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)¹¹. 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 di un preciso immaginario, quello proposto da Hirsch, che si configura come interconnessione tra memoria (della Shoah) e fotografia: «Camera images, particularly still photographs, are precisely the medium connecting first- and second-generation, memory and post-memory» (ivi, 10).

Non meno interessante è la collocazione successiva del saggio «Il negativo dell'assenza» nel volume *Próbacsomagolás* (Bán 2008a, Valigia di prova). Qui il testo entra in dialogo con parte della produzione saggistica precedente e successiva dell'autrice: l'articolo più datato è del 1997, il più recente del 2007. Sono dieci anni riorganizzati dall'autrice all'interno di tre cornici: «viaggi nell'immagine e nel testo», «viaggi nello spazio e nel

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 zsidóságról ekkoriban [a szocialista időszakban] szinte egyáltalán nem, a holokausztról pedig csupán olyan metanarratíva kontextusában lehetett beszélni, amely a náciizmus ellen (és tágabbban 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 del periodo socialista è dunque il risultato di questo intreccio di fenomeni cui si assiste sin dall'immediato dopoguerra.

⁹ 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.

¹⁰ Orig.: «a konferencia alkalmat kínált arra, hogy megfogalmazzuk a saját kérdéseinket, s a magyar résztvevők [...] előadásai alapján azt is szemügyre vegyük, hol is tartunk».

¹¹ Il titolo ungherese è *Kivetített emlékezett – Holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*.

tempo», «viaggi oltre lo spazio e il tempo»¹². «Il negativo dell'assenza» è collocato nel secondo blocco: 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 (2008b, 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»¹³ (ivi, 135).

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, «tüntetőén», ostentatamente (ivi, 136). L'autrice riesce a recuperare soltanto frammenti della storia attraverso i racconti della nonna e della zia, ma non riuscirà mai a ricostruire il quadro completo: il viaggio a Theresienstadt è destinato alla ricerca «del luogo dell'assenza, il luogo dell'assenza di narrazione»¹⁴ (*ibidem*).

Nel saggio Bán racconta 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 riconoscerci la madre o altri parenti: una loro fotografia avrebbe solo confermato una consapevolezza che lei aveva già. La sua però 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»¹⁵ (ivi, 138, corsivo nell'originale). Se Bán si fosse imbattuta in una fotografia della madre a Theresienstadt, questa foto sarebbe diventata per lei ingestibile, avrebbe iniziato a vivere di vita propria, dando origine a storie immaginate non necessariamente rispondenti alla realtà: «In breve:

¹² Orig.: «utazások képpen és szövegben», «utazások térben és időben», «utazások téren és időn túl».

¹³ Orig.: «kép és valóság, anya, illetve anyák keresése, elhallgatott narratívák, örökbefogadás, ikersors és identitáskeresés».

¹⁴ Orig.: «a hiány helyét volt hivatott megkeresni – a narratíva hiányának helyét».

¹⁵ Orig.: «a képhez tartozó történetet».

mi avrebbe umiliata nella mia ignoranza – mi sarei ritrovata impotente di fronte a essa»¹⁶ (*ibidem*).

Al silenzio della madre su Theresienstadt si aggiunge il silenzio del padre sulla sua prima moglie, deportata 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 l'autrice chiama «madre adottata» (ivi, 144; «adoptált anya»), 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» ([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» l'autrice fa riferimento agli studi di Thierry De Duve. La prima foto è un ritratto familiare scattato in uno studio fotografico. È quel tipo di foto che De Duve definisce *photo-portrait* e che, secondo il critico, 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 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

¹⁶ Orig.: «Röviden: a kép megalázott volna a tudatlanságomban – tehetetlenül álltam volna vele szemben».

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 amatoriale¹⁷. (2008b, 142)

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, che per la sua complessità meriterebbe sicuramente una trattazione a sé. Il testo si intitola «A fotográfia rövid története» (2012, Breve storia della fotografia) ed è 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 meglio¹⁸. (Ivi, 39)

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 stessa), qualificato come «l'uomo con gli occhiali» («a szemüveges», ivi, 40)¹⁹. Di questa foto,

¹⁷ 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».

