

RSU

RIVISTA DI STUDI UNGHERESI

21 – 2022

RIVISTA DI STUDI UNGHERESI

nuova serie, n. 21

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

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

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

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

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

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

Direttore responsabile: Andrea Carteny

Direttore scientifico: Cinzia Franchi

Comitato di redazione: Francesca Ciccariello (coordinamento), Elena Lavinia Dumitru, Melinda Mihályi, Simona Nicolosi

Comitato scientifico:

Edit Rózsavölgyi (coordinamento, Roma1), Éva Bányai (București), Antonello Biagini (Roma1), Stefano Bottoni (Firenze), Emese Egyed (Kolozsvár-Cluj), Árpád Hornyák (Pécs), Kornélia Horváth (PPKE, Budapest), Andrea Kollár (Szeged), József Pál (Szeged), László Pete (Debrecen), Antonio D. Sciacovelli (Turku), Franca Sinopoli (Roma1), Endre Szkárosi †, László Szörényi (MTA, Budapest), Zsuzsanna Tapodi (Csíkszereda-Miercurea Ciuc), Alessandro Vagnini (Roma1), Krisztina Zékány (Ungvár-Užhhorod)

Rivista registrata presso la Cancelleria del Tribunale di Roma, sezione per la stampa e l'informazione, in data 9 maggio 2002, al n° 2015.

ISSN 1125-520X

RSU

RIVISTA DI STUDI UNGHERESI

21 – 2022



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Copyright © 2022

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

ISSN 1125-520X

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

La traduzione, l'adattamento totale e parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editorie è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties if not previously approached, can ask directly the publisher in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/or photos.

Indice

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

- Tiziana D'Amico, *Tra tradizione erotica e surrealismo: «Erotická revue», una rivista sul limitare* 7
- Cinzia Franchi, *Vampiri ugrofinnici: dal Dracula di Béla Lugosi alla "vampira ugrofinnica" di Noémi Szécsi* 23
- Marianna Kovács, *Verifica ed applicazione pratica degli studi di Kinga Klaudy nell'analisi comparata delle traduzioni del romanzo La porta di Magda Szabó in russo e in italiano* 33
- Lorenzo Marmiroli, *La narrativa ungherese in traduzione italiana* 51
- Simona Nicolosi, *Edith Bruck tra Memoria e Transculturalità* 73
- József Pál, *Il tempo e l'atemporale nella poesia di Sándor Weöres* 83
- Nóra Pálmai, *Ode al coraggio in tempi di guerra. Riflessioni su Una donna sul fronte di Alaine Polcz* 97
- Costanza Penna, *La possibile influenza dell'alfabeto latino sull'alfabeto Székely* 107
- Francesca Pizzinga, *Balázs Imre. La letteratura ungherese di Transilvania oggi: appunti di una cultura "in continua trasformazione"* 123
- Anna Righetto, *Il corpo del doppiaggio e l'anima del film. Analisi del doppiaggio italiano di Corpo e anima di Ildikó Enyedi* 131
- Zsuzsa Tapodi - Katalin Lajos, *Particolarità e universalità nelle opere di scrittori ungheresi contemporanei con radici transilvane* 147
- Claudia Tatasciore, *Sconfinamento e straniamento. Esti iskola di Zsófia Bán* 159

II. Storia, cultura, società

- Gabriele Italiano, *Proposte di traduzione del linguaggio militare ungherese in italiano* 177
- Balázs Juhász, *La giustizia militare e i prigionieri di guerra* 195
- Ella Bernadette Nagy, *«Die kobus mit der luoten». Strumenti musicali a pizzico in Europa centrale nel tardo Medioevo* 213
- Anna Tüskés, *Vere da pozzo veneziane a Berlino* 233

III. Recensioni

- Andrea Carteny, *The Trial of Cardinal József Mindszenty from the Perspective of Seventy Years. The Fate of Church Leaders in Central and Eastern Europe*, a cura di András Fejérdy e Bernadett Wirthné Diera 2021. Collana "Atti e Documenti" 59, Libreria Editrice Vaticana 249

Elena Lavinia Dumitru, <i>La comunità internazionale e i rifugiati ebraici tra le due guerre mondiali</i> di Giuseppe Motta 2022. Rubbettino	253
Elena Lavinia Dumitru, <i>Dittico ungherese. Novelle di Margit Kaffka - Gyula Krúdy</i> , a cura di K. Mellace 2020. Roma, Vecchiarelli editore	257
Marianna Kovács, <i>Pixel</i> di Krisztina Tóth 2011. Budapest, Magvető	259
Katalin Mellace, <i>Liriche del primo Novecento ungherese</i> , a cura di Sándor Lukács 2019. Torino, Robin Edizioni	263
Eleonora Papp, <i>Lolò, il principe delle fate</i> di Magda Szabó 2020. Milano, Edizioni Anfora	267
Eleonora Papp, <i>1945 e altre storie</i> di Gábor T. Szántó 2022. Milano, Edizioni Anfora	271
Valentin Trifescu, <i>Nostalgia Sfântului Ștefan. Ungaria, maghiarii ardeleni și problema Transilvaniei. 1918-1947 (Nostalgia of Saint Stephen. Hungary, the Transylvanian Hungarians and the problem of Transylvania. 1918-1947)</i> di Cristian Sandache 2019. Cluj Napoca, Argonaut	277
Klaudia Zsuppán, <i>A modern magyar líra/próza világirodalmi kontextusban (Hungarian Poetry and Prose in World Literature Context)</i> , a cura di Kornélia Horváth e Sarolta Osztrólczyk 2020. Budapest, Kijárat	281

IV. Necrologi

Péter Sárközy, <i>In memoria del Professore Sante Graciotti, grande studioso e promotore delle ricerche italo-ungheresi</i>	287
---	-----

I

LINGUA E LETTERATURA UNGHERESE
E DELL'EUROPA CENTRO-ORIENTALE

TRA TRADIZIONE EROTICA E SURREALISMO: «EROTICKÁ REVUE», UNA RIVISTA SUL LIMITARE

Tiziana D'Amico
Università Ca' Foscari

«Erotická revue», rivista creata e pubblicata da Jindřich Štyrský dal 1931 al 1933, è un progetto editoriale di difficile collocazione: non è una rivista erotica “tradizionale”, ma non è neanche del tutto una rivista d'avanguardia. La rivista guarda alla tradizione erotica classica e al surrealismo, immettendo entrambi nello spazio dell'avanguardia ceca. Obiettivo del contributo è proporre l'interpretazione della rivista come risposta a un bisogno di acquisizione delle forme assenti nella tradizione letteraria e cultura ceca di una tradizione “alta” del desiderio e della corporeità affinché si possa poi attuare una lettura organica di matrice surrealista della sessualità.

Parole chiave: *letteratura erotica, surrealismo ceco, surrealismo francese, «Erotická revue»*

«Erotická revue» is a magazine created and published by Jindřich Štyrský (from 1931 to 1933). It is not a “traditional” erotic magazine, but it is not entirely an avant-garde project either. Štyrský's magazine works with classical erotic tradition and surrealism, introducing both into the space of the Czech avant-garde. My aim is to propose the interpretation of «Erotická revue» as a response by the Czech surrealist to the necessary acquisition of “high” literature of desire, absent in the Czech literary tradition, to be able to implement an organic surrealistic reading of sexuality.

Keywords: *Erotic literature, Czech Surrealism, French Surrealism, «Erotická revue»*

1. «Erotická revue»

Nel suo studio del 2010 sul surrealismo ceco, Karla Huebner (2010, 6) scrive che gli obiettivi di Jindřich Štyrský con la creazione della rivista «Erotická revue» (1931-1933) sono «unclear». L'indeterminatezza rilevata dalla studiosa muove dalla posizione peculiare che la rivista prende all'interno dell'avanguardia ceca

nei primi anni Trenta. Possiamo affermare che «Erotická revue» (di seguito «E. r.») è un progetto editoriale di difficile collocazione per forma e contenuto: non è una rivista erotica “tradizionale”, ma non è neanche del tutto una rivista d’avanguardia. «E. r.» guarda alla tradizione erotica classica e al surrealismo immettendo entrambi nello spazio dell’avanguardia ceca. Eppure, questi tre elementi sono tra di loro profondamente differenti e distanti.

Seguendo in un certo qual modo la centralizzazione del desiderio nella riflessione surrealista francese,¹ nella fase “propedeutica” del surrealismo ceco il corpo diviene soggetto erotico, mosaico di zone erogene e percezioni sensoriali.² Con le parole Srp (2011, III):

i rappresentanti dell'avanguardia ceca diventano adulti con la pubblicazione di Erotická revue. (...) Sulla soglia degli anni Trenta finalmente si liberano delle consumate metafore poetiste e lasciano agire l'erotico direttamente su di sé.³

Parallelamente a «E. r.», Štyrský sviluppa un secondo progetto editoriale, la collana *Edice 69*.⁴ In virtù della differente natura editoriale di questi due progetti – il primo è ideato, pensato e proposto come rivista, quindi dominato da un dialogo tra i testi che si svolge in primis all’interno del numero stesso, mentre il secondo come collana, quindi come insieme di singoli titoli autonomi, in un dialogo tra loro separato a livello spaziale e temporale –, in questa sede ci soffermeremo solo e unicamente su «E. r.». La natura di «E. r.» come realtà incerta, a cavallo tra istanze diverse, risponde anche alla fase del surrealismo ceco cui appartiene.

I surrealisti francesi elaborano l’indagine sulla sessualità anche attraverso il distacco dalla letteratura erotica classica e questo muove dal fatto che, a partire dalla seconda metà del Seicento, la produzione letteraria di questo tipo diviene una costante del panorama culturale francese (Englisch, 1967, 411) e che,

¹ Basterà qui citare le indagini sulla sessualità, *L'immacolata concezione* di Breton e Éluard, *Il sesso di Irene* di Aragon e *1929* di Man Ray, Péret e Aragon.

² Per un’analisi del surrealismo ceco in riferimento alla questione sessuale e del corpo cf. Vojvodík 2006; Huebner 2020; Heczková, Plivová, 2011; Dierna 2002.

³ «(...) představitelé avantgardy vydáváním Erotické revue dospěli. (...) Na prahu třicátých let se konečně zbavili zastírajících poetických metafor a nechali na sebe působit erotiku přímo». Tutte le traduzioni dal ceco sono a cura nostra. Per un quadro generale del poetismo cf. Tria 2012.

⁴ Composta da sei titoli usciti tra il 1931 e il 1933: *Sexuální nocturno. Příběh demaskované iluze* (*Notturmo sessuale. Racconto di un'illusione smascherata*) di Nezval, *Justine* di de Sade, *Thyrsos* di Halas, *Ruské lidové erotické povídky* (*Favole popolari erotiche russe*) dalla raccolta di A. N. Afanas'ev, *Život kajčnic* [*Vita di penitenti*] dell’Aretino e, infine, *Emilie přichází ke mně ve snu* (*Emilie giunge a me in sogno*) di Štyrský. Cf. Srp 2011; D’Amico 2022.

dall'epoca d'oro del libertinaggio, la Francia è «il modello dell'arte di amare e, più precisamente, dell'arte di trarre godimento dall'amore» (Alexandrian, 1994, 161). Štyrský e gli altri esponenti dell'avanguardia che andranno poi a confluire nel surrealismo si trovano, invece, a dover colmare un vuoto: l'assenza di una produzione letteraria, diversa da quella popolare e folclorica, che tocchi la sfera erotica e la conseguente mancanza di una tradizione.⁵ L'assenza di una tradizione dell'erotico di alto livello può essere vista come la spinta principale alla realizzazione di «E. r.».

In altre parole, riteniamo possibile leggere «E. r.» come risposta a un bisogno di acquisizione delle forme assenti nella tradizione letteraria e cultura ceca di una tradizione “alta” del desiderio sessuale, della carnalità e della corporeità affinché si possa poi attuare una lettura organica di matrice surrealista della sessualità.

Strumento principe per questa maturazione è la traduzione di un ricco corpus di testi tra loro estremamente eterogenei. Fin da un primo sguardo complessivo, è possibile osservare la presenza di un largo numero di testi e nomi appartenenti al “canone erotico” europeo,⁶ come Aretino, Feydeau, Louÿs, ma anche de Sade e Sacher-Masoch, nonché testi appartenenti alla fascinazione orientalista, come il *Kamasutra*. A questi si aggiunge anche la produzione popolare (spagnola, ceca e slovacca, ma anche russa). Nella rivista, però, il lettore trova anche la letteratura francese moderna – Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé – e, soprattutto, la produzione surrealista, con estratti da *Le con d'Irene* di Aragon e *L'immaculée conception* di Breton e Éluard, nonché le sedute delle *Recherches sur la sexualité*. Oltre alle traduzioni, sono pubblicati anche testi originali cechi, in particolare di Nezval e di Halas. La rivista di Štyrský, però, si discosta dalla “classica” pubblicazione erotica soprattutto per la presenza al suo interno di saggi contemporanei sulla sessualità: vengono infatti pubblicati i lavori di Freud e Brouk sulla libido e sul desiderio erotico,⁷ testi etnografici accanto agli studi di Lombroso, nonché il *Příspěvek k českému lidovému erotickému slovníku*

⁵ Tale assenza copre tanto la produzione più antica (Kopáč, Schwartz, Šofar, 2016, 15) quanto quella moderna. Kopáč e Schwartz (2010, 9) individuano tre macrofasi del rapporto con l'erotico, il desiderio e la pulsione sessuale, e il corpo nella storia della letteratura ceca moderna. Fasi che gli autori sovrappongono con quelle dello sviluppo dell'essere umano: quella infantile, della pubertà e, infine, la maturazione.

⁶ In questa sede con l'espressione “canone” o “tradizione” della letteratura erotica facciamo riferimento a un corpus di titoli che ritornano nelle diverse collane dedicate a questa tipologia di testo. Per quanto mai “istituzionalizzato”, è largamente riconosciuto un canone, o ideocanone, erotico da cui non possono mancare tra gli altri de Sade, l'Aretino, Marziale, Sacher-Masoch, Louÿs, Apollinaire e Cleland.

⁷ Brouk pubblica «Onanie jakožto světový názor» ([L'onanismo come visione del mondo], a. 1, 79-84) e «Chvála cudného rozumu» ([Elogio della ragione innocente], a. 3, 24-28).

(*Contributo per un dizionario popolare erotico*), prezioso strumento di raccolta delle espressioni gergali del periodo.

Dal punto di vista grafico-editoriale, quindi a livello tipografico e compositivo, «E. r.» si caratterizza per un aspetto tradizionale:⁸ la copertina è a tinta unita con il solo nome della rivista, mentre per i testi si registra l'uso di un numero ristretto di caratteri tipografici e delle variazioni in termini di rapporto spazio-testo, ma in misura estremamente ridotta. Anche il nutrito apparato artistico risulta essere troppo tradizionale per l'avanguardia, ma non del tutto tipico per l'erotico in quanto non vi sono riproduzioni di fotografie o collage – le prime molto presenti nelle pubblicazioni come «Eros», le seconde nei periodici d'avanguardia. Il ricco apparato di immagini della rivista è però del tutto in linea con la scelta dei testi pubblicati: riproduzioni di vignette e illustrazioni appartenenti al catalogo della tradizione erotica – la produzione popolare anonima, gli *shunga* giapponesi, le opere di Callot – si alternano a opere moderne di Beardsley o Rops, e soprattutto a quelle di Štyrský, Toyen⁹ e altri artisti cechi.¹⁰

2. Erotismo, surrealismo e sessualità

In termini quantitativi, in «E. r.» l'elemento surrealista è in posizione di minoranza rispetto a testi provenienti dalla tradizione erotica europea. Proprio la presenza e la dominanza di quest'ultima risultano un elemento peculiare per una rivista che guarda al surrealismo come punto di riferimento. Come sopra affermato, infatti, si deve rilevare la distanza che corre tra la tradizione erotica e il surrealismo:

L'erotisme n'a pas été une valeur revendiquée par le surréalisme à ses débuts. La preuve: jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale on ne trouve le mot érotisme que quatre fois seulement dans les écrits surréalistes (Alexandrian 2015).

Riteniamo utile, pertanto, soffermarsi sul rapporto tra erotismo e surrealismo francese. L'unico autore presente sia in tutti gli studi sulla letteratura erotica sia

⁸ Non ritroviamo in «E. r.» ciò che Andonovska (2013, 15) ha definito «typo-poetics»: un'estetizzazione della politica editoriale nella quale gli elementi della tipografia, della stampa e della pubblicazione dominano. Non è presente una linea grafica e compositiva distintiva, come per esempio le copertine di «Disk» – organizzate attorno al disco quale logo del Devětsil – o di «Pásmo», che si lega alla pellicola cinematografica nella costruzione della P. Cf. Toman 2019.

⁹ Accanto ai due progetti di Štyrský, Toyen realizza illustrazioni erotiche anche per la collana *Olisbos* (1930). Cf. Huebner 2020, 130-51.

¹⁰ Cf. *Erotisme et surréalisme en Tchécoslovaquie* 1993, catalogo della mostra svoltasi presso la Galleria 1900|2000 di Parigi.

nel *Manifesto del surrealismo* è de Sade. Questi è «l'apogeo» della letteratura erotica nelle cui opere vi è «tutto quanto la fantasia possa immaginare» (Englisch 1967, 543), mentre per il surrealismo il divin Marchese si lega alla lettura del sesso come forza sovversiva e distruttrice della società e in particolare alla metamorfosi del corpo messa in atto dalla violenza (Gauthier 1971, 37-44; Benayoun 1965, cap. V).

Se in ogni opera surrealista si trova la pulsione sessuale quale elemento costitutivo, espressione del corpo che è sempre sessuale e sessuato,¹¹ nel surrealismo ritroviamo però un numero esiguo di testi che rispondano alla definizione di letteratura erotica proposta da Alexandrian (1994, 7), ovvero di un testo in cui l'atto sessuale è l'argomento centrale e l'eccitazione sessuale del lettore il suo obiettivo principale. Il surrealismo si presenta come metodologia e la rivendicazione dell'eros surrealista è di tipo scientifica in costante riferimento alle indagini della psicoanalisi sulla libido.¹² Ciò appare evidente se si prendono in considerazione i testi più "erotici" del surrealismo: *Le con d'Irene* non nasce per essere un romanzo erotico, ma per essere parte di un monumentale romanzo sulla società, *La Défense de l'infini*, mai terminato, mentre Breton parla di erotismo nell'*Amour fou* legandolo al concetto di bellezza compulsiva. Solo nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme* del 1937 ritroviamo il termine erotismo: «Érotisme: Cérémonie fastueuse dans un souterrain» (Breton, Éluard, 1991, 11). Tale definizione evidenzia un altro elemento di "frizione" tra un testo erotico e il surrealismo, ovvero il rapporto dialettico tra eros e amore:

Le faste, le mystère, l'élément liturgique que le surréalisme associe à l'éros vient de ce qu'il le tourne vers l'amour (Benayoun 1965, cap. VII).

Questa «religion de l'amour» (Benayoun 1965, cap. VII) ruota attorno all'idea di amore divinatorio e illuminante, l'*amour fou* di Breton, che permette di raggiungere il sublime. La sessualità è il campo in cui avviene il processo di iniziazione che porta alla totalità, alla surrealtà in cui si fondono i principi maschile e femminile: l'aspirazione all'androgino perfetto si può realizzare solo attraverso

¹¹ La ricerca di una condizione più vicina alla natura dell'uomo, oramai alienato, si muove nella sfera del corpo e della corporeità: è nella dimensione percettiva, «nell'atto percettivo» che l'uomo trae la sua forza e la sua totalità (Principe, 2002, 61). Il desiderio sessuale è dunque «quel momento dell'esperienza nel quale si dispiega l'esistenza nel suo significato più profondo» (Fernandez, Miggianni 2000, 120-1).

¹² Basterà pensare alla scelta di chiamare "sedute" gli incontri delle "Ricerche sulla sessualità". Afferma Alexandrian: «le mot nouveau, le mot fort au début du surréalisme, c'est sexualité, qui vient de la psychanalyse» (2015).

la sublimazione dell'atto sessuale. Sarà solo nel dopoguerra, con la mostra surrealista del 1959 che l'erotismo viene riconosciuto da Breton come parte integrante del surrealismo; esso è parte del surrealismo in quanto espressione di una filosofia dei rapporti sessuali (Alexandrian, 1994, 396-7).

La fascinazione per la letteratura erotica che caratterizza la figura di Apollinaire, tra i curatori de L'Enfer de la Bibliotheque nationale nel 1913, non si ritrova nel gruppo surrealista. L'unico esponente che manifesta un interesse per il genere è Robert Desnos, che nel 1923 (pubblicato postumo nel 1953) scrive per il collezionista J. Doucet il volumetto *De l'érotisme. Considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*.

Desnos definisce l'erotico «una scienza individuale» (2013, 54) e nel glossario che allega il sostantivo erotico è definito come «science de l'amour. (Pris au sens d'impulsion sexuelle sans distinction de forme: platonique, cérébrale, mystique, charnelle, etc)» (57).¹³ L'indagine sull'erotico è un obbligo morale in quanto compito di tale ricerca è la conoscenza dell'uomo (50). Dal punto di vista storico, egli evidenzia un prima e un dopo de Sade, il quale ha creato «la première manifestation philosophique et imagée de l'esprit moderne» (94).¹⁴ L'erotismo e la letteratura erotica sono strettamente legati alla dimensione dell'indagine sull'amore come dominio della libertà: è in quest'ultimo che Sade (prima) e Apollinaire (dopo) sono dimostrazione della modernità, di cui parte integrante sono l'erotizzazione del quotidiano e la violenza della poesia, che muove verso una violenza erotica, e viceversa.

Va infine rilevata la premura con cui viene sottolineata la distinzione tra ciò che è erotico e ciò che Aragon (1991, 130) chiama, nella sua postfazione del 1930 alle *Undicimila verghe* di Apollinaire, "masturbatorio", in senso fisico e culturale. Desnos sottolinea l'importanza di distinguere tra letteratura erotica e quella pornografica, che è invece «littérature obscène aux facultés inférieures (célébro-spinales). Pêjoratif ou non, selon la cérébralité de qui l'emploie. (57). Ritroviamo posizioni simili, quasi identiche, presso Štyrský (2007, 91), che per *Edice 69* scrive:

Per la scelta delle opere di autori contemporanei e viventi mi sono fatto guidare dal criterio della qualità. I nomi di poeti, scrittori, artisti e traduttori escludono qualsiasi sospetto che io voglia diffondere della pornografia illegale e senza valore e una stampa privata di tipo anonimo.¹⁵

¹³ Desnos definisce l'erotismo come «tout ce qui se rapporti à l'amour pour l'évoquer, le provoquer, l'exprimer, le satisfaire» (57) e la letteratura erotica come ciò che possiede uno o più attributi dell'erotismo.

¹⁴ Ritroviamo una lettura quasi identica in Štyrský (2007, 91).

¹⁵ «Při výběru děl současných a žijících autorů řídil jsem se zásadou kvality. Jména básníků,

3. Il contesto ceco

Štyrský e coloro che poi andranno a confluire nel gruppo surrealista si trovano però in un contesto culturale nel quale l'elemento del desiderio è strettamente legato al decadentismo per quanto concerne la letteratura, e governato a livello generale dagli studi su quello che allora si chiamava igiene sociale. L'elemento erotico è qui inserito nel contesto degli studi medici, in particolar modo nelle indagini sul corpo femminile (basta pensare alle ricerche sull'isteria), mentre sul fronte sociale è collocato all'interno del matrimonio e delle relazioni amorose.¹⁶ In questa chiave esce nel 1925, per esempio, la rivista «Láska a pohlaví. Revue věnovaná pohlavním otázkám a poměru mezi mužem a ženou» (Amore e sesso. Rivista dedicata alle questioni sessuali e al rapporto tra uomo e donna).

È la produzione straniera, nello specifico francese, a sopperire alla carenza di una vera e propria letteratura erotica. Per comprendere tale mancanza è necessario osservare l'importanza, per la letteratura e la cultura ceca del XIX secolo, del codice morale del *národní obrození*, il quale impone di avvolgere la sessualità e il corpo nel silenzio (Macura 1999, 8). Non è solo la letteratura "alta", nei suoi generi costituenti, ad evitare ogni riferimento alla sessualità, ma la norma sociale nel suo insieme che, se deve farvi riferimento, lo fa attraverso "descrizioni stabilite", sotto forma di immagini metaforiche che attingono all'ambito militare, floreale e della natura in generale:

ancora alla fine del secolo, quindi in un periodo in cui prendono piede nuove posizioni in letteratura, la scena d'amore è solitamente tralasciata come qualcosa che non è consono elaborare per il lettore. (Macura 1999, 10).¹⁷

Questa separazione netta tra corpo, al quale si può solo rimandare attraverso codici stabiliti, e anima, o spirito, trova spiegazione, da un lato, nel riconoscimento della società nella religione cristiana e, dall'altro, nella specifica situazione ceca che richiede all'autore

la necessità di servizio fedele all'ideale del risveglio nazionale (...) formulato come risveglio innanzitutto spirituale: come risveglio

spisovatelů, výtvarníků i překladatelů vylučují jakékoliv podezření, že chci rozšiřovati pokoutní a bezcennou pornografii anonymní soukromé tisky».

¹⁶ Esemplari sono i cinque volumi di *Dějiny lásky (Storia dell'amore)* di S. Kostka Neumann del 1925.

¹⁷ «Jestě v samém závěru století, tedy v době, když už se u nás prosazovaly nové postoje v literatuře, je milostná scéna obvykle vynechávána jako něco, o čem se nepatří čtenáře zpracovávat». Ivi, 10

della nazione attraverso la lingua, attraverso una lingua "alta" e nobile cui si può unire solo e unicamente temi "alti" e nobili.¹⁸ (Kopáč, Schwarz 2010, 10)

Il corpo e la sessualità sono ritenuti dunque argomenti che vanno a ledere pericolosamente la rispettabilità della letteratura e della lingua ceca nel loro sforzo di emancipazione e riconoscimento nazionale. L'elemento erotico si lega così quasi esclusivamente alla produzione popolare (Kopáč, Schwarz 2010, 91).¹⁹ Sarà il decadentismo, a fine Ottocento, ad aprire la strada all'erotico nel contesto prettamente letterario ceco immettendo il gusto per il gioco amoroso e la fascinazione per la "perversione" – raramente però tematizza in modo esplicito nelle sue forme – in un ambiente di stampo borghese (Vévoda 1999, 217),²⁰ ancora fortemente influenzato dagli ideali del *národní obrození*.

Nel 1916 esce il primo – e unico, in quanto la pubblicazione viene censurata – numero della rivista «Erós. časopis pro uměleckou erotiku» (Eros, rivista per l'erotico artistico) a cura di un «bibliofilo ceco».²¹ Nella presentazione della rivista, leggiamo che

Se l'erotico è un nome comune e pertanto impreciso – nella nostra letteratura è spesso travestito come buffone o arlecchino, dimostrando in tal modo anche l'incompetenza dei collezionisti e una misera unilateralità (...) il nostro compito è quello di sostenere l'erotico verso la serietà perduta e l'antico diritto.²²

¹⁸ «(...) o nutnosti věrné služby ideálu národního obrození, které bylo formulováno (...) jako obrození v první řadě duchovní: jako obrození národa skrze řeč, skrze ušlechtilý „vysoký“ jazyk, s nímž se pojí pouze neméně ušlechtilý a „vysoká“ témata».

¹⁹ Emblematico il lavoro di K. J. Obrátil: tra il 1932 e il 1939, pubblica *Kryptadia, Příspěvky ke studiu pohlavního života našeho lidu* ([Contributi allo studio della vita sessuale del nostro popolo], 15 volumi, presentati in chiave scientifica, che raccolgono la produzione folclorica (Kopáč, Schwarz, 2010, 91-104).

²⁰ Kopáč, Schwarz e Šofar (2016, 97-8) affermano che per gli esponenti del decadentismo ceco l'erotismo e la sessualità sono alcune delle diverse forme di raffinata provocazione del gusto provinciale della società ceca. L'obiettivo era di mettere in crisi l'ideale del *národní obrození* attraverso, per esempio, il rifiuto del matrimonio e della famiglia, accompagnato dall'esaltazione di atmosfere "morbose" e corpi maschili effeminati e/o malati. Cf. anche Pynsent 1989.

²¹ La rivista viene pubblicata Jan Švehla.

²² «byla-li erotika název souborný a tudíž nepřesný - v literatuře naší odivána tak často háf šaškovy a frejirský, dokazala tím i uměleckou neschopnost svých vyrábětelův i nuzáckou jednostrannost. (...) našim úkolem bude dopomoci erotice k starým pravům a k stracené vážnosti». Editoriale anonimo senza titolo.

La qualità dei testi della rivista è garantita dalla presenza di «scrittori stranieri famosi, di cui porteremo alcuni estratti di valore letterario e in egregie traduzioni»²³ e i nomi che seguono, una ventina, vanno da J. W. Goethe ad Anatole France, con una prevalenza di produzione francese.²⁴ Qualche anno più tardi, nel 1924, esce «Eros. Listy lásky a krásy» (Eros. Giornale dell'amore e della bellezza) e anche in questo caso l'elemento francese è indicato come garanzia di qualità in termini di pubblicazione

*siamo riusciti a raggruppare attorno alla rivista E.r.o.s un gruppo di collaboratori artisti e letterati locali e stranieri, prevalentemente parigini.*²⁵

Si passa quindi agli anni Trenta, che – come già osservato – si caratterizzano per un'intensa attività di stampa, sempre quasi esclusivamente privata (come lo sono anche «E. r.» e *Edice 69*),²⁶ di testi appartenenti alla letteratura erotica. Accanto alla rivista di Štyrský troviamo, per esempio, la *Roubalova erotická ročenka* (*Annale erotico di Roubal*). Il contenuto di ciascuno dei quattro volumi, realizzati a partire dal 1928, vede una produzione prevalentemente originale che riprende la tradizione folclorica, arricchita dall'elenco di quanto era stato stampato in forma privata o i testi censurati.

Contestualmente si segnala che, a partire dal 1928, Obrátil cura la collana editoriale a stampa privata *Kulturně-historické a literární kuriosity* (*Curiosità storico-culturali e letterarie*). Apre la collana la traduzione dei sonetti dell'Aretino,

²³ «cizích spisovatelů zvučného jména, z nichž přinešeme ukázky v překladech dobrých a literárně cenných».

²⁴ Riportiamo per completezza l'elenco dei nomi come presente nel testo: Rudolf Lothar, Paul Bussor, H. H. Ewers, Gustav Meyrink, Oskar Panizza, Kurt Munzer, Herbert Eulenberg, K. H. Strobiut, H. Heine, J. W. Goethe, Val. Brjusov, Aug. Strindberg, A.G. Migova, Remy de Gourmont, Villiers de l'Isle-Adam, Frédéric Boutet, Pierre Mille, Claude Farrère; Anatole France, Hugues Rebell e Jean de Villiot. A questi vanno aggiunti Baudelaire, Otto Jul. Bierbaum e Dauthendey i cui testi sono pubblicati nel numero in oggetto.

È interessante osservare come vengano elencati sia autori ancora oggi presenti nel genere erotico (come es. H. H. Ewers) sia nomi oggi sconosciuti (es. Hugues Rebell, nome reale Georges Grassal, un altro dei suoi pseudonimi è Jean de Villiot, conosciuto prevalentemente per il testo *Les nuits chaudes du Cap Français* del 1902, un racconto erotico ambientato nella colonia francese caraibica), accanto a testi proibiti, ma non erotici come *Il concilio dell'amore* di Oscar Panizza del 1894.

²⁵ «Podařilo se nám se skupiti kolem listu E.r.o.s.u řadu výtvarných i literárních spolupracovníků tu i cizozemských, najmě pařížských». Citato dalla prima pagina del primo numero di *Eros. Listy lásky a krásy* (1924).

²⁶ Lo status di pubblicazione privata permette di aggirare la censura, quella asburgica prima e cecoslovacca, dopo (Kopáč, Schwarz, 2010, 62).

seguita da titoli in linea con il canone erotico: nel 1929 escono, ad esempio, *Fanny Hill* (Cleland), *Ma conversion ou le libertin de qualité* (Comte de Mirabeau), e *Le théâtre érotique de la Rue de la Santé*; nel 1930 i *Tableaux Vivants* (Perret) e nel 1931 i due volumi delle *Memoiren einer Sängerin* (Schröder-Devrient).

In parallelo, nella collana *Knížky pro potěšení* (*Libri per il diletto*), curata da S. Neumann a partire anch'essa dal 1928 (fino al 1930), tutti i sedici titoli pubblicati sono traduzioni. Di questi, solo quattro non sono francesi e un solo volume proviene dal contesto ceco (*Dvě kuriosní zprávy o společenském i nespolečenském životě v Praze* [*Due notizie curiose sulla vita sociale e non di Praga*] di Jan Jeník z Bratřic, pubblicato nel 1929).²⁷ Infine, nel 1930 Čejka pubblicherà la collana *Olisbos*. Solo cinque titoli e tutti classici del genere: la *Juliette* di de Sade e *Trois Filles de leur mère* di Louÿs, *Josefine Mutzenbacher* di Salten, nonché due volumi cechi, *Chansons sans honneur*, anonimo, e *Na letním bytě*, con le sole iniziali J. Č.²⁸

4. Conclusioni: uno spazio di mediazione

Dalla breve rassegna – obbligatoriamente incompleta – fin qui fatta, si può affermare che a partire dagli anni Venti nel contesto ceco si registra una certa attività nella pubblicazione di titoli appartenenti al genere erotico; attività atta a sopperire alla carenza dei periodi precedenti, ma che non supera la dimensione di fenomeno di nicchia, trattandosi di pubblicazioni dal carattere privato e soggette

²⁷ Apre la collana *La passione nel deserto* di Honoré de Balzac. La produzione libertina sovrasta per numero: accanto al già citato Voison, i volumi 14 e 15 sono una raccolta di *Poesie dei libertini*, con nomi come Fontaine, Villon o Rebelais e ancora Voltaire, e testi che vanno dal XV al XVII secolo. Proprio questi due volumi evidenziano la sovrapposizione della letteratura francese con l'immagine della Francia come paesi “dei libertini”, la cui conseguenza è la lettura degli autori precedenti come pre-libertini. Di Voltaire viene pubblicata anche *L'odalisca* (pubblicata anonima a Parigi nel 1779); sono inoltre pubblicate due traduzioni di Henri-Joseph Laurent, scrittore francese libertino, una con lo pseudonimo di Abbé du Laurens, l'altra di Henri Laurens. Come esplicitato dal nome stesso, *Knížky pro potěšení*, la collana non manifesta una vocazione alla sola letteratura erotica in senso stretto: accanto a nomi “classici” del libertinaggio si trovano titoli caratterizzati per l'atteggiamento spesso satirico con cui viene trattato l'amore “mischiandolo” con l'erotico e il sesso, come ad esempio *La mandragola* del Machiavelli o *La storia del principe Biribinker* dell'illuminista tedesco Wieland. Infine, fanno parte della collana autori la cui appartenenza al canone del genere è indiscussa, come Marziale, il già citato Voison, o Restif de la Bretonne. Della collana, un solo testo è del Novecento, *Connaissez mieux le cœur des femmes* di Pierre Girard, pubblicato a Parigi nel 1927.

²⁸ Lo *Slovník českých nakladatelství 1849–1949* (V. Čejka) indica il primo titolo appartenente a Vrchlický e il secondo a Jiří Červený. Sull'assegnazione a Vrchlický di *Chansons sans honneur* (e degli altri titoli erotici quali *Hovno* del 1918, *Rytíř Smil* del 1927 e *Svatební košile* del 1930, pubblicati tutti postumi), Kopáč e Schwarz sembrano sollevare alcuni dubbi (2010, 47-60; cf. in particolare Šedivý 2011).

a una distribuzione “chiusa” destinata ai singoli membri sottoscrittenti.²⁹ In «E. r.» ritroviamo titoli e nomi presenti nelle collane sopra riportate, andando a confermare la sua appartenenza, come enunciato dal nome stesso, al mondo dell’erotico e della letteratura erotica.

La presenza della produzione surrealista e di testi scientifici che indagano la sessualità segnala però non solo una distanza dal “tradizionale”, ma una vera e propria politica editoriale d’avanguardia dominante nell’approccio all’argomento cui si dedica.

La compresenza di istanze distanti tra loro per tipologia – letteraria, scientifica, folclorica –, nonché culturali – dall’Oriente alla campagna boema – fa di «E. r.» un luogo dove la produzione passata, ma spesso nuova perché mai tradotta prima, si colloca in aperto dialogo con quella contemporanea. «E. r.» svolge così una funzione tipica delle riviste d’avanguardia: quella di creare una zona franca, più indipendente dal mercato, dove sperimentare, “testare” le pratiche poetiche e i discorsi culturali portati avanti dal gruppo (Andonovska 2013).

Se è vero che «E. r.» è conosciuta negli ambienti del collezionismo a carattere erotico, come dimostra per esempio la sua menzione nella *Ročenka* di Roubek, è altrettanto vero che le personalità che vi partecipano appartengono all’avanguardia.³⁰ Oltre che dai suoi collaboratori, l’appartenenza di «E. r.» al mondo dell’avanguardia è data dalla sua struttura. La rivista presenta componenti profondamente surrealisti nella loro natura. La presenza dei saggi di Brouk, di Freud e di testi etnografici sottolinea la vicinanza al mondo della ricerca scientifica, caratteristica presente in «La Révolution surréaliste», «Le Surréalisme au service de la révolution» nonché in «Documents». L’inserimento del *Príspevek k českému lidovému erotickému slovníku* ricorda il *Glossaire* di Leiris («La Révolution surréaliste») e il *Dictionnaire critique* di Bataille («Documents»), sebbene quest’ultimo sovverta al suo interno la forma classica della voce di dizionario.

La matrice surrealista è inoltre manifesta nel momento in cui si osserva come «E. r.» sovverta in parte anche le regole del desiderio. La presenza di testi surrealisti e scientifici si pone come un contraltare alla lettura della sessualità più tradizionale proposta dalla letteratura erotica. La selezione dei testi – in particolare Marziale (*Perverse*, a. 1. 7-10), una lettera di Březina sull’omosessualità (a.1, 102),³¹ la traduzione di Hervé sul tribadismo (a.1, 58-60) e delle poesie a tematica

²⁹ «E. r.», per esempio, viene stampata in 150 copie il primo anno e in 250 il secondo.

³⁰ Oltre ai già citati Halas e Nezval, collaborano come autori ad esempio Voskovec e Werich (sotto lo pseudonimo Sirius Vokno), S. Kadlec (S.K.), Seifert e Hořejší. Srp, 2011, V-VI.