¹⁸ 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. Egy kép, bármely kép, néz bennünket és kissé sajnálkozik, hogy ilyen bambán, kiszolgáltatottan állunk vele szemben – semmi kétség, nem vagyunk méltó ellenfél, jobbat érdemelne».

¹⁹ Prima ancora che in volume, il racconto era stato pubblicato su rivista (2011) con due differenze a livello paratestuale che hanno un impatto importante sulla lettura del testo. 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». La citazione non compare nella versione pubblicata in volume. Viceversa, la versione in volume riporta la foto descritta nel testo, foto 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

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»²⁰ (ivi, 41), foto di cui la famiglia saprebbe ancora meno dell'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 nonoltre 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 tutto²¹. (Ivi, 43)

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*»²² (ivi,

testo. A essa corrisponde l'assenza della foto descritta, che può essere letta come la foto che cattura l'essenza del padre. Questa interpretazione è suggerita da uno dei paragrafi del testo, in cui c'è un chiaro riferimento al Barthes di *Camera chiara* (Bán 2011 [Bán 2012, 38]). La scelta di eliminare la citazione di Laurie Anderson e inserire la fotografia del padre meriterebbe un approfondimento ulteriore, per indagare il modo in cui, nel passaggio da una versione all'altra, cambia il rapporto tra realtà autobiografica e realtà testuale, e come cambiano altresì il valore e la funzione della fotografia in questione rispetto al testo. Sono aspetti che approfondirò nel mio lavoro di tesi dottorale, mentre in questa sede, come si è detto nell'introduzione, mi concentrerò su quei testi che presentano una connessione esplicita con il tema della Shoah.

²⁰ Orig.: «édesapa fotói katonakorából, 1941-44».

²¹ Orig.: «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».

²² Orig.: «a hiány, a veszteség ikonja».

143). 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 fabbricati²³. (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 a un concetto fondamentale, quello 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 (1987), in cui l'artista, attraverso la tecnica della proiezione, incorpora una fotografia privata (lei 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 land 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. (1999, 10)

²³ 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) kísérve mondom el (illetve olvasom fel), avval éppen a *kivetítés* e fajtájának rituális performálását végzem: a vászonra kivetített képek az általam gyártott emlékeket ábrázolják».

A conclusione del saggio «Il negativo dell'assenza», Zsófia Bán esamina il lavoro che l'artista Judit Hersko²⁴ 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 in questi casi è proprio l'ombra a mostrarsi con contorni definiti; una concezione che è una *rap-presentazione visiva fedele e straordinariamente bella del processo di memoria*»²⁵ (2008b, 145, corsivo mio).

Dall'articolo esaminato in questo paragrafo isoliamo dunque due concetti chiave, attraverso cui desidero analizzare rispettivamente due racconti contenuti nella raccolta *Scuola serale*: 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) e trova poi un'ulteriore sviluppo in un racconto successivo, «Keep in touch» (Bán 2012), cui accennerò in conclusione di questo lavoro. Come si vedrà, Bán propone motivi e strategie di scrittura che tematizzano la questione della pratica di memoria della Shoah e soprattutto affrontano la questione delle sue possibilità di rappresentazione così come posta in realtà nel campo delle arti visive.

3. Una scatola di fotografie: guardare dietro le foto (*mimesis* del ricordare)

L'unico racconto interamente dedicato al tema della Shoah si trova nella prima opera di prosa di Bán, *Scuola serale*, ed è riferito specificamente alle fucilazioni degli ebrei sulla riva del Danubio, a Budapest. Il racconto ha 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.

²⁴ 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.

²⁵ 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».

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, piuttosto 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, vale a dire che il lettore partecipa assieme al narratore a una storia che si ricostruisce con dolore.

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 è qui rappresentazione della crisi totale del concetto 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.

In un saggio dedicato all'opera di W.G. Sebald – scrittore come si vedrà fondamentale per Bán – 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»²⁶ (Bán 2008a,

²⁶ Orig.: «bizonyították az egyes képeken elkülönülő pillanatok összetartozását, összefüggését, ami utóbb egy életté, egy koherens történetté állt össze».

45). Il titolo scelto da Bán per il suo racconto su uno degli episodi più noti della Shoah ungherese 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.

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 di casa nostra», «Jolika sulla riva del Danubio (ritaglio di giornale)»²⁷. 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» (2004, Al confine tra testo e immagine):

Da un po' di 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

²⁷ Orig.: «Jolika kalapban», «Jolika édesanyával», «Jolika Esztergomban, a Mária Valéria hídnál», «Jolika Herkulesfürdőn», «Jolika az opera foájéjában», «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)».

foto. E quindi nei testi si ritrovano elementi che probabilmente non compaiono nelle fotografie, eppure derivano da esse e sono riconoscibili²⁸. (86)

Quel che leggiamo in «Egy doboz fénykép» non è la diretta descrizione di quanto si vede (o meglio: di quanto si può supporre si vedrebbe se fossero incluse nel testo) nelle dieci fotografie fittizie, 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* (Basseler, Birke 2005), termine tedesco traducibile con 'memorialità', che sta a indicare in che misura il testo narrativo metta in scena il processo di memoria. La presenza di almeno due piani temporali è individuata da Basseler e Birke come uno dei due prerequisiti affinché si crei quella che viene definita come «Mimesis des Erinnerns», la *mimesis* del ricordare. Il secondo elemento è la presenza di un centro di percezione soggettiva (a livello del narratore o dei personaggi), nel nostro caso assicurato dalla figura del narratore Dezső che è anche autore della gran parte degli scatti fotografici. La *mimesis* del ricordare è riattivata ogni volta che il narratore prende in mano una nuova foto. Il gesto di girare la foto, di leggere a tergo, è metafora del passaggio tra il piano temporale del presente e quello del passato.

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 kihívóán 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? (2007, 91)

²⁸ 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».

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 mossa? 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 Dezsó e Jolika avviene attraverso la descrizione di aspetti tecnici del mezzo fotografico: la realtà oggettiva 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 di Ercole», una foto dal viaggio di nozze, Dezsó 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'*ekphrasis* 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 lesípuskást. Kissé fölfelé néz, a sortól oldalirányba, háttérben 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.

Az ember mindig mindenfélét gondol. Aztán meg nem gondol.
Elégetni. Mind. (Ivi, 96-97, corsivo mio)

Guarda in un modo strano, dritto in camera, come se si fosse accorta *del 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 striscia, come la lontra. Staccherà tutti. Poi alla fine riemergerà dalle parti di Csepel e continuerà a nuotare in direzione delle Porte di Ferro, giù verso il Mar Nero. Le gocce d'acqua luccicheranno sulle ciocche nere di Jolika.

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

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

Come si nota dalla citazione, l'unico riferimento alle fucilazioni sta in un gioco di parole (*fényképező lesipuskás*) 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 (*puskás*). A ciò si aggiunge il riquadro di 'compiti a casa' che chiude ogni racconto della raccolta *Scuola serale*. In questo caso il quesito è: «Ha egy másodperc alatt 5 célpontot tudsz kilőni újrátöltés 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 non vieni disturbato, 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).

4. 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 – 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 «Holvan Anya», 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 traspositivo 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 disznóolákat, a kacsászatatókat, keresték a nemzetközileg is híres pávatollgyűjteményben, a vulkánfiberben, a koránkelletőben (nem vált be), a kísérleti drogfűszerveteményben (bevált), az elvonóban, a felvonóban, a fészkes fene fekete tojásai közt, a piacon, a piackutatóban, a búr alatt, a búr felett, a búrkalapok közt és mellett, a sutban és a sufnikban, a lópok és a lufikban. Nem volt sehol. A falu csüggedten nézett egymásra. (Bán 2007, 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 acquirini 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 persone²⁹. 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 passaggio 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, meggleltem anyámat, gondolta a falu, valahányszor meglelte Holvan Anyát, és mohón nyúlt a csecse felé szopni, de Holvan Anya ezt következetesen elhárította, mert nem szeretett

²⁹ 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»).