³¹ «Otokar Březina o homosexualitě. Zaznamenal Em. Chalupný v knize Dopisy a výroky Otakara Březiny», (Otokar Březina sull’omosessualità. Riportato da Em. Chalupný nel libro Lettere di Otokar Březina).

saffica di Verlaine (*Jaro* [Primavera], a.1, 57; *Na balkoně* [Al balcone], a.3, 68), di Baudelaire (*Prokleté ženy* [Donne maledette], a. 2., 23-6) e di Mallarmé (a.1, 69), i disegni di Toyen nonché gli estratti della *Juliette* di de Sade³² – evidenzia una chiara volontà di indagare il desiderio sessuale nelle sue diverse forme, andando oltre l’eterosessualità quale unica forma accettabile. Uno degli argomenti più classici della letteratura erotica, la soddisfazione dell’impulso sessuale e il raggiungimento del climax, in «E. r.» viene, per esempio, “declinato” nel corso delle tre annualità attraverso testi diversi, i quali, se “riordinati” a posteriori in ordine cronologico, mostrano la compresenza sopra indicata: da un breve pensiero dal tono tanto filosofico quanto ironico di Sainte-Beuve (*Prísloví* [Aforismo], a. 3, 38) – con un gioco di immagini tra l’atto dell’inserimento del pene nella vagina e l’immersione di una sonda in acqua – a *Špičatý sonet* ([Sonetto appuntito], a. 1, 101) – sviluppato interamente sui gemiti di una donna durante il coito – proveniente da *La Légende des sexes, poèmes hystériques et profanes* del 1882 di Haraucourt (pubblicato con lo pseudonimo di Le Sire de Chambley). Ritroviamo ancora un francese, *Léon Deubel*, con due sonetti, *Laskáni* e *Objeti* (a. 1, 118-9), nei quale il rapporto è sviluppato attraverso il tatto e il contatto: il primo è dedicato all’accarezzare, il secondo all’abbracciare. *Rozhovor* (S. K., a. 1, 73), è il dialogo di una coppia nel quale l’uomo interpreta l’atto sessuale attraverso l’immagine della coltivazione e fertilizzazione della terra e *Báseň noci* ([Poesia della notte], Z.V., a. 1, 103) parla della soddisfazione dell’uomo nel praticare il sesso orale all’amata (e condurla all’acme); l’estratto dal romanzo *Lampa* (di autore ceco sconosciuto, a. 3, 127.) descrive l’atto del rapporto sessuale come flusso di energia tra l’uomo e la donna, con l’uso di immagini tipiche quali il fuoco o l’eruzione di un vulcano per descrivere l’ejaculazione. Infine, della produzione surrealista, Štyrský sceglie *Amour (Láska)*, a. 3, 19-23) da *L’immaculée conception* di Breton e Éluard. L’amore è qui bacio, amplesso, orgasmo (chiamato problema) ed esito di questo, nella forma di un elenco di diverse posizioni per il suo raggiungimento.

Lo spazio stesso della pagina di «E. r.» manifesta la compresenza dei testi anche in chiave (a)temporale non indicando alcuna data: essi divengono tutti contemporanei, o tutti passati. La compresenza di testi del canone tradizionale dell’erotico con la produzione contemporanea francese porta a una de-strutturazione (se non proprio de-composizione) dei primi e quindi a una loro confluenza nella visione surrealista. Possiamo applicare a «E. r.» quanto osservato da Clifford (1988, 132) per «Documents»: l’uso della giustapposizione etnografica e della

³² A questi si aggiungono le traduzioni di testi che toccano in vario modo l’omosessualità come l’estratto da *M.lle Sappho* di *Pidansat de Mairobert* (a.1, 116), il componimento poetico *Dívky* (Le ragazze) di Halas (a. 2, 5-6), gli appunti di Ernst Toller (a. 3, 50-2).

contiguità spaziale di oggetti tra loro scollegati con il risultato di decomporre l'ordine "naturale" e atteso delle gerarchie e di suscitare così turbamento nello spettatore.³³

La rivista convoglia in uno spazio di tensione tutta quella tradizione assente – e quindi non “metabolizzata” – dell'erotico così da potersene poi distanziare nell'ambito della ricerca surrealista. «E. r.» risponde quindi alla reiterata assenza, nelle diverse fasi della letteratura ceca, di approfondite elaborazioni letterarie sulla sovversione – fisica, sessuale, politica – che potessero costituire quel necessario capitale culturale su cui poi andare a sviluppare il corpo e la pulsione sessuale quale componente morfologica del linguaggio surrealista ceco.

Bibliografia

AAVV 1993. *Erotisme et surrealisme en Tchechoslovaquie*. Paris. Galerie 1900|2000.
Alexandrian, Sarane 1994. *Storia della letteratura erotica*. Milano. Rusconi libri.
Alexandrian, Sarane 2015. *Sexe(s) exquis sans dessus (ni) dessous: érotisme surrealiste*. «Mélusine», n° XXXV. URL: <http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/Alexandrian.pdf> (ultimo accesso: 1.12.2022).

Andonovska, Biljana 2013. *How many Pages in a Single Word: Alternative Typo-poetics of Surrealist Magazines*. «Tijdschrift voor Tijdschriftstudies», 33, 5-17.

Aragon, Luis 1991. «Postfazione». In Guillaume Apollinaire, *Le undicimila ver-ghe*. Milano. ES.

Benayoun, Robert 1965. *Erotique du surréalisme*. Paris. Jean-Jacques Pauvert. Edizione elettronica.

Breton, André, Éluard, Paul 1991. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Mayenne. José Corti.

Bydžovská, Lenka, Šrp, Karel 1996. *Český Surrealismus 1929-1953: Skupina surrealistů v ČSR: události, vztahy, inspirace*, Praha, Galerie hlavního města Prahy & Argo.

Čejka, J. *Slovník českých nakladatelství 1849–1949* [online]. URL : <https://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/v-cejka.html> (ultimo accesso: 1.12.2022).

Clifford, James 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge/London. Harvard University Press.

D'Amico, Tiziana 2022. «Come attraverso un merletto a brandelli». Lettura composita di *Emilie giunge a me in sogno* di Jindřich Štyrský. In Jindřich Štyrský *Emilie giunge a me in sogno*. Padova. Linea edizioni, 7- 93.

³³ Su «Documents» cf. anche Robertson 2009. Possiamo ascrivere a questa sovversione della gerarchia anche la totale assenza di editoriali: il primo numero della prima annualità di «E. r.» apre con un disegno di Toyen (*Snící dívka*) e la quartina poetica *Jediný smutek Ledy* di Halas.

Desnos, Robert 2013. *De l'érotisme. Considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit modern*. Paris. Gallimard.

Dierna, Giuseppe 2002. I volti della donna: moltiplicazioni, scomposizioni e donne al plurale nel surrealismo neozvaliano tra Praga e Parigi. In Vítězslav Nezval *La donna al plurale*. Torino. Einaudi, V-XXXIX.

Englisch, Paul 1967. *L'eros nella letteratura*. Milano. Garzanti.

Fernandez, Elisabetta, Miggiani, Massimilian 2000. *Arte sesso società: per una lettura sociologica dell'erotismo nella storia dell'arte*. Roma. Meltemi editore.

Gauthier, Xavière 1971. *Surréalisme et sexualité*. Paris. Gallimard.

Heczková Libuše, Plívová Alžběta 2011. Tělo, tělesnost, antropologické konstanty. In Josef Vojvodík, Jan Wiendl (vyd.) *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha. Univerzita Karlova v Praze, 367-70.

Huebner, Karla 2010. *Fire Smoulders in the Veins: Toyen's Queer Desire and its Roots in Prague Surrealism*. «Papers of Surrealism», 8, 1-22. URL: <https://corescholar.libraries.wright.edu/art/1> (ultimo accesso: 1.12. 2022).

Huebner, Karla 2020. *Magnetic Woman: Toyen and the Surrealist Erotic*. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press.

Kopáč Radim, Schwarz Josef 2010. *Zůstaňtež tudíž tajemstvím - Znamá i neznámá erotika (a skatologika) v české literatuře 1809-2009*. Praha. Artes Liberales.

Kopáč Radim, Schwarz Josef, Šofar Jakub (vyd.) 2016. *Ve sladké tísni klína*. Praha. Paseka.

Macura, Vladimír 1999. Sex a tabu. In Vladimír Macura, Vladimír Duchek (vyd.) 1999. 7-19.

Macura Vladimír, Duchek Vladimír (vyd.) (1999). *Sex a tabu v české kultuře 19. Století*. Praha. Academia.

Principe, Renzo 2002. *Corpo e immagine nella cultura surrealista*. Roma. Bulzoni.

Pynsent, Robert 1989. Conclusory Essay: Decadence, Decay and Innovation. In Robert Pynsent eds. *Decadence and Innovation: Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century*. London. Weidenfeld and Nicolson, 111-25.

Robertson, Eric 2009. 'A shameless, indecent saintliness': Georges Bataille, *Documents* (1929-31), and *Acéphale* (1936-9). In Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop (eds.) *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Volume 3: Europe 1880-1940*. Oxford. Oxford University Press, 244-264.

Srp, Karel 2011. Erotická revue a Edice 69. In *Erotická revue 1-3*. Brno. Torst, I-X.

Šedivý, Milan 2011. Několik poznámek k perversnímu anonymovi. In Radim Kopáč, Josef Schwarz (vyd.) *Vrchlický erotický*. Praha. Paseka, 15-22.

Štyrský, Jindřich 2007. «Edice 69». In Jindřich Štyrský, *Texty*. Praha. Argo, 90-91.

Toman, Jindřich 2019. Platformy provozu: Devětsil a jeho časopisy. In Alena Pomajzlová (vyd.) *Devětsil 1921-1930*. Praha. GHMP, 39-62.

Tria, Massimo 2012. *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*. Firenze. FUP.

Vévoda, Rudolf 1999. Sodoma: předtím a potom. Dobový kontext Karáskova vystoupení. In Vladimír Macura, Vladimír Duchek (vyd.) 1999, 217-26.

Vojvodík, Josef 2006. *Imagines corporis: tělo v české moderně a avantgardě*. Brno. Host.

VAMPIRI UGROFINNICI:
DAL *DRACULA* DI BÉLA LUGOSI ALLA “VAMPIRA UGROFINNICA”
DI NOÉMI SZÉCSI

Cinzia Franchi
Università degli Studi di Padova

L'articolo presenta il tema del vampiro declinato nella sua variante “ugrofinnica”: nel mondo del cinema – in cui Béla Lugosi divenne il più famoso *Dracula* – o tra storia e leggenda, come la “contessa vampira” Erzsébet Báthory che, come “nobile sanguinaria”, continua inarrestabile nel tempo ad avere un suo pubblico affezionato tra produzioni teatrali, successi cinematografici e film di serie B e, infine, in alcune opere della letteratura ungherese i protagonisti delle quali sono vampiri o vampire.

Parole chiave: *vampiro, ugrofinnico, cinema, teatro, letteratura ungherese*

The article presents the theme of the vampire declined in its “Finno-Ugric” variant: in the world of cinema – in which Béla Lugosi became the most famous *Dracula* – or between history and legend, such as the “vampire countess” Erzsébet Báthory who, as a “bloody noble”, continues to have her loyal audience among theatrical productions, movie successes and B-movies and, finally, some works of the Hungarian literature in which the protagonists are male or female vampires.

Keywords: *Vampire, Finno-ugric, Cinema, Theatre, Hungarian literature*

Il più famoso interprete della figura del vampiro nella storia del cinema è l'ungherese di Transilvania Béla Lugosi, al secolo Béla Ferenc Dezső Blaskó,¹ che assunse il nome d'arte dal luogo in cui nacque nel 1882: Lugos, all'epoca nell'impero asburgico (oggi Lugoj, in Romania). Molti sono stati gli attori che hanno interpretato il personaggio del Conte *Dracula* creato da Bram Stoker, tuttavia nessuno come Lugosi ha trasformato la sua straordinaria interpretazione in un vero e proprio mito cinematografico. L'attore studiò arte drammatica a Budapest,

¹ Le informazioni principali su Béla Lugosi si trovano nel sito in lingua inglese: <https://belalugosi.com/> (ultimo accesso: 21.11.2022).

debuttando a vent'anni ad Hatszeg nell'opera *Ocskay Brigadéros (Il brigadiere generale Ocskay)*. L'anno seguente si unì a una compagnia di repertorio di Deva, successivamente a Temesvár (oggi Timișoara, Romania), mentre dall'autunno del 1910 lo troviamo a Szeged, dove ha molto successo la sua interpretazione in *Romeo e Giulietta*. Lugosi diventa famoso e apprezzato in tutto il paese come interprete di teatro classico e tra il 1913 e il 1919 sarà membro del Nemzeti Színház (Teatro Nazionale). Pur avendo recitato a teatro anche nel Regno Unito, negli Stati Uniti e in Canada, del totale delle sue oltre 200 apparizioni sul palcoscenico, la maggioranza di quelle documentate si svolse in Ungheria.²

Durante la Prima guerra mondiale è sul fronte, da dove tornerà con il grado di capitano dell'esercito ungherese. Il suo debutto nel cinema avviene nel 1918 con un breve film muto ungherese, dal titolo *A régiséggijűjtő (Il collezionista di antichità)*.³ Nel 1919, durante la Repubblica dei Consigli ungherese, fonda il Sindacato degli attori. Questa militanza lo costringerà, dopo il crollo del tentativo di riproporre in Ungheria l'esperienza rivoluzionaria sovietica, a fuggire dal Paese per trasferirsi prima in Austria e poi in Germania, per arrivare infine nel 1920 negli Stati Uniti. Qui gli viene offerto il ruolo che influirà su tutta la sua vita, quello del Conte Dracula, che interpreta prima a Broadway per tre anni e poi al cinema diretto da Tod Browning nel 1931. Per il suo accento e il suo aspetto, diviene l'interprete privilegiato di quello che non solo si rivela il ruolo della sua vita, bensì diventa anche una ossessione che lo porta a identificarsi con gli aspetti più estremi e irrazionali del personaggio, a specializzarsi nella sua interpretazione e a reinventarlo nel corso di tutta la sua carriera.

Muore pronunciando queste parole: «Io sono il conte Dracula, io sono il re dei vampiri, io sono immortale» (Franzosini [1998] 2020, 5). Ci fu in realtà un momento nel quale Lugosi pensò di abbandonare il cliché di attore di cinema del terrore, ma senza successo. Rifiutò, in tale tentativo, l'interpretazione di un altro storico protagonista della letteratura del terrore, Frankenstein (poi interpretato da Boris Karloff, suo “alter ego” e presunto “avversario storico”), anche nel timore che il trucco e la trasformazione a cui si sarebbe dovuto sottoporre potessero allontanare i suoi fans. L'ultima sua interpretazione di Dracula risale al 1948, in un film dal titolo *Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein*, in italiano *Il cervello di Frankenstein*, in cui il duo conosciuto in Italia come Gianni e Pinotto incontra tre figure simbolo del cinema horror: Dracula (Lugosi), Frankenstein

² Sulla carriera teatrale di Lugosi: <https://belalugosi.com/stage/> (ultimo accesso: 21.11.2022).

³ La filmografia dell'attore è presentata dettagliatamente a questa pagina del succitato sito: <https://belalugosi.com/film/> (ultimo accesso: 21.11.2022).

(Glenn Strange) e l'uomo lupo (Lon Chaney Jr.). Nel 1956 gira il suo ultimo film postumo, un horror fantascientifico diretto da Edward D. Wood Jr.: *Plan 9 from Outer Space*, che sarà nelle sale tre anni dopo.⁴

Quella che è stata definita la sua “metamorfosi”, in consonanza con il suo personaggio, fu una trasformazione nel tempo, intuibile attraverso indizi di sospetto squilibrio mentale che man mano si andavano intravedendo (Franzolini [1998] 2020, 22). Dopo la sua morte, sopravvenuta per un infarto, venne sepolto nell’Holy Cross Cemetery di Culver City (Los Angeles) con il mantello da vampiro nero foderato di rosso (Franzolini [1998] 2020, 81).



Béla Lugosi in *Plan 9 from Outer Space*. Fonte: Wikipedia

Autore della foto a sinistra: sconosciuto. Fonte: Wikipedia

Come ricordato, Béla Lugosi è considerato uno dei grandi attori classici del cinema horror, insieme a Boris Karloff (interprete di *Frankenstein* e de *La Mummia*) e a Lon Chaney (L’Uomo lupo).

⁴ Wood era un vero fan ovvero un fanatico di Béla Lugosi, che convinse ad apparire, in tarda e stanca età, in altri due suoi film: *Glen or Glenda* (1953), docu-drama semi-autobiografico su travestitismo e omosessualità interpretato oltre che da Lugosi, dalla sua compagna dell’epoca, Dolores Fueller, e dallo stesso Edward D. Wood Jr.; *Bride of the Monster* (*La sposa del mostro*, 1955), in cui Lugosi interpreta il Dr. Eric Vornoff, lo scienziato i cui folli esperimenti sono in grado di creare superuomini. Alcuni aspetti della relazione tra Wood e Lugosi sono stati analizzati nel film *Ed Wood* di Tim Burton (1994), in cui Lugosi viene interpretato da Martin Landau, che per tale ruolo ricevette l’Oscar come miglior attore non protagonista.

Se il Dracula maschile diviene noto grazie all’omonimo romanzo di Bram Stoker (1897) e alle successive versioni cinematografiche ad esso ispirate, e ha alla sua origine la figura storica del voivoda di Valacchia Vlad Țepeș III detto l’Impalatore (1431-1476 o 1477), la vampira per eccellenza della tradizione orale e delle leggende più turpi e sanguinarie è però ungherese. Si tratta di Erzsébet Báthory (1560-1614) la cui leggenda il tempo non attenua, e che verrà chiamata anche ‘contessa Dracula’ o ‘contessa sanguinaria’ (e ‘serial-killer!’): lascia la sua scia di sangue tra Ungheria e Slovacchia, ai confini della Transilvania. Erzsébet Báthory è membro di una delle più antiche famiglie nobili ungheresi: figlia di György e Anna Báthory, nasce a Nyírbátor, nell’Ungheria nord-orientale (dove oggi è presente un museo a lei dedicato, comprensivo di statue di cera), da un’antica e potente casata nobiliare. Suo zio István (1533-1586) fu principe di Transilvania e re di Polonia, e a sua volta Erzsébet sarà la zia di Gábor Báthory (1589-1613), principe di Transilvania tra il 1608 e il 1613, nonché la moglie di Ferenc Nádasdy I (1555-1604), esponente di una delle famiglie nobili più importanti e potenti d’Ungheria con il quale visse a Sárvár, nell’Ungheria nord-occidentale, fino alla morte di quest’ultimo e dal quale ebbe quattro figli. Il matrimonio univa i destini, le ricchezze e la potenza di due importantissime casate nobiliari del Regno d’Ungheria. Nella famiglia Báthory erano diffusi i matrimoni tra consanguinei, che avrebbero agevolato lo squilibrio mentale che si manifestò in alcuni suoi membri e nella stessa Erzsébet (Bartosiewicz 2018, 105), accusata di aver torturato e ucciso centinaia di giovani donne, cento delle quali sarebbero accertate (Craft 2014, 277). Si favoleggia di un suo diario nel quale sarebbero riportate oltre 650 vittime, ed è addirittura entrata nel Guinness dei primati come “l’assassina più prolifica” (Most-prolific-female-murderer). Gli storici sono scettici circa la veridicità ovvero l’esistenza di tale diario e delle vittime che farebbero di lei la più feroce serial killer della storia. Ma è davvero così? Esisterebbero due diverse e opposte biografie di Erzsébet Báthory: nella prima, sadismo e torture, fiumi di sangue e crudeltà psicotica trasformano nell’immaginario collettivo la contessa in una vampira assetata del rosso nettare di ignare vergini. Erzsébet Báthory avrebbe ucciso nel periodo 1585-1610 e, della sua attività, sarebbero stati a conoscenza sia Ferenc Nádasdy (considerato a sua volta un sadico), sia i parenti, che non avrebbero mosso un dito per fermarla. All’inizio, questa sua crudele attività sarebbe stata rivolta a giovani contadine e serve: va ricordato che all’epoca i servi erano di proprietà dei loro padroni, quindi – a partire dall’alzare le mani su di essi – veniva considerato “normale” che questi ultimi li trattassero come veri e propri oggetti. In seguito, la contessa aprì una “accademia” per l’educazione delle fanciulle nobili (1609), attraverso cui riuscì a procurarsi altre vittime, che

venivano seviziate e alle quali veniva recisa la gola, per raccogliere il sangue che ne fluiva, sangue che poi la contessa avrebbe usato come “unguento di bellezza”, per ringiovanire. Si sarebbe inoltre fatta costruire da un orologiaio svizzero un marchingegno chiamato Vergine di Ferro, dalla forma di una donna dai lunghissimi capelli biondi che con un sistema meccanico “abbracciava” la fanciulla che ad essa si avvicinava e la stringeva senza scampo, mentre fuoriuscivano dei pugnali acuminati che trapassavano il corpo della vittima. Sempre secondo questa prima biografia, quando non fu più possibile mettere a tacere le sparizioni delle giovani nobili, l'imperatore Mattia II d'Asburgo ordinò un'indagine sulla contessa che venne scoperta dagli inviati imperiali nel pieno delle sue attività di tortura. Furono ritrovati, inoltre, i cadaveri di alcune fanciulle. Erzsébet venne così murata viva nella sua stanza, nel castello di Csejte (oggi Čachtice, in Slovacchia) e attraverso un piccolo pertugio riceveva quotidianamente il cibo. Dopo alcuni anni di questa prigionia, la contessa iniziò a rifiutare il cibo e si lasciò morire di fame a 54 anni.

La seconda biografia, invece, presentata in un recente studio (Bartosiewicz 2018, 116), vede Erzsébet Báthory come una donna appassionata di cure con le erbe, oltre che di metodi per l'epoca all'avanguardia. La contessa in realtà sarebbe stata soprattutto una guaritrice, non un'assassina (come nei secoli a venire verrà dipinta) o una strega, come la vedevano gli abitanti nei dintorni del suo castello di Csejte. Quando per poter portare avanti al meglio questa sua passione e attività, fece venire da Vienna una ostetrica e guaritrice, Anna Darvulia, esperta nella cura con il ferro caldo di ferite e di segni lasciati dal parto, di chirurgia e di salassi, aumentarono le voci e i sospetti da parte della popolazione intorno alla sua figura. La sua posizione di vedova, inoltre – per l'epoca – la rendeva più fragile ed esposta agli attacchi che infatti avrebbe ricevuto (Bartosiewicz 2018,116). Secondo lo studio, che si basa su ricerche storiche recenti e non, invece che una assassina sanguinaria colta con le mani nel sacco, Erzsébet Báthory sarebbe stata vittima di una cospirazione politica di alcuni suoi parenti e degli Asburgo (Bartosiewicz 2018,117-8). Già nel 1993, nel suo volume *Báthory Erzsébet igazsága (La verità di Erzsébet Báthory)*, la studiosa Irma Szádeczky-Kardoss – unendo gli studi storici a quelli del folklore, nonché della storia della medicina e del diritto teorico e pratico – aveva presentato un quadro che definiva sostanzialmente la contessa come vittima di quello che oggi si chiamerebbe un *processo farsa*. Allargando l'orizzonte storico e della riabilitazione anche ad altre figure della famiglia, László Nagy (1994) alcuni anni prima di Irma Szádeczky-Kardoss, si era occupato dei *Báthory dalla cattiva fama (A rosszhírű Báthoryak)*: cattiva fama immeritata, come si evince dal suo libro.

La leggenda di Erzsébet Báthory, tuttavia, continua a prevalere seguendo il tracciato della prima biografia (Farin 1989) – sul grande e piccolo⁵ schermo, a teatro, in letteratura, nei fumetti e nei manga, persino in videogames⁶ e giochi della Playstation, nonché attraverso una bambola della serie “Living Dead Dolls”,⁷ le bambole horror, che ne ritrae le fattezze ricoperte di sangue.⁸ Tra i prodotti cinematografici, a partire dagli anni Settanta la figura della “contessa vampira” è protagonista di film che oscillano dall’erotismo soft di *Countess Dracula* (in it. *La morte va a braccetto con le vergini*, Gran Bretagna, 1971), in cui compare come Erzsébet Nádasdy, al virato seppia horror (*Daughters of Darkness*, Belgio, 1971), al filosofico *Immoral Tales* (1974) del regista polacco Walerian Borowczyk, con Fabrice Luchini e Paloma Picasso nella parte della contessa, passando per la *Night of Werewolf* (Spagna, 1981), in cui la contessa torna in vita in una notte di luna piena, e ha bisogno di tanto, tanto sangue e per *Stay Alive* (USA, 2006), in cui videogame e contesse sanguinarie si incontrano al pericoloso confine tra virtuale e reale (chi perde deve porgere il collo alla Báthory), per chiudere con l’horror *Hostel: Part II* (USA, 2007), *Countess of Blood* (Slovacchia, 2008), *The Countess* (USA, 2009) e *Chastity Bites* (USA, 2013) in cui la contessa si trova nella California di oggi e si presenta come ‘Liz Batho’, che presiede un’associazione di neofemministe anti-sessiste e pro-verginità, ma vuole – come di default in questo genere di film – solo e sempre sangue. Sul palcoscenico Erzsébet Báthory è apparsa in un’opera teatrale, *Erzsébet*, dedicata alla sua storia rappresentata prima nei teatri britannici e poi anche europei,⁹ mentre con il titolo *Báthory Erzsébet* nel 2012 è stato realizzato e rappresentato in Ungheria un musical-opera di grande successo.¹⁰

Molto si conosce di ciò che nella letteratura mondiale è ispirato dalla figura della contessa Báthory, mentre per quanto riguarda la letteratura ungherese dall’Ottocento ad oggi, nonostante l’ampiezza della diffusione della sua leggenda sanguinaria, Erzsébet Báthory non ha avuto nella letteratura magiara un ruolo altrettanto importante, anche se vi sono alcuni autori che hanno scritto su di lei. Oltre a un breve spazio poetico nell’Ottocento,¹¹ tra gli autori di prosa si ricorda

⁵ <https://www.eonline.com/photos/33147/the-true-crimes-that-inspired-american-horror-story> (ultimo accesso: 21.11.2022).

⁶ https://store.steampowered.com/app/486170/Bathory__The_Bloody_Countess/ (ultimo accesso: 21.11.2022).

⁷ https://www.livingdeaddolls.com/archive_series.html (ultimo accesso: 21.11.2022).

⁸ <https://livingdeaddolls.fandom.com/wiki/Bathory> (ultimo accesso: 21.11.2022).

⁹ Il sito dello spettacolo: <http://bathory.org/bringher.html> (ultimo accesso: 21.11.2022).

¹⁰ Su youtube sono disponibili numerosi video con parti dello spettacolo, a partire dall’intro: https://www.youtube.com/watch?v=X8KyUdnoeQ&list=PLVcTM77Roh_YERYTsUzPLFgcLwxcJaff&index=14 (ultimo accesso: 21.11.2022).

¹¹ *Báthori Erzsébet* di János Garay; *Báthory Erzsébet: történeti beszély két énekben* (Erzsébet

Minka Czóbel (1885-1947), che ne era affascinata e che le ha dedicato un ciclo poetico e un romanzo intitolato *Báthory Erzsébet szökése* (*La fuga di Erzsébet Báthory*, 1941) di cui si erano perse le tracce e del quale finora risultano essere stati pubblicati solo alcuni estratti su un sito letterario (Sennyei 2015). In essi, l'io narrante è quello della protagonista che guarda alla propria vita e dipana le sue memorie con lucidità quasi archivistica, dal chiuso della cella nella quale è murata viva. L'opera più recente è la novella *Én, Báthory Erzsébet* (*Io, Erzsébet Báthory*) di Mária P. Szabó (2010), vi sono poi, andando a ritroso nel tempo, la novella storica *Báthory Erzsébet* (1940) di Kálmán Vándor, *Ördögsekér* (Il carro del diavolo) romanzo pubblicato nel 1925 dal vescovo riformato e scrittore transilvano Sándor Makkai, di cui è protagonista la contessa con altri “membri dannati” (secondo la leggenda) della famiglia Báthory; infine, il racconto breve *Csejtevár és asszonya* (*La signora del castello di Csejte*)¹² del grande romanziere ungherese Kálmán Mikszáth. Proprio quest'ultimo è autore di un famoso romanzo, tradotto anche in italiano, intitolato *Il fantasma di Lublo* (tit. or. *Kisértet Lublón*)¹³ nel quale Mihály Gasperek/Kaszperek è il vampiro turbolento che tormenta gli abitanti. Per la sua opera Kálmán Mikszáth (1847-1910), che fu scrittore, giornalista e uno dei più prolifici romanziere ungheresi, si ispirò al ‘fantasma vampiro’ che infestava la località dell'Alta Ungheria (oggi Lúbovňa, in Slovacchia), Mihály Kaszperek (in ted. Michael Kasparek o Caspareck) è il nome di un ungherese morto nel 1718 e sospettato di vampirismo dalle autorità locali. Si tratta del primo caso di vampirismo stabilito e studiato dall'anno della sua morte, nel 1718. Il suo caso è stato infatti oggetto di un'indagine ufficiale nella regione di Szepes (in tedesco Zips, in slovacco Spiš), zona di fiorente produzione di vino, all'epoca data in pegno alla Polonia. Nel 1718 Mihály Kaszperek, un noto commerciante di vino Tokay, viene accusato di furto durante un processo. L'uomo muore inaspettatamente. Dopo la sua morte si dice che il suo fantasma venga ogni notte a visitare la sua bella vedova. I cittadini di Lubló, superstiziosi, dissotterrano il morto, lo decapitano e lo bruciano pubblicamente (Bohn, 2009).

Báthory: racconto storico in due canti, 1847) di Sándor Vachott.

¹² URL: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Mikszath-mikszath-osszes-muve-2A85B/elbeszelesek-2741-kotet-37D19/csejte-var-es-asszonya-1886-38-kotet-3FAAA/> (ultimo accesso: 21.11.2022).

¹³ URL: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Mikszath-mikszath-osszes-muve-2A85B/regenyek-es-nagyobb-elbeszelesek-123-kotet-2A85D/kisertet-lubl-on-18921893-5-kotet-2D346/?list=eyJmaWx0ZXJzIjogeyJNVSI6IFsiTkZPX0tPT1lf-TWlrc3phdGhfMkE4NUliXX0sICJxdWVyeSI6ICJrXHUwMGVkc1x1MDBlOXJ0-ZXQgbHVibFxiMDBmM24gMTg5MiAxODkzIDUga1x1MDBmNnRldCJ9> (ultimo accesso: 21.11.2022). In italiano: Kálmán Mikszáth, *Il fantasma di Lublo*, trad. Ignazio Balla, Adolfo Jeri, Rizzoli, Milano 1960.

Ferenc Vilsinszky, notaio della città, scrisse la storia di Kaszperek in polacco nel 1718 nel codice *Liber Actorum*, conservato negli archivi della città, aggiungendo gli atti ufficiali del tribunale. Cinque anni dopo, nel 1723, lo scrittore e studioso Matej Bel (in ungherese Bél Mátyás) parla di questa leggenda nel suo *Prodromus*, opera sulla storia e la geografia dell'Ungheria. La leggenda di Kaszperek compare anche nel romanzo *II. Rákóczi Ferenc (Ferenc Rákóczi II)* di Miklós Jósika nel 1861. Ma fu appunto il grande romanziere ungherese Kálmán Mikszáth che, in *Kisértet Lublón* (1892-1893) rese popolare questa storia di fantasmi fornendo per essa una spiegazione razionale che non faceva parte della leggenda originaria: nel romanzo, il mondo della superstizione e quello della ragione si scontrano, e molti protagonisti prendono per oro colato ciò che in realtà non esiste, le malefatte del fantasma, tanto da non accorgersi delle azioni reali e inquietanti di una banda di falsari.

Dal famosissimo romanzo di Mikszáth fu tratto nel 1976 l'omonimo film, che ha come protagonista uno dei maggiori attori ungheresi, György Cserhalmi, amato anche dal grande regista Miklós Jancsó.

Dai vampiri ungheresi alle vampire ugrofinniche: protagonista dei nostri giorni è la vampira 'snob' di Noémi Szécsi (*Finnugor vámpír*, 2002). Nelle lingue in cui il romanzo è stato tradotto, la vampira è finno-ugrica, in italiano diventa *snob*. La scelta di tradurre 'finnugor' (ugrofinnica) come 'snob' non è della brava traduttrice italiana, Laura Sgarioto, ma dell'editore, che pubblica il romanzo nel 2014. Forse la scelta di tradurre 'snob' invece di ugro-finnico vuole sottolineare il carattere antigotico del romanzo, forse vuole favorire l'acquisto del romanzo... forse.

In che cosa è ugro-finnico questo romanzo? Ugrofinnica è la nonna vampira, principale antagonista di Jerne Voltampere, protagonista del libro. La nonna attraversa la Storia lasciando dietro di sé una scia di cuori infranti e di vittime dell'attacco fisico dei suoi canini, lungo i confini linguistico-geografici ugrofinnici e si occupa con scarsa tenerezza, da nonna-single, del(la) nipote alla quale rimprovera la scarsa propensione al vampirismo di famiglia. Lo autodichiara scrivendolo nel biglietto da visita:

- ... Perché sotto al nome hai fatto scrivere "vampira ugrofinnica"?
- Per un uso limitato. Per le occasioni in cui mi ritrovo tra simili.
- Ma non esistono vampiri ugrofinnici. "Ugrofinnico" è un gruppo linguistico o etnografico. Perché non "vampira ungherese"?
- Che cosa banale! Pensa a come reagirebbe uno di quei boriosi vampiri anglosassoni se mi presentassi come vampira ungherese. Annuirebbe con aria cortese: "Ah, sì? E dove si trova questa Ungheria? Budapest o Bucarest?". Invece la parola "ugrofinnica" evoca rispetto e mi conferisce un che di esotico. (Szécsi 2014, 35)

Ugrofinnica è appunto la caratteristica delle lingue al cui ceppo appartiene l'ungherese, che non esplicitano grammaticalmente il genere: l'autrice usa questo espediente, che però non è riproducibile in italiano, dove – come per le altre traduzioni di edizioni europee – si sceglie il genere femminile. Noémi Szécsi riesce per tutto il romanzo a nascondere l'identità di genere del(la) protagonista, sin dal nome che sceglie per lui/lei, Jerne Voltampere. Jerne non è un nome ungherese, neppure il cognome è propriamente magiario, né ugrofinnico, ed è difficile, anzi impossibile stabilire se si tratti di nome (e di identità) femminile o maschile. Mentre nel romanzo di Virginia Woolf, *Orlando*, il/la protagonista attraversa il tempo prima come maschio e poi come femmina, tale mutamento non avviene in Jerne, che rimane per tutto il tempo una figura ambigua dal punto di vista del genere e dell'identità in cui si riconosce. La traduzione di un romanzo che ha questo impianto è difficile, vi sono spunti per l'utilizzo degli studi sulle identità gender fluid e sul linguaggio inclusivo. La stessa parola *vámpír* in ungherese può essere sia maschile che femminile, l'intero libro può essere letto sotto una luce diversa se “scegliamo” per Jerne una identità maschile, femminile o ‘altra’. La nonna nel romanzo chiama Jerne ‘fiam’ (lett. ragazzo mio, figlio mio), nel contempo la invita a rinunciare alle sue cene frugali e a preferire ad esse «uno dei giovani ambo sessi madidi di sudore che consegnano le pizze a domicilio» (Szécsi 2014, 102). Il romanzo fa riferimento costante alla labilità della definizione sessuale, a partire dal genere grammaticale, e l'omosessualità viene spesso evocata: omosessuali sono alcune relazioni del padre di Jerne, ma anche di Jerne stessa, che per sedurre una giovane magiara finge di essere straniera e di volere da lei imparare l'ungherese, che si sforza di parlare male.

La vampira snob, ovvero ugrofinnica, è un romanzo di formazione che si sviluppa in un contesto ironico e parodico: si vedano i passi sulla storia ungherese, che irridono a un patriottismo tronfio tipico di una certa magiarietà “esagerata”. Come si evince da un'altra conversazione tra Jerne e la nonna (Szécsi, 2014, 86):

- *Sai, tuo nonno discendeva da una stirpe di nobili.*
- *Sì, come il novanta per cento della popolazione ungherese.*
- *Questo era un vero aristocratico, uno dei pochi eletti...*

Jerne vorrebbe un'altra vita, una vita leggera trascorsa tra libri e pranzi frugali vegetariano-vegani, non vuole succhiare il sangue umano e diventare una vampira, vorrebbe fare la scrittrice (esilarante in tal senso il commento della nonna a un testo che Jerne le propone in lettura) e dovrà affrontare pericoli e dolore che vengono dall'interno della sua stessa famiglia per arrivare alla fine a una scelta di sopravvivenza. Jerne, *vámpír* di sangue blu, che al sangue rinunciarebbe

volentieri, ci trasporta nel XXI secolo con la sua leggera (asessuata?) figura post-moderna in antitesi con le figure "classiche" che il tema vampiresco ha evocato, creato, reso leggenda immortale.

Bibliografia

Bartosiewicz, Aleksandra 2018. *Elisabeth Bathory – A True Story*. «Przeгляд Nauk Historycznych», vol. XVII, n. 3, 103-22.

Craft, Kimberly 2014. *Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory*. CreateSpace Independent Publishing Platform. ed. Kindle.

Bohn, Thomas M. 2009. *Das Gespenst von Lublau: Michael Kaspareks Verwandlung vom Wiedergänger zum Blutsauger*. «Spiegel der Forschung», vol. 26, n° 2, 78-83.

Farin, Michael 1989. *Heroine des Grauens: Wirken und Leben der Elisabeth Báthory: in Briefen, Zeugenaussagen und Phantasiespielen*. München. Kircheim.

Franzosini, Edoardo [1998] 2020. *Biografia di una metamorfosi*. Milano. Adelphi. ed. kindle

Most-prolific-female-murderer. URL: <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-prolific-female-murderer> (ultimo accesso: 19.12.2022).

Nagy, László 1985. *A roszhírű Báthoryak*. Budapest. Kossuth Kiadó.

Szádeczky-Kardoss, Irma 1993. *Báthory Erzsébet igazsága*. Budapest. Nesztor Kiadó.

Szécsi, Noémi 2014. *La vampira snob*. Milano. Baldini e Castoldi.

Tibor Weiner Sennyey, Tibor 2015. *Az igazi vámpír - Báthory Erzsébet szökése*. «Drót» 25/10/2015. URL: <https://adrot.hu/az-igazi-vampir-bathory-erzsebet-szokese> (ultimo accesso: 19.12.2022).

VERIFICA ED APPLICAZIONE PRATICA DEGLI STUDI
DI KINGA KLAUDY NELL'ANALISI COMPARATA
DELLE TRADUZIONI DEL ROMANZO *LA PORTA* DI MAGDA SZABÓ
IN RUSSO E IN ITALIANO

Marianna Kovács
Università degli Studi di Padova

L'affermazione in Ungheria della scienza della traduzione è legata al nome della linguista Kinga Klaudy, già docente presso l'Università ELTE di Budapest. Ha riunito diverse ricerche svolte isolatamente, le ha elaborate e ne ha fatto conoscere i risultati a livello internazionale. I suoi studi scientifici comprendono la comparazione di traduzioni dall'ungherese verso le principali lingue indoeuropee come l'inglese, il tedesco, il francese e il russo sulla base di un corpus creato nel corso degli anni e l'elaborazione tipologica delle operazioni di trasformazione tra queste lingue indoeuropee e l'ungherese, rappresentante delle lingue ugrofinniche. Klaudy nei suoi lavori studia il processo della traduzione. Non fornisce strumenti o saperi per tradurre, ma osserva cosa succede durante il processo traduttivo, quali sono le operazioni che i traduttori compiono consapevolmente o meno quando passano da una lingua all'altra. Nei suoi studi organizza e sistematizza queste operazioni e le descrive dal punto di vista linguistico. L'approccio linguistico non significa tuttavia esaminare solo le operazioni di trasformazione motivate dalle differenze tra le lingue: l'obiettivo è quello di trovare una spiegazione obiettiva alle operazioni di trasformazione ritenute istintive. Queste spiegazioni spesso non sono motivate dai sistemi linguistici, ma dalle differenze culturali oppure dalle specificità dell'attività traduttoria.

Parole chiave: *Kinga Klaudy, analisi comparata, implicazione, esplicitazione*

The linguist Kinga Klaudy, former professor at the ELTE University of Budapest, is the top name of Translation studies in Hungary. She elaborated various single researches and made the results of them internationally known. Her scientific studies include the comparison of translations from Hungarian into the main Indo-European languages such as English, German, French and Russian on the basis of a corpus created over the years. They include also the classifications of translation transformations

amongst Indo-European languages and Hungarian, Finno-Ugric language. Above all, Klaudy deals with the translation process. She does not provide tools or knowledge in order to translate, but she observes what happens during the translation process and which operations are consciously or unconsciously carried out by the translators when they switch from one language to another. In her studies she organizes and systematizes these operations and describes them from a linguistic point of view. However, the linguistic approach does not mean only examining the transformation operations amongst the languages: the main goal is to find an objective explanation for the supposedly spontaneous transformation operations. These explanations often are not justified by language systems, but rather by cultural differences or by the specificities of translating.

Keywords: *Kinga Klaudy, comparative analysis, implicitation, explicitation*

Si crede fermamente che durante la traduzione il significato debba rimanere invariato. Anche alcuni testi specialistici di linguistica definiscono spesso la traduzione come la sostituzione del testo nella lingua di partenza con un testo nella lingua di arrivo con il medesimo significato. [...] Tuttavia il significato deriva sia dalla caratteristica di ciascuna lingua sia dalla forma linguistica. Se il significato è preso come regola per l'uso del segno linguistico all'interno di una determinata lingua, il significato della parola inglese *chair* non è in alcun modo identico al significato della parola ungherese *szék*, poiché le due comunità linguistiche si riferiscono alla realtà secondo diverse regole di utilizzo. Ciò che rimane invariato durante la traduzione non è il significato ma il senso. Quindi, non prevale la regola dell'uso del segno linguistico, ma la relazione tra il segno linguistico e un certo segmento, oggetto, evento, fenomeno della realtà qui e ora, cioè in una certa situazione di comunicazione. Il traduttore dovrebbe ricreare questa relazione nella lingua di arrivo e non mantenere il significato della lingua di partenza. Dopotutto, la fonte degli errori dei traduttori è rappresentata proprio dal fatto di voler trasferire il segno della lingua di arrivo alla realtà secondo le regole della lingua di partenza, e questo è raramente possibile. (Klaudy 2012, 43)

1. Premesse metodologiche

Questo testo e le altre citazioni sono state tradotte dall'estensore dell'articolo che ha approfondito il pensiero di Kinga Klaudy in occasione della propria laurea magistrale del 2021. Non sono presenti in commercio traduzioni in italiano. La linguista ungherese ha messo a disposizione un metodo di lavoro estremamente pratico e che proprio per questo motivo si distacca in modo significativo dalle

innumerevoli e variegata pubblicazioni in ambito traduttologico che portano alla fine tutte alla discrezionalità del traduttore. Klaudy ritiene che anche le operazioni di trasferimento ritenute in passato istintive hanno una spiegazione obiettiva: possono essere motivate dai sistemi linguistici, ma anche dalle differenze culturali o dalle specificità dell'attività traduttoria.

La base delle ricerche è costituita da un corpus che raccoglie la traduzione di circa centocinquanta opere letterarie in lingua ungherese e dalla traduzione dall'ungherese in lingue straniere di circa cinquanta opere letterarie: complessivamente i testi sono ricavati da più o meno quattrocento libri esaminati dalla stessa Klaudy in base a criteri specifici. Alla composizione del corpus hanno contribuito circa duecento traduttori.

In questi anni molti studiosi teorici si stanno orientando sempre più verso la creazione di corpora testuali di grandi dimensioni che risultano particolarmente utili per ricavare informazioni sulla qualità delle traduzioni, attraverso il confronto di più lavori, oppure per analizzare i comportamenti ricorrenti dei traduttori. Lo studioso di traduzione Hellmut Riediger divide i corpora in due categorie:

Si distinguono *corpora paralleli*, ovvero raccolte di testi in una certa lingua e dalle traduzioni di quei testi in una seconda (ed eventualmente in altre lingue), e *corpora comparabili*, cioè quelli composti da un insieme di testi in una determinata lingua e da testi analoghi, per tipologia, argomento, genere o funzione o in una o più altre lingue. (Riediger 2018, 26)

I corpora sono adeguati ad un'analisi di tipo descrittivo perché, partendo da un dato oggettivo, si prestano a facilitare la verifica delle ipotesi di lavoro. Si possono evidenziare le scelte e le strategie dei traduttori.

Uno degli aspetti più interessanti è stato verificare che il modello di Klaudy può essere replicato anche per altre lingue indoeuropee non prese in considerazione dalla studiosa nelle sue ricerche. Ho potuto quindi riscontrare che anche con l'italiano i risultati vanno nella stessa direzione.

È stata analizzata la prima parte del romanzo *La porta* di Magda Szabó non soltanto in italiano, ma anche in russo. In questo modo, con più lingue, si mostrano evidenti quelle scelte dei traduttori che possono essere individuali e possiamo vedere meglio quali sono le esplicitazioni o implicazioni che sono facoltative oppure obbligatorie quando si passa dall'ungherese ad una lingua indoeuropea.

Si è scelto Magda Szabó perché si tratta di una scrittrice apprezzata e molto letta sia in patria sia all'estero. È tra le autrici più tradotte, in alcuni paesi si possono persino trovare più traduzioni dello stesso testo. Ho cercato quindi un

romanzo le cui edizioni in russo e in italiano risalissero più o meno allo stesso periodo. Per questo motivo mi sono orientata verso *La porta*, probabilmente il libro più conosciuto, che è uscito in Russia nel 2000 e in Italia nel 2005.

2. La teoria delle traduzioni

Ci sono dei concetti che a volte appaiono come qualcosa di inafferrabile. Come ci ricorda Umberto Eco spesso si confonde il significato dei termini con il senso dell'enunciato e dei testi. Si entra quindi nel campo della linguistica, in cui i significati (facilmente individuabili in quanto contenuti) fluttuano, si raggruppano, si sfilacciano, si dissociano, si riorganizzano.

La nozione di significato è interna a un sistema semiotico: si deve ammettere che in un dato sistema semiotico esista un significato assegnato a un termine.

La nozione di senso è invece interna agli enunciati o meglio ai testi. Credo che nessuno rifiuti di ammettere che esiste un significato abbastanza stabile della parola cane [...] e che tuttavia la stessa parola possa assumere sensi diversi all'interno di diversi enunciati (si pensi ai casi di metafora). (Eco 1997, 244)

Per avere il senso di un enunciato o di un testo è necessario porre in essere infinite negoziazioni e, seguendo il pensiero di Eco, ricorrere ad “atti di carità” per poter comprendere le competenze e le credenze altrui. «È vero che (cfr. Eco 1979) ogni testo è una macchina pigra che richiede una attiva cooperazione interpretativa da parte del suo destinatario» (Eco 1997, 244).

Lo studioso russo Aleksandr Shveitser nel suo libro “Теория перевода (статус, проблемы, аспекты)” [“Teoria della traduzione (status, problemi, aspetti)”] ha analizzato come l'individuazione del senso del testo si riflette sul trasferimento e sulla ricodifica in un'altra lingua. Shveitser affronta la questione analizzando prima di tutto la distinzione fra senso e significato:

A nostro avviso, la dicotomia “significato-senso” è correlata alla dicotomia “lingua-discorso” e si estende ad una unità di qualsiasi scala. Quindi, si può parlare non solo del significato di una parola, della sua struttura, eccetera, ma anche del suo senso. Ricordiamo la definizione di L.S. Vygotsky: «Il significato di una parola è una potenza che si realizza nel linguaggio vivo sotto forma di senso» [Vygotsky, 1956, 370]. In altre parole, non c'è una barriera invalicabile tra significato e senso. Il senso è il significato di un'unità linguistica attualizzata nel discorso. (Shveitser 1988, 114, mia traduzione)

Le parole hanno un significato preciso soltanto all'interno del codice linguistico di una determinata lingua e non c'è motivo di cercare il significato di una parola nella stessa parola di un'altra lingua. Cambiando il contesto culturale cambia anche il sistema semiotico di riferimento, può quindi cambiare anche il senso di ciò che viene detto:

[...] da questo punto di vista interpretare un testo significa identificare le designazioni con l'aiuto dei significati dati nella lingua corrispondente e tradurre significa trovare per le designazioni identificate del testo di partenza significati simili nella lingua di traduzione che possono esprimere proprio quei significati. (Shveitser 1988, 111, mia traduzione)

Seguendo questo ragionamento, confrontandosi con le posizioni di altri linguisti e proponendo dati linguistici, Shveitser deduce che il significato linguistico è variabile, come pure le corrispondenti forme linguistiche.

3. Kinga Klaudy

Klaudy parte dal presupposto che il traduttore anche nel corso del trasferimento della frase più semplice da una lingua all'altra esegue una serie di operazioni complesse.

Una parte di queste sono obbligatorie e motivate dalle differenze dei sistemi linguistici: senza eseguire tali operazioni il traduttore non otterrebbe una frase grammaticalmente corretta nella lingua di arrivo.

Un'altra parte delle operazioni di trasferimento non è però riconducibile alle differenze dei sistemi linguistici e comunque non può essere arbitraria e soggettiva; può essere motivata dalle regolarità costanti del processo traduttivo.

Uno dei compiti più importanti della scienza delle traduzioni è proprio quello di rilevare delle regolarità obiettive dietro alle decisioni apparentemente soggettive dei traduttori, di spiegare le operazioni di traduzione e di sistematizzarle. La studiosa ungherese Kinga Klaudy, mediante la mappatura e la spiegazione delle operazioni di trasferimento, si pone l'obiettivo di individuare le costanti invariabili che stanno alla base delle scelte istintive dei traduttori.

Le domande che si fanno i traduttori sono sempre le stesse: si può tradurre "liberamente", si possono spezzare le frasi, si può aggiungere il soggetto nella frase se questo non c'è nell'originale, si può trasformare una frase con forma impersonale in una frase con forma personale? Dipende. Ma da che cosa? Dal genere del testo, dalle lingue, dalla direzione della traduzione, dal destinatario della traduzione?

Ogni decisione traduttiva è una scelta, sia questa consapevole o no. Il traduttore dovrebbe sapere che per esprimere i pensieri dell'autore del testo originale ha utilizzato gli strumenti di un'altra lingua, ha percorso una strada diversa dal pensiero fino alla forma linguistica come anche il lettore dovrà percorrere una strada diversa per arrivare dalla forma linguistica al pensiero.

Il traduttore dovrebbe lavorare in modo consapevole per poter difendere, se ce ne fosse bisogno, le proprie scelte di fronte a committenti e destinatari. Nel corso della traduzione vengono effettuate delle operazioni di trasferimento: vengono sostituite le unità lessicali della lingua di partenza con unità lessicali della lingua di arrivo, viene riordinata la struttura delle frasi, modificato l'ordine dei costituenti frasali, vengono tralasciati alcuni elementi della lingua di partenza e aggiunti altri che non sono presenti.

Se il traduttore è consapevole che la traduzione implica delle regolarità e delle strategie già applicate dalle generazioni precedenti di traduttori, potrà svolgere il lavoro con maggior serenità e professionalità. Le domande sono le seguenti: si può costruire una struttura di tutte quelle operazioni di diversi livelli e di diverso carattere che i traduttori eseguono in parte consapevolmente, in parte istintivamente? Se la risposta è affermativa, come si rende disponibile tale struttura per i traduttori in modo da facilitare il loro lavoro?

Klaudy, in base alla mappatura e alla spiegazione delle operazioni di trasferimento, cerca di trovare la risposta alla domanda se esistono delle operazioni universalmente valide che i traduttori, nel corso del *code switching* ovvero quando da una lingua passano ad un'altra, mettono in atto indipendentemente dalla coppia di lingue che stanno utilizzando, dal genere del testo che stanno interpretando e dalla direzione della traduzione.

La ripetitività delle scelte dei traduttori è stata analizzata anche da Riediger, secondo cui

Nella pratica raramente le scelte sono nette, ma per lo più ci si muove all'interno di un continuum comprendente molte possibilità intermedie. (Riediger 2018, 6)

Il fatto che i traduttori non agiscano sempre consapevolmente non significa che non sia interessante e importante descrivere per la scienza della traduzione quello che fanno realmente.

Kinga Klaudy ha realizzato una tassonomia per classificare le operazioni di trasferimento applicate nel corso della traduzione dalle lingue indoeuropee più comuni (inglese, francese, tedesco, russo) verso l'ungherese e viceversa. La studiosa si è concentrata sulle caratteristiche della trasformazione e ha diviso le

operazioni in base alla modalità di esecuzione “tecnica”. Le tipologie principali in base all’ambito delle operazioni possono essere riassunte in operazioni di trasformazione lessicale oppure grammaticale.

Alle operazioni di trasformazione lessicale appartengono la differenziazione o concretizzazione dei significati, la generalizzazione, l’unificazione o la scomposizione, l’omissione, l’aggiunta, lo spostamento, la sostituzione dei significati e, inoltre, la trasformazione completa o la compensazione.

Le operazioni di trasformazione grammaticale comprendono la generalizzazione e la concretizzazione grammaticale, la scomposizione o l’unificazione, vale a dire quando si scompone una frase o si uniscono due frasi in una, spostamenti e cambiamenti a livello grammaticale.

Klaudy non distingue operazioni di livello testuale perché ritiene che la coesione testuale debba essere realizzata con le risorse lessicali e le strutture grammaticali a disposizione. La studiosa fa rientrare nell’ambito delle operazioni di trasferimento qualsiasi operazione sistemica o di routine che è stata sviluppata da generazioni di traduttori per superare le difficoltà dovute alle differenze dei sistemi lessicali e grammaticali delle lingue coinvolte nel processo traduttivo e ai contesti culturali. È importante sottolineare che in questa definizione non si comprendono solo le differenze sistemiche delle lingue, ma anche le differenze dell’uso linguistico e delle diversità culturali, si va quindi oltre i confini della competenza linguistica.

Fra le operazioni di trasformazione alcune hanno una direzione ben precisa, altre sono attive in entrambe le direzioni. L’unificazione dei significati si mette in atto solitamente nella traduzione verso l’ungherese a causa della caratteristica sintetica di questa lingua rispetto alla strutturazione tendenzialmente analitica delle lingue indoeuropee. Viceversa, la scomposizione dei significati si realizza più frequentemente quando si traduce dall’ungherese verso le lingue indoeuropee, come succede nel caso delle forme verbali sintetiche ungheresi che vengono decomposte nella traduzione, come mostra la stessa Kinga Klaudy nel seguente esempio: *kikocsizott*, ‘went out for a drive in his coach’.

Klaudy spiega così le informazioni e le riflessioni alla base della decisione di realizzare la tassonomia come metodo di lavoro:

[...] si può porre la domanda sul motivo per cui usare l’etichetta “lingue indoeuropee” per l’inglese, il francese, il tedesco e il russo. Ci sono studi che elencano numerose differenze strutturali e linguistiche tra di loro, basti menzionare in relazione a inglese-francese Vinay e Darbelnet, 1985, in relazione a tedesco-francese Malblanc, 1963, e tra inglese e russo Komissarov e Korolova, 1990, eccetera.

In base alle esperienze di generazioni di traduttori possiamo tuttavia affermare che le lingue hanno un certo “comportamento traduttivo” e varie lingue indoeuropee (inglese, francese, tedesco, russo, eccetera) si comportano in modo simile quando nel corso del processo traduttivo devono affrontare l’ungherese. E possiamo altresì affermare che anche la lingua ungherese si comporta in modo simile quando nel corso del processo traduttivo incontra le varie lingue indoeuropee. (Klaudy 2018, 5-6)

Generazioni di traduttori hanno tramandato le loro esperienze sugli aspetti a cui prestare particolare attenzione quando si traduce da tedesco, russo e inglese in ungherese. Queste raccomandazioni tratte dall’esperienza in modo intuitivo erano molto simili. L’invito a “verbalizzare” (fare uso frequente dei verbi), a usare la congiunzione subordinante “hogy” (che), a “spezzettare le frasi”, ad usare al singolare le parti del corpo che si presentano in coppia (mani, occhi, eccetera), [...] poteva essere sfruttato molto bene dai traduttori sia che essi traducessero dal tedesco, dall’inglese o dal russo. [...] Più tardi, avendo conosciuto la pratica di più editori ungheresi ho visto che queste “norme” [...] erano largamente diffuse tra tutti i traduttori, nonostante nessuno le avesse codificate. (Klaudy 2012, 37-38)

Klaudy ha applicato le sue ricerche anche nei corsi universitari ed era solita far redigere compendi agli studenti dove ognuno doveva realizzare un piccolo corpus e osservare stile, modalità e, a volte, eccentricità del traduttore. Per esempio c’è il traduttore che si esprime in modo più prolisso, spiega in modo più chiaro al lettore quale sia il messaggio che l’autore della lingua di partenza vuole trasferire, quindi esplicita. Al contrario, ci sono traduttori più concisi che tralasciano gli elementi superflui e stringono maggiormente le relazioni di coesione nel testo di arrivo, cioè implicitano.

L’implicitazione è una tecnica traduttiva stilistica che, in base al contesto e alla situazione, nella lingua di arrivo trasforma in più implicito ciò che nella lingua di partenza è esplicito. (Vinay, Darbelnet 1995)

L’esplicitazione è un tipo di scostamento (consapevole o istintivo) tra il testo di partenza e il testo di arrivo. La maggior esplicitezza del testo di arrivo è il risultato dell’operazione del traduttore che, nel testo della lingua di arrivo, al fine di favorire un’interpretazione

più sicura, evidenzia informazioni linguistiche o extra-linguistiche non espresse, ma sottintese, presenti vagamente o accennate. (Pápai 2002, 488, mia traduzione)

Secondo Kinga Klaudy (2007) l'implicitazione e l'esplicitazione non fanno solo parte degli universali traduttivi, ma costituiscono una supercategoria. La studiosa afferma che quasi ogni operazione di trasferimento comporta implicitazione o esplicitazione. Osserva anche un'interessante asimmetria in riferimento a queste operazioni, vale a dire che l'implicitazione in una direzione tra due lingue messe a confronto non comporta automatica esplicitazione nella direzione opposta.

Klaudy (1999) include tra le operazioni di implicitazione anche quelle che avvengono automaticamente e che non si basano soltanto su una strategia traduttiva consapevole. Così, considera implicitazione la perdita dei generi in una traduzione da lingue indoeuropee verso l'ungherese, un'operazione inevitabile visto che l'ungherese non conosce la categoria grammaticale del genere. Vengono comprese tra le implicitazioni non solo le omissioni, ma anche le operazioni grammaticali che comportano un impoverimento semantico, come per esempio la trasformazione di una frase autonoma in strutture nominali, participiali o infinitivali nelle lingue indoeuropee.

L'esplicitazione linguistica che si utilizza per la traduzione è una caratteristica fondamentale della comunicazione umana. Per comunicare l'uomo codifica alcuni significati in segni linguistici (esplicitazione), mentre altri significati vengono trasmessi in forma implicita perché collegati al messaggio codificato. I messaggi vengono poi decodificati dall'ascoltatore o dal lettore attraverso le proprie deduzioni. La maggior parte delle informazioni necessarie per l'interpretazione di un messaggio non viene espressa da chi parla o scrive né in forma esplicita né in forma implicita. In linea di massima tali informazioni sono sottintese nella situazione comunicativa. Chi comunica decide quali informazioni trasmettere in forma esplicita, quali in forma implicita e quali non vuole trasferire affatto. A questo proposito si veda il seguente passo dello studioso ungherese di traduttologia Pál Heltai:

Quando si riformula un messaggio, non è sicuro che nel testo così ottenuto si voglia o si riesca ad esplicitare linguisticamente le stesse informazioni e gli stessi significati. Nelle situazioni di comunicazione secondarie (Gutt 1991) il messaggio viene "riconfezionato" e nel corso di tale processo si potrebbe esprimere meno per evidenziare gli elementi essenziali, oppure si potrebbe esprimere di più per far capire meglio i singoli dettagli. Nel corso della traduzione il "riconfezionamento" avviene tramite gli strumenti di un'altra

lingua e, oltre al fatto che il destinatario è diverso, anche la lingua stessa fornisce possibilità diverse per esprimere le informazioni esplicite e implicite. Proprio per questo motivo l'esplicitazione poggia sulle differenze strutturali tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo. Oltre alle differenze tra le lingue, viene rafforzata la tendenza all'esplicitazione dal fatto che i traduttori lavorano su un "materiale già pronto" e quindi solitamente tendono alla "sicurezza" perché vogliono trasmettere ogni informazione (Klaudy 1994). Il "materiale già pronto" è il testo pensato dall'autore che non lascia discrezionalità ai traduttori. Conseguentemente essi non omettono le informazioni o i significati che ritengono poco essenziali del testo originale mentre, tenendo conto delle differenze tra le due lingue e della ricettività dei destinatari secondari, esplicitano maggiormente le informazioni essenziali. (Heltai 2003, 175, mia traduzione)

Con l'analisi dei numerosi corpus si è potuto osservare che i traduttori preferiscono aggiungere anziché togliere, preferiscono concretizzare piuttosto che generalizzare, preferiscono creare frasi nuove partendo da sintagmi preposizionali, cioè preferiscono esplicitare piuttosto che implicare. Non effettuano l'implicazione nemmeno quando ne avrebbero l'occasione. Questo riscontro ha dato origine all'ipotesi dell'asimmetria di Kinga Klaudy. La propensione ad esplicitare è spiegabile con il comportamento cooperativo del traduttore che nell'interesse del lettore finale vuole assicurarsi dell'arrivo del messaggio, preferendo abbondare invece di limitarsi con il materiale linguistico.

Si tende a lasciare meno spazio all'immaginazione del lettore rispetto all'autore del testo di partenza e si preferisce sovrassicurare. Tale comportamento si manifesta nell'esplicitazione.

Nel corso dell'analisi si sono cercate le strategie più frequentemente utilizzate dai traduttori al fine di individuare costanti comparabili. L'analisi si è concentrata sulle seguenti strategie traduttive: condensamento, traduzione antonima, esplicitazione facoltativa e obbligatoria, divisione delle frasi. Nel presente articolo si affrontano soltanto alcune di queste strategie in particolare quelle ritenute più significative per far conoscere le teorie di Kinga Klaudy.

4. Condensamento

Per condensamento si intende le trasformazioni di forme verbali esplicite in forme implicite tramite strutture partecipiali, gerundiali e nominali.

Questo tipo di strategia traduttiva è ricorrente nelle traduzioni dall'unghe-
rese verso le lingue indoeuropee, in cui le proposizioni coordinate a verbo finito

vengono rese con strutture participiali, gerundiali o nominali. Il traduttore cambia l'articolazione interna delle frasi e del testo. Se nelle traduzioni dall'ungherese verso l'italiano o altre lingue indoeuropee parte dei predicati non venisse trasformata in strutture nominali, gerundiali o participiali, ma seguisse la struttura grammaticale del testo di partenza, le traduzioni risulterebbero grammaticalmente corrette, ma dal punto di vista stilistico sarebbero monotone o addirittura forzate, strane perché le lingue indoeuropee sono maggiormente deverbizzate rispetto all'ungherese.

Nel presente lavoro si è osservato che il fenomeno della riduzione dei predicati espliciti dell'ungherese è frequente nella traduzione russa mentre il traduttore italiano, pur facendone uso, mantiene forme grammaticali più vicine al testo di partenza.

Questa modalità di operare è considerata una strategia di traduzione facoltativa: il "dosaggio" del tipo di azione, infatti, varia nelle due traduzioni oggetto del nostro confronto e non perché il traduttore sia costretto o meno a intervenire, ma proprio in virtù della sua scelta. Il fatto che il soggetto della frase sia il medesimo può essere motivo ulteriore per la trasformazione del verbo finito in verbo non finito, ma non si tratta in questi casi di un'operazione obbligatoria. Osserviamo il seguente esempio:

«Ilyenkor **visszadőlök, megvárom**, míg a szívem **megnyugszik**, s **eltűnődöm** az éjszakák kivédhetetlen, mágikus hatalmán.»

In russo: «... и **упаду** опять на подушку, **дожидаясь**, пока **уймется** сердце, **размышляя** о всеильной, неборимой магии ночи.» (... cado nuovamente sul cuscino aspettando che il cuore si calmi e riflettendo sulla magia onnipotente e irresistibile della notte)

In italiano: «In questi casi, poi, **mi abbandono** nel letto e **medito** sul potere magico e inesorabile delle notti **aspettando** che il cuore **si calmi**.»

In ungherese ci sono quattro verbi di modo finito, di cui due vengono resi con gerundio in russo e uno con gerundio in italiano. In ungherese abbiamo una struttura composta da tre proposizioni collegate mediante la coordinazione; il russo ricorre a una proposizione composta con due subordinate implicite aventi ognuna un gerundio, mentre in italiano troviamo una via di mezzo: dei quattro verbi finiti dell'ungherese uno solo viene reso col gerundio in posizione subordinata. La soluzione adottata dalle due lingue indoeuropee non sarebbe grammaticalmente possibile in ungherese. In caso contrario, ovvero se si dovesse riconvertire lo stesso testo nella direzione opposta, troveremmo una strategia di espansione sotto

forma di "verbalizzazione" in ungherese rispetto alla condensazione con forme linguistiche di provenienza verbale ma di fatto implicite che mettono in atto il russo e l'italiano quando incontrano lingue come l'ungherese.

Si osservi questa frase:

«Emerenc **észrevette** rajtam, hogy **megsebzett**, örült neki, gonoszul utánam **figyelt**, mikor **felváltam** a fejemet, és **mentem** a templom felé.»

In russo: «**Заметив**, что я **задета**, Эмеренц злорадным торжествующим взором **проводила** меня, с оскорбленно **поднятой головой удаляющуюся** в церковь.» (Avendo notato che sono offesa, Emerenc mi accompagnò con sguardo malevolo e trionfante, mentre mi avviavo in chiesa risentita e a testa alta.)

In italiano: «Emerenc **si accorse** di **avermi ferita**, **se ne compiacque**, mi **fissò** con sguardo maligno quando **scrollai** la testa e **m'avviai** verso il tempio.»

In ungherese troviamo sei verbi di modo finito. In russo questi vengono resi con cinque costruzioni diverse: gerundio perfettivo, aggettivo breve in posizione predicativa, sintagma nominale, participio attivo presente e solo una volta viene utilizzato un verbo finito. Tale strategia rende il testo molto scorrevole e di piacevole lettura. L'italiano è più aderente all'ungherese replicando in ben quattro casi l'uso del verbo finito e soltanto una volta cambia struttura: al posto della prima subordinata ungherese troviamo una costruzione sintetica infinitivale. Quest'ultima strategia di condensamento messa in atto dall'italiano è una soluzione frequentissima nelle lingue indoeuropee nella resa delle frasi composte con subordinate multiple per ottenere una traduzione meno pesante e più scorrevole.

In ungherese, dall'altra parte, l'infinito ha un ambito più ristretto che non prevede l'uso con valore di proposizione se non nel caso della subordinata finale; esso viene preferito negli ambiti modali e nel futuro analitico dove è retto da un ausiliare.

I due esempi citati confermano il fatto che la resa delle proposizioni autonome ungheresi con strutture implicite participiali, gerundiali, nominali o infinitivali nelle lingue indoeuropee è una scelta del traduttore e non si tratta di un'operazione obbligatoria. La differenza tra le due soluzioni è soltanto stilistica. Un participio passato attivo del russo invece dovrebbe essere reso in ungherese con verbi di modo finito. Lo stesso vale per strutture simili in italiano. Troviamo quindi ulteriore conferma dell'osservazione di Klaudy circa l'asimmetria tra le strategie di implicitazione ed esplicitazione.

5. Esplicitazione facoltativa e obbligatoria

Quasi tutte le traduzioni sono caratterizzate dall'esplicitazione, anche se in misura diversa. Tale strategia generalmente è motivata dal principio di cooperazione, dalla prudenza e dalla volontà di favorire la rielaborazione del testo. La ricca morfologia verbale ungherese e il carattere sintetico della lingua fanno sì che in una parola vengano condensati più significati e grazie alla semantica più specifica possono conferire al testo maggiore forza espressiva.

Nella seguente frase originale ungherese:

«Csak néztem utána, ahogy **elballagott**, volt egy kísértő pillanat, mikor az jutott eszembe, olyan szabálytalan öregasszony ez, hogy talán mindenkinek az volna az előnyös, ha nem vállalná a munkát, még nem késő, én utánakiáltok, hogy az ügy nem aktuális.»

In italiano: «La seguì con lo sguardo mentre **s'allontanava con passo tranquillo**, pensai che quella vecchia era talmente fuori dagli schemi che sarebbe stato meglio per tutti se non avesse accettato l'impiego e per un istante ebbi la tentazione di richiamarla, ero ancora in tempo per dirle che avevo cambiato idea.»

Il preverbo *el-* indica la direzione di allontanamento del movimento, mentre *ballag* significa 'cammina lentamente'. *Elballagott* quindi viene reso bene con 's'allontanava con passo tranquillo'. Il russo evita la traduzione di tale verbo ungherese composto sia sintatticamente che semanticamente. Dice solo: «Я на минуту заколебалась, глядя ей вслед» (Per un attimo esitai guardandola da dietro).

La ricchezza dei preverbi ungheresi rende possibile includere in un'unica forma verbale sfumature semantiche diverse. Nel seguente esempio:

«**Elfészkelődtem**, Emerenc állva maradt, nekidült a kályhának.» (Mi accoccolai comodamente, Emerenc rimase in piedi, appoggiandosi alla stufa.)

In russo: «Я **устроилась поудобнее**. Эмеренц осталась стоять, спиной к кафельной печке.» (Mi misi più comoda. Emerenc rimase in piedi con le spalle alla stufa di maiolica.)

In italiano: «**Mi rivoltolai nel letto**, Emerenc rimase in piedi, appoggiata alla stufa.»

troviamo nuovamente un verbo con il preverbo *el-* che in questo caso non esprime la direzione di allontanamento del movimento ma l'aspetto perfettivo dell'azione: il personaggio si mise comodo, letteralmente 'si accoccolò

comodamente'. Anche in questo caso siamo testimoni della sinteticità del modo di esprimersi dell'ungherese che è difficile da trasferire. In italiano viene fornita un'informazione un po' diversa rispetto all'originale, sempre cercando di ricorrere alla strategia dell'esplicitazione.

Dagli esempi citati possiamo rilevare che a livello sintattico l'ungherese esplicita maggiormente rispetto alle lingue indoeuropee. Allo stesso tempo osserviamo che a livello morfologico invece è l'ungherese ad essere maggiormente sintetico rispetto alle lingue indoeuropee.

Tuttavia Klaudy afferma che i traduttori privilegiano sempre l'esplicitazione rispetto all'implicitazione e preferiscono concretizzare anche quando questo non sarebbe necessario. Quando i traduttori possono scegliere fra più forme possibili, decidono quasi sempre per la forma più esplicita per il principio di cooperazione, cioè per essere sicuri che il messaggio passi al lettore finale.

Nel concreto nel prossimo esempio la narratrice racconta gli incubi legati alle proprie precedenti esperienze traumatiche.

«Azt a zárat csak nekem állt hatalmamban megmozdítani: **aki** a kulcsot megforgatta, jobban hitt nekem, mint az Istennek, és én is azt hittem magamról abban a végzetes percben, isten vagyok, bölcs, megfontolt, jó és racionális.»

In russo: «Ключ от того замка доверен был только мне, **владелица** его полагалась на меня больше, чем на самого Господа Бога. А я в ту роковую минуту как раз и возомнила себя божеством: добрым, здравомыслящим, мудрым и предусмотрительным.» (La chiave di quella serratura era affidata solo a me, la sua proprietaria contava su di me più che su Dio. E io in quel momento fatale credevo di essere proprio una divinità: buona, giudiziosa, saggia, previdente.)

In italiano: «Solo io avevo il potere di vincere quella serratura: la **donna** che girò la chiave aveva più fede in me che in Dio, e io stessa, in quell'istante fatale, credetti di essere saggia, riflessiva, buona, razionale, come Dio.»

Siamo all'inizio del libro, nella frase originale in ungherese non si capisce ancora di chi si stia parlando. Non si sa se è un uomo o una donna, sappiamo solo che si tratta di una persona vicina alla narratrice. Sia la traduzione in russo che quella in italiano, invece, esplicitano più del dovuto e rivelano che si tratta di una donna. In ungherese si usa un pronome relativo che può indicare sia una donna che un uomo. In russo questo pronome viene esplicitato in *владелица*, 'proprietaria', mentre in italiano si usa il termine 'donna'. In realtà nel testo originale si

scopre solo più avanti di chi si parla e in questo punto il lettore è ancora disorientato. Vi è un effetto di sospensione dell'interpretazione e l'individuazione del referente avviene gradualmente. Possiamo dire che si tratta di una catafora di cui né il traduttore russo né quello italiano hanno tenuto conto e svelando subito l'identità del referente hanno travisato l'intenzione dell'autore. I traduttori hanno posto in atto il principio di cooperazione di cui abbiamo parlato in precedenza con tutte le conseguenze del caso.

6. Traduzione antonima

La traduzione antonima è il caso estremo dello spostamento dei significati, come affermato dalla linguista Kinga Klaudy, e si verifica quando il significato della lingua di partenza viene sostituito con un significato opposto nella lingua di arrivo.

Sia che si tratti dello spostamento di un significato dal tratto positivo in negativo o viceversa, in ogni caso il significato della lingua di arrivo si collega in modo logico a quello della lingua di partenza e dal punto di vista contestuale corrisponde alla frase della lingua di partenza. Il motivo è l'approccio diverso alle cose in ogni lingua e cultura, quindi il rispetto delle norme linguistiche per dare fluidità alla traduzione.

«**Egyébről sem akart hallani**, csak arról, hogy van, mit csinál Emerenc, tőle hallotta, nálunk is dolgozik már, és az érdekelte, Józsi öccse fiának kislánya visszakerült-e már a kórházból.»

In questa frase «Egyébről sem akart hallani» (Non voleva sentir d'altro) in russo viene resa con l'espressione antonima «*Его интересовала только*» (Gli interessava solo). In italiano invece viene mantenuta la forma dell'ungherese «Non voleva parlar d'altro».

La traduzione antonima quindi è un'operazione di esplicitazione facoltativa e non dipende dalle lingue oggetto della traduzione e nemmeno dalla direzione della traduzione.

7. Conclusioni

Questo lavoro non ambisce ad essere una valutazione dell'attività dei traduttori e non affronta la questione di come si deve tradurre. Si è cercato di comprendere invece quello che succede durante la traduzione e come interagiscono le varie lingue in questo processo. Si ritiene che la consapevolezza in riferimento alle diverse forme delle strategie traduttive e ai loro utilizzi possa aiutare il traduttore nel momento in cui è chiamato a prendere le decisioni ed eventualmente a difendersi in seguito dalle critiche del committente.

La società moderna è molto esigente e al traduttore viene chiesta la perfetta padronanza di due lingue, l'interiorizzazione del pensiero dell'autore, di entrare in empatia con il lettore finale e, soprattutto, deve conoscere in profondità sia la cultura di partenza che quella di arrivo. Solo così potrà ricodificare i messaggi in modo corretto, allo scopo di avvicinare realtà che non si conoscono, per favorire la lettura consapevole e per fare la differenza.

Bibliografia

Eco, Umberto 1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano. Bompiani.

Heltai, Pál 2003. "Az explicitáció egyes kérdései angol-magyar szakfordításban" 'Alcune questioni dell'esplicitazione nella traduzione specialistica inglese-ungherese'. In M. Feketéné Silye (a cura di) *Porta Lingua: Cikkek, tanulmányok a hazai szaknyelvoktatásról és -kutatásról* 'Porta Lingua: Articoli e studi sull'insegnamento della lingua specialistica e sulla ricerca'. Debrecen, DE ATC, 173-198.

Klaudy, Kinga 1999. "Az explicitációs hipotézisről" 'Dell'ipotesi dell'esplicitazione'. «Fordítástudomány», 1/2, 5-22.

Klaudy, Kinga, Károly, Krisztina 2005. "Implication in Translation: Empirical Evidence for operational Asymmetry in Translation". «Across Languages and Cultures», 6/1, 13-28.

Klaudy, Kinga 2006. *Bevezetés a fordítás elméletébe* 'Introduzione alla teoria della traduzione'. Budapest. Sholastica.

Klaudy, Kinga 2007. *Nyelv és fordítás. Válogatott fordítástudományi tanulmányok* 'Lingua e Traduzione. Studi selezionati sulla scienza della traduzione'. Budapest. Tinta Könyvkiadó.

Klaudy, Kinga 2012. *Bevezetés a fordítás gyarkorlatába* 'Introduzione alla pratica della traduzione'. Budapest. Sholastica.

Klaudy, Kinga 2017. *Egyirányú interdiszciplinaritás: a fordítástudomány kapcsolata a terminológiával és a pragmatikával* 'Interdisciplinarietà unidirezionale: il rapporto della scienza della traduzione con la pragmatica'. «Fordítástudomány», XIX/1.

Klaudy, Kinga 2018. *Az átváltási műveletek rendszere* 'Sistema delle operazioni di trasferimento'. «Modern Nyelvoktatás», 24/2-3, 5-16.

Pápai, Vilma 2002. "Fordítási univerzálék: az explicitáció" 'Universali traduttivi: l'esplicitazione'. In Á. Fóris, E. Kárpáti, T. Szűcs (a cura di) *A nyelv nevelő szerepe. A XI. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus előadásainak válogatott gyűjteménye* 'Il ruolo educativo della lingua. Raccolta scelta degli interventi all'XI Congresso di Linguistica Applicata'. Pécs, Lingua Franca Csoport, 486-493.

Riediger, Hellmut 2018. Teorizzare sulla traduzione: punti di vista, metodi e pratica riflessiva. Laboratorio Weaver. URL: <http://www.fondazionemilano.eu/blogpress/weaver/?wpdmact=process&did=MTIuaG90bGluaw> (ultimo accesso: 02.02.2021).

Швейцер, Александр 1988. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). Shveitser Aleksandr 1988. *Teoria della traduzione (status, problemi, aspetti)*. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/shveyz/index.php (ultimo accesso: 02.02.2021).

Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean 1995. *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamins.

NARRATIVA E POESIA UNGHERESI IN TRADUZIONE ITALIANA: PROFILO STORICO-COMPARATIVO DAL RISORGIMENTO A OGGI

Lorenzo Marmioli
Università degli Studi di Szeged

Nel breve spazio a disposizione si cerca di fornire una panoramica generale della presenza in traduzione della letteratura ungherese in Italia. In ordine cronologico si cerca di evidenziare i traduttori più attivi e gli autori più tradotti durante il Risorgimento, il ventennio fascista, in conseguenza della Rivoluzione Ungherese del 1956 e, in epoca più recente, a partire dalla fine della Guerra Fredda.

Viene confermato che, nel corso dei secoli, raramente si è fatto ricorso alla traduzione differita. Questo fatto è dovuto alla presenza attiva professionalmente di un gran numero di traduttori, tra il Risorgimento e la Seconda guerra mondiale, per lo più di origine fiumana, mentre in tempi più recenti si tratta di studiosi formati nelle varie cattedre di magiaristica in Italia.

Per quanto riguarda la fortuna della letteratura ungherese in Italia, senza dubbio il “Secolo d’Oro” è stato il periodo interbellico, ma già nel corso del Risorgimento vengono poste le basi per la successiva vicinanza letteraria. L’interesse e la solidarietà suscitati in Italia dalla Rivoluzione d’Ungheria non sembrano in grado però di portare la letteratura ungherese alla popolarità di cui godeva nell’epoca precedente.

Dopo la Caduta del Muro di Berlino il successo delle belle lettere ungheresi sembra stabile e duraturo, naturalmente legato alla fortuna di Eszterházy e soprattutto di Márai, “scoperto” dall’Occidente proprio in Italia.

Parole chiave: traduzione, letteratura ungherese, editore, casa editrice, mediazione differita

The main goal of this essay is to briefly provide a general overview of works of Hungarian literature translated into Italian. In chronological order, the most active translators and the most translated authors – during the Risorgimento, during the Fascist era, after the Hungarian Revolution of 1956 and, more recently, from the end of the Cold War – will be highlighted. Thus, it can be easily affirmed that deferred translation has rarely been used over the years. It is due to a large number of translators, most of them – between the Risorgimento and the Second World War – of Fiume

(Rijeka) origin, others – in more recent times – former scholars from Hungarian chairs in Italian universities. As regards the “fortune” of Hungarian literature in Italy, the interwar period was undoubtedly the “Golden Age”, while the Risorgimento reveals it in advance. However, the Italian interest and solidarity towards the Hungarian Revolution do not seem capable of bringing Hungarian literature to the popularity it enjoyed in the previous era. After the fall of the Berlin Wall, the success of Hungarian *belles lettres* seems stable and lasting, naturally linked to the fortune of Eszterházy and, above all, of Márai, “discovered” by the West in Italy.