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 da 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 figura 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 questo testo ma 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 «Ime, hát, megleltem hazámat» (Ecco, ho trovato la mia patria)³⁰. Tutto

³⁰ 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 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».

questo non soltanto dà un ritmo particolare alla scrittura 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' suggerisce che Holvan Anya sia un'allegoria dell'Ungheria del Novecento, ma questa è solo una 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 due³¹.

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 – la dominazione nazista e il collaborazionismo da un lato e, per l'altro, gli anni dell'Ungheria sovietica con la sua pesante miscela di cultura eterodiretta e «postmodernismo emancipatorio»³² – vengono condensati in una sorta di ironica disquisizione sul gusto, l'eleganza e l'armonia cromatica³³, ma è poi soprattutto la costruzione diegetica della conclusione a risultare particolarmente interessante 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:

³¹ 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 (si ricordi che stiamo parlando di un volume presentato come manuale scolastico) che nel suggerire il rimando autobiografico lo invalida anche, presentandolo come estrema semplificazione 'da compito'.

³² Sulla funzione emancipatoria del postmodernismo letterario ungherese rimando a Töttösy 1995, e in particolare alle pagine 255-262 e alla nota 287.

³³ Approfondisco questo aspetto, assolutamente coerente con il personaggio civettuolo di Holvan Anya, nel prossimo paragrafo.

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 nagyotátalos képeket mutattak, sivatagos táj, kaktuszok. A falu el nem tudta képzelni, hogy egy ilyen filmbe hol lép be egy díva. 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 integet. 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 tekercs 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 poterne 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.

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 dedicato a W.G. Sebald e in particolare al romanzo *Austerlitz* (2001). Come è noto, un punto di svolta drammatico del romanzo è quello in cui il protagonista Jacques Austerlitz apprende di essere stato un cosiddetto *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*)³⁴.

Il saggio di Bán è datato 2010, mentre l’incontro dell’autrice con il romanzo coincide proprio con il periodo di lavoro alla sua prima raccolta di racconti, *Scuola serale*. 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 ricerca³⁵.

³⁴ Sul particolare rapporto tra testo e fotografia in Sebald (e in particolare nel romanzo *Austerlitz*) si ricordino ad esempio anche le parole di Remo Ceserani, che sottolinea come per l’autore tedesco le immagini «non sono delle aggiunte alle parole, che ne confermano e rafforzano la veridicità, sono semmai la conferma dell’inadeguatezza di entrambe: parole e immagini» (2011, 206).

³⁵ In un’intervista (inedita) gentilmente concessami nel novembre 2021 abbiamo parlato di come l’incontro con l’opera di Sebald fosse coinciso con il periodo di scrittura di *Scuola serale*. A colpire Bán sono stati, soprattutto, la capacità di rielaborazione dei ricordi, la capacità di fondere saggio e finzione narrativa (soprattutto nei saggi letterari di *Vertigini* e *Gli anelli di Saturno*), e infine la capacità di creare due mondi-testo paralleli, uno propriamente testuale, l’altro visuale, due mondi in costante tensione tra loro. La scoperta di Sebald ha avuto un maggiore influsso sulle opere successive di Bán più che su *Scuola serale*, che 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 *Scuola serale*: 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). Nondimeno, questo incontro è fortunato proprio perché avviene in una fase in cui Bán è impegnata nelle stesse tematiche di Sebald.

Se riprendiamo la conclusione del racconto «Holvan Anya» alla luce di queste considerazioni, il valore 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 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 – come evento esterno – la rottura della pellicola e l'impossibilità del cineasta di ripararla, di rincollarla: «Nem ragad, monda bocsánatkerően, ilyet még nem is láttam» (Bán 2007, 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 dűhében 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»³⁶ (2008a, 34) – non fa insomma 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 Shoah³⁷.