Keywords: *Translation, Hungarian literature, editor, publishing house, deferred mediation*

1. Introduzione

Nel corso di questo scritto si cerca di calare lo sviluppo della traduzione di opere letterarie ungheresi in italiano all’interno di un ambito storico-politico-sociale, cercando in tal modo di fornire al lettore delle coordinate che spieghino, a seconda dei rapporti di amicizia o di tensione che caratterizzano Italia e Ungheria nelle epoche più recenti, la fortuna della letteratura magiara in italiano.

Per svolgere questa ricerca è stato possibile avvalersi di alcuni strumenti eccezionali: mi riferisco alla *Bibliografia italiana della lingua e letteratura ungheresi* di László Pálinkás (1943), ampliata e aggiornata dallo studioso nel 1969-1970 sotto il titolo *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese*. Accanto a questo testo è importante evidenziare la *Bibliografia di opere in italiano di interesse finno-ugrico, I Sezione ungherese* di Carla Corradi Musi (Napoli, 1981). È inoltre utile l’elenco degli *Autori ungheresi pubblicati in Italia tra le due guerre*, steso da Péter Sárközy nel 1991. Per le pubblicazioni più recenti sono fondamentali infine l’elenco di *Le pubblicazioni ungheresi degli ultimi cinquant’anni in Italia*, redatto da Anna Rossi e pubblicato sulla «Rivista di studi Ungheresi» del 2004, aggiornato nel 2014 dall’autrice col titolo *Bibliografia delle pubblicazioni italiane di opere ungheresi 2004-2014* e, infine, *Due decenni di letteratura ungherese in traduzione italiana (1988-2008)* a cura di Nóra Pálmai. Vediamo quindi che è possibile seguire in modo abbastanza preciso e dettagliato la fitta storia delle traduzioni ungheresi in italiano, dalle origini a metà Ottocento fino quasi all’epoca attuale.

2. Rapporti culturali italo-ungheresi dalle origini

I rapporti culturali tra Italia e Ungheria sono antichi di oltre mille anni, venendo stabiliti nel momento in cui Re Santo Stefano accetta la fede e la corona

da Roma. Nel corso dei primi secoli le relazioni che legano la Penisola con la pianura ungherese sono per lo più di natura culturale e religiosa, o dinastica e politica.

È con l'ascesa al trono di Re Mattia Corvino (1443-1490), il più magnifico tra i re ungheresi, che la corte di Buda si trova a vivere una fortissima italianizzazione, con filosofi e umanisti della statura di Marsilio Ficino (1433-1499) che si trasferiscono alla corte del sovrano magiaro; inoltre, le ambasciate presso le varie Signorie della Penisola e i contatti culturali vanno moltiplicandosi.

La battaglia di Mohács del 1526 è il momento dell'inizio dell'estenuante guerra contro il Turco, che si protrae per oltre 150 anni e, di fatto, priva l'Ungheria di quello che avrebbe dovuto essere il naturale sviluppo culturale del Paese, che sarebbe potuto passare dall'Umanesimo, le cui basi erano state poste da Mattia Corvino, a un vero e proprio Rinascimento, come succede invece in Italia o in Francia. Al contrario, il braccio di ferro tra l'Europa cristiana e l'Impero Ottomano, che trova nelle pianure ungheresi uno dei propri campi di battaglia più fieri e sanguinosi, tarpa le ali a ciò che avrebbe potuto essere un Rinascimento magiaro, sostituendolo invece con guerre e distruzioni che, di fatto, a Est di Vienna riportano l'orologio della Storia indietro ai tempi più oscuri delle invasioni dell'Alto Medioevo: l'Ungheria quasi scompare dall'orizzonte internazionale dell'epoca.

Ecco quindi che degli stabili rapporti con l'Italia possono essere ripresi solo con il Settecento: in questo senso vengono aiutati dal fatto che, sotto l'Imperatrice Maria Teresa (1717-1780), sul trono a partire dal 1740, tanto l'Ungheria che le regioni centro-settentrionali dell'Italia si trovano ad essere parte dello stesso Impero d'Austria. In tal modo la nobiltà ungherese, dopo quasi due secoli di tributi di sangue al Turco e alla difficile ricostruzione che segue, può tornare a formarsi in Italia, attraverso il servizio militare nelle guarnigioni delle piazze-forti austriache nel Bel Paese. Accanto a ciò, ovviamente, i legami con Roma e il Vaticano sono sempre rimasti una costante per la formazione dei seminaristi e dell'alto clero ungherese.

L'insegnamento universitario dell'italiano in Ungheria viene assicurato nel 1806 con la *II Ratio Educationis*, fatto a cui non tarda a seguire la fondazione della prima cattedra di italianistica in Ungheria, avvenuta nel 1808 (Cfr. Sárközy 1990, 181) presso l'Università di Pest (ateneo che si è trasferito da Buda a Pest solo pochi anni prima, nel 1784, su decisione dell'Imperatore Giuseppe II). Da questo momento in poi la presenza in terra ungherese di docenti di lettere e lingua italiane, così come quella di traduttori e specialisti dall'ungherese in italiano e viceversa, diventa una realtà costante, perdurata fino ai nostri giorni.

3. Dal Risorgimento alla *Belle Époque*

La prima opera in italiano di argomento ungherese è *Precetti di grammatica per la lingua filosofica, o sic universale, propria per ogni genere di vita* di György Kálmár (P. Giunchi, Roma, 1773), mentre la prima *Grammatica ungherese ad uso degli italiani*, di Zsigmond Deáki è del 1827 (N. De Romanis, Roma) (Cfr. Sárközy 1986, 105-113). Il primo testo letterario tradotto dall'ungherese all'italiano risale al 1856 (Cfr. Pálincás 1943, 24), relativamente tardi: si tratta di *Il notaio del villaggio (A falu jegyzője)* di József Eötvös (1813-1871), con la traduzione del prof. Diego Valbusa e prefazione del politico e patriota magiaro in esilio in Italia Ignazio Helfy (1830-1897), segretario di Lajos Kossuth (1802-1894), pubblicato a Verona per Civelli.

Nella seconda metà dell'Ottocento è però la poesia ungherese di Sándor Petőfi (1823-1849), il poeta romantico del Risorgimento ungherese, a catturare l'interesse degli italiani: le prime traduzioni del poeta sono pubblicate sulle riviste «Opinione» e «Alleanza» (Cfr. Fornaro 1938, 26-50) (quest'ultima fondata da Helfy, con intento patriottico-propagandistico a Milano nel 1859, e da lui diretta fino al 1867) (Cfr. Benedek 1965, 448) in forma antologica, con il titolo *Fiori letterari del campo ungherese*, per mano del già ricordato Ignazio Helfy (cfr. Sárközy 1990, 84). Va però precisato che, in base a quanto scrive Pálincás nella propria ricerca bibliografica (1970),

[rispetto all'edizione del 1943] sono scomparsi [dalla bibliografia], oltre ad opere certamente fantasma, anche altre la cui attestazione diretta ne è risultata impossibile. Così p. es. l'antologia di Ignazio Helfy «Fiori dal campo letterario ungherese», Milano 1959, che molti studiosi delle relazioni culturali italo-ungheresi ricordano di generazione in generazione, ma che nessuno finora aveva mai avuto fra le mani e di cui non si conosce alcuna copia in nessuna biblioteca italiana o ungherese.

In modo più sistematico, negli anni tra il 1868 e il 1916 si contano 22 pubblicazioni in volumi a sé, su un totale di 29 raccolte di poesie di Petőfi presenti in italiano fino ad oggi (la prima è *Alessandro Petőfi poeta ungherese per la prima volta volgarizzato da Federico Piantieri*, Napoli 1868, tipi F.lli De Angelis, 302 pagine, mentre l'ultima è l'opera epica *Giovanni il Prode*, tradotta da Roberto Ruspani e pubblicata per Rubbettino nel 1998). Il primo traduttore italiano di Petőfi viene così a essere Emilio Teza, nel 1863. Vale la pena menzionare che solo una tra queste 29 traduzioni è indiretta: si tratta di un libro di 60 pagine, *Fronda di cipresso dalla tomba di Etelca*, con traduzione (dal tedesco del Dr. J. Goldschmidt) e nota

introduttiva di Gaddo Gaddi, pubblicato a Santarcangelo Romagna nel 1897 per le Tip. Ganganelli di G. Giorgetti (Cfr. Pálinkás 1970, 70). Già nel 1861 il poeta Aleardo Aleardi (1812-1878) gli dedica il componimento *Sette soldati*, e nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento Petöfi si conferma essere uno dei poeti stranieri più popolari e tradotti in Italia (cfr. Ruspanti 1999, 11-20).

Il più grande poeta ungherese dell'Ottocento, János Arany (1817-1882), è praticamente assente in traduzione in questo secolo. L'unica, parziale eccezione in tal senso si presenta nel 1865, in occasione dei festeggiamenti per i seicento anni dalla nascita di Dante. A Firenze vengono celebrati imponenti eventi culturali e letterari, anche in senso patriottico (l'unità d'Italia, seppur mancante di Roma, Trento e Trieste, è del 1861, una circostanza politica che non si presenta dai tempi dell'imperatore Romolo Augustolo), e l'Accademia Ungherese delle Scienze, per mano di un portavoce, vi invia la poesia *Dante*, scritta dall'autore magiaro già nel 1852, in una veste grafica di pregio. In occasione del Giubileo la poesia viene tradotta in italiano dal patriota esule Ferenc Pulszky (1814-1897), Segretario di Stato nel governo rivoluzionario di Lajos Kossuth e residente a Firenze. La traduzione letterale di Pulszky viene rivisitata e risistemata dallo studioso e poeta Gaetano Ghivizzani (nato a Lucca in data imprecisata, deceduto nel 1903), organizzatore degli eventi danteschi in occasione del Centenario. La traduzione di Ghivizzani-Pulszky viene poi pubblicata nel 1867, nel volume *Versi di Gaetano Ghivizzani* (Pistoia, 1867).

Ancora, sulla «Rivista contemporanea» del 1888 viene edita una traduzione in prosa (Anonimo 1888) della poesia di Arany. Si fa presente che la traduzione di Pulszky-Ghivizzani è contenuta anche nell'antologia di poesie a tema dantesco *Poesie di mille autori intorno a Dante*, curata da Carlo Dal Balzo e pubblicata a Roma nel 1908. Si deve aspettare il 1904 per poter leggere in italiano il poema epico *Toldi* (Pálinkás 1970, 67) di Arany, tradotto da Francesco Sirola e pubblicato a Fiume, e la conoscenza di questo grande poeta nel Bel Paese avviene solo nel corso del Novecento.

In prosa la popolarità di Petöfi rivaleggia solo con quella del romanziere romantico Mór Jókai (1825-1904), presente con 16 romanzi tradotti in italiano tra il 1863 e la Grande Guerra. Il traduttore del primo romanzo, *La piaga invisibile* (*A láthatatlan seb*) è ungherese, il già menzionato Ignazio Helfy. Inoltre, dei 23 titoli tradotti in italiano fino al 1970, solo uno risulta essere una traduzione indiretta: *Episodi della guerra della indipendenza ungherese del 1848-49* (*Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből*), tradotto dal tedesco da E.B., edito a Fiume nel 1872. A tal riguardo lo studioso László Pálinkás (1970, 83) si perita di notare che «l'ed. Precedente del 1859 di Torino, registrata da alcuni bibliografi, non è posseduta da nessuna biblioteca pubblica italiana o ungherese».

Accanto ai due giganti del Risorgimento romantico ungherese troviamo traduzioni di poesie in forma antologica: anche se poco rappresentativa (viene stampata in sole 50 copie) la prima raccolta di sole opere poetiche ungheresi, *Voci popolari dell'Ungheria*, in traduzione di Emilio Teza, esce nel 1896 a Padova (Pálinkás 1970, 57). Emilio Teza, il primo studioso italiano della lingua e letteratura ungherese, deve essere menzionato tra i traduttori pionieri, pubblicando già nel 1863 a Bologna delle traduzioni di Petőfi e József Bajza (Pálinkás 1970, 61).

Viene tradotto anche Imre Madách (1823-1864), la cui *Tragedia dell'uomo* compare già nel 1908 a Fiume, per Battara, come «poema drammatico ungherese recato in verso italiano da Antonio Fonda sulla versione letterale di Ludovico Czink. con ill. del conte Michele Zichy» (Pálinkás 1970, 110), caratterizzandosi quindi come una traduzione "di seconda mano". Il romanziere Kálmán Mikszáth (1847-1910), il cui *L'ombrello di San Pietro* viene pubblicato nel 1906 dalla Soc. Ed. Laziale a Roma in 112 pagine con traduzione di Rina Larice (1871-1938), nata a Tolmezzo, che tra i vari si confronta sul piano della traduzione anche con Petőfi, Jókai e Mikszáth (Cfr.: <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/larice-caterina-rina/>). Mikszáth viene seguito a stretto giro dall'autore Ferenc Herczeg (1863-1954), che vede nel 1908 *Ipagani* esser tradotto da Vincenzo Gelletich e pubblicato a Fiume da Battara (Pálinkás 1970, 80).

4. Il circolo di traduttori della città di Fiume

Poco sopra si è accennato alla fondazione della prima cattedra di italianistica in Ungheria, ma pensare che la penetrazione culturale reciproca sia legata unicamente al lavoro dell'ateneo sarebbe un errore. Infatti, è nella città adriatica di Fiume che, già nel corso del XVIII secolo, vengono poste le basi per la nascita di quella che nei decenni successivi si sarebbe dimostrata essere una generazione prodigiosa di traduttori italiani o italo-ungheresi nati e formatisi nella città liburnea.

È l'Imperatrice Maria Teresa a decretare, il 9 agosto 1776, l'annessione della Città di Fiume e del Litorale alla Corona Ungarica (cfr. Sárközy 1990, 181). Tra il 1809 e il 1822 si susseguono le amministrazioni prima francese, poi croata e infine austriaca, parentesi che si ripete tra il 1848 e il 1870 con il controllo di Zagabria sulla città adriatica. Infine, è anche grazie al supporto della cittadinanza italiana che, dopo la firma del Compromesso/*Ausgleich/Kiegyezés*, nel 1870 Fiume torna a far parte dell'Ungheria, di cui rimarrà il porto fino al 1918.

Lo sviluppo economico prodigioso che caratterizza tanto la rifondata Monarchia Duale che l'Europa tutta negli anni che vanno dalla Guerra franco-prussiana (1870-1871) al cataclisma della Grande Guerra (1914-1918) fiorisce anche a Fiume, che in poco tempo cresce di dimensioni e di ricchezza (Cfr. Fried 2005,

27-52). Vi giungono immigrati tedeschi e ungheresi, i quali, usando le parole di Sárközy (1990, 186),

[...] si appropriarono della lingua italiana e con grande gioia studiarono in lingua originale i monumenti di una grande cultura e letteratura, alla quale era legata ormai da dieci secoli anche la cultura magiara. Così alla fine del secolo, a Fiume, si stabilì una strana convivenza culturale italo-ungherese, che ebbe grande influenza sulla formazione dei primi italianisti ungheresi ed anche sulla divulgazione della loro letteratura in traduzioni italiane in Italia.

A Fiume l'insegnamento scolastico si svolge in lingua italiana, mentre l'ungherese viene insegnato come lingua straniera obbligatoria; inoltre, gli istituti seguono il programma del Ministero ungherese. Nel 1882 la Scuola Media Superiore viene sostituita da un Ginnasio-Liceo di otto anni, in cui l'insegnamento si svolge in italiano, mentre solo nella seconda metà della formazione è l'ungherese a diventare veicolo della didattica (e solo relativamente alle materie di lingua e letteratura ungherese). I docenti ungheresi possono insegnarvi dopo un tirocinio a Trieste o in Trentino, mentre quelli italiani (della Monarchia) o tedeschi solo dopo aver ottenuto l'equipollenza della propria laurea presso un ateneo in Italia. Anche i professori fiumani, a loro volta, devono partecipare a corsi formativi in Ungheria. Per sostenere lo sviluppo del Ginnasio-Liceo è necessario ampliare la cattedra d'Italianistica a Budapest, in cui, tra il 1903 e il 1913, lavora Pietro Zambra, giunto nella capitale dopo oltre vent'anni di docenza presso il Ginnasio-Liceo di Fiume (vi è attivo dal 1881 al 1903). Pietro Zambra (1856-1913), docente all'Università di Budapest, è uno dei primi traduttori italiani di opere ungheresi: nel 1890 a Fiume pubblica, insieme con Samuele Szabó, *Il giovane eroe (A gyerkőc)* del prolifico romanziere M. Jókai (Pálinkás 1970, 83).

Sulla scia del successo di Petőfi, ecco che si desta in Italia un certo interesse per la letteratura ungherese:

possiamo affermare che nella maggioranza dei casi le prime traduzioni apparvero a Fiume, per il pubblico cittadino, e poi, in base a questo primo successo locale, anche le grandi case editrici italiane pubblicarono delle opere ungheresi utilizzando prima di tutto i migliori traduttori fiumani (Sárközy 2004, 8).

Il centro pulsante della traduzione di opere ungheresi in italiano continua a rimanere Fiume fino alla Grande Guerra in modo diretto, e fino alla Seconda

guerra mondiale in modo indiretto, avendo dato i natali o formato spiritualmente varie generazioni di traduttori:

Similmente possiamo affermare che i veri inizi della conoscenza e della divulgazione della letteratura ungherese in Italia sono inimmaginabili senza la feconda attività di almeno due generazioni di traduttori fiumani (Sárközy 1990, 192).

Si tratta di Ernesto e Mario Brelich, Nicola e Vincenzo Gelletich, Riccardo e Silvino Gigante, Guido Depoli, Francesco e Gino Sirola, Edoardo Susmel, Ignazio Balla, Antonio Vidmar, Silvia e Luigi Rho, Nelli Vucetich, Paolo Santarcangeli e Lucia Karsai (cfr. Sárközy 1986, 108; 1990, 193). L'impegno e la vocazione nell'agire da ponte culturale tra Italia e Ungheria da parte di questi traduttori sono testimoniati anche dalle numerose riviste culturali da loro fondate e dirette: «Magyar Tengerpart», «Fiumei napló», «L'eco di Fiume», «La Bilancia», senza dimenticare le due case editrici fiumane Mohovics e Battara.

Grazie all'intenso lavoro di questi traduttori, la letteratura ungherese in italiano vivrà una vivace stagione che perdurerà fino alla calata della Cortina di Ferro e alla fine del mondo di ieri.

5. Dalla Grande Guerra alla Seconda guerra mondiale: l'Età dell'Oro per le traduzioni ungheresi in italiano

I promettenti sviluppi delle traduzioni ungheresi in italiano vengono temporaneamente interrotti dallo scoppio della Grande Guerra: in Italia si dimentica «l'ancor viva leggenda quarantottesca» (G.D. 1914), mentre persino i più italo-mani tra gli intellettuali ungheresi si sentono traditi dalla dichiarazione di guerra di Roma contro Vienna (e Budapest), tanto che Mihály Babits (1883-1941), il primo vero traduttore della *Divina Commedia* in ungherese, nell'articolo *Itália!* (Babits 1915), pubblicato il 16 giugno 1915 sulla rivista culturale «Nyugat», pietra miliare della letteratura ungherese, si sdegna contro il proditorio attacco italiano, individuando nei politici corrotti e negli scrittori pennivendoli, D'Annunzio in testa, gli artefici del tradimento. Per Babits, pacifista convinto durante la Grande Guerra, la cosa peggiore è che popoli, un tempo fratelli, debbano invece fronteggiarsi sul campo di battaglia: dall'Italia, dal Sud, sono sempre spirate verso l'Ungheria e il cuore dell'Europa brezze leggere e delicate, e mai il rombo dei cannoni.

Una volta consumatosi il cataclisma, i due Paesi scoprono ben presto di avere un sostegno reciproco e una comunanza d'interessi sulla questione del revisionismo riguardo ai confini scaturiti da Versailles: l'Italia fascista infatti rivendica ulteriori territori, alimentando il mito della vittoria mutilata, inoltre ha mire di

potenza regionale sui Balcani, l’Austria e la regione fino ai Carpazi; l’Ungheria, privata di 2/3 del territorio e di 1/3 della popolazione, brama di ribaltare, o quantomeno mitigare, il giogo imposto dalle potenze vincitrici con il “Diktat della pace” di Trianon del 1920, ed è alla disperata ricerca di alleati (cfr. Dogo 1993, 167-177).

I due Paesi tornano a riavvicinarsi, e grazie anche a nuovi accordi commerciali e turistici aumenta il giro d’affari. In Ungheria nel 1924 l’italiano viene inserito come materia d’insegnamento in vari licei e istituti tecnici, e viene aperta una cattedra d’italiano anche all’Università di Pécs, seguita da quelle di Debrecen e Szeged nel 1935, sulla base di un nuovo patto culturale (Sárközy 1991, 232-233). Nell’ambito dell’accordo culturale italo-ungherese sostenuto dal Ministro dell’Istruzione e del Culto Kuno Klebelsberg (1875-1932) (cfr. Hamerli 2018, 247-282), nel 1927 viene istituita presso Sapienza Università di Roma la prima cattedra universitaria di ungherese nel Bel Paese, e viene fondata l’Accademia d’Ungheria in Roma, presso Palazzo Falconieri. Reciprocamente l’Italia, per la fondazione del proprio Istituto Italiano di Cultura, riceve l’edificio dell’ex parlamento a Budapest.

Viene da sé che, riallacciati i contatti diplomatici, economici, culturali e accademici, l’operato dei traduttori fiumani menzionati precedentemente trova un mercato vasto e interessato. Fra le due guerre l’Ungheria e la sua cultura diventano estremamente popolari in Italia, tanto nel cinema (cfr. Rosselli 2005) che in letteratura:

la presenza della letteratura ungherese nell’Italia tra le due guerre mondiali era legata alla moda del romanzo d’intrattenimento, di cui gli scrittori cosiddetti “borghesi” ungheresi furono i migliori produttori ed importatori in tutta l’Europa, grazie anche ai successi della nuova arte, la cinematografia, cioè dei film dei “telefoni bianchi”. In questo periodo la letteratura ungherese era di moda in Italia. I giornali e le riviste avevano delle rubriche riservate alle novelle ungheresi, e non era raro che giornalisti e scrittori italiani pubblicassero i loro articoli con pseudonimi ungheresi (Sárközy 2004, 9).

Il panorama dell’editoria ungherese in lingua italiana viene quindi spartito tra Mihály Földi (1894-1943), presente con 12 titoli tradotti tra il 1933 e il 1946, Ferenc Körmendi (1900-1972), presente con 7 titoli tradotti tra il 1933 e il 1950, e infine Ferenc Molnár (1878-1952), il cui *I ragazzi della via Pál* esce per la prima volta in italiano nel 1929 con la traduzione di Alessandro De Stefani e Stefano

Röck-Richter per Sapientia a Roma, 276 pagine. La famosa opera di Molnár conta almeno 35 edizioni fino al 1980 (Sárközy 1991, 244): tra il 1929 e il 1945 se ne stampano 11 diverse, con altrettanti traduttori differenti, è inoltre presente con 28 traduzioni tra il 1929 e il 2007, l'ultima ad opera di Roberto Brunelli per Einaudi (cfr. Pálincás 1970, 104-106 e Pálmai 2010, 49). Accanto a questi tre autori, Ferenc Herczeg (1863-1954) e Lajos Zilahy (1891-1974) sono oltremodo popolari.

Autori come Földi e Körmendi, e altri di moda al tempo, sono scrittori best-seller, d'intrattenimento, che offrono prodotti idonei alla borghesia dell'Italia fascista, costretta a indossare la camicia nera e improntare la propria vita a rettitudine e fermezza, ma che contemporaneamente strizza l'occhio alle avventure sentimentali e ai temi d'evasione, basta che avvengano in un altro Paese, magari un po' esotico: l'Ungheria, appunto. Questa tendenza del cinema e della letteratura contribuisce a dare del Paese mitteleuropeo un'immagine stereotipata e falsa, ma permette al mercato librario di fiorire. Contemporaneamente, anche autori maggiormente di spessore, come i già citati Molnár, Herczeg e Zilahy, trovano posto con numerose traduzioni e riedizioni in italiano. Infine, sulla scia della popolarità di questa manciata di scrittori ben affermati, anche i grandi della letteratura ungherese ricevono una propria nicchia in italiano: Babits, Kaffka, Kosztolányi, Kodolányi, Karinthy, Márai e altri.

Vengono tradotte e pubblicate opere in prosa di: Aszlányi K. (2 romanzi), Babits M. (4), Balassa I., Bánffy M. (2), Barabás P. (2), Bársony I., Beke L., Benedek E. (3), Berend Mikolsné J., Bethlen M. (4), Biró L., Bohuniczky Sz., Bús Fekete L., Csányi S., Csathó K. (3), Dénes G., Erdős R. (4), Fábian B., Felician V., Fenyődi S., Földes J. (2), Földes I., Földi M. (12), Fóthy J., Gulácsy I., Harsányi K., Harsányi Zs. (4), Heltai J. (6), Herczeg F. (14), Hóry E., Hunyady S. (2), Ignác R. (3), Just B. (3), Karinthy F., Katona I., Kerekesházy J., Kodolányi J., Kósa J., Kosztolányi D. (2), Kovács H.T., Körmendi F. (7), Kuncz A., Lakatos L., Latzkó A., Márai S. (3), Markovits R., Marschalkó L., Medveczky B., Molnár Á., Molnár F. (7, di cui *I ragazzi della via Pál* vede 10 diverse edizioni), Móricz Zs., Nádler P., Nagy J., Nagyiványi Z., Németh L., Nyiró J. (2), Orczy E. (8), Papp I., Paradise V., Passuth L. (2), Radó L., Rónay Gy., Székely J., Szép E. (2), Szilágyi L., Szili L. (2), Szitnyai Z. (3), Tábori P. (7), Tamási A., Tormay C. (2), Törk R. (4), Török S., Turcsányi Gy.,¹ Vaszary G. (3), Wlassich Gy., Zágón I., Zilahy L. (10), Zsigray J. (2). (Sárközy 2004, 10-11).

¹ Questo autore è presente in questo elenco, ma viene tradotto solo nel 1957: si tratta di *Sono liberato*, tradotto dal tedesco da Ennio Visconti per Baldini & Castoldi, costituendo così un caso di traduzione indiretta. (Cfr. Pálincás 1970, 96).

Neanche la poesia ungherese viene trascurata, e si susseguono le antologie di poeti e scrittori: *Accordi magiari* (poesie di E. Ady, L. Áprily, M. Babits, S. Endrődy, J. Erdélyi, G. Gárdonyi, O. Gellért, G. Gyóni, J. Heltai, Ignotus, Gy. Juhász, M. Kaffka, F. Karinthy, L. Kassák, S. Kemény, J. Kiss, D. Kosztolányi, A. Lesznai, S. Petőfi, S. Reményik, Gy. Sárközy, M. Szaboleska, E. Szenes, Á. Tóth, S. Török, con la prefazione di A. Schöpflin), a cura di G. Sirola, Trieste, Parnaso 1928; *Amore e dolore di terra magiara* (poesie di E. Ady, M. Babits, M. Füst, O. Gellért, Gy. Illyés, L. Kassák, A. Keleti, D. Kosztolányi, Z. Nagy, P. Reinhardt, S. Reményik, Gy. Sárközy, A. Simon, L. Szabó, E. Szenes, A. Tóth, S. Török, con prefazione di M. Babits) a cura di G. Sirola, Firenze, La Nuova Italia 1932, *Palpiti del cuore magiara*, a cura di O. Márffy, *Novellieri ungheresi* (opere di E. Ady, Z. Ambrus, M. Bethlen, V. Cholnoky, K. Csathó, K. Eötvös, G. Gárdonyi, Zs. Harsányi, J. Heltai, F. Herczeg, F. Karinthy, T. Kóbor, D. Kosztolányi, Gy. Krúdy, G. Lampérth, O. Márffy, K. Mikszáth, F. Molnár, Zs. Móricz, Gy. Pékár, M. Surányi, A. Schöpflin, Zs. Szöllősi, C. Tormay, B. Tóth, L. Zilahy), a cura di I. Balla e A. Borgomanieri, Milano, Alpes 1931, *Lupi. Narratori transilvani* (M. Bánffy, E. Benedek, I. Gulácsy, K. Kós, S. Makkai, J. Nyíró, I. Petelei, Á. Tamási), a cura di I. Balla, E. Cozani, A. Ieri, Milano, l'Eroica, 1933, *Paprika (Umoristi ungheresi)*, a cura di I. Balla, Milano, l'Eroica, 1934; *Scrittrici d'Ungheria* (opere di R. Edős, J. Földes, M. Kaffka, E. Szenes, P. Reinhardt, C. Tormay), a cura di A.M. Laschi, Torino, Pozzo 1939; *Cinque moderni magiari* (opere di Zs. Móricz, J. Nyíró, D. Szabó, A. Tamási, L. Zilahy), a cura di M.T. Pappalardo e L. Tóth, Milano, Corticelli 1942; *Hungarica* (raccolta di grandi scrittori ungheresi: M. Babits, J. Heltai, F. Herczeg, M. Jókai, J. Kodolányi, F. Körmendi, S. Márai, L. Zilahy), a cura di N. Vucetich, Roma, De Carlo, 1945. (Sárközy 2004, 11-12).

Ai nomi dei traduttori fiumani precedentemente elencati è necessario aggiungere anche quelli dei docenti universitari Emerico Várady, Jenő Koltay-Kastner (autore del primo, grande *Vocabolario ungherese-italiano e italiano-ungherese*, nel 2000 aggiornato da Zsuzsanna Juhász), che si confrontano anche con la traduzione di opere letterarie, nonché del traduttore Filippo Faber, molto attivo in questi anni interbellici.²

Ora, se è pur vero che in questo periodo si tende ad associare la letteratura magiara con lo svago, sono anche molti gli autori di spessore tradotti nel corso del “Rinascimento editoriale magiara”: troviamo Mikszáth, Zilahy, Herczeg, Babits,

² Nel 1938 esce dell'autrice Lilly Radó *Le favole del prato turchino. Racconti e versetti per piccoli*, per i tipi di Genio, Milano (Pálinkás 1970, 106). La traduzione delle novelle in prosa è di F. Faber, mentre quella dei versi è di Wanda Bontà (1902-1986), autrice molto popolare in quegli anni con *Signorinette* (edito proprio nel 1938). Dato che è improbabile che Bontà conoscesse l'ungherese, la traduzione dei versi deve esser stata fatta a quattro mani con Faber.

Márai, Kosztolányi, Karinthy, Móricz, Kaffka (Sárközy 1991, 241-248). Possiamo essere d'accordo con P. Sárközy (1991, 239) quando scrive che

[...] ebbe una funzione fondamentale la moda "all'ungherese" della cultura italiana tra le due guerre, nonostante che la grande maggioranza delle opere tradotte appartenesse alla cosiddetta letteratura d'intrattenimento. Ma questa letteratura ha richiamato l'attenzione del pubblico italiano sull'Ungheria e gli ungheresi [...]. E sulla scia di questa moda, anche la vera letteratura ha potuto trovare la sua strada e il suo pubblico in Italia.

In questa vasta produzione che si estende lungo due decenni non si trova neanche un caso di traduzione indiretta. L'unico evento del genere avviene nel novembre 1945 (quindi la Seconda guerra mondiale è già finita, e l'età dell'oro della narrativa ungherese in italiano è al crepuscolo): è quello di *Testa e croce* di Jolán Földés, che appare sulla rivista «Romanzo per tutti», la quale ripete l'operazione di traduzione indiretta anche successivamente, nel 1949, per *Delitto per buona famiglia*, della stessa autrice (Pálinkás 1970, 99). In questi casi la traduzione indiretta avviene dall'inglese, diversamente dalla tendenza dal tedesco fino ad allora registrata.

Concludendo con una nota di colore questo passaggio sulle edizioni ungheresi tra le due guerre, fa sorridere notare che, se si consulta la bibliografia di Pálinkás, si trova anche il romanzo *La più bella donna di Budapest*, di tal Sándor Fenyődi, in traduzione di Bruno della Motta, edito a Trieste nel 1945. Lo studioso ungherese annota che «è probabile che il traduttore ne sia anche l'autore e assunse un nome ungherese per poter smerciare meglio lo scritto» (Pálinkás 1970, 77). Visti i duri mesi del 1945 in cui viene scritto e probabilmente tradotto, viene da augurarsi che questa donna budapestina abbia portato fortuna al traduttore-autore.

6. La Rivoluzione Ungherese del 1956 e i dissidenti

Nella nuova Italia repubblicana e democratica non c'è più interesse verso il best-seller ungherese, sostituito ben presto da letteratura d'intrattenimento anglo-americana, precedentemente ostracizzata dal regime fascista. L'Ungheria a sua volta viene a trovarsi dall'altra parte della Cortina di Ferro, e i contatti economici e culturali subiscono un brusco arresto. Con l'eccezione del popolarissimo *I ragazzi della via Pál*, i romanzi ungheresi scompaiono dagli scaffali delle librerie e i due Paesi seguono un corso storico-politico diverso. Gli unici tentativi di presentare autori della nuova Ungheria socialista sono la pubblicazione nel 1952 di *La prova* di Péter Veres, per mano di un traduttore rimasto anonimo (Pálinkás

1970, 97) nonché del dramma *Forza*, curato da Angelo Brelich ed edito per Feltrinelli, dell'autore Gyula Háry, amico di Ignazio Silone, mentre è del 1955 *I sopravvissuti* (traduzione dell'ingegnere-letterato fiumano Maurizio Korach) (Pálinkás 1970, 72) di Tamás Aczél, primo scrittore straniero a vincere il premio Stalin, nel 1951 (Pálinkás 1970, 109).

Anche il popolarissimo scrittore Lajos Zilahy, come Molnár, “sopravvive” alla guerra, arrivando anzi a godere di una “seconda giovinezza” tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento: l'autore del presente articolo conferma di aver trovato un esemplare del suo *Due prigionieri*, nonché romanzi dei citati Földi, Körmendi e Herczeg, nelle biblioteche dei propri nonni, sia materni che paterni, nati tra il 1910 e il 1916. Per Zilahy post-Seconda guerra mondiale si presentano due casi di traduzione indiretta “obbligata”: infatti, Corbaccio ne pubblica *IDukay* (nel 1950) e *L'angelo furioso* (nel 1956) con traduzioni dall'inglese, rispettivamente di Clemente Fusero e Maria Lentati Oliva. Si tratta qui di una questione particolare, perché l'autore, emigrato nel 1948 negli Stati Uniti, vi pubblica per la prima volta le due opere scritte originariamente in ungherese, ma poi tradotte in inglese e pubblicate negli USA, dato che non gode di particolari simpatie politiche in patria: basti pensare che *IDukay* venne finalmente pubblicato in ungherese, censurato, solo nel 1968, e infine, integrale, nel 2005.

L'interesse si riaccende in conseguenza del divampare della Rivoluzione d'Ungheria del 1956: all'impatto mediatico dei carri armati sovietici per le vie di Budapest si aggiunge quello economico-sociale dell'esodo di 200.000 (cfr. Papo e Németh 2000, 433) esuli, transfughi e dissidenti. Tanto i governi dell'Europa libera che la Chiesa si trovano in prima linea ad accogliere gli ungheresi in fuga dal gigantesco *lager* sovietico, e le popolazioni locali si mostrano accoglienti verso i rifugiati, schierandosi in modo spontaneo con gli ungheresi, oppressi dal tallone sovietico:

[...] gli editori italiani, sulla scia del grande interesse e della grande simpatia dell'intero popolo italiano nei confronti della nazione ungherese in lotta per la democrazia e per l'indipendenza, mostrarono una rinnovata attenzione alla pubblicazione delle opere ungheresi. Possiamo dire che proprio la grande popolarità della rivoluzione ungherese favorì la “riscoperta” della letteratura ungherese tanto in Italia, quanto in tutta l'Europa occidentale nel secondo dopoguerra. In Italia, dopo gli eroici e poi tragici avvenimenti del '56/57, uno dopo l'altro uscirono volumi di autori ungheresi (Sárközy 2004, 12).

Si tratta quindi di anni estremamente fecondi tanto per la poesia che per la prosa ungheresi in italiano. Il docente universitario Folco Tempesti, autore

anche di *La letteratura ungherese* (Sansoni-Accademia, Milano, 1969), compendio necessario a tutti gli studenti di magiaristica, nel 1957 pubblica *Le più belle pagine della letteratura ungherese* (seguito alla prima antologia del docente, nel 1951, dal titolo *Lirici ungheresi*). Nel 1959 le Edizioni Avanti! di Milano pubblicano *Poeti ungheresi*, con poesie di Petőfi, Ady e József in traduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti. Nel 1960 vedono la luce le antologie *Poesia ungherese del Novecento* (Milano, Schwartz), con opere tradotte da Mario De Micheli e Eva Rossi, come anche *Lirica ungherese* di Paolo Santarcangeli (Parma, Guanda), in cui sono raccolte poesie pubblicate, tra i vari, sul numero "ungherese" di aprile-maggio della rivista «Il Ponte». L'ultima antologia poetica di rilievo è del 1976, *Poeti ungheresi del Novecento*, a cura di Umberto Albini (Torino, Eri).

Il nome di Albini è legato alla "riscoperta" del poeta Attila József (le sue *Poesie* escono nel 1952, nel 1957 e nel 1962); anche il poeta Gyula Illyés è conosciuto in Italia con quattro diverse traduzioni: *Due mani* (a cura di Edith Bruck e Nelo Risi, Milano 1966), *Poesie* (1967), *La vela inclinata* (a cura di Umbero Albini, 1981) ed *Europa*, curata da Sauro Albisani per Marsilio nel 1986.

L'altro grande poeta magiaro della prima metà del Novecento, Miklós Radnóti, gode di varie traduzioni a sua volta: *Poesie scelte*, a cura di U. Albini e L. Pálincás (Firenze, 1958), *Scritto verso la morte*, con traduzioni di M. Dallos e G. Toti (Roma, 1964). Si segnala a latere che in anni più recenti sono state pubblicate altre tre raccolte poetiche di Radnóti: *Ero fiore e sono diventato radice* (cura di M. Dallos e G. Toti, Fahrenheit 451, 1995), *Poesie*, con trasposizioni di Bruna dell'Agnes e Anna Weisz Rado (Bulzoni, Roma 1999), e *Mi capirebbero le scimmie*, edito nel 2009 da Donzelli con traduzioni di E. Bruck.

Anche il poeta decadente Endre Ady viene tradotto nel corso degli anni Sessanta: se ne occupa P. Santarcangeli, pubblicandone le *Poesie* a Milano, per Lerici, nel 1962, seguite poi nel 1965 da *Sangue e oro*, sempre a Milano, per Sansoni-Accademia. Si ritiene anche doveroso menzionare l'operato dei docenti Tibor Kardos, Tibor Klaniczay e József Szauder, attivi sia in Italia che in Ungheria tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento.

Sulla scia della simpatia suscitata dalla Rivoluzione Ungherese del '56, anche la prosa vive una nuova stagione gloriosa. Qui si assiste a due atteggiamenti distinti da parte delle case editrici: mentre i grandi editori (BUR, Sansoni, Corbaccio) preferiscono puntare su una politica editoriale dal successo sicuro, riproponendo autori classici e rodati nell'anteguerra, come G. Gárdonyi, F. Herczeg, K. Mikszáth, M. Jókay, I. Madách, L. Zilahy, fanno la propria comparsa anche nuovi autori di talento, come Tibor Déry, e la schiera dei poeti ungheresi tradotti viene completata con importanti nomi.