5. 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 infine di essere approfondito un aspetto cui ho soltanto accennato nel secondo paragrafo, ovvero il motivo dell'*accessorio*. Esso viene utilizzato da Bán come lente di ingrandimento 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 *Sorstalanságában*» (ivi, 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 due racconti di cui mi sono occupata finora a tal punto che vi ritroviamo citazioni dal saggio stesso. 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

³⁶ 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».

³⁷ Nel già citato studio che tiene conto delle trasformazioni della letteratura ungherese della Shoah sullo sfondo delle tendenze tracciabili a livello internazionale, Tamás Kisantali individua come temi e prospettive ricorrenti negli ultimi vent'anni, tra gli altri, proprio la tematizzazione e poetizzazione del concetto di *postmemory* e il riferimento ad autori chiave che hanno dato un segno decisivo a questa letteratura, tra cui appunto W.G. 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).

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»³⁸ (ivi, 61).

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»³⁹ (Kertész 2022).

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»⁴⁰ (2016, 26) e preferisce restare chiuso in casa piuttosto che mostrarsi in giro con la stella gialla, gli inquilini del suo caseggiato di via Pozsony⁴¹ 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 ocre,

³⁸ Orig.: «[a szerző] «miképpen nyúl [...] a vizuális stigmatizálás toposzához, hogy az egyéni szabadság kontra erőszak kérdését ábrázolja».

³⁹ Orig.: «funkcionális ember», «saját szervezett világának határai» (Kertész [1992] 2011).

⁴⁰ Orig.: «megjegyzett állattá, tárgyá váló degradálás» (Szép [1945] 2018, 21).

⁴¹ Pozsonyi út, nel XIII distretto di Budapest (Újlipótváros) che 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 budapestini. È la stessa via in cui oggi abita Zsófia Bán, la cui famiglia è originaria appunto di quel quartiere.

forse perché l'uno o l'altro colore andava meglio per il loro abito»⁴² (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 passaggio:

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 vagabondo⁴³. 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 cappello⁴⁴. (Ivi, 79-80)

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 sprofondata all'improvviso» e sono peraltro «sinistri segni premonitori di quei cumuli di scarpe senza proprietari ad Auschwitz,

⁴² Orig.: «[az] egyik úr vagy hölgy citromsárgát vett, a másik okkert, tán mert emez meg jobban a ruhához vagy amaz» (ivi, 53).

⁴³ Nell'originale *siheder* ovvero 'ragazzo' o 'adolescente'.

⁴⁴ Orig.: «Avval szórakozom, a tökfedőket nézegetem, amilyen messzire csak látok előrefelé. Szürke kalap, drapp kalap; legtöbb a drapp, egy pár esztendeje ez a nagyobb divat. Egyik-másik öregúr oly nagyon keskeny karimás kalapot használ, amelyet a sihederek fejébe látni. De van fekete kalap is egynehány, 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 kóduz parasztok is már. [...] Ha népszámlálást végeznének a fejek fölött, az lenne az eredmény, hogy többen hordanak a földön sipkát, mint kalapot» (Bán 2008a, 73; cfr. anche in Szép [1945] 2018, 69-70).

accessori diventati poi pubblicamente noti attraverso i film e le fotografie»⁴⁵ (2008a, 74). Sia nel caso di Kertész, sia nel caso di Szép, l'accessorio è dunque uno strumento funzionale alla strategia retorica (ironia): serve a sottolineare il processo di accettazione della condizione degli ebrei come condizione normale e addirittura logica all'interno del nuovo sistema dato. 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 Szomor, 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"⁴⁶. (Kellér 2010 [1958], s.p.; cit. in Bán 2008a, 75)

Se teniamo a mente queste due citazioni 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 «La stella gialla come accessorio» funge dunque da ipotesto per i due racconti e la funzione narrativa delle due citazioni

⁴⁵ Orig.: «egy hirtelen elsüllyedt világ tragikus, metonimikus jelei. [...] a filmekről és fotókról később közismertté vált kiegészítők, a halmokban álló, auschwitzzi gazdátlan cipők baljós előrejelzői».