Dei nuovi autori sul panorama ungherese, forse è Tibor Déry (1894-1977) a costituire il maggior caso editoriale in Italia: l'autore comunista eterodosso e critico del regime (nel 1956 viene espulso dal Partito, lasciandosi poi coinvolgere dagli eventi della Rivoluzione Ungherese, fatto per cui nel 1957 viene condannato a nove anni di reclusione, amnistiati nel 1961) è pubblicato in rapida sequenza in Italia. Einaudi fa uscire nel 1957, proprio mentre Déry viene arrestato, *Niki, storia di un cane* (riedito da Mondadori nel 1961), seguono poi nel 1962 *La resa dei conti* (trad. di U. Albini per Feltrinelli), nel 1963-1964 la raccolta di novelle in due volumi *Il gigante* (sempre per Feltrinelli, con traduzioni di G. Toti, M. Dallos, István Beckman, István Mészáros, Franco Lucentini, U. Albini e M. Fogarasi), mentre è del 1966 *Il signor A.G. nella città di X* (trad. di E. Rossi), romanzo scritto durante la detenzione, *Lo scomunicatore*, tradotto da Agnese Ferrante per Feltrinelli. Con questo titolo si esaurisce il contributo di Feltrinelli alla conoscenza di Déry in Italia: negli anni Settanta è Editori Riuniti a continuarne l'opera di traduzione. Appaiono quindi *Reportage immaginario da un festival pop americano* (nel 1973, per Vallecchi), *L'uomo dall'orecchio mozzato* e *Caro suocero* (per Editori Riuniti, il primo nel 1976, il secondo nel 1977, in traduzione di Margherita Stocco) (Rossi 2004, 33-34).³ L'ultima traduzione di Déry è del 2002, con *Caro bópeer...!*, riedizione di *Caro suocero*, per le Edizioni del Labirinto, con la traduzione di Éva Gács (Rossi 2004, 22).

La famosa autrice ungherese Magda Szabó (1917-2007) viene tradotta per la prima volta nel 1964, ma dal tedesco: si tratta di *L'altra Eszter (Az öz)*, edito per Feltrinelli con traduzione di Lia Secci (Pálinkás 1970, 94). I testi della Szabó pubblicati successivamente vengono invece presi dall'originale ungherese.

7. Dalla Fine della Guerra Fredda a oggi

Una volta caduto il Muro di Berlino e con il cambio di regime del 1989 l'Ungheria, come molti altri Paesi del blocco orientale, diviene oggetto di un vasto interesse letterario. Nel corso degli ultimi trenta anni si sono moltiplicate le traduzioni di opere ungheresi in italiano grazie all'oramai consolidata presenza culturale-accademica italiana in Ungheria e ungherese in Italia, visto che al giorno d'oggi lo studio universitario della nostra lingua nel Paese magiaro è portato avanti a Budapest (ELTE e Università Cattolica Pázmány), Szeged, Debrecen e Pécs, mentre quello dell'ungherese in Italia è presente negli atenei di Roma, Napoli, Firenze, Padova, Udine, Cassino, Bologna e Venezia (interpreti). È quindi attiva

³ Cfr. Anna Rossi 2004. *Le pubblicazioni ungheresi degli ultimi cinquant'anni in Italia*, in «Rivista di Studi Ungheresi», 3, 17-44: 33-34.

una nuova generazione di instancabili traduttori, che si adoperano per comunicare le belle lettere ungheresi nella Penisola.

I traduttori più attivi negli ultimi trenta anni sono: Gianpiero Cavaglià, Marinella D'Alessandro, Bruno Ventavoli, Edith Bruck, Tomaso Kemeny (poeti a loro volta, questi ultimi due autori si occupano soprattutto di traduzioni poetiche), Giorgio Pressburger, Mariarosaria Scigliano, Vera Gheno, Matteo Masini, Antonio D. Sciacovelli, Stefano De Bartolo, Andrea Rényi, Dóra Várnai, Zsuzsanna Rozsnyói, Éva Gács, Nóra Pálmai, Laura Sgarlato, Alexandra Foresto, Nicoletta Ferroni, Claudia Tatasciore, Francesca Ciccariello, Elisa Zanchetta, Aurelia Bianchi e Richárd Janczer.

Al lavoro dei traduttori bisogna affiancare nell'elenco anche quello dei docenti universitari in Italia, anch'essi traduttori, o comunque figure fondamentali nella formazione di nuove generazioni di studiosi di magiaristica: Péter Sárközy, Amedeo Di Francesco, Andrea Csillaghy, Paolo Ruzicska, Roberto Ruspanti, Carla Corradi-Musi, Danilo Gheno, Beatrice Töttössy, Cinzia Franchi, Edit Rozsavölgyi, Angela Marcantonio, Armando Nuzzo, Paolo Driussi, Judit Papp, senza tralasciare le lettrici Melinda Mihályi, Ildikó Hortobágyi e Fruzsina Sárkány. L'autore si scusa se, per propria mancanza di accuratezza, ha tralasciato di menzionare qualche altra figura-chiave della magiaristica in Italia. Per una trattazione dettagliata del panorama di traduttori attivi, nonché della popolarità della letteratura ungherese in Italia negli ultimi anni, si rimanda all'articolo di Cinzia Franchi in «Nuova Corvina», aggiornato al 2011 (cfr. Franchi 2011).

Gli autori tradotti (o ritradotti) dalla caduta del Muro a oggi sono, approssimativamente: Babits M., Balassi B. (2 opere), Bán Zs., Bánffy M., Békes P., Benedek E., Bodor A., Cholnoky V., Csáth G. (3), Csoóri S., Dalos Gy.(2),⁴ Déry T., Dragomán Gy. (2), Esterházy P. (7), Fekete I., Földényi F.L., Füst M. (2), Gerlóczy M., Göncz Á. (3), Grendel L., Hász R., Hubay M. (2), Jókai M., József A. (5), Kaffka M., Kardos G. Gy., Karinthy F., Kassák L., Kertész I. (7), Kondor V., Konrád Gy., Kopácsi S., Kosztolányi D. (4), Krasznahorkai L. (4), Krúdy Gy. (2), Lázár E. (3), Lendvai P., Madách I., Márai S. (13), Mérő L., Mikes K., Mikszáth K., Molnár F. (2), Nagy A., Nádas P. (2), Nemes Nagy Á., Nyerges A., Oravecz I., Ottlik G., Örkény I. (2), Pannonius J., Pap K., Petőfi S. (3), Petrőczy K.Sz., Polcz A., Radnóti M. (3), Rakovszky Zs. (2), Rejtő J. (2), Somlyó Gy., Stefano d'Ungheria, Szabó L., Szabó M. (10), Száraz M.Gy., Szécsi N., Székely J., Szepes M., Szerb A. (2), Szilágyi A. (2), Szvoren E., Vámos M., Vörösmarty M., Zilahy P. (cfr. Pálmai 2010, 7-73).

⁴ Entrambi dal tedesco – ma l'autore scrive sia in quella lingua che in ungherese. Cfr. Pálmai 2010,11-12.

Da questo elenco bisogna evidenziare, tra le nuovissime edizioni, le traduzioni di László Krasznahorkai (4), Noémi Szécsi, Zsófia Bán (il primo tradotto da D. Várnai e D. Mészáros, le seconde da C. Tatasciore). Tra gli autori ungheresi giovanissimi, si segnala la traduzione da parte dell'autore di questo articolo dei racconti fantastici di Ilka Papp-Zakor (2015 e 2018) per *tab edizioni*⁵ di Roma, di prossima pubblicazione.⁶ Si menziona anche la casa editrice *Anfora*⁷ diretta da Mónika Szilágyi, che dedica la totalità della propria produzione editoriale alla letteratura ungherese: sono qui tradotti (o ritradotti) Dezső Kosztolányi, Imre Oravecz, Magda Szabó e Gábor Szántó. Si segnala anche la recentissima traduzione del *Fantasma di Podolin* di Krúdy per Vocifuriscena Edizioni (2022), assente dall'elenco riportato poco sopra.

Dal punto di vista associativo si vogliono segnalare, tra le varie, anche l'*Associazione Culturale italo-ungherese Pier Paolo Vergerio*, con sede a Duino-Aurisina e presieduta da Adriano Papo e Gizella Németh, associazione che si cura di popolarizzare e analizzare scientificamente elementi storico-artistici ungheresi in Italia, come anche l'*Associazione Culturale Italo-Ungherese della Toscana*, presieduta da C. Tatasciore, impegnata piuttosto sul fronte letterario.

Menzioniamo anche autori di origine ungherese, ma che scrivono in altra lingua, costituendo quindi un caso-limite per quanto riguarda la traduzione indiretta (visto che l'originale non è comunque in ungherese): dal 1988 ad oggi vengono tradotti Ferenc Fejtő (7 traduzioni dal francese), Tibor Fischer (5 testi tradotti dall'inglese), Ágota Kristóf (con 7 titoli tradotti dal francese), nonché la baronessa Emma Orczy, con 2 testi pubblicati recentemente.

Guardando i nomi e i numeri delle traduzioni, anche se non si tratta della massa imponente di autori portati in italiano tra le due guerre, comunque gli ultimi tre decenni mostrano una situazione estremamente vivace e dinamica nel mondo della traduzione dall'ungherese in italiano. Accanto ai grandi nomi classici della narrativa ungherese (Márai, Szerb, Csáth, Kosztolányi, Krúdy, Kaffka), se ne trovano altri vissuti più o meno vicino alla nostra epoca (Örkény, Hubay, Kertész, Esterházy), come anche autori più giovani, come Márton Gerlóczi o Péter Zilahy, e scrittori contemporanei d'esperienza e di peso, come László Krasznahorkai. In questo senso stupisce ancora di più l'assenza di una traduzione diretta di *Essere senza destino* (*Sorstalanság*) di Imre Kertész,⁸ l'unico premio Nobel ungherese

⁵ <https://www.tabedizioni.it/> (ultimo accesso: 6.6.2022)

⁶ La traduzione è risultata vincitrice nel 2022 di un premio del Museo Letterario Petöfi come miglior traduttore esordiente.

⁷ <https://www.edizionianfora.net/> (ultimo accesso: 4.11.2021).

⁸ Sulle opere in italiano di Kertész si segnala l'articolo della traduttrice Mariarosaria Scigliano: <https://ilmanifesto.it/imre-kertesz-sulla-storia-senza-destino-di-un-testimone-del-novecento/> (ultimo accesso: 4.10.2021).

(vinto nel 2002), edito in italiano passando dal tedesco. Si menziona inoltre la relativamente vasta presenza di traduzioni e antologie poetiche, che spaziano da Ady a József a Radnóti.

Molto probabilmente il successo della letteratura ungherese degli ultimi anni è dovuto al “caso Márai”. D’accordo con Cinzia Franchi, la casa editrice Adelphi e la sua eccellente traduttrice principale Marinella D’Alessandro l’hanno reso «un autore da best-seller come forse solo Ferenc Molnár era stato in passato e sulla scia di questo successo ha poi permesso ad altri autori magiari di affermarsi solidamente» (Franchi 2011, 123). Fa piacere notare che, in questo caso, è stata proprio l’editoria italiana a lanciare Márai anche in Europa, un successo per le belle lettere ungheresi portato alle luci della ribalta proprio grazie alla popolarità guadagnata da Márai nel nostro Paese.

8. La Casa del Traduttore a Balatonfüred e altre istituzioni

Volendo presentare la situazione attuale delle traduzioni ungheresi in italiano, è fondamentale menzionare alcune istituzioni magiare che si occupano di sostenere questa attività: la Casa del Traduttore⁹ e il Museo Letterario Petőfi.¹⁰

La Casa del Traduttore si trova presso la Villa Lipták a Balatonfüred, amena località della riviera Nord del lago Balaton. La Villa, costruita negli anni Ottanta dell’Ottocento e dotata di un grande e curato giardino, è appartenuta allo scrittore e *Kulturträger* Gábor Lipták (1912-1985), e vi si sono incontrati e vi hanno passato del tempo di svago insieme moltissimi scrittori e poeti ungheresi dell’epoca del Socialismo Reale. Nel 1998, grazie a un finanziamento proveniente dall’Olanda, la Casa viene ristrutturata e dotata di una biblioteca aggiornata, divenendo così la prima Casa del Traduttore dell’Europa centro-orientale. Dal 1998 accoglie traduttori da tutto il mondo, inclusi paesi remoti come la Mongolia o l’India, sostenendo in tal modo la diffusione e la conoscenza della letteratura ungherese a livello internazionale. Negli ultimi anni il Dipartimento di Italianistica di Szeged vi organizza, con ampio profitto intellettuale, seminari di traduzione dall’ungherese all’italiano, coinvolgendovi studenti italiani magiaristi e ungheresi italianisti.¹¹

La Fondazione del Traduttore Ungherese è presieduta da Péter Rácz, e si occupa di mantenere la Casa e di fare da tramite con la Fondazione Tempus,¹²

⁹ <http://www.forditohaz.hu/?page=HomeLink> (ultimo accesso: 4.11.2021).

¹⁰ <https://pim.hu/> (ultimo accesso: 4.11.2021).

¹¹ Le traduzioni degli ultimi anni sono state raccolte e pubblicate in: Marmiroli 2019. *I lavori del I seminario italiano di traduzione presso la casa del traduttore di Balatonfüred*. In «Rivista di Studi Ungheresi», 18, Roma, 147-162.

¹² <https://tka.hu/> (ultimo accesso: 4.11.2021).

costola del Ministero dell’Innovazione e della Tecnologia Ungherese. Altra istituzione da menzionare è l’Istituto Balassi, oggi non più esistente, e che fino al 2016 accorpava tutti gli istituti ungheresi di cultura all’estero. Successivamente la supervisione degli istituti è passata al Ministero degli Affari Esteri e del Commercio d’Ungheria, mentre dalla metà del 2022 è il Ministero della Cultura e dell’Innovazione a garantirne la presenza. In Italia il polo culturale più importante è rappresentato dall’Accademia d’Ungheria in Roma.¹³

Infine, nell’ambito della traduzione è necessario far conoscere anche l’operato del Museo Letterario Petőfi, che ogni anno mette a disposizione finanziamenti e contributi a traduttori e case editrici stranieri per trasmettere la letteratura ungherese in altre lingue.

9. Conclusioni

Nonostante l’unicità della lingua ungherese, la sua esoticità, la sua lontananza (linguistica, ma non culturale) dalla stragrande maggioranza delle lingue europee, viene osservata una quasi assenza di traduzione indiretta. Tranne una manciata di testi evidenziati nel corso dell’articolo, per lo più tradotti dal tedesco,¹⁴ raramente dall’inglese, il resto della produzione letteraria in italiano, dal 1856 a oggi, è il risultato di una traduzione diretta.

Concludendo, nonostante la particolarità e la difficoltà della lingua ungherese, si tratta di una cultura la cui conoscenza letteraria è presente in Italia fin dalla fine del XVIII secolo, per poi fiorire durante e subito dopo il Risorgimento, intenso momento storico comune a entrambi i popoli; durante il ventennio fascista, per comunità di interessi geopolitici tra Roma e Budapest ma anche per via della naturale amicizia storica tra i due popoli; ancora una volta come riflesso della Rivoluzione d’Ungheria del 1956, quando la televisione mostra a tutto il mondo i carri armati sovietici. Infine, in tempi più recenti, è d’obbligo registrare lo slancio guadagnato in popolarità dalla letteratura ungherese in Italia in conseguenza e grazie al “caso Márai” e a Esterházy.

Nell’ambito dei rapporti letterari italo-ungheresi gli autori magiari hanno avuto a disposizione nel Bel Paese un numero relativamente alto di dediti traduttori, che nel corso delle epoche sono stati in grado di traghettare il messaggio letterario ungherese in italiano. Visto il basso numero delle traduzioni indirette è possibile ipotizzare che queste *équipe* di traduttori, in gran parte fiumana agli

¹³ <https://culture.hu/it/roma> (ultimo accesso: 4.11.2021).

¹⁴ Si segnalano anche: *Fiabe ungheresi*, a cura di Leander Petzold, in traduzione dal tedesco di Diego Pastorino, Mondadori, 1997. Cfr. Rossi 2004, 23. György Lukács, *L’anima e le forme*, in traduzione dal tedesco di Sergio Bologna, SE, Milano, 1991 (N.B.: il filosofo ha pubblicato questo scritto in tedesco nel 1911). Cfr. Rossi 2004, 38.

esordi della conoscenza in italiano di autori ungheresi, poi a partire dalla seconda metà del Novecento costituita per lo più da magiaristi "di professione" formati nelle varie Cattedre di Ungherese in Italia, fosse allora e sia oggi in grado di soddisfare le esigenze di mercato.

La letteratura ungherese in Italia ha una presenza stabile e consolidata ormai da due secoli, occupando una nicchia di mercato e di pubblico solida e qualitativamente alta, godendo quindi nel nostro Paese di ottima salute.

Bibliografia

Anonimo 1888. *Dante: poesia tradotta dall'ungherese*, in «Rivista contemporanea», volume 1, fascicolo 1, Firenze. URL: http://emeroteca.braidense.it/eva/sfogli_articolo.php?IDTestata=321&CodScheda=0AOA&PageRec=Tutti&PageSel=1&PB=1&CodVolume=2888&CodFascicolo=19539&CodArticolo=349549 (ultimo accesso: 22.05.2022).

Arany, János, *Dante*. URL: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/arany-janos-B084/1847-1852-B089/dante-B4C8/> (ultimo accesso: 4.05.2022).

Babits, Mihály 1915. *Itália!* In «Nyugat», VIII/, 12.

Benedek, Marcell (a cura di) 1963. *Helfy Ignác*. In «*Magyar Irodalmi Lexikon*» [Enciclopedia letteraria ungherese], Budapest, Akadémiai Kiadó, Vol. I, 448.

Corradi Musi, Carla 1981. *Bibliografia di opere in italiano di interesse finno-ugrico, I Sezione ungherese*. Napoli.

Dogo, Marco 1993. *Il revisionismo ungherese fra nostalgie storiche e suggestioni razziste*. In Rita Tolomeo (a cura di) «Ungheria: Isola o ponte?», Periferia, Cosenza, 167-177.

Fornaro, Vincenza Maria 1938. *L'Alleanza, giornale italo-ungherese di Milano*. In «*Tre promotori minori dei rapporti italo-ungheresi del Risorgimento*», Roma, Biblioteca dell'Accademia d'Ungheria di Roma.

Franchi, Cinzia 2011. *Un secolo di traduzioni letterarie ungheresi in Italia*. In «Nuova Corvina», 23, Budapest.

Fried, Ilona 2005. *Identità e cultura*. In «Fiume. Città della Memoria. 1868-1945», Udine, Del Bianco, 27-52.

G.D. 1914. *La questione di Fiume*. In «L'Unità», III/30.

Hamerli, Petra 2018. *I rapporti italo-ungheresi nel contesto regionale (1927-1934)*. In «Rivista di Studi Ungheresi», 17, Roma, 247-282.

Marmiroli, Lorenzo 2019. *I lavori del I seminario italiano di traduzione presso la casa del traduttore di Balatonfüred*. In «Rivista di Studi Ungheresi», 18, Roma, 147-162.

Pálinkás, László 1943. *Bibliografia italiana della lingua e letteratura ungheresi*. Roma. Istituto di Cultura Ungherese per l'Italia.

- Pálincás, László (a cura di) 1970. *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese*. Napoli. Edizioni Cymba.
- Pálmai, Nóra (a cura di) 2010. *Due decenni di letteratura ungherese in traduzione italiana*. Budapest. Edizioni Hungarian Book Foundation.
- Papo, Adriano, Németh, Gizella 2000. *Storia e cultura dell'Ungheria*. Catanzaro. Rubbettino.
- Papp-Zakor, Ilka 2015. *AngyalvacSORA*. Budapest. JAK.
- Papp-Zakor, Ilka 2018. *Az utolsó állatkert*. Budapest. Kalligram.
- Rosselli, Alessandro 2005. *Quando Cinecittà parlava ungherese: gli ungheresi nel cinema italiano, 1925-1945*. Cosenza. Rubbettino.
- Rossi, Anna 2004. *Le pubblicazioni ungheresi degli ultimi cinquant'anni in Italia*. In «Rivista di Studi Ungheresi», 3, Roma, 17-44.
- Ruspanti, Roberto 1998. *L'immagine romantica di Petőfi in Italia*. In «Rivista di Studi Ungheresi», 13, Roma, Sovera, 11-20.
- Sárközy, Péter 1986. *Gli studi ungheresi in Italia*. In «Rivista di Studi Ungheresi», 1, Roma, 105-113: 107.
- Sárközy, Péter 1990. *Letteratura ungherese Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi*. Roma. Carucci editore.
- Sárközy, Péter 1991. *La "fortuna" della letteratura ungherese in Italia e di quella italiana in Ungheria*. In Francesco Guida e Rita Tolomeo (a cura di) «Italia e Ungheria (1920-1960)», Cosenza, Periferia, 231-248.
- Sárközy, Péter 2004. *Le traduzioni italiane delle opere letterarie ungheresi in Italia*. In «Rivista di Studi Ungheresi», 3, Roma, 7-16.

EDITH BRUCK TRA MEMORIA E TRANSCULTURALITÀ

Simona Nicolosi
Sapienza Università di Roma

Testimone oculare dell'Olocausto, sopravvissuta ai lager nazisti, Edith Bruck (Tiszabercel, 1931) ha dedicato la sua vita a raccontare gli orrori della Shoah. L'esigenza interiore di non dimenticare si traduce nella scrittrice ungherese in dovere morale e civile verso le generazioni future. Il presente saggio intende, da una parte, illustrare i *topoi* della sua produzione letteraria in prosa e in versi, dall'altra sottolinearne la valenza transculturale. Adottando la lingua italiana come lingua originale delle sue opere, Edith Bruck ha compiuto un processo di attraversamento delle rigide barriere culturali di appartenenza per nascita abbracciando una dimensione transnazionale che la rende una voce unica nel panorama letterario mondiale. Così, attraverso l'adozione di un paese e di una lingua altri, la scrittrice dimostra di essere stata in grado di ri-costruire la propria identità personale, andata perduta con la disumanizzazione del mondo concentrazionario.

Parole chiave: *Edith Bruck, Memoria, transculturalità*

As eyewitness to the Holocaust and as survivor of the Nazi concentration camps, Edith Bruck (Tiszabercel, 1931) has dedicated her own life to recounting the horrors of the Shoah in order to carry out a moral and civil obligation towards future generations. This essay, on one hand, intends to illustrate the *topoi* of her literary production in prose and verse and, on the other, to emphasize its transcultural value. By adopting the Italian language as the original language of her works, Edith Bruck has cut across the rigid cultural boundaries acquired by birth embracing a transnational dimension that makes her a unique voice in the world literary panorama. Thus, opting for a different country and language, the writer has been able to re-build her own lost personal identity, due to the dehumanization of the concentration camps.

Keywords: *Edith Bruck, Holocaust memory, cross-cultural*

Nel panorama letterario nazionale e internazionale ricopre un ruolo del tutto peculiare la scrittrice di origine ungherese Edith Bruck. La peculiarità è dettata dalla complessità della sua testimonianza che ha bisogno di alcune chiavi di lettura per essere compresa. La scrittrice, nata Steinschreiber, in un piccolo villaggio nella parte settentrionale della Grande Pianura magiara, è testimone oculare dell'Olocausto. Ad esso, o meglio all'esperienza totalizzante che, nella sua estraneità, necessita di un'eterna narrazione, incancellabile nel tempo, l'autrice ha dedicato la propria esistenza per sé stessa, ma anche per i *sommersi*, che sono gli unici veri testimoni della Shoah, e per tutti gli altri, disposti più o meno ad ascoltare e ad accogliere il suo racconto.

Il dibattito intorno alla (in)comunicabilità del mondo concentrazionario, alla solitudine a cui è condannato chi è sopravvissuto all'orrore della Shoah e alla ricerca tanto spasmodica, quanto fallimentare di dare un senso a ciò che rimane delle loro vite, trova nella sua voce un contributo unico, di alto valore morale e civile. L'affermazione di Theodor Adorno, secondo cui «dopo Auschwitz non è più possibile la poesia», viene contestata e stravolta da Bruck: proprio perché l'orrore dell'Olocausto resiste alla narrazione e impedisce la comprensione – afferma la scrittrice ungherese – non ci possiamo sottrarre al nostro dovere morale e civile di provare a raccontare e riempire con le parole l'indicibile. Nonostante il fatto che il vissuto dei campi di concentramento non possa essere descritto né raccontato fino in fondo e malgrado la fallibilità della testimonianza orale sottolineata da Marc Bloch – secondo il quale la Memoria non può essere semplice richiamo al passato ma deve contribuire ad analizzare il presente – la narrazione della Shoah non può rimanere circoscritta in una dimensione individuale e personale, in cui il sopravvissuto racconta e ricorda per non precipitare nel vuoto e per rafforzare il senso della propria esistenza, ma deve assumere una dimensione civile, grazie alla quale si racconta e si scrive anche per un solo lettore, perché la Storia è un

boomerang per noi che siamo sopravvissuti, ma anche per i tanti nuovi perseguitati, anche se per motivi diversi e non nella stessa misura.¹

Per Bruck, in particolare, la testimonianza scaturisce da un bisogno interiore, morale e fisico, ineludibile. Richiede uno sforzo continuo per non degenerare in un incubo, ma da essa non si può abdicare: il vivere per testimoniare comporta un peso a volte insostenibile, ma rinunciare al ruolo di sopravvissuta e alla missione di testimone è impossibile. Questo è il tema principale di *Signora Auschwitz*

¹ Articolo di E. Bruck su «Corriere della sera», 20 febbraio 2021.

(1999), la cui protagonista desidera fortemente eludere il passato e fuggire da questa missione. Il desiderio però si trasforma in senso di colpa, che la costringe a ritornare sui suoi passi. È, infatti, proprio l'impulso morale, alimentato dalla vergogna con cui è tornata alla vita a conclusione della Seconda guerra mondiale (la stessa provata dal "fratello" Primo Levi) e dalla disillusione e dalla desolazione del dopoguerra, che ha permesso all'autrice di giungere alla conclusione che la sua vita, amata e difesa con tutte le forze, non appartiene ad una dimensione privata, ma appartiene alla Storia. Dunque, «illuminare le giovani coscienze è un dovere morale per il loro futuro».²

Il contributo di Edith Bruck alla letteratura nazionale e mondiale non si esaurisce nella dimensione della Memoria. Infatti, è possibile affermare che con Bruck siamo di fronte ad una doppia testimonianza: da una parte, la Shoah, vissuta e subita suo malgrado, dall'altra la transculturalità (e anche transnazionalità se intesa in termini di patrimonio intellettuale e di civiltà), acquisita dopo un intenso vagabondare. Il termine traduce il *cross-cultural* anglosassone, ovvero – in sociologia e psicologia – tutto ciò che trascende la peculiarità e la specificità delle singole culture andando a cogliere elementi universali e ricorrenti appartenenti nella loro globalità a tutto il genere umano. Nel campo della letteratura, però, si corre il rischio di cadere nell'astrazione se non si individuano in maniera concreta gli elementi attraverso i quali si compie la transculturalità. In questo contesto, ci limitiamo ad individuarne due: il cibo e la lingua.

Simboli di cultura, cibo e lingua sono ciò che rende esclusiva l'appartenenza alla propria nazione. Tuttavia, sono anche elementi universali che troviamo – declinati nella loro specificità – in tutte le culture mondiali. In particolare, la cucina non è solo rimembranza di odori e sapori casalinghi nello stile delle *madelaine* proustiane, ma è soprattutto identità nazionale. Il cibo, cucinato e assaggiato, è elemento che partecipa al processo di costruzione del senso di appartenenza ad una nazione (Roguska 2018, 211). Non è un caso che una delle parole ricorrenti nella produzione letteraria di Bruck sia proprio 'pane' (e anche una delle prime parole che lei ha imparato in italiano insieme a 'ciao'). Alimento base in molte cucine, il pane è complessità di significati: simbolo di vita, elemento biblico, emblema di normalità. Nell'ultimo romanzo dal titolo *Il pane perduto* (La nave di Teseo, 2021 – finalista al Premio Strega 2021) diventa il protagonista: invocato dalla madre durante il viaggio della morte verso Auschwitz, il pane, preparato per *Pesach* e poi forzatamente abbandonato durante il rastrellamento delle croci frecciate, sussume un concetto più generale, quello del desiderio, della speranza, della fiducia nella vita che va avanti, malgrado tutto.

² Ibid.

La lingua è senz'altro l'elemento fondante di un popolo, che si riconosce attraverso il proprio vocabolario e le proprie strutture morfosintattiche. Eppure, nello scenario mondiale, è possibile trovare scrittori e scrittrici che hanno abbandonato la loro madrelingua per abbracciare un altro idioma, per esempio Ionesco, Kundera, Nabokov. Nella letteratura magiara, tra gli altri, ricordiamo Agota Kristof, Lóránt Gáspár, Kriszta Arnóthy, ma anche i tentennamenti di Sándor Márai che rimase a lungo indeciso su quale lingua utilizzare per scrivere, il tedesco o l'ungherese, scegliendo poi quest'ultima. Rinunciare alla propria lingua madre comporta, dunque, un rifiuto della propria identità nazionale e culturale? O si tratta forse di gettare un ponte verso una cultura altra utilizzandone l'idioma? Oppure, significa andare alla ricerca dell'inafferrabile?

Nel caso di Edith Bruck la questione si pone in tutta la sua complessità. L'adozione della lingua italiana non fu una scelta accidentale, ma una strategia consapevole per creare distacco tra l'oggetto descritto e la voce narrante rendendo quest'ultima in grado di sopportare lo stress emozionale causato da ricordi dolorosi. L'eterno dilemma di esprimere a parole qualcosa che appare irreali persino a sé stessi viene qui risolto con l'adozione di una lingua altra che permetta all'autrice di forgiare una barriera emotiva pur travalicando quella culturale. L'italiano diventa, dunque, l'utensile di cui si serve la scrittrice-artigiana, il mezzo linguistico che rivela non il tutto (non si è in grado mai di raccontare fino in fondo), ma il massimo, rimanendo tuttavia riservato e discreto, come il suo stile disadorno e conciso.

Tra scrittore e lingua madre c'è una sorta di vergogna, un freno che non ti fa dire certe cose. La lingua non tua rimuove questo freno³

afferma Bruck, e con la «lingua non tua» si può dire tutto e ci si può sentire liberi di dire tutto perché, in fondo, nelle profondità del proprio io più intimo quella lingua rimane straniera. L'Italia e l'italiano, dunque, diventano per Bruck un terreno fruttuoso in cui sviluppare una voce narrativa unica basata sulla sua storia personale e sulla sua determinazione nello scrivere. Attraverso l'adozione di un paese e di una lingua altri la scrittrice dimostra di essere in grado di ricostruire la propria identità personale, andata perduta con la disumanizzazione del mondo concentrazionario.

³ Si veda il testo di Bruck dal titolo *Az emlékezés tart életben minket, az élet pedig fenntartja az emlékezést* (Il ricordo ci tiene in vita, mentre la vita mantiene il ricordo). URL: <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/bruck-edith-az-emlekezés-tart-életben-minket.html> (ultimo accesso: 24.03.2021).

Nella produzione in prosa come in quella lirica ricorre il *tòpos* della figura femminile e della separazione madre-figlia. La madre è il filtro narrativo e psicologico che permette all'autrice di accedere e rappresentare il suo mondo di ricordi e di connettersi al passato. È il referente nel processo di autodefinizione della propria identità negata dal nazismo e fornisce ispirazione per la creazione artistica e linguistica. La figura materna, inoltre, funge da punto d'incontro tra un'esigenza privata, quella della ricerca della riconciliazione e del superamento del dolore della perdita, e quella pubblica di denunciare la Shoah e mantenerne vivo il ricordo.⁴ Bruck, inoltre, inverte i ruoli di madre-figlia come se volesse creare una sorta di fusione del corpo femminile tra presente e passato. Tale meccanismo narrativo, chiave di lettura di *Lettera alla madre* (Garzanti, 1988), incide sul dibattito del pensiero femminile, amplia i temi della scrittrice francese Simone De Beauvoir sulla costruzione di una soggettività femminile e fornisce un apporto filosofico e psicologico alla narrazione. Del resto il suo ruolo nel panorama letterario femminile è del tutto anomalo: in primo luogo, Bruck è una scrittrice-testimone, il cui dolore travolge gli argini del pensiero rendendo il suo motivo letterario inconfondibile con quello degli altri scrittori; in secondo luogo, contesta l'esclusività di appartenere al genere femminile: un buon libro è tale indipendentemente dal fatto che l'autore sia uomo o donna.⁵

In generale, nella produzione in prosa le protagoniste sono tutte *alter ego* dell'autrice, legate da un passato comune di deportazione. Sono donne tenaci, animate dal desiderio di guardare avanti al futuro e di ricostruire il proprio io perduto nella convinzione che è possibile venire a patti col passato. Tutte assomigliano a Edith bambina, o Ditke come veniva chiamata in famiglia: come la dodicenne è testardamente determinata a trovare lampi di luce, ovvero barlumi di umanità nell'orrore dei lager, allo stesso modo le protagoniste mantengono una fede coriacea nella forza inesauribile della vita, che permette loro di andare avanti. La luce è un'altra delle parole ricorrenti nel suo pensiero: è un attimo fulgido di tenerezza e delicatezza. È il nazista a Dachau che le chiede il nome, è lo zio Gyula che rificilla la famiglia di Ditke nel ghetto prima della deportazione, è il maestro Géza Bocsar orgoglioso della sua migliore studentessa, è la vicina Lidia che regala la farina per il pane perduto. Queste luci nel buio più profondo sono la speranza per l'avvenire e il monito per non lasciarsi andare. Non da ultimo, il fatto che le protagoniste dei racconti siano lo specchio dell'autrice

⁴ Cfr. Giorgio 1999, 301. L'autrice fa notare che, a differenza di *Chi ti ama così*, in *Lettera alla madre* (e nell'ultimo *Il pane perduto*) la sopravvivenza di Edith bambina è attribuita non alla SS ma alla madre con il suo perentorio «Obbedisci!».

⁵ Bruck, *Az emlékezés tart életben minket, az élet pedig fenntartja az emlékezést*.

conferisce autenticità ai fatti narrati, ma anche credibilità morale e artistica. Allo stesso tempo, però, la trasfigurazione narrativa del materiale di vita serve a proteggere la sofferenza di chi scrive e a salvaguardarne il pudore.⁶

Per quanto riguarda il tempo narrativo, l'ordine cronologico degli eventi è violato. Il racconto alimenta un'imprevedibile relazione tra eventi e tempi. È come se la scrittrice narrasse per lampi di immagine, ad intermittenza, similmente al movimento degli elettroni nel famoso principio di indeterminazione di Heisenberg. Inoltre, la visione sincronica, e non diacronica, del tempo le consente di alternare la narrazione in prima e in terza persona. In *Il pane perduto*, ad esempio, il tempo dell'infanzia, quello della bambina scalza discriminata perché donna, povera e ebrea, viene raccontato in terza persona quasi ad accentuarne il distacco, come fosse un'altra vita; il tempo della maturità, al contrario, riacquista la narrazione in prima persona.

Il linguaggio poetico, come forma di comunicazione (e di conoscenza) di contenuti talmente profondi da essere altrimenti inavvicinabili e inattingibili, è la dimensione letteraria che, meglio e più della prosa, restituisce all'autrice il suo ruolo di testimone della Shoah. A ben vedere, la poesia consente alla Bruck di abbracciare una misura più intima, più confidenziale che trasforma la sua testimonianza da impegno civile di un trauma storico in un momento di comprensione, di riconoscimento e di ri-conquista dell'amore, svelandone la dimensione esistenziale. Il suo è uno stile prosastico in versi liberi attraverso il quale la scrittrice sembra abbandonare il dato contingente, i fatti storici di cui è testimone, per assumere in sé una dimensione filosofica di interrogativi universali, come l'amore, ma anche il dolore e la solitudine, alla ricerca del senso ultimo dell'esistenza. Scrivere versi diventa, per la Bruck, il solo modo per percorrere la via della redenzione, ovvero per riconquistare l'amore malgrado il dolore, presentare la speranza malgrado la disillusione, far vincere il Bene malgrado il Male cogliendo l'armonia del Tutto. Amore e Dolore, Speranza e Disillusione, Bene e Male rappresentano il dualismo esistenziale, che, nel caso della nostra scrittrice ungherese, è tutt'altro che rigoroso e implacabile. La Fenice che rinasce dalle proprie ceneri⁷ è l'immagine di una donna la cui fiducia nella vita nasce dalla disperazione: nei suoi versi, Bruck celebra la Vita proprio perché lei è testimone di Morte. Il suo amore imprescindibile per la vita nasce dal dolore, o meglio dall'«agonia»: il suo cuore

⁶ Ibid.

⁷ «Li/tra le rovine del nido di un tempo/sul suolo fangoso del tempio distrutto/nel cimitero sepolto da ortiche/ancora una volta nuda/spogliata di ogni dignità nel dolore/sono rinata/dalle ceneri/come la fenice». *L'ultima visita* in «Monologo» (Bruck 2018, 186).

«così martoriato, [nda eppure] così ostinato a vivere e a scrivere»,⁸ in una felice espressione di Paolo Steffan, è incapace di odiare per due ragioni principali: da una parte, ha conosciuto l'odio nei suoi meccanismi perversi, dunque si tiene ben lontano da esso, e, dall'altra, grazie alla saggezza del cuore stesso e alla vitalità dei sentimenti, non prova né risentimento né disperazione né amarezza. La sua è una distante e lucida riflessione introspettiva.⁹ Il suo cuore svela *due cuori*: «due voci che si intrecciano restando distinte», la catastrofe della persecuzione nazista da un lato e il dramma privato della solitudine dall'altro, secondo l'interpretazione di Giovanni Raboni nella prefazione alla raccolta di versi dal titolo «Il tatuaggio» (1975) (Bruck 2018, 37-39).

Ed è proprio la solitudine, o meglio l'assenza, la chiave di lettura dei suoi versi:

*Di che cosa scrive un poeta se non dell'assenza, di ciò che manca
sia dentro che fuori? (Bruck 2018, 233),*

afferma Edith Bruck nella postfazione della raccolta di versi «Monologo» pubblicata nel 1990. La sordità e la cecità di chi non ha vissuto la Shoah condannano alla solitudine chi ne è stato testimone oculare, ma anche alla desolazione giacché non c'è più spazio per l'illusione. Il luogo unico e speciale dove alberga la solitudine è il grembo materno. Simbolo di tutte le altre assenze, mancanze e privazioni, la figura femminile materna viene rievocata sin dai primi versi e, nonostante il dolore del ricordo, compie un vero miracolo: dalla solitudine e dalla mancanza rinascono parola e vita.

*Ascoltare se stessi
in silenzio
con più distacco
con più saggezza
con la maturità pagata cara
saper stare soli
è il primo passo
per riconoscersi¹⁰*

⁸ «In agonia, in amore» di Paolo Steffan. *ivi*, 23-32.

⁹ *Ivi*, 17. Secondo Michela Meschini, autrice della prefazione e curatrice della raccolta, gli eventi tragici della persecuzione e il dolore da essi generato sono stati stemperati spesso nell'ironia e nella lucida riflessione grazie ad «uno sguardo calmo e distante [e] pacato» che ha permesso a Edith Bruck di sostituire all'indignazione «uno stupore insieme lucido e assorto».

¹⁰ In «In difesa del padre», *ivi*, 127.