⁴⁶ 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. 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"».

da Szép e da Kellér (o meglio Szomory) può essere riconsiderata alla luce delle posizioni esposte nel saggio stesso.

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 kalaptúkre, 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 2007, 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 dimostrarono 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: 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 e l'effetto non è tragico ma tragicomico.

Nel caso del racconto «Egy doboz fénykép» l'autrice 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 leveletem (ki vehette le?)», [2007, 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 felragyogtatja. Olyat, ami nem csak az én íránta érzett végtelen odaadásomról, hanem valamiképp az ottani életünkéről 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*

emberszagról⁴⁷ 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.

6. Conclusioni

In questo contributo ho descritto la presenza del tema della Shoah in correlazione con il motivo delle "camera images", statiche (fotografie) e in movimento (film), analizzando in che modo l'utilizzo di tale motivo risulta produttivo per la creazione letteraria di Bán. Ho analizzato quello che può essere individuato come un nucleo di testi che, nati nello stesso periodo, vale a dire negli anni immediatamente precedenti l'esordio letterario di Bán (nel 2007 con il volume *Scuola serale*, ma con anticipazioni in rivista già negli anni precedenti), si può leggere come esito di una ricerca formale attorno a

⁴⁷ Si noti che qui Bán ci fornisce anche la 'chiave' della citazione.

uno dei motivi che stanno alla base della riflessione letteraria dell'autrice e critica: il rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva. Come ho mostrato, tale ricerca coinvolge sia la lingua letteraria, sia il linguaggio delle arti visive, proponendo una fusione delle due sfere. Essa non si esaurisce chiaramente nei testi analizzati, ma è una cifra caratterizzante l'intera opera letteraria e di critica di Bán.

Per tratteggiare soltanto quello che può essere e che – nelle mie intenzioni di studio – sarà un percorso da approfondire nella produzione di Bán, voglio concludere questo saggio presentando brevemente la costellazione artistica in cui si colloca un altro racconto della raccolta *Quando vivevano solo gli animali* di particolare interesse. Il racconto si intitola «Keep in touch» ed è di fatto una continua *ekphrasis* di immagini filmiche intervallate da riflessioni e ricordi dell'io narrante. Si trova nello stesso volume in cui è pubblicato «Méreg» (Veleno), il racconto dedicato a Katalin Karády che ha conosciuto un interessante viaggio intermediale. Péter Forgács, noto a livello internazionale per il suo lavoro di *film-maker* che opera con le pellicole private e intreccia così memoria privata e memoria pubblica, ne ha realizzato un breve film in cui fonde insieme il testo del racconto (letto ad alta voce da Bán stessa), *filmini privati* girati dal padre di Bán in Brasile e una colonna sonora che, con tonalità calde e a tratti dissonanti, unisce i due elementi.

Tali filmini, che Bán ha ritrovato dopo la morte del padre e che ha donato all'amico Péter Forgács perché li usasse in qualche modo, sono evidentemente gli stessi che costituiscono la base visiva del racconto «Keep in touch». Alcune immagini descritte nel racconto si ritrovano infatti nel film di Forgács: soltanto brevi spezzoni, ma è evidente che i due blocchi testuali, quello di «Méreg» e quello di «Keep in touch», sono accomunati dall'esperienza della visione di Bán dei filmini privati legati alla propria infanzia in Brasile. È estremamente interessante che, prima ancora di essere pubblicato in volume, il racconto «Keep in touch» fosse stato pubblicato su rivista con il titolo molto più eloquente di «Papafilm» (Bán 2003a). Le due versioni sono praticamente identiche, fatto salvo per una differenza: il testo pubblicato in volume presenta degli a capo che interrompono il periodo e che mi pare si possano guardare – in base a questa breve ricostruzione della genesi del testo – come la resa visivo-testuale della pellicola che scorre: sono, per così dire, gli 'a capo' dei fotogrammi.