Interrogarsi fin nei meandri più oscuri della coscienza, vivere la solitudine come fosse la solitudine di tutta l’umanità, ma con distacco e saggezza per poi far rinascere le parole e testimoniare al fine di dare un senso alla propria esistenza, o meglio alla propria sopravvivenza. Come nei versi di *Perché sarei sopravvissuta?*:

*[...] porto in me
sei milioni di morti
che parlano la mia lingua
che chiedono all’uomo di ricordare
all’uomo che ha così poca memoria.
Perché sarei sopravvissuta
se non per testimoniare
con la mia vita
con ogni mio gesto
con ogni mia parola
con ogni mio sguardo.*

Ma al costo di quali e quanti sacrifici?

*[...] il passato è un’arma
a doppio taglio
e mi sto dissanguando.
Quando verrà la mia ora
Lascero in eredità
Forse un’eco all’uomo
Che dimentica e continua e ricomincia ...*

Lo sguardo di Edith Bruck non è mai rivolto solo al passato, i mali del presente vanno individuati, braccati e stanati perché la memoria dell’uomo è corta e il Male rinasce facilmente. La testimonianza della scrittrice, dunque, assume un valore etico e civile: in un’epoca di negazionismo, riduzionismo e appiattimento del fatto storico, oggi come ieri, quando al termine della Seconda guerra mondiale, in un’Europa distratta dalla ricostruzione postbellica, il racconto dei sopravvissuti rimaneva schiacciato tra l’orrore del passato e l’indifferenza del presente, la sua narrazione si trasforma in un non so che di eroico. In particolare,

*la [nda sua] militanza testimoniale è esperienza totalizzante,
segnata da una sincerità egoica straordinaria, che la conduce a
chiedere aiuto per sopportare il proprio strazio interno, rinnovato
dall’incontro testimoniale con l’Altro (Varchetta 2019, 24).*

Il testimoniare in Bruck, dunque, non si limita ad un'*anamnesis* (ἀνάμνησις), ad una memoria intenzionale attiva, ma scava nel profondo alla ricerca della *mnéme* (μνήμη), della memoria passiva involontaria richiamabile al livello coscienziale solo dopo uno sforzo di recupero del passato attraverso la rivisitazione di foto, lettere, diari, memorie scritte, viaggi (Serkowska 2013, 247). La lucidità con cui la scrittrice punta il dito sul Male trova giustificazione nel fatto che i suoi versi sono «partoriti dalla mente e non dal ventre, anche se passati per il corpo» (Serkowska 2013, *ibid.*), corpo che partecipa incessantemente alla scrittura. Bruck scrive sempre a mano i suoi pensieri in modo istintivo e inarrestabile, scrive ovunque in casa, perché ciò che conta è il desiderio urgente e irrefrenabile che nasce da dentro nel vano tentativo di liberarsi dalle sue angosce, dai suoi tormenti e dalle sue pene.¹¹ Una scrittura corporea, concreta, fisica, istintiva, compulsiva.

Come conseguenza di ciò lo stile è disadorno ed essenziale. Le parole vengono scelte per la loro essenzialità e per la loro nudità. Complice l'utilizzo di una lingua non materna, l'espressione – nella prosa quanto nella poesia – è sempre misurata, come se la scrittrice pesasse ogni parola, nonostante la compulsività della scrittura. Dunque, l'adozione della lingua italiana come veicolo dei suoi tormenti interiori, oltre ad essere espressione di una scelta attiva e consapevole, risulta perfettamente funzionale a questo desiderio di essenzialità.

La complessità e l'unicità della voce di Edith Bruck nel panorama letterario internazionale è dettata anche dall'impossibilità di inserire la sua prosa in un genere letterario predefinito. I suoi racconti si mantengono sempre ai margini tra testimonianza, biografia storica, *memoir*. Quello che però è innegabile è che in Bruck la transculturalità, che prende forma nell'adozione della lingua e della cultura italiana, ha consentito alla ri-nascita di una identità personale andata in frantumi con l'esperienza disumanizzante dei lager nazisti.

Bibliografia

- Bruck, Edith 1959. *Chi ti ama così*. Milano. Lerici.
 Bruck, Edith 1988. *Lettera alla madre*. Milano. Garzanti.
 Bruck, Edith 1999. *Signora Auschwitz: il dono della parola*. Venezia. Marsilio.
 Bruck, Edith 2018. *Versi vissuti (1975-1990)*. Meschini, Michela (a cura di). Macerata. Eum edizioni.
 Bruck, Edith 2021. *Il pane perduto*. Milano. La nave di Teseo.
 Giorgio, Adalgisa 1999. *Dall'autobiografia al romanzo. La rappresentazione della Shoah nell'opera di Edith Bruck*. In Honess Claire E., Jones Verina R. (a cura di) *Le donne delle minoranze. Le ebreo e le protestanti d'Italia*, Torino. Claudiana editrice, 297-307.

¹¹ Bruck, *Az emlékezés tart életben minket, az élet pedig fenntartja az emlékezést*.

Guida, Elisa 2007. *L'etica del sopravvissuto nell'estetica di Edith Bruck*. In «Cuadernos de filología italiana», n. 14 (2007), 187-204.

Levi, Primo 1991. *I sommersi e i salvati*. Torino. Einaudi.

Roguska, Magdalena 2018. “Étel és identitás: identitásépítési stratégiák a magyar származású transzkulturális író(nő)k műveiben”. In Németh, Zoltán, Roguska, Magdalena (a cura di) 2018, *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*, Nitra, 209-220.

Serkowska, Hanna 2013. *Come funziona (e quale funzione svolge) la memoria di Edith Bruck*. In Coen Paolo, Gaudio Alessandro, Violini Galileo (a cura di) *Vedere, sentire, comprendere l'altro: Auschwitz 2 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti. Studi sulla storia, il diritto, la scienza e la letteratura*, Soveria Mannelli. Rubbettino editore, 2013, 245-255.

Varchetta, Giuseppe 2019. *Un andare pensando. Primo Levi e la “zona grigia”*. Sesto San Giovanni (Mi). Mimesis edizioni.

IL TEMPO E L'ATEMPORALE NELLA POESIA DI SÁNDOR WEÖRES

József Pál

Università degli Studi di Szeged

Sándor Weöres (1913-1989) è stato testimone di molti cataclismi storici nella sua vita. Tuttavia, questi hanno avuto uno scarso impatto sulla sua poesia, come se non fosse stato un partecipante ma solo un osservatore esterno, dal finestrino. Quasi tutto si svolgeva all'interno. Soltanto i suoi viaggi in Estremo Oriente hanno lasciato traccia sulla sua ispirazione poetica. Non era cittadino di questo mondo, ma dell'unità primordiale, di un mondo intero immutabile. È da questo punto di vista che il presente studio esaminerà l'influenza delle filosofie giudaico-cristiane e orientali. Per tornare all'unità (con Dio), l'uomo deve seguire un percorso opposto all'ordine della creazione del tempo. Dalla molteplicità (il tempo lineare terrestre), attraverso le dualità, le pulsazioni dell'esistenza (i primi tre giorni della creazione), si arriva al "momento eterno": il primo è l'"occasione" (Kairos) e il processo completo, il secondo è l'eliminazione degli opposti (ordine, maschile-femminile, umano-Dio, io sconfinato), e infine l'esistenza eterna. La cronologia vale niente o poco. La sequenza ha poca importanza. Qualsiasi pensiero poteva essere già presente nelle opere puerili o giovanili, il bambino sa già tutto quello che il vecchio conosce. Intuisce l'essenza della vita e delle cose. Spesso la stessa idea o con piccole modifiche espressa in vari contesti durante i quasi settant'anni di attività.

Parole chiave: *Weöres Sándor; atemporalità, animus-anima, unità primordiale, Bibbia*

Sándor Weöres (1913-1989) witnessed many historical cataclysms in his life. However, they have had little impact on his poetry, as if he was not a participant but only an outside observer, from the window. Almost everything took place inside. Only his travels to the Far East have left a trace on his poetic inspiration. He was not a citizen of this world, but a citizen of the primordial unity, of a whole immutable world. It is from this point of view that the present essay will examine the influence of Judeo-Christian and Eastern philosophies. Regarding unity (with God), man must follow a path opposite to the order of the creation of time. From multiplicity

(linear terrestrial time), through dualities, the pulsations of existence (the first three days of creation), we arrive at the "eternal moment": the first is the "occasion" (Kairos) and the complete process, the second is the elimination of opposites (order, masculine-feminine, Human-God, boundless self), and the last one is the eternal existence. Cronology is worth nothing or little. The sequence is of little importance. Any thought could already be present in childish or juvenile works, the child already knows everything that the old man knows. He understands the essence of life and things. Often the same idea or with small changes expressed in various contexts during the almost seventy years of industriousness.

Keywords: *Weöres Sándor*, *timelessness*, *animus-anima*, *primordial unity*, *Bible*

La nozione del tempo come *inarrestabile trascorrere delle cose in una successione illimitata di istanti* nella poesia di Sándor Weöres non si distingue fondamentalmente dagli altri possibili utilizzi poetici del tempo più inerenti al testo, come, per esempio, il ritmo o il metro, né, d'altra parte, dagli altri elementi del pensiero concettuale di tutta la poesia. L'antica tradizione mostra diversi modi fondamentali di rappresentare il tempo. I grandi temi principali della vecchia di- o tricotomia possono essere ricondotti a tre nomi greci: *Chronos* (il fluire monotono, misurabile), *Kairos* (momento privilegiato, qualitativo) e *Aión* (potere creativo inesauribile, eterno /ritorno/) della mitologia ellenistica e orientale. La distinzione era interpretata abbondantemente dalla teologia cristiana, in primis da sant'Agostino (autore preferito di Weöres) e da Boezio.

Kairos

Per la percezione quotidiana il tempo è una progressione ininterrotta, in linea retta, una serie di momenti successivi che non ritornano mai a quelli precedenti (*Chronos*). Ma ci sono anche momenti *supremi* che l'uomo deve riconoscere ed afferrare. Secondo il linguaggio simbolico-iconologico, con la mano si deve cogliere il ciuffo di capelli sulla testa del Kairos (Occasione, momento opportuno). Analogamente alla struttura linguistica di *take (opportunity)*, *saisir (occasion)*, *megragad (alkalmat)*.

L'incontro tra l'io e l'universale, l'effimero e l'eterno, è associato nell'*Ars poetica* di Weöres all'immagine del catturare e abbracciare:

*Fogd el a lélek árján fénylő forró igéket:
táplálnak, melengetnek valahány világévet*

*s a te múlt dalodba csak vendégségbe járnak,
a sorsuk örökélet, mint sorsod örökélet,
társukként megölelnék és megint messze szállnak.¹*

La difficoltà di “riconoscere” e poi afferrare il momento opportuno del tempo fuggente è espressa, in linguaggio iconografico, dalla labilità della lama di rasoio sulla quale Kairos alato, giovane divinità greca, tiene in equilibrio una bilancia.

Sono queste le qualità del tempo che appaiono nella poesia di Weöres. L'impressione iniziale della poesia scritta in occasione del decimo anniversario della morte del suo amato paterno-amico, Ágoston Pável, è il ricordare il defunto e l'interpretazione del periodo che è passato molto velocemente dal 1946. Il tempo che passa nella prima strofa è legato a due archetipi, l'aria e l'acqua: gli anni scorrono veloci come nuvole vaganti nell'aria, o come pesce scivoloso e squamoso nella “marea del tempo”. Dopo la meditazione dell'autore sul passato, l'attenzione si concentra su come il linguista ed etnografo Pável ha potuto utilizzare i minuti della sua breve vita per un lavoro significativo in questa deriva “inafferrabile”. Sopra i pesci che scivolano nell'acqua sottostante, «minuti, ore, giorni e anni / galleggiano come barche cariche con le sue opere». L'appellato ha approfittato dell'opportunità offerta da una carriera sulla terra, e le sue opere sopravvivono al loro creatore, vincendo la battaglia. Un contrasto naturale a questa visione ottimista della morte è l'intima emozione, il dolore causato dall'assenza del morto: non si vedrà mai più l'argento dei suoi capelli, il colore azzurro come l'acqua dei suoi occhi, il suo viso rosso; e non si muove più la sua penna. Gli anni rotanti sono caratterizzati da negatività e assenza: non ci sono le rondini dalle ali blu scuro, la roccia ghiacciata, la primavera congelata, l'“ombra lunga”. Per lo spirito dello studioso di Szombathely, o più precisamente per ciò che resta di Ágoston Pável, morto in gennaio, secondo il luogo comune dell'epitaffio della strofa finale, stende il “braccio dei giorni che crescono”. La chiusura è una parafrasi della poesia del poeta cinese medievale Po Chu-ji, tradotta da Weöres e pubblicata in un volume a parte (1952), «La terra di Szombathely nasconde le tue ossa, / non nasconderà mai la tua fama».

Il tempo trascorso in questo mondo ci dà l'opportunità di amare correttamente la vita (e la morte), ma la possibilità deve o dovrebbe essere sfruttata secondo i criteri dell'eternità. Weöres presenta tre diversi tipi di relazione nel suo *Tappeto di cenci* 83 (*Rongyszőnyeg, 4. Részlet*). Tutte e tre le strofe iniziano con il verso *Che*

¹ Cattura, sull'onda dell'anima, i verbi roventi: / nutrono, riscaldano tutti gli anni platonici, / nei tuoi canti effimeri sono solo di passaggio, / il loro destino è vita eterna com'è pure la tua, / come sodale ti abbracceranno e poi voleranno via. (Traduzione di Ibolya Cikos. Tutte le altre traduzioni qui presenti sono a cura dell'autore dell'articolo.)

ama tanto la vita come: i primi due versi presentano al lettore l'esempio negativo dell'uomo vegetativo. Il porco odia la morte che toglie l'abbeveratoio. La seconda strofa descrive un'altra mentalità. L'uomo spirituale contemplativo, presentato in quattro versi, aspetta la morte con equanimità, «come la nave il fischio di partenza», in uno stato d'animo di *atarassia* conosciuto da Boezio. Tuttavia neanche questo è l'atteggiamento più appropriato alla questione dell'esistenza e della non esistenza (come non lo è neppure al filosofo antico). La terza definizione, in tre versi, dà la risposta perfetta in questo senso: la vita è un tempo di lavoro piacevole, seguito da un meritato 'riposo', e le due cose, l'amore per il lavoro e quello per il riposo, sono in effetti una cosa sola. La metafora ripetuta della barca, che si riferisce al tempo, evoca un senso di piattezza e linearità.

Aión, periodo completo

Il tempo non è solo una "occasione o opportunità". Un'altra concezione è che il tempo gira su sé stesso, può ritornare al suo stato precedente, come il ciclo dell'anno, spesso espresso dallo zodiaco o dal serpente che si morde la coda. Aión, o il "portatore di luce" o "primogenito" (*protogonos*) della tradizione orfica (tanto cara al Weöres), associato al Phanes dalle ali d'oro, che potrebbe essere emerso dall'uovo cosmico, e che è circondato da un serpente. Era menzionato insieme a Eros e Mitra, ed era anche il figlio di *Chronos*. Nei pochissimi elementi delle *Poesie omesse dal ciclo di poesie di un verso*² scritti nel 1946-47, ricorre tre volte il costrutto aggettivale del tempo biforcuto (*kettéagazó idő*), la seconda volta insieme all'isola del tempo (*idősziget*). Il termine geografico evoca non solo l'idea di circolarità, di auto-reclusione, ma anche il contrasto tra terra e acqua, secco e umido.

Quando si legge la Bibbia, una delle prime cose che si nota è il doppio ordine temporale della creazione. I tre giorni dell'inizio (seguendo il simbolismo del numero ternario) sono la storia della chiamata di Dio degli esseri alla vita, l'oscillazione tra due stati, la pulsazione della vita che nasce, la fusione, la dissoluzione e il riemergere degli opposti. La dualità è in genere descritta come *separazione, opposizione, alternanza o complementarità*. Il "tempo" lineare si forma insieme alla creazione del Sole e della Luna, e nasce soltanto nel quarto giorno (il numero delle cose corporali e terrestri) ed è associato al movimento dei corpi celesti, il suo tratto costitutivo è la sua natura transitoria.

Il cristianesimo è "nato" sia nella differenza radicale tra il tempo del Creatore e quello del creato, sia nella cronologia romana, che (con la correzione del calendario gregoriano) calcolava il tempo misurato in un modo che è ancora valido e quindi

² Pubblicazione postuma, Weöres 2013, 319-320.

utile per scopi pratici. Anche se i “giochi centenari”, che miravano a purificare i peccati delle generazioni precedenti, ebbero un ruolo importante nel rinnovamento spirituale dei cittadini dell’Impero Romano, il significato dei *Ludi saeculares* non può essere paragonato al concetto e al significato cristiano della festa. Interpretato come metafora di Cristo, l’anno – dall’attesa (Avvento), dalla nascita alla crocifissione (Pasqua) e poi alla sua seconda venuta come Re (Cristo Re) – mette il cosmico in una prospettiva storica e lo storico in una prospettiva cosmica, cui partecipava necessariamente ogni cristiano in cerca di salvezza, e che poteva così, anche in vita e soprattutto dopo la morte, uscire dai limiti temporali di un’esistenza limitata e unire la propria alla vita eterna di Dio, “restituendogli l’esistenza”.

Verso la perfezione (1943-1945) tratta in pochi paragrafi l’organizzazione del tempo. Secondo il poeta, il tempo può essere diviso in due o tre gruppi principali (come *forma*, *forma-materia* e *materia* nella teologia cristiana). Weöres parte dalla dicotomia: tempo fenomenico e tempo totale immutabile. Il primo ha quattro parti: esterno (misurabile con un orologio), interno (legato all’alternanza dei contenuti incorporei), il flusso del mondo (azione continua di forze inanimate) e, alla fine, quello storico (fluttuazione della corrente universale dell’umanità). Il secondo è il tempo totale (trascendentale), che contiene l’immutabile, infinita operazione divina. In ogni istante del tempo fenomenico è ugualmente presente la nascita, la persistenza e la distruzione come se fosse una copia finita della creazione infinita, ma non c’è la forza della creazione, dell’eternità e del giudizio finale. Il primo è senza inizio né fine, come un cerchio. Il secondo, invece, è un punto in cui coincidono il meno e il più infinito e la distanza incommensurabile tra loro.

L’opposizione tende tra l’originale e la “copia”. La replica del tempo totale in quello fenomenico è il tempo dello spirito posseduto esclusivamente da un individuo. Ma la vita di un individuo non incomincia con la nascita e non con la morte finisce.

*Isten gondol öröktől fogva téged,
elméjében léted mint szikla áll.
Mi ehhez mérve habfodornyí élted?
és mit változtat rajtad a halál?*³

La tendenza generale è la seguente: mentre l’individuo può perfezionarsi, la massa diventa sempre più scura. Nel corso della storia dello spirito dell’uomo si

³ «Dio ti pensa sin dall’eterno, / nella sua mente il tuo essere come una roccia sta, / Misurata a questa la tua vita lunga come la schiuma / sull’onda che cos’è? / e cosa ti cambia la morte?»

distinguono quattro periodi. All'inizio (età dell'oro) intorno alla base immutabile dell'uomo si organizzano i fattori variabili in perfetta, serena armonia con le forze incorporee e con la natura. Nell'*argento* la personalità mutabile si separa dallo strato di base originale, ma anche in questo periodo rimane l'attrazione per la bontà e per la bellezza atemporali. L'età del metallo è un periodo di ricerca e di conflitto: non sono più presenti evidentemente la verità, la bontà e la bellezza, che sono diventate oggetto di ricerca (scienze naturali, diritto, arte). Nell'ultimo periodo (quello del ferro) non c'è più rapporto tra immutabile e mutabile. L'uomo vuole conoscere soltanto il mutabile e perde il senso per l'immutabile. L'individuo, tuttavia, decide da solo a quale età vuole appartenere. «L'infinito senza tempo che si dispiega dietro la personalità finita nel tempo è l'anima. L'infinito senza tempo che non ha bisogno di dispiegarsi: Dio» (Weöres 1975, 1. 642. Brani tratti dal *Tempo e Dio*).

La visione giudeo-cristiana e quella di Weöres si incontrano su un punto fondamentale: l'uomo partecipa dell'Essere assoluto di Dio può sperimentare ("assaporare", "gustare") l'eternità⁴ ancora durante la sua vita. Ma questo è possibile solo in momenti eccezionali e non per tutti. Lo "sguardo" non è una sensazione rara ed incerta, ma offre un momento eccezionale, una totalità di valori morali ed estetici, per cui l'individuo può diventare "un delegato, un messo di un altro mondo"⁵. Non esiste un nome o una conoscenza per ciò che vi si rivela.

Questi sono i concetti attorno ai quali ruotano le opere liriche del Weöres. Ha scritto della *Torre del Vento* (*Széltornya*, 1943), un antico edificio che domina la città, coperto di uva selvatica:

*Ó fönn a levegőben
csak túri elnézően
időtlen zsámolya előtt
az önmagába maró időt.*⁶

Il poeta ha collegato il tempo profano che passa nella "città" all'antico emblema del serpente che si morde la coda, e che qui si riferisce non all'eterno

⁴ Örök pillanat (*Momento eterno*, 1935) «Van néha olyan pillanat, / mely kilóg az időből... megérezheted / önnön-magadban Istent... az öröklétet ízeled / még innen a halálon». (A volte c'è un momento / che pende fuori dal tempo... puoi sentire / Dio in te stesso... assapori l'eternità / ancora di qui alla morte).

«Lehet-e perc, mely öröklétté válna..?» Weöres 2013, 249. «Può un momento diventare eternità?», si chiedeva nella sua poesia *A Eva* (1937). Weöres 2013, 249.

⁵ *Egy másik világ* (*Un altro mondo*, 1941), *Nem élni könnyebb* (È più facile non vivere, 1950) «Megérint egy változatlan világról / pár kóbor sejtelem ígézet». (Mi tocca l'incantesimo di qualche premonizione vagante / di un mondo immutabile).

⁶ «Esso è in aria / tollera con indulgenza / davanti al suo sgabello senza tempo / il tempo che morde se stesso». *Széltornya* (1943), 7.

ritorno ma alla distruzione e all'oblio, contrapponendo questo all'immobilità e alla permanenza della torre.

La dualità del processo (circolare) del tempo senza inizio e fine, diviso in passato, presente e futuro, che corre parallelamente agli eventi terreni, e della totalità indivisa (il "tempo" di Dio in senso agostiniano) è ripetutamente espressa nelle opere di Weöres. Il passato e il futuro sono chimere, sostiene, perché vivono nell'adesso continuo, nell'"infinito della presenza", che è "immutabile dalla creazione".⁷ L'idea di eternità dall'antico padre al figlio ultimo, dall'inizio alla morte è così espressa, per esempio, nella poesia intitolata *Geniuszok. A borús (Il tetto)* e dedicata allo storico dell'arte e pastore calvinista Lajos Fülep:

*Élet s halál egy bennem, véget ért,
ősapátokban s végső fiatokban.*⁸

Le stesse parole si trovano in *Per dieci anni*: «A végtelenbe szálltam s visszatértem, / ősapád és végső fiad vagyok» (Ho volato nell'infinito e sono tornato, / sono il tuo antenato e il tuo ultimo figlio).⁹ L'idea è espressa anche nella parte conclusiva di *Toccata* (1969), così come nei versi di *Eternità* «... múltónak látszik és örök» (sembra transitorio, ma eterno) o in *Töredék (Frammento)*, 1942): «S majd ha átléptek az idő túlsó küszöbét...» (E quando si varca la soglia opposta del tempo). Questo tipo di possesso del tempo, tuttavia, nel senso boeziano (vedi sotto), non può ancora essere considerato eterno: «Az idők folyama kiszáradt köröttem» (Il fiume dei tempi si è prosciugato intorno a me) in *Az idők folyama*, 1935.

Eliminazione dei conflitti, ordine, armonia

Nel corso della sua carriera, Weöres tornò più volte all'idea di unire alcuni opposti archetipici. La costruzione di un ordine interno in perfetta armonia con l'esterno racchiude in sé la possibilità di elevarsi ad un livello più alto: «*Én, a határtalan szellem*» (*Io, lo spirito illimitato*, Weöres 2013, 282). Lo stato primordiale e divino dell'uomo era l'unità. Dal totale-immutabile partono gli

⁷ *Idő*, Weöres, *Elhagyott versek*, 433. Vedi: *Az elveszett idő*: „a múlt mint a most levő / a jövő mint a jelenvaló / szétmászknak... 487 (il passato come il presente / il futuro come il presente / si stanno lacerando).

⁸ La vita e la morte sono una cosa sola in me, è finita, / nel vostro padre antico e nel vostro ultimo figlio.

⁹ Vedi ancora la poesia *Vagyok utód, vagyok előd (Sono postero, sono antenato)*, con il motivo, di nuovo, dell'*isola*: „...mindenképpen csak átmenet, / így úszom a kettő között, / hab-hordta dőlt fa, nem sziget.” (comunque, è solo una transizione, / così fluttuo tra i due, / piegato albero portato da schiuma, non un'isola). Weöres, *Elhagyott versek*, 535, 652.

innumerevoli fenomeni mutevoli, che soltanto in misura ridotta portano il valore originale. Ma ciò che è rimasto in noi, secondo l'antropologia del Poeta, è sufficiente per riavere il senso della vita umana. «Se rompi la tua individualità passeggera, e penetri profondamente in te stesso nell'anima eterna, conquistasti la perfezione come un condottiero conquista il castello», in *A teljesség felé* (*Verso la perfezione*). La materia non può portare, la ragione non può conoscere la vera armonia, *Oldódó jelenlét* (*Presenza solubile*, 1963). «L'unico vero apprendimento è risvegliare e attivare la sapienza assopita nel nostro essere» (*A teljesség felé*, I. Weöres 1975, 1. 637, 645).

L'idea appare come un problema poetico, persino interdisciplinare, nella sua opera che ha il carattere di *ars poetica*, *A jövendő költészete* (*La poesia ventura*, 1966). Il sonetto inizia con un'evocazione della musica celeste e finisce con l'immagine di una figura sacra. Il "navigatore delle parole-schiuma" ("a szó-habok hajósa"), mosso dall'ordine e dall'armonia dell'amore celesti lascia il mondo, si libera dagli impulsi terreni ("non c'è scossa di febbre"). Così come è liberato dai suoni percepiti dall'orecchio ("nelle sue orecchie c'è un silenzio nudo") e dal vedere cose inutili. L'equivalente del silenzio post-battaglia sul lato visivo è la forma più perfetta e astratta dell'arte sacra, appare agli occhi: "la sacra geometria degli angeli". Una semplice forma geometrica pura, cerchio, triangolo, angolo retto piena di significati profondi come le figure schematiche nell'arte medievale. Chiudere i sensi per poter concentrarsi sull'incantesimo del sacro. Con l'affievolirsi dei colori e la musica muta nasce l'amore e si sente "il pieno battito dei numeri" (*A forrás, La fontana. Orbis Pictus-részlet*).

Eliminare i conflitti, uomo-donna

Per arrivare alla perfezione si deve superare la più evidente dualità naturale: maschile-femminile. «Végtelenül únom szüntelen / zártságomat egy férfitestben» (Sono infinitamente annoiato / di essere sempre intrappolato nel corpo di un uomo) in *Nocturnum*, 1963. Non indipendentemente dalla psicologia di Carl Gustav Jung, Weöres si occupava della componente *anima* nell'uomo e *animus* nella donna. La via inversa della creazione, il ritorno a Dio dalla moltitudine conduce necessariamente attraverso il *due*. La loro fusione, il superamento della dualità, porta più vicino allo stato divino dell'unità primordiale, riacquistando il tempo pieno.

Già il titolo della coppia di sonetti del ciclo delle *Átváltozások. Animus-Anima* (*Metamorfosi*, 1959, 1960) «elém jő sorsom menyasszonyi képe» (viene da me l'immagine di sposa del mio destino) è molto significativo. Non meno chiaro il messaggio in *Az új évezred szelleme* (*Lo spirito del nuovo millennio*, 1947): «Guardare tutto con gli occhi di Dio – né maschile né femminile – ma

come il santo castrato, e il bisessuale, l'uomo completo!» (WS2.582), o il terzo brano di *Jelek* (*Segni*, 1947-1948).¹⁰

*Férfi, keltsd a rejtett nő magadban;
nő, ébreszd fel férfi-voltodat:
mert ha átölel a Láthatatlan,
beléd-árad s magába fogad.*¹¹

Nella poesia *Verso la perfezione* Weöres dà una spiegazione storico-filosofica:

Il modo principale di sconvolgere la perfezione è di trasformarsi in maschio e femmina. Un bambino che stia per diventare maschio o femmina è ancora perfetto come è perfetto un essere umano che supera la sua divisione individuale, che unisce l'essere maschile e l'essere femminile, dissolvendoli nella fissità. Se un essere maschile penetra nello spirito di un essere femminile o se egli osserva l'essere femminile nascosto sotto il suo essere maschile, vede che, in rossastra penombra, le cose esistono, intrecciate e prive di forma, come germi in spasmodica pulsazione,¹² se un essere femminile rivela lo spirito di un essere maschile o il suo essere maschile nascosto, l'essere femminile vede che le cose fra loro separate tremano, in una luce grigioazzurra, come statue. (Weöres 1975. I. 667-669).

L'unificazione delle due nature fornisce la possibilità all'essere di liberarsi dai limiti dell'esistenza temporale. In altre parole, tutto l'uomo è liberato da entrambi i tempi per entrare in uno stato simile a quello del suo creatore. Oltre alla teoria e oltre ai versi, il poeta stesso cambiò natura, e diventò donna. Nel prosimetro intitolato *Psyché* (1972) si è trasformato in poetessa fittizia,¹³ descrivendo anche le sue esperienze sessuali.

¹⁰ Altre variazioni dello stesso tema: *Dal a csillagokról* (Canto delle stelle, 1946), o il già menzionato: *Én, a határtalan szellem, io spirito illimitato, 38: Ha férfi vagy / bennem egyesülsz asszony alakoddal; / ha nő vagy, / bennem egyesülsz ember-alakoddal; / ha egyesülünk: / minden a mi gyermekünk.*” (Se sei un uomo / in me sei unito alla tua forma-donna; / se sei una donna / in me sei unita alla tua forma-uomo; / se siamo uniti: / tutto è nostro figlio). Weöres 2013, 29, 300.

¹¹ Uomo, risveglia in te la donna nascosta; / donna, sveglia il tuo essere virile: / perché se l'Invisibile ti abbraccia, / scorre dentro di te e ti accoglie in sé.

¹² Attività del dualismo creatore (luce-tenebre, giorno-notte, ecc.) nei primi tre giorni, prima della creazione del Sole e della Luna, vale a dire, il tempo lineare.

¹³ Erzsébet Lónyai, secondo il commento, scrisse poesie dal 1808 al 1830. Weöres scriveva *Psyché* nella lingua ungherese di quel periodo.

Eliminazione degli opposti, l'essere dell'io illimitato

Per diventare perfetto, deve essere fatto l'ultimo passo. Nella decima e ultima poesia del *Grádicsok éneke (Canto dei gradini, 1964)*, Weöres varia idee simili alle menzionate:

*A változó világon
átnyúlva szakadatlan,
fürdöm oly végtelen harmóniában
mit a művészi álom
nem rögzíthet szavakban,
belőle a versben néhány szilánk van.¹⁴*

In questo componimento il poeta ha formulato altre considerazioni, come la situazione conflittuosa dello scioglimento-liberazione; il rapporto tra l'io e fra l'immagine o la riflessione dell'altro in lui; oppure il desiderio del "basso io" nel vortice di vedere da lontano l'immobile marcia trionfale. A volte, i due io (concreto e assoluto, di aldiquà e di aldilà) dialogavano tra loro in *A kettős én (Il doppio io, 1962)*.

L'amore, una forza autocomunicante lo "manda" e lo mantiene in esistenza. Dallo stato "sogno-gomitolo" l'uomo dopo la nascita sarà "figlio della terra", un "prigioniero" che può realizzare la sua vera essenza se si libera dal suo corpo soggetto a corruzione. I versi conclusivi di *Orbis pictus (Búcsúzó, Congedo, 1952)* contengono l'essenza di questa idea: «Se il tuo tessuto (viluppo) e la tua corteccia vengono scrostati, / l'amore si staglia come uno scoglio nudo».

La liberazione dalla sua personalità dopo la morte può offrire la possibilità di avvicinarsi e fondersi con l'infinito nello spazio e nel tempo: «Mi sono liberato della mia persona, / quindi perché dovrei desiderare di tornare morto? / Essere o non essere: puro essere / l'eterno presente» (*Fogy a zavaros ital és átlátszik a pohár alja, La bevanda torbida scorre via e il fondo del bicchiere è trasparente, 1963*). *Vénülő pasas (Il tizio che invecchia, 1965*, allora lo scrittore aveva 52 anni) non sa perché è venuto in questo mondo vorticoso e pulsante ed esprime la sua attesa speranzosa con una similitudine piuttosto strana: è felice che è ridotta la distanza che lo

*separa dall'infinito,
dall'amore non strutturato,
da dove, Dio lo sa, come son capitato*

¹⁴ Scavalcando ininterrottamente / il mondo mutevole, / sono immerso in un'armonia infinita / che il sogno artistico / non può catturare in parole, / di cui ci sono alcuni frammenti nella poesia.

*al mondo vorticoso e pulsante,
nella confusione vacillante
- non io, solo una maschera al posto mio.¹⁵*

L'approssimarsi della morte è simboleggiato dalla madre che la sera copre il bambino.

Dopo la separazione dal corpo (“involucro deperibile”) che blocca il cammino per poter diventare parte del Dio infinito, c'è anche un altro distacco, inaspettato ma teologicamente spiegabile. Non si muore quando questo accade, perché allora «... solo la morte / esce fuori da me ... il tempo non macina più» (*Ami kimaradt az Orbis Pictusból*, 1952: Weöres 2013, 392). Questa seconda rinuncia riguarda sé stesso. Il mio essere è indipendente dal mio io, perché non è più mio, ma di Dio. La liberazione dall'io non significa confinamento dall'essere o dal non-essere; al contrario, è solo in questo modo che si può giustamente dire: «Io sono in Dio e non sono».¹⁶ Qui il poeta introduce una sottile differenza tra l'io (fenomenico, superficiale) e l'essere dell'io (infinito trascendentale).

Aión, vita eterna

Nel libro XI delle *Confessioni*, Agostino chiarisce che è una cosa stupida parlare di tempo prima della creazione del mondo, poiché il tempo è nato con la creazione delle cose finite. Al di sopra del tempo come parte integrante della Creazione ne esiste un altro, quello del Dio, un punto che contiene tutto, dove non c'è prima o poi.

Ma non è nel tempo che tu precedi i tempi. Altrimenti non li precederesti tutti. E tu precedi tutti i tempi passati dalla vetta della tua eternità sempre presente; superi tutti i futuri, perché ora sono futuri, e dopo giunti saranno passati... Tu creasti tutti i tempi, e prima di tutti i tempi tu sei.¹⁷

La teologia del tempo fa qui una sottile distinzione, articolata più chiaramente da Boezio in relazione alla prescienza divina nel suo quinto libro *La consolazione*

¹⁵ «mi elválaszt a végtelentől, / a tagolatlan szerelemtől, / ahonnan Isten tudja mért kerültem / örvénylő-lüktető világba, / imbolygó összevisszaságba / nem is én, csak álarc helyettem».

¹⁶ *Elszakíthatnak (Possono strapparmi*, 1965). Weöres 2013, 428. «Elszakíthatnak énemtől, önmagamtól... De nem szakíthatnak el léteemtől vagy nemléteemtől... Istentől... Istenben vagyok és nem vagyok...» (Possono strapparmi dal mio io, da me stesso... ma non possono strapparmi dal mio essere o non-essere... da Dio... sono in Dio e non sono...).

¹⁷ Sant'Agostino, *Le confessioni* XI.13.16. URL: <https://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index2.htm> (ultimo accesso: 22.03.2022).

della filosofia. Si sbaglia, dice, chi pensa che Dio sia al di sopra del tempo ed “eterno” solo nella misura in cui non ha mai cominciato ad essere e non ha mai cessato di essere, perché allora sarebbe soggetto alla temporalità, poiché il suo passato non è più e il suo futuro non è ancora suo. Possiamo dunque considerare giustamente come eterno solo ciò che allo stesso tempo afferra e può rivendicare come propria la perfetta completezza della sua sconfinata esistenza, che ha il suo futuro senza alcuna lacuna, e che non ha perso nulla del suo passato.¹⁸

Nella prima parte della *Trilogia* del 1932, Weöres scrisse che il suo percorso, che partiva verso l’infinito e non piegava mai da nessuna parte, era una linea retta che ritornava a sé stessa e non una curva che ritornava a sé stessa. Nulla e tutto: unità eterna, il punto in cui la realtà incontra l’assoluto. Nelle 49 poesie del ciclo *Io, lo spirito illimitato* (1944?), Weöres ritorna costantemente all’idea che il centro, la corrente impersonale e comune (*Ultime volontà* di Goethe: “In ogni cosa c’è una corrente eterna!”) è nell’uomo stesso, e che, se ci esaminiamo con sufficiente profondità, possiamo scoprire in noi il nostro angelo custode. Dice di sé ciò che è usuale solo per Dio:

*Az alak elműlik, mert keletkezett,
én el nem múlok, mert nem keletkeztem.*¹⁹

L’esistenza in noi assume le caratteristiche di Dio, la cui seconda qualità più importante, secondo San Tommaso d’Aquino, è la sua infinità temporale e spaziale: «Határa nincs mégis sejted hogy él / és szól hozzád csak figyelmes legyél» (Non ha limiti, ma tu sospetti che vive / e parla a te se tu stai attento) in *Töredékek*, 1950; «fejemben és szívemben elfér Isten» (Dio può stare nella mia testa e nel mio cuore) in *Ami a Rongyszőnyegből kimaradt*; «nem-ismerésem határtalan tudás» (la mia non conoscenza è un sapere senza limiti) in *Multat idézek*, 1971.²⁰ Questo essere infinito che emerge dall’uomo non si muove, non è qualcosa, non nasce e non muore. È indipendentemente dalla “veste” che ha ricevuto con la creazione del mondo, e come suo Creatore “maga az önmaga által létező lét” (essere che esiste da sé stesso).

¹⁸ Boezio, Severino, *La consolazione della Filosofia*, v. 5.8. «Orbene, quello che abbraccia senza distinzione la totale pienezza di una vita senza fine e la possiede; quello a cui non manca niente del futuro e da cui non è scorsso via niente del passato, questo è a buon diritto eterno, ed è necessario che, padrone di se stesso, sia sempre presente presso di sé e abbia sempre presente a sé l’infinità del tempo, il quale scorre». URL: <http://www.nilalienum.it/Filosofia/Filosofia/Autori%20e%20Opere/Boezio/La%20Consolazione%20Della%20Filosofia.pdf> (ultimo accesso: 22.03.2022).

¹⁹ La figura passa perché viene creata, / io non passerò, perché non sono stato creato.

²⁰ Le citazione in ordine: *Elhagyott versek* 333, 397, 455

Conclusioni

Nell'opera di Sándor Weöres è quasi impossibile applicare i metodi di ricerca storici della letteratura, altrove applicati con successo. È un compito molto difficile mostrare lo sviluppo o il trasformarsi dei suoi pensieri fondamentali nel corso dei lunghi anni attivi (1932-1989). La cronologia nel suo caso vale poco o niente. Il poeta anche in questo senso ha fatto sparire il tempo: qualsiasi pensiero poteva essere già presente nelle opere puerili o giovanili, così come nelle sue poesie adulte o della vecchiaia. E se, con la logica quotidiana, si cerca di inventare un filo conduttore critico, spesso e facilmente si diventa superficiali o arbitrari. Per quanto riguarda l'essenza della vita, il bambino sapeva già tutto quello che il vecchio sapeva. Spesso si tratta della stessa idea con piccole modifiche espressa in vari contesti durante i quasi settant'anni d'operosità. Nella già citata poesia *Nocturnum*, il poeta rivela precisamente, dopo dicotomie e divisioni, l'idea dell'ascesa alla piena esistenza e conoscenza di Dio:

*Míg él s lőt-fut, halott vagyok,
ha ő nincs, megszabadulok,
vissza, az Isten szerelmébe,
nem vagyok semminek se része,
...
vagyok a gát nélküli bőség,
az észrevétlen lehetőség
aki mindent magába-fogva
teljes kincsét szüntelen osztja.²¹*

Il compito – scrive nella poesia che comincia con *Ahelyett hogy (Invece di...)* – è quello di ascoltare gli insegnamenti di Cristo, del Buddha, delle Upanishad, del Tao Te King, dei saggi e dei santi, l'obiettivo dell'uomo non dovrebbe essere “vivere in eterno”, ma “sciogliersi in Dio”.

Bibliografia

Sant'Agostino. *Le confessioni*. URL: <https://www.augustinus.it/index2.htm> (ultimo accesso: 22.03.2022).

Boezio, Severino. *La consolazione della Filosofia*. URL: <http://www.nilalienum.it/Filosofia/Filosofia/Autori%20e%20Opere/Boezio/La%20Consolazione%20Della%20Filosofia.pdf> (ultimo accesso: 22.03.2022).

²¹ Finché lui vive, io sono morto, / se non c'è, sarò libero, / indietro, all'amore di Dio, / Non sono parte di niente, /.../ Sono l'abbondanza senza diga, / l'opportunità inosservata / che racchiudendo tutto in sé / divide il suo pieno tesoro incessantemente.

Weöres, Sándor 1975. *Egybegyűjtött írások* (Scritti raccolti) 1-3. Budapest. Magvető.

Weöres, Sándor 2013. *Elhagyott versek* (Poesie abbandonate). Budapest. Helikon.

ODE AL CORAGGIO IN TEMPI DI GUERRA.
RIFLESSIONI SU *UNA DONNA SUL FRONTE* DI ALAINE POLCZ

Nóra Pálmai
Bruxelles

L'obiettivo del presente saggio è quello di presentare e indagare con spirito critico il tema centrale del libro di Alaine Polcz dal titolo *Asszony on fronton* (*Una donna sul fronte* in edizione italiana): la violenza subita dalle donne in tempo di guerra. Il tema è declinato in un tempo e in uno spazio circoscritti, le donne ungheresi oggetto di abusi e stupri da parte dell'esercito di occupazione sovietico durante la Seconda guerra mondiale, ma ha una valenza universale. Il saggio riflette sull'aspetto culturale e ideologico della violenza in un contesto in cui alle donne non era permesso rielaborare il trauma subito. Inoltre, si sottolinea l'importanza del testo della Polcz che, sebbene sia un testo letterario "atipico", ha il merito di aver dato voce ad un dramma a lungo ignorato.

Parole chiave: esercito sovietico in Ungheria, violenza sulle donne, tabù della violenza sessuale, elaborazione del trauma, memoria culturale

The main goal of this essay is to present and critically analyze the key-issue of Alaine Polcz's book entitled *Asszony on fronton* (*A woman on the front* in Italian edition): the violence suffered by women in wartime. The topic has universal value, although it is expressed in a specific place and time, the Hungarian women subjected to abuse and harassment by Soviet army during the Second World War. The essay reflects on cultural and ideological aspect of violence in a background in which women were not allowed to re-elaborate the trauma they suffered. Furthermore, the relevance of Polcz's text is unquestionable: although it is an "atypical" text from the literary point of view, it deserves full consideration because it gave voice to a long-ignored drama.

Keywords: Soviet Army in Hungary, violence against women, taboo of sexual violence, trauma processing, cultural memory

Ci sedemmo e mangiammo. Io ero piena di pidocchi, ed ero sporca, mi lavai appena le mani, ed in quel chiasso che c'era nell'appartamento, non ci prestai nemmeno attenzione.

Mia madre naturalmente pianse di commozione, era felice e mi abbracciò. Io la guardavo, ed ero contenta per lei. Ero contenta, perché eravamo vivi, niente di più.

Non ero più contenta di nulla, e non credevo più in niente. La malattia per la quale non avrei mai potuto partorire, la covavo già in me, ma in quel momento non sapevo ancora se fosse la sifilide o altro. Sospettavo di essere contagiosa e non volevo infettare nessuno.

Eravamo seduti a tavola, ma non tirai fuori la piccola salsiccia che nascondevo in fondo alla tasca. Qui poteva apparire ridicola. C'era la lingua di manzo in salsa di pomodori. Ne ero stupefatta, la guardavo fissa, e mangiavo in silenzio.

«Dicevano che i russi violentavano le donne. Anche da voi?» – chiese mia madre. «Sì, – risposi – anche da noi». – «Ma non hanno portato via anche te, vero?» – chiese mia madre. «Ma sì, hanno portato via tutte», risposi, e continuai a mangiare. Mia madre mi guardò sbalordita: «Ma perché li hai lasciati fare?» – «Perché mi picchiavano» dissi e continuai a mangiare. Non davo importanza a tutto questo, ormai per me non era interessante.

Dopo qualche istante qualcuno scherzando mi domandò: «Molti?» – Non riescivo a contarli» risposi e continuai a mangiare. «Pensa, nella cantina c'erano anche i pidocchi» – disse mia madre. «Anche da noi» risposi. «Ma non è che anche tu hai avuto i pidocchi?» chiese mia madre. «Sì, li avevo» risposi. «Anche i pidocchi della testa?» chiese mia madre. «Di tutti i tipi» dicevo e continuai a mangiare.

Poi al tavolo parlammo d'altro.

Dopo cena mia madre mi chiamò e mi disse: «Figlia mia, non fare più questi brutti scherzi, perché loro ci credono!»

La guardai: «Ma mamma, è tutto vero!». Mia madre cominciò a piangere e mi abbracciò. «Mamma, ho detto che ci hanno portato via tutte, hanno violentato tutte le donne! Avete detto che lo facevano anche qui!»

«Sì, ma solo quelle che facevano le puttane e tu non sei una così» disse mia madre. Poi mi abbracciò ancora e mi supplicò: «Figlia mia, dimmi che non è vero!» – «Va bene – dissi – non è vero, mi hanno portata via soltanto per curare i feriti».

Il libro di cui parliamo stasera¹ narra una delle tante storie vissute in guerra, ma in un modo speciale rimane una testimonianza singolare che si distingue sotto molti aspetti. Il libro di Alaine Polcz ci racconta con sconcertante semplicità le violenze subite da parte dei soldati sovietici durante la Seconda guerra mondiale. Per approfondire gli aspetti storici, culturali e psicologici sui fatti e sul carattere desacralizzante delle violenze sessuali del nemico in guerra nei confronti della popolazione femminile, che è un argomento vastissimo, ampiamente studiato, rimando l'attenzione del pubblico all'interessantissimo lavoro di Andrea Pető, *Dire l'indicibile*, pubblicato anche in tedesco, una recente ricerca più pertinente e più documentata in relazione agli abusi dei soldati sovietici durante e dopo l'occupazione sovietica in Ungheria.²

Ciò di cui vorrei parlare stasera è il coraggio. Con audacia Alaine Polcz ha trovato la forza di affrontare tabù pesantissimi. Non solo riesce a trovare le parole per denunciare l'accaduto, ma ci suggerisce anche come rompere il silenzio sostenendo che far crollare il muro dell'incomunicabilità è essenziale per poter continuare a vivere. Il libro *Una donna sul fronte* è stato pubblicato nel 1991, appena due anni dopo il crollo del muro di Berlino, quando la società ungherese viveva un frivolo momento di ebbrezza di libertà. O per lo meno un'idea di libertà. Perché quei quasi cinquant'anni trascorsi dalla Seconda guerra mondiale al momento della pubblicazione di *Una donna sul fronte*, in realtà, hanno soltanto aggravato e accumulato ancora più traumi sociali rimossi in un inconscio collettivo gravemente ferito. Si può dire che la società ungherese, come tutte le altre oltre la cortina di ferro, senza eccezione, viveva in una cultura di rimozione, nella quale da troppo tempo si era imparato a tacere e ad omettere ciò che era scabroso o scomodo.

Conosciamo bene la figura di Filomena delle *Metamorfosi* di Ovidio, la giovane donna violentata dallo stesso cognato, Tereo, re di Tracia. Il tema è diverse volte ripreso nelle opere letterarie, uno degli esempi eclatanti è la figura di Lavinia della tragedia sanguinosa di Shakespeare, il *Tito Andronico*, composta intorno al 1590. Filomena e Lavinia subiscono la stessa sorte, entrambe vengono mutilate dopo la violenza, gli esecutori tagliano loro la lingua per impedire loro di svelare l'accaduto. La simbologia è forte e assai sanguinosa, ma rimane una dolorosa verità sin dall'inizio dei tempi: dopo lo stupro, il silenzio. Alaine Polcz rimane "muta" per quasi cinquanta anni. Forse muta, ma non senza reagire: subito dopo la guerra la vediamo già iscritta alla facoltà di medicina per diventare psicologa, e

¹ Questa riflessione è nata in occasione dell'incontro intitolato "Letteratura e trauma" dell'8 novembre 2021, nella serie di serate di "Caffè letterario" organizzate dall'Accademia d'Ungheria in Roma.

² Pető 2018. Edizione tedesca (2021): *Das Unsagbare erzählen: Sexuelle Gewalt in Ungarn im Zweiten Weltkrieg*.

passerà la sua carriera professionale nel campo del sostegno di coloro che stanno per affrontare il passaggio estremo dalle malattie letali alla morte. Elaine Polcz divenne, infatti, la tanatologa più coraggiosa e più sensibile di tutti i tempi. È lei a battersi per la Fondazione Hospice in Ungheria,³ la prima nella regione dell’Europa centro-orientale, dove nelle condizioni più umane possibili si cerca di garantire dignità, umanità, assistenza psicologica e trattamenti palliativi nella fase terminale della vita. Dobbiamo a lei i primi lavori scientifici, scritti con estrema sensibilità sulla psicologia del moribondo e sulla psicologia del lutto. Soggetto vastissimo, questo che va contro tutti i tabù esistenti della società moderna, un altro argomento che può essere affrontato soltanto se non si ha paura di parlare del dolore e della perdita. Polcz affronta perfino l’argomento della morte dei bambini, facendo tesoro della sua esperienza clinica, accumulata durante i decenni trascorsi nei corridoi di oncologia infantile. Come diceva lei, questi erano i suoi libri “invendibili”, poiché il pubblico aveva talmente paura di questo argomento che non comprava il libro. Elaine Polcz in tutti i suoi scritti scientifici e divulgativi parla instancabilmente dell’importanza di non tacere la verità. Nel suo volume *Morirò anche io?* (Polcz 2000) che è un saggio di quei libri “invendibili”, spiega con parole semplici che, sulla base della sua esperienza clinica presso i reparti di oncologia infantile, la verità nascosta e le menzogne fanno molta più paura della verità e portano a comportamenti estremi. Aiutare ad accettare la verità è molto più importante ed onesto che dire menzogne.

Come e quando avesse poi trovato lei stessa la forza di affrontare la sua verità, non lo sappiamo con certezza, sta di fatto che nello stesso anno della sua uscita nel 1991, *Una donna sul fronte* è già il libro dell’anno. Un enorme successo di pubblico e altrettanta perplessità da parte dei critici. Senza dubbio era un libro insolito. È importante aggiungere che Elaine Polcz nel 1949 sposò Miklós Mészöly, scrittore e figura intellettuale tra i più significativi del secondo Novecento ungherese, ed accanto a lui fu molto difficile affermarsi come intellettuale, e ancora più difficile come “scrittrice”. Infatti lo stile non letterario, molto rude del libro fu fortemente criticato, e visto come un testo “estraneo”. A quale genere letterario appartenga il libro di Elaine Polcz è ancora oggi argomento dibattuto. Romanzo? Memoria? Documentario? Narrativa soggettiva? Vi è una bibliografia assai vasta, saggi interessantissimi, come i lavori di Louise O. Vasvári, *Il corpo (culturale) frammentato* (Vasvári 2010) e Nóra Séllei, *Il corpo femminile come vittima* (Séllei 2015). Io sarei dell’avviso di estrapolare l’opera di Polcz dal corpus letterario e di leggerlo come un tentativo di ritrovarsi, uno sforzo di

³ Vedi: <https://hospicehaz.hu/en/?lang=en> (ultimo accesso: 8.11.2021).

ricostruirsi, detto con le parole di Susanne Friedman (1998), come un'esplorazione della "geografia dell'identità."

Nella citazione di apertura assistiamo ad una scena cruciale. Un dialogo tra madre e figlia. Un dialogo tra due universi, l'incontro impossibile tra il contesto illegittimo della guerra e la vita civile. Durante la guerra, la violenza fisica è la norma, la giovane donna ne parla come una realtà vissuta da tutti. In realtà Polcz va ben oltre questa lettura. Il libro infatti ha una struttura "a cornice", il racconto comincia effettivamente nella vita civile, prima dell'invasione sovietica, in una Transilvania dove la vita borghese della famiglia di Alaine-protagonista – nonostante la guerra – vive una vita normale. Descrive in queste pagine i primi anni del suo matrimonio giovanile, vissuti infelicemente accanto ad un uomo amato, ma che era preso dall'alcool e che si mostrava duro ed insensibile nei confronti della giovane moglie. In realtà sin dalle prime pagine vediamo Alaine nel ruolo di vittima, e con una lettura attenta vediamo come la scrittrice conduce l'attenzione del lettore verso la costruzione di un'immagine di sé che non può essere altra che quella di vittima. Terminata la guerra e tornati alla normalità, la sottomissione di Alaine si fa sottile e subdola. E il contrasto è grave. La struttura a cornice della sua narrativa, con l'inizio e la chiusura ambientati nel mondo civile, potrebbe dare l'impressione che tutto quello che avviene alle donne durante la guerra sia dovuto allo stato illegittimo della guerra stessa, trattandosi di uno spazio e di un tempo speciale. In realtà la cornice degli avvenimenti suggerisce al lettore che la violenza presente nei contesti di guerra continua ad essere presente – benché in forme meno visibili e meno evidenti – anche nella vita civile. E qui vediamo che il testo di Alaine Polcz rompe il muro di silenzio non soltanto relativamente alle sofferenze subite in tempo di guerra, ma anche riguardo alle vessazioni della vita quotidiana, mettendole a confronto, come davanti ad uno specchio distorto. Ha un coraggio straripante nel suggerire e nel dire anche esplicitamente che la violenza della guerra è l'evento che davanti ai suoi occhi rende visibile la violenza quotidiana culturalmente codificata e approvata, e nel condannare il silenzio che avvolge entrambe.

Tacere gli stupri e gli abusi di guerra è un elemento culturale: «Le donne per bene non parlano di queste cose...»: non solo non era consentito parlare in pubblico degli atti sessuali, ma regnava un'enorme paura per il senso di vergogna e stigmatizzazione. Degli accaduti, le donne sollevano tacere anche davanti ai loro familiari, per il semplice motivo di essere colpevolizzate. Era facile dire che erano loro stesse complici, provocatrici della violenza. E se tutto questo non bastasse, dopo il 1945 l'esercito rosso era inattaccabile a livello ideologico. L'obiettivo principale era la ricostruzione postbellica, ristabilire la pace e una vita vivibile. Le donne né in Ungheria, né in altri Paesi hanno avuto l'opportunità di affrontare un

processo e di essere considerate pubblicamente vittime di guerra. Non è stata loro resa giustizia o compensazione morale.

E possiamo leggere tra le pagine di Alaine Polcz la ragione di questa mancata giustizia. Perché la donna considerata come soggetto di sottomissione, in un codificato ruolo di vittima, non aveva le parole di parlare di sé in quanto vittima. Mi echeggia l'immagine di Lavinia con la lingua tagliata... Leggendo con attenzione la cornice narrativa dell'apertura, la giovane protagonista all'inizio degli avvenimenti considera l'abuso domestico come un affare privato, come qualcosa che riguarda esclusivamente lei, e anzi si sente colpevole per ogni sconfitta all'interno della relazione. Anche quando si rende conto di essere stata contagiata dal marito da un'infezione genitale ben prima degli avvenimenti bellici, non accusa l'uomo, accetta la situazione con rassegnazione. Arriva alla consapevolezza di essere vittima soltanto in seguito all'umiliazione pubblica. Vorrei rimandare qui ad uno dei molti studi sulla trasformazione della scrittura autobiografica femminile, come per esempio il saggio *Writing a woman's life* di Carolyn Heilburn (1988). E vorrei sottolineare che prima della pubblicazione del testo di Alaine Polcz nel contesto ungherese la rappresentazione dell'essere "corpo" e delle funzioni corporali femminili era inesistente. Il volume autobiografico sugli stupri di guerra intitolato *A women in Berlin*, pubblicato prima in inglese nel 1954 poi in tedesco quattro anni dopo, è arrivato in Ungheria solo nel 2005. L'autrice di questo testo, che parla brutalmente della completa e disastrosa distruzione dell'universo sociale e culturale femminile, non ha voluto rivelare la sua identità.

Alaine-autrice disegna un quadro maestoso sul processo della costruzione di sé nel ruolo di vittima. E a questo punto fermiamoci per un istante sull'aspetto culturale del "ratto" di guerra, noto nelle nostre società sin dall'antichità. La figura femminile ha una considerazione tradizionalmente duale: idealizzata o profana, Madonna sublimata e pura o Eva corporea e colpevole, la prima canonizzata, la seconda espulsa dal canone culturale. La figura femminile con una simbologia sacrale, quella della madre-Madonna, appare come il valore più alto da proteggere in caso di guerra, l'immagine della maternità sacra, protettrice del focolare domestico che ha il ruolo di unire la comunità. In caso di guerra assistiamo ad una desacralizzazione di questa immagine, gli stupri da parte dei vincitori sono un rituale di sacrificio, l'annientamento fisico e simbolico di tutto quello che è il valore centrale della società. La donna rappresenta la potenzialità del futuro, perché è lei a dare vita alle generazioni successive, quindi possedere con violenza il corpo femminile, vuol dire dominare, anche a livello etnico, la popolazione vinta.

Ma in questo – chiamiamolo – "processo di desacralizzazione", la vittima, la persona che ha subito la violenza, la donna privata della sua integrità, come può continuare a vivere? Come può affrontare il senso di umiliazione, la

stigmatizzazione, i segni incancellabili della sua “sporczia?” Queste donne, rimanendo sempre escluse dalla società, sono destinate alla solitudine, al silenzio, a portare questo fardello enorme seppellendo la ferita nei meandri dell’anima. Non parlandone a nessuno. Ed ancora una volta mi torna alla mente l’immagine della lingua tagliata di Lavinia...

Nella cornice di chiusura vi è una linea crescente nella presa di coscienza del ruolo di vittima, e riallacciandoci alle critiche nei confronti del testo di Alaine Polcz, soprattutto per quanto riguarda il tono del testo, può darsi sì, che le sue parole non siano di elaborazione letteraria, che il linguaggio a volte sia pesante, sorprendentemente brusco, ma lei su queste pagine, per la prima volta nel contesto culturale ungherese (e non soltanto!), ha cercato di creare una lingua per parlarne. Ed è proprio grazie a questo testo e lo sforzo di creare parole adeguate, che rompe la sua solitudine, che cerca di estrapolare il dolore. E qui emerge l’altro argomento vastissimo e interessantissimo, la costruzione verbale nel racconto traumatico. Quando si parla cioè del trauma vissuto in prima persona e non del dolore altrui. Alaine racconta tutto a un “tu”, che interpella spesso nel testo. Potremmo pensare che stia parlando al secondo marito, Miklós Mészöly, ma nel testo lo scrittore appare “lui”. In un suo libro scritto nel 2006 (*Egész lényeddel*),⁴ accenna al fatto che in pratica lei non ha scritto il testo di *Una donna sul fronte*, ma l’ha dettato su un dittafono (tra il 1975 e il 1980), raccontandolo a qualcuno/qualcuna. «L’ho raccontato per consolare qualcuno, non pensavo, non ritenevo che fosse letteratura. Tutti saprebbero scrivere un libro sulla propria vita».

Invece è stato un lavoro psicologico estremo, un gioco di memoria e di ricerca di linguaggio.⁵ E qui un breve rimando sulla questione di genere. Sicuramente è un libro di memoria, ma il libro di Alaine non è soltanto una costruzione narrativa di eventi della memoria, ma è la narrazione di due fatti traumatici: il primo, più eclatante, le violenze e le umiliazioni subite durante la guerra; il secondo, il trauma di riconoscersi come vittima, non soltanto in guerra, ma anche nel matrimonio civile e nel contesto familiare.

Il termine *trauma* deriva dalla parola greca τραῦμα, la quale indica una ferita, nel senso medico una perforazione, qualcosa che si è lacerato in seguito ad una violenza esterna. La psicoanalisi e tutta la letteratura psicologica ha ripreso il termine nel senso di ‘shock violento’, una lacerazione che ha conseguenze sull’insieme

⁴ Vorrei nominare qui alcuni dei libri successivi di Alaine Polcz di carattere autobiografico: *Leányregény* [Romanzo nubile] 2000. *Karácsonyi utazás* [Viaggio a Natale] 2002. *Egész lényeddel* [Con tutto il tuo essere] 2006. *Befejezetlen könyv a szerelemről* [Libro incompiuto sull’amore] 2009.

⁵ Per approfondire gli aspetti dei meccanismi della memoria rimando a due lavori fondamentali accessibili in italiano: Assmann 2002 e Marsala 2005.

della persona che lo subisce (Laplanche, Pontalis 1990). L'esperienza traumatica spesso rimane irricognoscibile nella psiche della persona, come un «corpo estraneo» che vive con lei e che blocca o domina le emozioni e le azioni. È un meccanismo di autoprotezione questo, perché le forze servono a continuare a vivere in qualche maniera, lo stato postraumatico non permette di concentrare le energie per superare il trauma stesso. O per lo meno non nell'immediato. È un lungo processo di lutto, atto ad accettare che non siamo più e non saremo mai più la persona che eravamo prima di subire il trauma.

Non so se avete mai provato questo esercizio semplice: prendete due fogli, su uno descrivete la giornata più bella che ricordate volentieri, mentre sull'altro provate a scrivere l'esperienza più traumatica che avete vissuto. Due fogli di diario personale che nessun altro deve leggere, è solo per voi stessi. Lo sforzo di trovare le parole per descrivere un ricordo doloroso è davvero enorme. Vi è una biblioteca piena riempita di testi psicoanalitici e psicologici che trattano gli aspetti della verbalizzazione. Di recente ho letto alcuni saggi dello psicologo James W. Pennebaker (2010) in cui lo studioso esamina dettagliatamente gli esperimenti svolti con la scrittura terapeutica da pazienti che soffrivano di sintomi postraumatici. L'esperienza dimostra che i pazienti che si sono sforzati di esprimere le emozioni vissute, nel periodo successivo mostravano meno sintomi e si portavano verso la guarigione. L'esplorazione verbale delle esperienze dolorose e negative ha un rapporto strettissimo con la lingua. La lingua serve da strumento con il quale l'insieme caotico dei ricordi diviene una storia, prende una forma che può essere analizzata. Di conseguenza il trauma stesso perde l'aspetto di paura, diviene più palpabile per essere inserito nella storia di vita. Certamente il processo è molto più complesso⁶ e meriterebbe un saggio approfondito dedicato al testo di Alaine Polcz.

Uno degli aspetti per me più forti del testo di Alaine è che lei ci offre la sua storia senza aspettarsi niente in cambio: non vuole compassione, non chiede nemmeno la comprensione, non suscita rabbia e non pretende giustizia. E soprattutto non teme il giudizio. «Le donne per bene non parlano di queste cose», ma lei con leggera noncuranza parla con il suo lettore (o lettrice), e non è affatto impaurita di essere giudicata. La sua esperienza, la saggezza che ha accumulato va oltre ogni giudizio moralizzante.

⁶ Nomino qui alcuni saggi che potrebbero essere interessanti per il processo di elaborazione di trauma con la scrittura femminile: Schiffrin, Deborah 2000. "Mother/Daughter Discourse in Holocaust Oral History: ,Because then you admit that you are guilty"". In «Narrative inquiry» 10, n. 1, 1-44 e Tompkins, Tamara L. 1999. *Prosecuting Rape as a war Crime. Speaking the unspeakable*. In «Notre Dame Law Review» 70, 4, 845-90. URL: <http://scholarship.law.nd.edu/ndlr/vol70/iss4/3/> (ultimo accesso: 8.11.2021).

Io l'ho incontrata, Alaine Polcz, prima attraverso i suoi scritti divulgativi sulla psicologia del lutto. Il testo *Una donna sul fronte* l'ho letto nello stesso anno della sua pubblicazione, io ero al primo anno di università ed avevo esattamente la stessa età della protagonista. Ero sbalordita – in senso positivo – per il suo linguaggio diretto, la sincerità delle sue parole. Era possibile parlare così apertamente di queste cose? Mi ricordo che per settimane sono stata sotto l'effetto del testo. Ho cominciato a tradurlo giusto per passare più tempo con le sue parole, tentando di penetrare più in profondità ogni frase. Certo la mia traduzione era lontana dall'essere professionale, ma era molto appassionata. Poi sono passati degli anni finché, non ricordo più per quale motivazione, ebbi il coraggio di scriverle una lettera, spiegando che per ammirazione verso di lei, avevo tradotto in italiano il testo *Una donna sul fronte*. Per mia grande sorpresa, lei mi rispose invitandomi a trovarla. Successe così che io la incontrai nel suo giardino magico a Kisoroszi. Passammo un pomeriggio per me indimenticabile. Era il 1997.

Alaine Polcz, psicologa, fondatrice dell'Hospice in Ungheria, moglie di Miklós Mészöly, lei si definiva tanatologa, persino ultrasettantenne dal mattino alla sera lavorava nel reparto di oncologia infantile diffondendo pace e tranquillità e comprensione intorno a lei. Ma nella vita fuori dall'ospedale, questa donna incredibile era lieve, giocosa, rideva con l'anima piena, prendeva le cose con una certa leggerezza. Come dire, era impossibile non innamorarsi di lei, della sua persona che univa gli aspetti di un'estrema saggezza, con la ludica gioia infantilmente innocente. Lei stessa diceva che lavorare con la morte aiuta molto a vivere. Apprezzare i momenti, le persone a noi care, fare il lavoro meglio che possiamo e gioire di ogni istante.

Con Gyöngyi Komlóssy, direttore scientifico dell'Accademia d'Ungheria in Roma, l'abbiamo invitata a Roma nel 2002 in occasione di una serie di incontri letterari al Caffè Greco, e proprio quella sera abbiamo incontrato l'editore Antonio Stango e abbiamo cominciato a parlare della possibilità di una edizione italiana. Nel 2005 ci siamo ritrovati all'Accademia d'Ungheria, ormai con il libro in mano. Vorrei in questa sede ringraziare tutti coloro che hanno sempre sostenuto questa pubblicazione, Cinzia Franchi, professore associato di Lingua e Letteratura ungherese presso l'Università di Padova, amica sin dagli anni dell'università, che con infinita pazienza ha corretto il testo, e la dott.ssa Marzia Sar, che non ho più rivisto dall'epoca. Un ringraziamento sincero a Gyöngyi Komlóssy e a László Csorba, ex direttore dell'Accademia d'Ungheria in Roma, che hanno aiutato a livello istituzionale la pubblicazione, e naturalmente ringrazio il dott. Antonio Stango per la pubblicazione.

Sono passati 16 anni da quell'incontro, e purtroppo due anni dopo, nel 2007 Alaine venne a mancare. Ma nonostante gli anni passati, siamo ancora qui a

parlare di lei, a parlare di un argomento estremamente importante. E spero con tutto il cuore, che presto il libro vedrà la sua seconda edizione italiana per poterlo offrire ad un pubblico di lettori più vasto.

Bibliografia

- Assmann, Aleida 2002. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna. Il Mulino.
- Friedman, Susanne 1998. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton University Press.
- Heilbrun, Carolyn G. 1988a. "Woman's autobiographical writings: New forms". In *Women and Autobiography*. New York. Brownley and Kimmich.
- Heilbrun, Carolyn G. 1988b. *Writing a Woman's life*. New York. Ballantine.
- Laplanche, Jean, Pontalis, Jean Bertrand 1990. *Enciclopedia della psicoanalisi*. Roma-Bari. Laterza.
- Marsala, Marisa (a cura di) 2005. *La memoria nei contesti di vita*. Milano. Francoangeli.
- Pennebaker, James W. 2010. *Writing to Heal: A Guided Journal for Recovering from Trauma and Emotional Upheaval*. Oakland. New Harbinger Publications.
- Pető, Andrea 2018. *Elmondani az elmondhatatlant, a nemi erőszak Magyarországon a II. világháború alatt*. Budapest. Jaffa Kiadó.
- Polcz, Alaine 2000. *Meghalok én is?* Budapest. Pont Kiadó.
- Polcz, Alaine 2004. *Una donna sul fronte. Un capitolo della mia vita*. Traduzione di Nóra Pálmai. Arezzo. Antonio Stango Editore.
- Schiffirin, Deborah 2000. "Mother/Daughter Discourse in Holocaust Oral History: „Because then you admit that you are guilty”". In «Narrative inquiry» 10, n. 1, 1-44.
- Tompkins, Tamara L. 1999. "Prosecuting Rape as a war Crime. Speaking the unspeakable". In «Notre Dame Law Review» 70.4 845-90. URL: <http://scholarship.law.nd.edu/ndlr/vol70/iss4/3/> (ultimo accesso: 8.11.2021).
- Séliei, Nóra 2015. *A női test mint áldozat – Polcz Alaine: Asszony a fronton*. In «Korall» 16/59, 108-132. URL: http://epa.oszk.hu/00400/00414/00050/pdf/EPA00414_korall_59_108-132.pdf (ultimo accesso: 8.11.2021).
- Vasvári, Loise O. 2010. *A töredezett (kulturális) test írása Polcz Alaine Asszony a fronton című művében*. New York University. URL: https://www.researchgate.net/publication/272927373_A_toredezett_kulturalis_test_irasa_Polcz_Alaine_Asszony_a_fronton_cim_mveben (ultimo accesso: 8.11.2021).

LA POSSIBILE INFLUENZA DELL'ALFABETO LATINO SULL'ALFABETO SZÉKELY

Costanza Penna
Sapienza Università di Roma

La possibile influenza dell'alfabeto latino sull'alfabeto Székely sembra essere ancora oggi un campo di studi inesplorato. Partendo dall'analisi della complessa questione dell'apparizione della scrittura in Ungheria e di come la lingua ungherese sia stata scritta utilizzando diversi alfabeti, le principali caratteristiche della scrittura Székely verranno riportate brevemente. Attraverso il confronto di cinque documenti che contengono l'alfabeto Székely e appartenenti a secoli differenti dal XV al XXI rispettivamente (l'alfabeto Nikolsburg, l'alfabeto Telegdi, l'alfabeto nel libro di Bél Mátyás, l'alfabeto di Magyar Adorján e l'alfabeto della Rovas Foundation) è emerso che l'alfabeto latino ha influenzato l'alfabeto Székely per quanto riguarda la corrispondenza fonetica, l'aspetto grafico e l'ordine. Ciò nonostante, l'alfabeto Székely ha preservato alcune caratteristiche originali: la direzionalità, i cosiddetti “segni scarafaggio” e un forte attaccamento identitario e di appartenenza ad una comunità culturale.

Parole chiave: *Alfabeto latino, alfabeto Székely, scrittura*

The possible relationship between the Latin and the Székely script seems to be a still unexplored field of studies. Starting from the analysis of the complex issue of the appearance of the writing in Hungary and how the Hungarian has been written down using different alphabets, briefly the main characteristics of the Székely script will be reported. Through the comparison of five relics containing the Székely alphabet and belonging to different centuries from the XV to the XXI ones (the Nikolsburg alphabet, the Telegdi alphabet, the alphabet in Bél Mátyás's book, the alphabet of Magyar Adarján and the alphabet of the Rovas Foundation respectively) it has emerged that the Latin alphabet influenced the Székely alphabet concerning the phonetic correspondence, the graphic aspect and the order. Nevertheless, the Székely alphabet preserved some original features: the directionality, the so called “bugs signs” and the strong identity feeling of belonging to a cultural community.

Keywords: *Latin alphabet, Székely alphabet, writing*

1. La scrittura in Ungheria

La questione della comparsa della scrittura in Ungheria si presenta intrigante e affascinante allo stesso tempo. L'895 d.C., anno in cui gli ungheresi si stanziarono nel bacino dei Carpazi, è stato sempre proposto come il “Big Bang” del popolo magiaro portando a considerare il periodo precedente come un'epoca oscura e non degna di attenzione. I magiari infatti hanno cominciato ad essere storicamente presi in considerazione solamente a partire dal IX secolo quando la loro presenza cominciò dapprima a minacciare e poi ad avere un peso importante nella scacchiera politica ovvero quando ormai essi erano integrati nel tessuto europeo dominato dalla cultura latina. La Chiesa cattolica e il latino si diffusero rapidamente in Ungheria non solo grazie a un'evangelizzazione massiccia ma anche perché la stessa Ungheria cominciò a rivolgersi più a Occidente che ad Oriente sia militarmente con innumerevoli spedizioni che culturalmente con la conversione al Cattolicesimo. Il battesimo e l'incoronazione del primo re ungherese István I da Papa Silvestro II nel 1000 d.C. è la data che simbolicamente marca l'entrata formale del Cattolicesimo e del latino in Ungheria. Ricostruire ora alcune questioni come quella della scrittura prima di questa occidentalizzazione e latinizzazione risulta essere oggi un'operazione ardua se non addirittura impossibile.

Ad oggi si ritiene che la patria originaria degli ungheresi sia da individuare nella *Magna Hungaria*, una regione storica collocabile più o meno negli Urali meridionali. Ciò sembrerebbe essere supportato anche a livello linguistico visto che l'ungherese è una lingua ugro-finnica e perciò appartenente alla famiglia linguistica uralica. Da questa regione, attraverso una lunga migrazione sarebbero giunti nel bacino dei Carpazi passando per la *Levédia* (Ucraina dell'est) e l'*E-telköz* (tra il Volga e il Danubio). Durante questo spostamento gli ungheresi si unirono e interagirono con altri gruppi etnici come ad esempio gli alani o i peceneghi. Giunti nei Carpazi come società tribale non sappiamo come comunicassero tra di loro. Probabilmente tra le tribù vi erano delle differenze linguistiche ma per poter garantire un'unione è probabile che esistesse un diasistema di dialetti che garantiva intercomprensibilità (Rózsavölgyi 2000). Non è chiaro se esistesse presso di loro un sistema di scrittura che permettesse una comunicazione tra le tribù o se la scrittura fosse conosciuta solo presso alcune. Al tempo del loro stanziamento nel 895 d.C. la loro era una società prevalentemente se non completamente orale (Rózsavölgyi 2012). Ad ogni modo questo non ci permette di affermare con certezza che una qualche forma di scrittura non fosse conosciuta e utilizzata, magari da una piccola parte della società. Nel VI-VII secolo d.C. la società ungherese era dominata dallo sciamanesimo e perciò si può supporre che la scrittura potesse essere conosciuta e praticata per specifici usi dagli sciamani, chiamati *sámánok* o *táltosok*, sebbene queste siano solo speculazioni. Ricostruire questo sistema

di scrittura è un'impresa ardua prima di tutto perché non esistono ritrovamenti archeologici di questo tipo precedenti al X secolo e poi perché il supporto scritto poteva essere deperibile.

Bisogna inoltre sottolineare che il lasso di tempo intercorso tra lo stanziamento nei Carpazi e l'entrata ufficiale nel cristianesimo nel 1000 d.C. – motivo per il quale il patrimonio culturale precedente venne soffocato o parzialmente integrato – fu estremamente breve. Poco più di cento anni passarono prima che il latino cominciasse ufficialmente a diffondersi in Ungheria portando con sé il concetto di barbarismo su ciò che era considerato pagano e destinando questa parte culturale – già di per sé imperniata in una società orale – alla scomparsa.

Infine le testimonianze scritte in ungherese prima dell'avvento dell'alfabeto latino e quelle scritte dopo ma non in latino sono scarsissime. Questa mancanza di documentazione è una diretta conseguenza dell'oralità predominante, i probabili supporti scrittori deperibili e il ripudio dalla Chiesa della cultura pagana.

Da questa breve e generale panoramica risulta dunque chiaro che la questione della scrittura in Ungheria non è solo problematica ma anche labile, evanescente e scivolosa.

1.1 Dare forma all'ungherese utilizzando diversi alfabeti

È interessante notare che i primi testi in Ungheria compaiono alla fine del X e l'inizio dell'XI secolo e che questi utilizzano diversi alfabeti per scrivere l'ungherese: quello greco, quello latino e quello *Székel*.

Una volta stanziatisi nei Carpazi e integratisi con i gruppi autoctoni in Pannonia all'epoca, gli ungheresi rafforzarono inevitabilmente i rapporti con i poteri politici confinanti: i cattolici ad ovest ed i Bizantini a est. L'impatto che Bisanzio ebbe sulla formazione dello stato ungherese nelle sue prime fasi è stato brillantemente analizzato e dimostrato da Moravcsik Gyula (1947). Tale influenza non fu solo politica ma anche culturale e arrivò a toccare la parte linguistica visto che le più antiche testimonianze scritte che ci aiutano a ricostruire l'ungherese dell'epoca sono proprio in greco. Il *De administrando imperio*, il cui titolo originale era “Πρὸς τὸν ἴδιον υἱὸν Ρωμανόν”, scritto nel 950 d.C., è un manuale didattico e domestico realizzato dall'imperatore bizantino Costantino VII Porfirogenito (905-959 d.C.) per il figlio e successore Romano II per poterlo aiutare e consigliare nel governare saggiamente un impero vasto e multiculturale come quello bizantino ed è il primo testo nel quale compaiono delle parole ungheresi trascritte con l'alfabeto greco. Questo documento, sebbene di grande importanza in quanto ci presenta una società ungherese a quei tempi già organizzata, non ci permette di speculare sull'esistenza di un sistema di scrittura ungherese autoctono. È giunto ai giorni nostri anche un altro documento di straordinaria portata ovvero

il *Veszprémvölgyi apácák adománylevele* cioè “l’atto di donazione del monastero della valle di Veszprém”, primo monumento linguistico di origine ungherese, scritto probabilmente prima del 1002 da un autore sconosciuto e contenente in un testo scritto in greco delle parole ungheresi come *király* o *Duna*. In entrambi questi due documenti è interessante notare come, utilizzando le lettere dell’alfabeto greco, si tentasse di trascrivere parole ungheresi e quindi suoi specifici fonemi.

A partire da István I, ma in realtà già dopo la sconfitta a Lechfeld nel 955, la latinizzazione dei magiari divenne sistematica e massiccia. L’arrivo del latino portò una nuova e importante divisione sociale: l’uso estensivo della scrittura dalla Chiesa finì per creare nella società magiara da un lato uno strato letterato (il clero) e dall’altro uno sub letterato (Rózsavölgyi 1998). In quest’ultimo si trovavano sia i signori che i contadini magiari, accumulati dal non conoscere il latino. Da un punto di vista sociolinguistico questo avrà importanti conseguenze poiché, paragonando la situazione al resto dell’Europa al tempo, il latino in Ungheria non entrò in contatto con la lingua parlata dagli ungheresi ma fu imposta dall’alto. Ciò fece sì che gli ungheresi rimanessero uniti e continuassero a parlare la loro lingua. Diffondere il Verbo cattolico alla popolazione ungherese fu problematico: gli ungheresi non comprendevano il latino e se già potevano possedere un sistema di scrittura, di certo la Chiesa non poteva utilizzarlo in quanto strumento pagano. L’alfabeto latino si presentava dunque come l’unica possibile soluzione. Tuttavia il clero per far breccia nel popolo ungherese dovette necessariamente utilizzare l’ungherese. Questo perché il confronto con due lingue geneticamente e strutturalmente molto diverse in quanto appartenenti a due famiglie linguistiche completamente diverse, una indoeuropea e una ugrofinnica, spinse il processo di evangelizzazione a utilizzare l’idioma ungherese. Di conseguenza, a parte i testi latini, documenti scritti in ungherese cominciarono a essere redatti utilizzando l’alfabeto latino. Di questi uno dei primi e più importanti è il cosiddetto *Tihanyi apátság alapítólevele*, databile al 1055 al regno di András I, contenente oltre a diversi nomi anche la prima espressione in ungherese attestata. In questo documento l’autore anonimo provò a riprodurre i suoni ungheresi il più fedelmente possibile utilizzando i grafemi latini. Un altro importante documento è il cosiddetto *Halotti beszéd és Könyörgés*, risalente alla fine del XII secolo, in cui lo scriba fa utilizzo di segni diacritici per distinguere il valore fonetico ungherese delle vocali.