Siamo insomma di nuovo di fronte a una riflessione artistico-letteraria sul tema della proiezione, che include in questo caso anche quell'elemento latino-americano che, come dicevo in apertura del saggio, rappresenta a mio avviso in Bán la controparte carnale, corporea, maggiormente emozionale della sua esperienza artistica. Non a caso ritengo che un ulteriore filone da approfondire, accanto a quello percorso in questa sede, sarà quello di 'memoria e corpo', vale a dire l'esplorazione in forma letteraria della frase «Legtovabbá a hús emlékszik» (2012, 90; «La memoria più lunga è quella della carne»).

Riferimenti bibliografici

- 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.
- Assmann, Jan. (1992) 2018. *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*. Torino: Einaudi, 1997.
- Baer, Ulrich. (2000) 2002. «To give memory a place: holocaust photography and the landscape tradition». In Ulrich Baer, *Spectral evidence. The photography of trauma*, a cura di Ulrich Baer, 61-86. Cambridge: MIT Press.
- Bán Zsófia. «Papafilm» [Papafilm]. *Élet és irodalom* vol. 47, n. 34 (2003a). URL: <<https://www.es.hu/cikk/2003-08-25/ban-zsofia-/papafilm.html>> (12/2022, 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 (2003b): 126-135. URL: <<https://multesjovo.hu/termekategoria/folyoirat/2003/>> (12/2022, open access). Anche in volume, cfr. Bán 2008a, 59-78.
- . «Szöveg és kép határán» [Al confine tra testo e immagine]. Intervista di Adrienne Szöllösi. *Szépirodalmi figyelő* vol. 3, n. 3 (2004): 85-90. URL: <http://www.szepirodalmifigyelo.hu/szif_2004_3> (12/2022, open access).
- . «Esti iskola – Olvasókönyv felnőtteknek» [Scuola serale – Manuale per adulti]. *Holmi* vol. 17, n. 6 (2005): 648-662. URL: <<https://epa.oszk.hu/01000/01050>> (12/2022, 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)].
- 2007. *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek* [Scuola serale. Libro di lettura per adulti]. Budapest: Kalligram. Traduzione tedesca di Terézia Mora. *Abendschule. Fibel für Erwachsene*. Berlino: Suhrkamp, 2012. Traduzione spagnola di José Miguel González Trevejo. *Escuela nocturna. Manual de la lectura par adultos*. Madrid: Siruela, 2015. Traduzione inglese di Jim Tucker. *Night School. A Reader for Grownups*. New York: Open Letter, 2019.
- 2008a. *Próbacsomagolás* [Valigia di prova]. Bratislava: Kalligram.
- 2008b. «A hiány negatívja. Családi fényképek a privat és közösségi emlékezetben» [Il negativo dell'assenza. Fotografie di famiglia nella memoria privata e collettiva]. In *Próbacsomagolás*, a cura di Zsófia Bán, 135-145. Bratislava: Kalligram. Anche in *Enigma* vol. 11, n. 42 (2004): 43-50.
- «A fotográfia rövid története» [Breve storia della fotografia]. *2000* vol. 22, n. 2 (2011): 58-62. URL: <<http://ketezer.hu/pdf-archivum/>> (12/2022, open access).
- 2012. *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, 2012.
- 2018. *Lehet lélegezni!* [Possiamo respirare!]. Budapest: Magvető. Traduzione tedesca di Terézia Mora. *Weiter atmen!* Berlino: Suhrkamp, 2020.
- 2019. *Veleno/Tre tentativi con Bartók*. Traduzione italiana di Claudia Tatasciore. L'Aquila: Textus.
- «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_zsofia> (12/2022).
- Bán, Zsófia, Hedvig Turai. 2010. *Exposed memories. Family pictures in private and collective memory*. Budapest: Central European University Press.
- 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> (12/2022, open access).
- Ceserani, Remo. 2011. *L'occhio della medusa*. Torino: Bollati Boringhieri.

- 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.
- Huysen, Andreas. «Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno». *New German Critique* n. 81 (2000): 65-82. DOI: <<https://doi.org/10.2307/488546>> (12/2022, open access).
- József, Attila (1957) 1962. *Poesie*. Traduzione di Umberto Albin, introduzione di Miklós Szabolcsi. Milano: Lerici. Seconda edizione ampliata, bilingue.
- . 2002. *Poesie 1922-1937*, a cura di Edith Bruck. Milano: Arnoldo Mondadori. Edizione bilingue.
- Kellér, Andor. (1958) 2010. «Író a toronyban» [Scrittore nella torre]. In *Kellér Andor művei* [Le opere di Andor Kellér]. Budapest: Fapadoskonyv.hu. E-book.
- Kertész, Imre. (1975) 2011. *Sorstalanság* [Essere senza destino]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia kiadó. URL: <https://reader.dia.hu/document/Kertesz_Imre-Sorstalansag-742> (12/2022, open access). Traduzione italiana di Barbara Griffini. *Essere senza destino*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- . (1992) 2011. *Gályanapló 1961-1991* [Diario della galera 1961-1991]. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia kiadó. URL: <https://reader.dia.hu/document/Kertesz_Imre-Galyanaplo-1089> (12/2022, 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>> (12/2022, open access).
- Márton, László. (1999) 2015. *Árnyas főutca* [Viale ombreggiato]. Budapest: Kalligram.
- Novak, Lorie. 1987. *Past Lives (for the children of Izieu)*. Color photograph, 36" x 30". Tratto da *Collected Visions. Photo Essay by Lorie Novak*. URL: <<https://www.truth-inphotography.org/collected-visions.html>> (12/2022, open access).

- Rothberg, Michael. «After Adorno: Culture in the Wake of Catastrophe». *New German Critique* vol. 72 (1997): 45-81. URL: <<https://doi.org/10.2307/488568>> (12/2022, open access).
- Saltzman, Lisa. 1999. «The sons of Lilith. Mourning and melancholia, trauma and painting». In Lisa Saltzman. *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*, a cura di Lisa Saltzman, 75-96. Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Szép, Ernő. (1945) 2018. *Emberszag [L'odore umano]*. Budapest: Osiris. Traduzione italiana di Giorgio Pressburger. Milano: Calabur, 2016.
- 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 Kádár nelle autofiction di Gábor Németh, László Garaczi e Endre Kukorelly]. *Új forrás* vol. 54, n. 5 (2022): 28-43. URL: <<https://epa.oszk.hu/00000/00016/>> (12/2022, 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/>> (12/2022, open access).
- Tatasciore, Claudia. «Sconfinamento e straniamento. Esti iskola di Zsófia Bán». *Rivista di Studi Ungheresi*, n.s., vol. 21 (2022): 159-177.
- Töttössy, Beatrice. 1995. *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*. Roma: Arlem. URL: <<https://hdl.handle.net/2158/235580>> (12/2022, open access).
- Turai, Hedvig, a cura di. *Holokaaszt [Olocausto]*. Numero tematico di *Enigma* vol. 11, n. 37-38 (2003).
- , a cura di. *Soá [Shoah]*. Numero tematico di *Enigma* vol. 11, n. 42 (2004).
- Young, James E. 1993. «Introduction: The texture of memory» e «The countermonument: memory against itself in Germany». In James E. Young. *The texture of memory. Holocaust memorials and meaning*, 1-48. London: Yale University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. (1918) 1922. *Tractatus Logico-Philosophicus*, a cura di C. K. Ogden und F. P. Ramsey, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. URL: <https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Logisch-philosophische_Abhandlung> (12/2022, open access).
- . 2009. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di Amedeo G. Conte. Milano: Einaudi.