Le lettere tradizionali dell’alfabeto risultano infatti insufficienti per riprodurre tutti i fonemi della lingua ungherese come quelli oggi rappresentati da grafemi come *á, ly, ny, ty* o *é*. E infatti la lettura di questo testo è difficile persino per gli stessi ungheresi, non solo per la lingua arcaica ma anche perché la corrispondenza tra i grafemi latini e i fonemi ungheresi non è chiara. Con il tempo, oltre

ai centri religiosi, anche la corte reale ungherese cominciò a utilizzare il latino come si può vedere da due opere letterarie fondative per l'Ungheria come le *Gesta Hungarorum* di Anonimo e le *Gesta Hunnorum et Hungarorum* di Simon Kézai databili entrambe al XIII secolo. Nell'Alto Medioevo ormai il sistema di scrittura latino era stato metabolizzato dalla società ungherese influenzandone profondamente la lingua per quanto concerne la sintassi, il lessico e la grammatica (Rózsavölgyi 1997).

Di fronte a questo dominio del latino è incredibile osservare la sopravvivenza nel cuore della odierna Transilvania di un sistema di scrittura autoctono che prende il nome dalla comunità omonima: *Székely*.

2. La scrittura *Székely*

Il primo a testimoniare la presenza di questo sistema di scrittura fu Simon Kézai nell'opera sopracitata. L'autore in realtà ne accenna appena l'esistenza lasciando il lettore a metà strada tra l'insoddisfazione e la curiosità. La ragione di ciò è che lo stesso Kézai ne sapeva poco non avendo mai visto con i suoi occhi questa scrittura. Tuttavia questa testimonianza permette di datare la prima menzione di questo sistema di scrittura al XIII secolo e di connettere la sua esistenza al gruppo etnico dei *Székely*. Questo spiega perché si utilizzi il loro nome per riferirsi a questa scrittura nonostante negli anni numerose terminologie siano state adottate, portando anche a numerose incomprensioni. La denominazione ungherese *rovásírás*, che letteralmente significa "scrittura incisa", è ancora molto usata, soprattutto fuori dagli ambiti accademici, e ha spesso portato a considerare questa scrittura come runica. Il termine "runa" è stato associato alla scrittura per il suo aspetto grafico, squadrato e angolare. Il termine "rune" utilizzato inizialmente per indicare un sistema di scrittura inciso sul legno o sulla pietra a prescindere dalla sua appartenenza linguistica genetica, ha finito col tempo per essere connesso con il sistema di scrittura vero e proprio invece che al suo aspetto grafico.

Perciò con il tempo questa terminologia, declinata verso un significato sempre più vago, ha finito per essere presa come comune denominatore per raccogliere erroneamente diversi sistemi di scrittura anche a livello genetico. Lasciando da parte queste diatribe terminologiche è preferibile dunque riferirsi a questo alfabeto utilizzando il nome del gruppo etnico alla quale fin da principio appare legato.

Questo sistema di scrittura è riconducibile indirettamente alle scritture turche orientali (Sándor 2014). Il ritrovamento di diversi alfabeti in Eurasia presso popolazioni turche, di cui molti ancora indecifrati, ci permette di creare una mappa che, sebbene ancora lontana dall'essere chiara e dettagliata, ci permette di seguire un sentiero che ci porta dalla Mongolia fino alla Transilvania attraverso un lungo e complicato viaggio. Tutte queste scritture con molti aspetti in comune (alfabeti

graficamente squadrati scritti da destra a sinistra e con somiglianze strutturali) compongono un filo che ci conduce indirettamente ai *Székely*. Questa relazione, confermata da specifiche somiglianze linguistiche, coincide anche con la storica *vándorlás* ungherese. La stessa lingua ungherese suggerisce che la fonte della scrittura sia stata di origini turche. Infatti la parola *ír* in turco significa "porre su un albero", indicando un'azione che prevede l'incisione. Altre parole ungheresi concernenti la scrittura sono anche di origine turca come per esempio *betű* (lettera) and *könyv* (libro). Il primo studioso a supporre una corrispondenza fu Nagy Géza (1895), supportato poi più avanti da altri studiosi come Németh Gyula (1917-1920) il quale riteneva che alcuni elementi della scrittura *Székely* avessero anche origine dall'alfabeto greco e glagolitico, sebbene non ci sia consenso al riguardo. Al di là delle possibili influenze ed origini di questa scrittura è necessario sottolineare che questo sistema si è sviluppato internamente a modo suo adattandosi alle esigenze della lingua che doveva rappresentare e così specifici caratteri preesistenti furono adattati per rappresentare specifici fonemi ungheresi.

Secondo Sándor (1990), la scrittura *Székely* non può essere antecedente alla fine del XIII secolo d.C., momento in cui il sistema dei fonemi ungheresi si era pienamente sviluppato. Le somiglianze tra le scritture turche orientali e quella *Székely* aumentano se si prende in considerazione l'aspetto grafo tattico poiché queste scritture non solo vanno lette entrambe da destra verso sinistra ma presuppongono anche un'azione di incisione. Inoltre le vocali necessitano di essere pronunciate prima delle consonanti. A ciò si aggiunga che in entrambe le scritture per indicare il confine di parola si utilizzano dei punti di separazione e che le consonanti geminate non vengono rappresentate tramite una duplicazione. Infine nella scrittura *Székely* ci sono due grafemi che indicano un nesso consonantico costituito da una nasale omorganica seguita da una consonante occlusiva o affricata (*nt*, *nm*). Negli alfabeti turchi orientali ci sono tre grafemi che indicano dei nessi consonantici, di cui una di esse è costituita da una nasale, similmente a quelle *Székely*, tale per cui si potrebbe supporre una connessione.

La scrittura *Székely* è una scrittura alfabetica composta da 34 grafemi. Di questi, 32 rappresentano i rispettivi fonemi e due i cosiddetti nessi consonantici. Recentemente nuovi grafemi come <w>, <y>, <x> e <q> sono stati aggiunti.

L'alfabeto *Székely* è un alfabeto quasi completamente trasparente poiché, con l'eccezione delle vocali lunghe, *ë* ed *h*, tutti i fonemi hanno uno specifico grafema e per di più, con una sola eccezione, ad ogni fonema corrisponde un unico grafema. Questa eccezione è /k/ che ha due grafemi. L'alfabeto *Székely* infatti pare, tramite gli alfabeti turchi orientali, derivare a sua volta dall'aramaico che possedeva due <k>. Questi due grafemi nell'alfabeto *Székely* inizialmente venivano utilizzati secondo l'armonia vocalica.

Le consonanti dovrebbero essere pronunciate venendo anticipate da una vocale, di solito /e/. Le vocali pertanto, almeno fino al XVI secolo, non venivano trascritte se non in specifici casi: a fine parola dove nessuna vocale poteva essere implicita, quando erano lunghe e laddove erano necessarie per una disambiguazione. Con il tempo tutte le vocali cominciarono a venire marcate. Perciò le vocali *Székely* non venivano mai nominate separatamente. Non esisteva un nome specifico per le lettere che denotavano specifici fonemi vocalici come per esempio “alef” in ebraico o “alfa” in greco. Per facilitare la pronuncia le consonanti venivano accompagnate da una vocale come nell’alfabeto latino e in quello ungherese di oggi. La differenza era che mentre nell’alfabeto latino la vocale che accompagna la pronuncia di una consonante può essere letta prima o dopo e può essere /a/, /e/ o /i/, nell’alfabeto *Székely* la vocale viene sempre letta prima della consonante ed è sempre /e/.

La scrittura *Székely* è correlata dagli albori della sua esistenza ai *Székely*, gruppo etnico ungherese dai travagliati trascorsi storici. Non è possibile al momento stabilire con certezza da quale momento in poi abbiano cominciato a utilizzarla ma pare che quando si stanziarono in Transilvania già possedessero questa scrittura. Le iscrizioni ritrovate in alcune chiese rivelano che tra il XIII-XIV secolo questa fosse usata e conosciuta ma poco si sa ancora dei suoi specifici contesti d’uso. A partire dal XVI secolo questa scrittura non era più né diffusa né conosciuta e infatti in quel periodo questa scrittura cominciò a venire analizzata in lavori accademici o utilizzata per scopi crittografici.

I reperti *Székely* sono pochi e si possono sostanzialmente distinguere in iscrizioni (ritrovate nelle chiese) e manoscritti. Quest’ultimo gruppo si presenta estremamente variegato comprendendo glosse, calendari o alfabeti. In particolar modo, gli alfabeti riportati su manoscritti con un evidente intento didattico si sono rivelati essenziali per lo scopo di questa ricerca ovvero investigare se e come l’alfabeto latino ha influenzato quello *Székely* nel corso dei secoli, tenendo conto anche della variabilità sincronica.

Il primo documento analizzato è l’alfabeto Nikolsburg, ritrovato nel 1933 come retrocopertina di un volume di un’importante opera del XIII nota come *De proprietatibus rerum* di Bartholomeus Anglicus sul quale il proprietario del libro De Penczicz annotò questo alfabeto verso la fine del XV secolo. Il secondo testimone analizzato è l’alfabeto *Székely* trasmesso dall’opera di Telegdi János, *Rudimenta Priscaae Hunnorum (Siculorum) linguae breiubus quaestionibus ac responsionibus comprehensa*, databile al XVI secolo. Oltre alla trascrizione dell’alfabeto *Székely*, Telegdi fa seguire una discussione su questa scrittura, formulata secondo i libri di grammatica dell’epoca come una serie di domande e risposte a cui infine seguono testi religiosi riportati con le lettere *Székely*. L’alfabeto di Telegdi ha

avuto un ruolo fondamentale nel ricostruire la scrittura *Székely* tanto che le testimonianze *Székely* oggi vengono sostanzialmente divise in lavori indipendenti come l’alfabeto Nikolsburg e lavori derivati da quello di Telegdi. L’importanza dell’alfabeto riportato da Telegdi risiede anche nel fatto che è basato su una tradizione autentica anche se non si sa quanto l’autore e i successivi copisti abbiano poi modificato le regole e le lettere. Le copie del *Rudimenta* sono numerosissime e molto diverse tra di loro. Per questa ricerca si è preso in considerazione il manoscritto *Giessen*, la copia che viene considerata come la più completa e fedele rispetto all’originale e risalente alla metà del XVI secolo. Il terzo alfabeto *Székely* che si è voluto analizzare è tratto dall’opera *Literatura Hunno-Schytyca* di Bél Mátyás pubblicata nel 1718. Bél non conosceva la scrittura *Székely* da collezioni etnografiche o da un uso quotidiano ma bensì da fonti letterarie. Ricevette l’alfabeto da un insegnante e decise di collocarlo nella tabella di un lavoro linguistico di Valentin Ernst Löscher (1673-1749) noto come *De causis linguae Hebraeae* in cui le lettere ebraiche vengono comparate a quelle di altri paesi (Tubay 2015). Gli ultimi due alfabeti *Székely* che sono stati comparati sono quello di Magyar Adorján e della Rovas Foundation rispettivamente del XX e XXI secolo.

3. La possibile influenza dell’alfabeto latino su quello Székely

Tra tutti i sistemi di scrittura del mondo, l’impatto che l’alfabeto ebbe, specialmente quello latino, non ha paragoni. Oggi la maggior parte delle lingue usa come sistema di scrittura l’alfabeto latino che si è diffuso a macchia d’olio in quanto mezzo per diffondere il credo cattolico. La religione spesso può diventare un catalizzatore per una scrittura e ciò perché le scritture e le ortografie sono, citando Coulmas (1991), “cariche emotivamente”; non sono cioè semplici strumenti di natura pratica ma sistemi simbolici che hanno un profondo valore per una comunità culturale e sociale. Il latino insomma, strumento di evangelizzazione in tutto il mondo, ha finito per essere usato per rappresentare lingue che sono strutturalmente e foneticamente molto diverse tra di loro. La versione estesa dell’alfabeto latino composta da 26 lettere, spesso si rivela insufficiente per rappresentare tutti i fonemi delle altre lingue. Per questa ragione, nel processo di adattamento dell’alfabeto latino alle differenti lingue indoeuropee e non indoeuropee che hanno adottato questo sistema di scrittura, nuovi caratteri sono stati inventati importando nuovi grafemi, elaborando legature, aggiungendo segni diacritici o considerando un gruppo di grafemi come una singola entità. Soprattutto questi due ultimi metodi sono stati sfruttati per rappresentare i fonemi ungheresi. Il processo ortografico che ha portato alla creazione di un alfabeto ungherese basato su quello latino è stato particolarmente lungo e complesso a causa della presenza di numerosi fonemi ungheresi che non hanno un corrispondente grafema nell’alfabeto, specialmente le

vocali e specifiche consonanti. Per quanto concerne le vocali si è ricorsi così agli umlaut e segni diacritici, per quanto concerne le consonanti (soprattutto le palatali) si è fatto ricorso a digrammi o trigrammi. La latinizzazione del sistema di scrittura ungherese e della sua grammatica e ortografia ha richiesto un lungo processo che, iniziato intorno al 1000 d.C. con il re István I, ha continuato per diversi secoli. L'attuale alfabeto ungherese oggi consta di 40 lettere e nella sua versione estesa ne conta 44 (comprendendo q, w, x, y) che non sono considerate tradizionali. Kniezsa (1959, 3) definisce l'ortografia ungherese come «la più colorata e variegata di ogni altra grafia latina». Se l'ortografia latina per l'ungherese è rimasta instabile fino sostanzialmente al XIX secolo, è facile supporre che trovare una corrispondenza tra i grafemi *Székely* e quelli latini ha creato diversi problemi. Considerando che tutti i testimoni analizzati non erano basati su testimonianze dirette o realizzati da scriventi *Székely* e che molti degli autori o dei copisti non erano nemmeno parlanti ungheresi, la difficoltà nel trovare corrispondenze tra questi due alfabeti è comprensibile. Quando l'alfabeto *Székely* cominciò a essere riportato si conosceva molto poco a riguardo: l'assenza di testimonianze, lavori scientifici o alfabeti *Székely* realizzati da persone *Székely* ha reso lo studio e la ricostruzione di questo alfabeto un brancolare nella nebbia. Bisogna aggiungere che un approccio scientifico a questo sistema di scrittura è arrivato tardi. Mancando la distinzione scientifica tra grafema e fonema, inizialmente l'alfabeto *Székely* veniva riportato trascrivendo per ogni segno il corrispondente suono in lettere latine ma questa corrispondenza era basata o su manoscritti preesistenti o tramite un'intermediazione orale. Quest'ultimo metodo è molto lontano dall'essere scientifico perché non solo ha un margine soggettivo ampio ma la trascrizione è ampiamente influenzata dalla madrelingua. Osservando la tabella qui riportata è possibile vedere come la corrispondenza fonetica tra questi due alfabeti è cambiata nel corso dei secoli.

Alfabeto ungherese contemporaneo	Alfabeto Nikolsburg	Alfabeto Telegdi	Alfabeto Bél	Alfabeto Adarján	Alfabeto Rovas Foundation
A	a	a	a	a	a
Á				á	á
B	eb	b	b	b	b
C	ecz	cz	cz	c	c
CS	ech	cs	cs	cs	cs
D	ed	d	d	d	d
DZ					dz
DZS					dzs

E	e	e	e	e	e
É			é	é	é
F	f	f	f	f	f
G	egh	g	g	g	g
GY	ég eng	gy	gy	gy	gy
H	eh	h	h	h	h
I	i	i	i	i	i
Í					í
J	eÿ	j	j	j	j
K	ek	k ak	k k finale	k k finale	k k (bassa)
L	l	l	l	l	l
LY	elÿ	ly	ly		ly
M	m	m	m	m	m
N	n	n	n	n	n
NY	eng enÿ	ny	ny	ny	ny
O	o	o	o	o	o
Ó					ó
Ö	ee	ö	ö	ö	ö
Ö					ö
P	ep	p	p	p	p
Q					q
R	er	r	r R	r	r
S	ſ	s	s	s	s
SZ	s	sz	sz	sz	sz
T	eth	t	t	t	t
TY	athÿ echech	ty	ty	ty	ty
U	v	u	u	u	u
Ú					ú
Û	w	ü	ü	ü	ü
Ū					ű
V	we	v	v	v	v
W					w
Y					y
X					x
Z	ez	z	z	z	z
ZS	efch	x	czs	zs	zs

Si è detto che le consonanti *Székely*, essendo connesse alle scritture turche orientali, possiedono una vocale – di solito /e/ – che deve essere pronunciata prima. Nella trascrizione di Nikolsburg, sebbene qualche eccezione (f, l, m, n, s, sz) questo è evidente ma da Telegdi in poi la vocale prima della consonante non viene più trascritta. L'uso consolidato dell'alfabeto latino nella chiesa ungherese e la conoscenza della scrittura *Székely* che si è andata ad approfondire nel corso dei secoli ha aiutato a comprendere la differenza tra le vocali e le consonanti nella trascrizione. Nel XVI secolo vi era ancora confusione al riguardo e infatti molte copie dell'alfabeto di Telegdi presentano talvolta la trascrizione delle consonanti precedute da vocali ma dal XVII secolo in poi non vi erano più dubbi al riguardo. Probabilmente all'inizio il fatto che le vocali venissero sempre pronunciate prima della consonante può aver rappresentato una novità per gli scrittori latini e perciò, non conoscendo l'alfabeto *Székely*, i primi copisti pensarono che scrivere le vocali prima delle consonanti fosse una caratteristica imprescindibile di questa scrittura. Inoltre De Penczicz, colui che ha scritto l'alfabeto *Székely* nel manoscritto Nikolsburg, non essendo ungherese e non conoscendo tale lingua se non a un livello elementare probabilmente voleva provare a riprodurre il suono di ogni segno *Székely* il più fedelmente possibile piuttosto che trovare una corrispondenza con l'alfabeto latino anche perché all'epoca non vi era ancora un'ortografia ungherese standard ufficiale; non avendo nessun termine di paragone, dunque, dovette trascrivere a modo suo lasciandosi così influenzare dalla sua madrelingua ovvero il tedesco, come si può notare soprattutto nella trascrizione della consonante palatale *ty*.

Si nota inoltre che per un lungo tempo le vocali non venivano distinte tra lunghe e brevi. Nella scrittura *Székely* le vocali venivano riportate solo in tre casi: in posizione finale, quando necessarie per disambiguare e quando lunghe. Data questa premessa è chiaro che non vi era il bisogno di differenziarle con appositi grafemi. Con il tempo tutte le vocali cominciarono a essere trascritte: mentre nell'alfabeto di Nikolsburg e Telegdi le vocali sono differenziate tra aperte e chiuse, nell'alfabeto di Bél viene fatta anche l'importante distinzione tra *e* ed *é* in quello di Adorján tra *a* ed *á*. Questo fu un passo importante perché *á* ed *é*, rispetto ad *a* ed *e* hanno un differente timbro vocalico. Nell'alfabeto della Rovas Foundation ogni grafema dell'alfabeto ungherese latino ha una controparte *Székely*. Ciò è stato possibile attraverso un lungo processo di standardizzazione e unificazione. La progressiva aggiunta di grafemi nell'alfabeto *Székely* per tutti i fonemi vocalici ungheresi si deve attribuire certamente all'influenza dell'alfabeto latino dove tutte le vocali devono essere riportate per iscritto. Questa abitudine scrittoria non permetteva più ai *Székely*, ormai latinizzati, di non riportare le vocali, pena l'incomprensione.

Per quanto concerne le consonanti si può osservare che nuovi grafemi corrispondenti ai latini <q>, <w>, <y> e <x> sono stati aggiunti recentemente dalla Rovas Foundation e vengono oggi usati specificamente per prestiti stranieri poiché non fanno parte dell’alfabeto tradizionale. La Rovas Foundation ha aggiunto recentemente all’alfabeto *Székelly* dei grafemi corrispondenti alla affricata alveolare sonora /dz/ e alla affricata postalveolare sonora /dʒ/ che nell’attuale ortografia ungherese vengono scritte come *dz* e *dzs*, non molto comuni: la prima viene utilizzata in alcune occasioni nel mezzo di una parola dopo una consonante mentre la seconda di solito si presenta solo all’inizio di parole straniere. Gli attuali grafemi ungheresi *c* e *cs*, cioè l’alveolare affricata /ts/ e la affricata postalveolare sorda /tʃ/ nel corso dei secoli sono state trascritte in diversi modi. I protestanti erano soliti scrivere rispettivamente *tz-cs* e i cattolici *cz-ch* (Rajslí 2002) e per raggiungere un accordo si dovette attendere un’unificazione ortografica.

I due grafemi per /k/, eredità aramaica, hanno perso la loro originaria distinzione in base all’altezza vocalica della parola per essere utilizzate in relazione alla posizione all’interno della parola (come sigma nell’alfabeto greco) anche se l’originaria distinzione è stata ripresa dall’alfabeto della Rovas Foundation. Le numerose consonanti palatali sono state trascritte ricorrendo all’aggiunta di *y* (*gy*, *ly*, *ny*, e *ty*) con l’eccezione del manoscritto di Nikolsburg poiché De Penczicz, di origine morava, ha sicuramente avuto difficoltà nel trascrivere questi fonemi. Nell’alfabeto di Adorján *ly* manca probabilmente perché poteva anche essere trascritto anche come *j*. La fricativa alveolare sonora /ʒ/ è stata trascritta in diversi modi prima della sua standardizzazione nel XX secolo in *zs*.

Le differenti realizzazioni poi possono essere giustificate come decisioni personali e soggettive dei copisti o degli autori dell’alfabeto.

Un’altra importante caratteristica della scrittura *Székelly* da analizzare riguarda il fenomeno delle “legature”, ovvero combinazioni tra lettere per ottenerne di nuove. Questa caratteristica paleografica derivata da pratica latina è attribuibile ai singoli scribi e conobbe una straordinaria fioritura con la diffusione del corsivo nel tardo Medioevo. La scrittura corsiva o *currenti calamo* è un tipo di scrittura sviluppatasi soprattutto per testi documentari che richiedevano velocità e poco spazio, strettamente connessa a un uso quotidiano e privato. Nella scrittura *Székelly* le legature conobbero uno straordinario successo, diventando anche particolarmente complesse. È difficile sostenere che le legature fossero una caratteristica intrinseca della scrittura *Székelly* nata per essere scritta su supporti rigidi che non permettevano simili variazioni. Tutti gli alfabeti analizzati in quanto non riportati da copisti o scrittori *Székelly*, hanno fatto sì che questo fenomeno venisse frainteso per molto tempo. Specialmente negli alfabeti di Nikolsburg e di Telegdi numerose legature sono presentate ma senza seguire alcun criterio sistematico. Nell’alfabeto Nikolsburg sono

riportate come se fossero considerate veri e propri grafemi corrispondenti a specifici fonemi ma in realtà le legature sono parte naturale del processo di scrittura e cambiano a seconda della creatività dello scrittore (Sándor 2014).

Non si debbano trascurare poi specifici grafemi *Székely*, chiamati “segni scarafaggio” per la loro forma estetica, che hanno creato dei problemi di interpretazione nel corso dei secoli. Esse stanno per delle consonanti affricate o occlusive precedute da una nasale omorganica, eredità delle scritture turche orientali (Everson, Szelp 2016), non vengono riportate nell’alfabeto di Bél e in quello di Adorján ma sono stati ripresi da quello della Rovas Foundation.

Sándor (2014) ha notato che il modo di riportare le parole ungheresi con le lettere *Székely* è cambiato nel corso dei secoli a causa del latino. Se inizialmente il principio di scrittura seguiva i suoni, successivamente, tramite l’influenza della grammatica analitica del latino, la scrittura *Székely* ha cominciato a seguire il concetto di radice e di suffissi separati.

Si passi ora ad analizzare la sequenzialità dell’alfabeto *Székely*. Non possedendo un alfabeto *Székely* originale, è impossibile stabilire quale fosse l’originario arrangiamento delle lettere. Probabilmente era simile alle scritture turche orientali. Ad ogni modo, osservando la disposizione delle lettere dagli alfabeti analizzati, è possibile vedere che l’ordine delle lettere *Székely* segue sostanzialmente quello dell’alfabeto latino. Solo l’alfabeto di Nikolsburg si differenzia di più in questo, poiché prima di tutto le legature sono riportate come parte dell’alfabeto accompagnando una delle lettere delle quali è composta, e poi perché De Penczicz dispose le lettere seguendo un principio fonetico che denotava «i mancanti suoni ungheresi dal latino per posizionarli vicino alla loro controparte fonetica» (Sándor 2017, 52). I nuovi grafemi su base latina che furono progressivamente introdotti per denotare specifici fonemi ungheresi e specifici grafemi *Székely* sono stati posti vicino ai classici grafemi latini per ragioni fonetiche per cui ad esempio le vocali lunghe sono state poste accanto alle corrispondenti brevi. Per quanto riguarda la direzionalità, invece, la scrittura *Székely* è rimasta fedele a se stessa rimanendo da destra verso sinistra. Solo l’alfabeto di Bél, riportato in colonne dall’alto verso il basso da sinistra verso destra, differisce nel tentativo di avvicinare questo alfabeto a quello ebraico seguendo la tabella di Löesch. Ci sono alcuni casi di direzionalità da sinistra verso destra come un’attestazione di Instambul del XVI secolo o alcuni utilizzi moderni ma sono casi isolati. In questo senso la scrittura latina non ha influenzato la scrittura *Székely*.

Osservando ora l’aspetto grafico delle lettere *Székely* è possibile notare un grande cambiamento nel corso dei secoli. Originariamente scritte sul legno, le lettere venivano incise. La scrittura incisa a confronto con quella su carta richiede molto più tempo e porta alla realizzazione di caratteri più “duri” e squadrati.

Scrivere su carta permette invece di tracciare le lettere più dolcemente e in modo più arrotondato. Il più antico degli alfabeti qui analizzati - quello di Nikolsburg - si ritiene sia il più fedele nel riprodurre i segni *Székelly*; alcuni ritengono che sia stato copiato direttamente da un pezzo di legno autentico ma su ciò non vi è consenso accademico. Nonostante ciò, l'alfabeto Nikolsburg sembra probabilmente riportare un alfabeto *Székelly* che meno ha subito l'influenza della scrittura latina. Già dall'alfabeto di Telegdi si può osservare un addolcimento delle forme rivelando una scrittura che si è ormai adattata alla carta. L'alfabeto di Adarján e della Rovas Foundation, probabilmente anche per ragioni culturali e ideologiche (ovvero un ritorno alla purezza dell'alfabeto emendato dalla mediazione latina), le lettere sono più squadrate ma nonostante ciò l'influenza della scrittura latina è indubbio.

Un'altra importante caratteristica grafica della scrittura *Székelly* è la recente comparsa, su chiara influenza latina, dei grafemi maiuscoli. L'utilizzo di queste è anacronistico, poiché non appartengono alla tradizione. Infine se molti grafemi *Székelly* nelle varie testimonianze sono realizzati in maniera differente nel modo in cui vengono tracciati o uniti, è da attribuirsi all'assenza per molto tempo di un modello standard e quindi a un ampio margine personale di realizzazione delle lettere oltre che alla presenza di numerosi glifi e delle loro variazioni. Questa varietà grafica non può essere attribuita alla scrittura latina ma può essere individuata all'interno di un sistema di scrittura – quello *Székelly* – che permetteva una certa flessibilità nell'aspetto grafico delle lettere.

Dall'analisi e dal confronto di ulteriori alfabeti sarà possibile confermare o approfondire o anche negare l'influenza del latino sulla scrittura *Székelly*, scrittura che nonostante tutto ha dimostrato una tenacità e una resilienza notevole anche se a fasi alterne e con cambiamenti sia nella struttura che nell'uso rivelando un importante attaccamento culturale e un orgoglio identitario soprattutto considerando il fatto che si tratta di una scrittura di una minoranza e non di tutti gli ungheresi.

Bibliografia

Borzák, István 1998. “Latinità, cristianesimo e la cultura ungherese”. In István Monok, Péter Sárközy (a cura di) *La civiltà ungherese e il cristianesimo*. Atti del IV Congresso Internazionale di Studi Ungheresi Roma-Napoli 9-14 settembre 1996. Budapest-Szeged. Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság-Scriptum Rt., 256-264.

Coulmas, Florian 1991. *The writing systems of the world*. Oxford. Blackwell. URL: <https://www.omniglot.com/writing/definition.htm> (ultimo accesso: 26.03.2022).

Everson, Michael, Szelp, Szanolcs André 2012. *Consolidated proposal for encoding the Old Hungarian script in the UCS, Universal Multiple-Octet Coded Character Set International Organization for Standardization*. URL: <https://escholarship.org/uc/item/3pg810jh> (ultimo accesso: 26.03.2022).

Kniezsa, István 1959. *A magyar helyesírás története (Második, javított kiadás)*. (History of the Hungarian spelling. Second, revised edition). Budapest. Tankönyvkiadó.

Maxwell, Alexander 2004. *Contemporary Hungarian Rune-Writing: Ideological Linguistic Nationalism within a Homogenous Nation*. «Anthropos», 99, 161-175. URL: <https://www.jstor.org/stable/40466311> (ultimo accesso: 26.03.2022).

Moravcsik, Gyula 1947. *The role of the Byzantine Church in Medieval Hungary*. «The American Slavic and Eastern Review», vol. 6, n.3/4, 134-151.

Nagy, Géza 1895. *A székely írás eredete*. (The origin of the Székely script). «Ethnographia», 269-276.

Németh, Gyula 1917-20. *A régi magyar írás eredete* (The origin of the old Hungarian script). Nyelvtudományi Közlemények, 31-44.

Rózsavölgyi, Edit 1997. *Latinismi magiari nella formazione della lingua letteraria ungherese*. «Quaderni Patavini di Linguistica» 16, 93-109.

Rózsavölgyi, Edit 1998. “L’influsso del cristianesimo sullo sviluppo della lingua ungherese”. In István Monok, Péter Sárközy (a cura di) *La civiltà ungherese e il cristianesimo*. Atti del IV Congresso Internazionale di Studi Ungheresi Roma-Napoli 9-14 settembre 1996. Budapest-Szeged. Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság-Scriptum Rt., 103-114.

Rózsavölgyi, Edit 2000. “Magiarità tra lingua e dialetto”. In Marcato, Gianna (a cura di). *I confini del dialetto*. Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno) 5-9 luglio 2000. «Quaderni di dialettologia» 5. Padova. Unipress. 64-75.

Rózsavölgyi, Edit 2012. “L’ungherese tra oralità e scrittura”. In Marcato, Gianna (a cura di), *Scrittura dialetto e oralità*. Padova, CLEUP, 65-73.

Sándor, Klára 1990. “Some graphotactical correspondences of the Székely and Eastern Turkic Runic Script”. In Géza Bethlenfalvy, Agnes Birtalan Alice Sárközi, Judit Vinkovics (a cura di) *Altaic Religious Beliefs and Practices. Proceedings of the 33rd Meeting of the Permanent International Altaistic Conference*. (Budapest, June 24-29, 1990). Budapest. Research Group for Altaic Studies, Hungarian Academy of Sciences Department of Inner Asiatic Studies, Eötvös Loránd University.

Sándor, Klára 2014. *A székely írás nyomában*. (In the footsteps of the Székely script). Budapest. Typotex.

Sándor, Klára 2017. *A székely írás reneszánsza*. (The Székely script’s renaissance). Budapest. Typotex.

Tubay, Tiziano 2015. *A székely írás kutatásának története*. (The history of Székely script’s research). Budapest. Országos Széchényi könyvtár/ Biblioteca Nationalis Hungariae. 13-20.

Zsolt, Máté 2001. *A székely rovásírás latin rejtélye* (The Latin puzzles of the Székely Rovash script). «Nyelvtudományi Közlemények», MTA Nyelvtudományi Intézet (Institute of Linguistics in the Hungarian Academy of Science) Vol. 98. 186-192.

LA LETTERATURA UNGHERESE DI TRANSILVANIA OGGI: APPUNTI DI UNA CULTURA “IN CONTINUA TRASFORMAZIONE”

Dialogo con il professor Imre József Balázs
Cluj-Napoca, 4 aprile 2022

Francesca Pizzinga
Università degli Studi di Padova

Imre József Balázs è un poeta, critico letterario e storico della letteratura ungherese di origini romene. Attualmente è professore associato presso l'Università Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca presso il Dipartimento di Studi Ungheresi ed è anche caporedattore della rivista *Korunk*. Ha pubblicato numerosi volumi di storia e critica letteraria come, ad esempio, *Avangarda în literatura maghiară din România* (2009) (*L'avanguardia nella letteratura ungherese di Romania*, nda) scritto in lingua ungherese e tradotto anche in lingua romena.

Le sue maggiori opere, come le sue ricerche più recenti, sono una prova tangibile del suo stretto legame con la letteratura romena e, soprattutto, con il periodo delle avanguardie letterarie. Si è occupato anche della ricezione e della traduzione di alcune opere per bambini scritte da Gellu Neum e ha tradotto alcune opere di Max Blecher. Gli è da sempre cara la tematica dell'interconnessione e convivenza tra culture, come, ad esempio e soprattutto, quella di cui lui stesso ha fatto e continua a fare esperienza nel quotidiano, cioè della convivenza tra la cultura romena e quella ungherese in zona transilvana.

Egli stesso è, infatti, un mediatore tra queste due realtà, non soltanto per i suoi studi accademici che sono scritti in ungherese e poi tradotti in lingua romena ma anche per il suo continuo impegnarsi nella traduzione di opere romene in versi in lingua ungherese.

Parole chiave: *multiculturalismo, transilvanismo, Székely, Károly Kós, censura*

Imre József Balázs is a poet, a literary critic and a historian of Hungarian literature of Romanian origin. He is currently an associate professor at the Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca in the Hungarian Studies department. He is also editor-in-chief of *Korunk* magazine. He has published

several volumes of history and literary criticism such as *Avangarda în literatura maghiară din România* (2009) written in Hungarian and also translated into Romanian. His major works, like his most recent researches, are tangible proof of his close connection with Romanian literature and, above all, with the period of the literary avant-gardes. He was also involved in the reception and translation of some works for children written by Gellu Neum. Moreover, he translated some works by Max Blecher. What is crucial in his production is the interconnection and coexistence between cultures, in particular the coexistence between Romanian and Hungarian cultures in the Transylvanian area, which he experiences in everyday life. As a matter of fact, he is a mediator between these two realities, not only for his academic studies which are written in Hungarian and then translated into Romanian, but also for his translations into Hungarian of Romanian works.

Keywords: *multiculturalism, Transylvaniam, Székely, Károly Kós, censorship*

Gentile professore, che ruolo ha la cultura ungherese oggi e come si inserisce all'interno della cultura transilvana?

Partiamo dall'idea che la Transilvania è una zona in cui, nel corso dei secoli, hanno convissuto romeni, ungheresi e sassoni. In un certo qual modo questa tradizione persiste ancora oggi e siamo comunque in uno Stato con a capo un presidente sassone, Klaus Iohannis. La comunità ungherese in Transilvania è abbastanza numerosa e, come dire, è molto importante che abbia una tradizione così lunga che si è conservata nel corso dei secoli. Di solito si parla anche delle caratteristiche tipiche di questa zona, dei suoi edifici e del suo patrimonio culturale in generale. Se prendiamo in considerazione anche questa prospettiva urbanistica, la presenza della cultura ungherese in Transilvania è ancor più visibile come lo sono anche la lingua e la cultura. Ci tengo a ricordare anche il teatro ungherese che è molto importante qui a Cluj e che ha anche un gran numero di spettatori romeni. Gli spettacoli hanno sottotitoli in lingua inglese e in lingua romena così che chiunque possa assistere senza dover necessariamente conoscere l'ungherese. Penso che questa comunità ungherese sia molto significativa qui in Transilvania. Io mi occupo di letteratura e vedo che gli autori ungheresi di Transilvania sono sempre più tradotti in romeno e certamente anche noi prendiamo parte attivamente in quella che è la cultura ungherese fuori dai confini dell'Ungheria. Ad ogni modo siamo comunque presenti anche in Ungheria: i nostri libri vengo pubblicati anche a Budapest, ma ovviamente siamo ben inseriti all'interno delle istituzioni

transilvane in Romania così che... Insomma, credo, in definitiva, che l'aspetto più visibile della cultura ungherese in Transilvania, in questo momento, sia proprio il teatro.

Quando si parla di letteratura ungherese di Transilvania si pensa subito alla figura di Károly Kós. Potrebbe parlarcene un po'? Potrebbe dirci che ruolo ha avuto quest'autore nella cultura e nella letteratura ungherese di Transilvania?

Se mi trovo a parlare di Károly Kós non posso non nominare il termine "transilvanismo". Proprio lui, Károly Kós, è stato il primo a parlare di transilvanismo all'interno della cultura ungherese di Transilvania. Il transilvanismo è un'ideologia che ricerca la nostra specificità culturale, la specificità di noi che viviamo in Transilvania. Qui, però, c'è molta speculazione. Kós ha provato a teorizzare questa specificità soprattutto tenendo in considerazione l'aspetto storico, la tradizione e considerando anche che la Transilvania è una zona che ha visto convivere queste diverse comunità ed entrare in contatto continuamente tra di loro. In più Kós è stato anche un architetto. Per lui è stata molto importante l'architettura delle chiese presenti nelle città transilvane e, in un certo qual modo, ha provato a delineare questa tradizione anche attraverso questo aspetto architettonico tipico della Transilvania. Un altro aspetto tenuto in considerazione è stato quello geografico. Rispetto all'Ungheria, che è, diciamo così, piatta, dove non ci sono per nulla montagne e che gli ungheresi chiamano *alföld*, la Transilvania ha catene montuose, foreste... insomma ha una geografia specifica che aiuta anch'essa all'identificazione di questa zona come una zona con delle peculiarità facilmente riscontrabili. Il terzo punto che aiuta a circoscrivere la specificità di questa zona è, senza dubbio, legata alla varietà religiosa che la caratterizza. Noi ungheresi di Transilvania siamo cattolici, riformati, evangelisti e unitari. I romeni di Transilvania, invece, sono greco cattolici e ortodossi. Come vede abbiamo già sei religioni diverse e non abbiamo considerato quelle professate dalle comunità più piccole. Quindi questa varietà, che esula dall'etnia, ci fa notare come si riesca, qui in Transilvania, a convivere pacificamente con la diversità. Ci riusciamo noi come ci sono riusciti i nostri padri prima di noi nel corso dei secoli, trovando un punto di contatto, un modo per dialogare senza incorrere in inutili conflitti.

Professore, come è cambiata la letteratura ungherese di Transilvania dopo il 1990? Che ruolo ha avuto la presenza del comunismo all'interno della letteratura ungherese in Transilvania?

Questa domanda è molto interessante. Ci sono stati alcuni decenni dopo il 1990 in cui non era "in voga" parlare del periodo comunista. Cioè se n'è parlato molto in termini legati però ai limiti imposti da questo periodo ed è stato necessario

che passassero almeno dieci, vent'anni, prima che si potesse affrontare liberamente questa problematica interessante legata al comunismo e al mondo letterario e cinematografico. Io ho sempre collegato questo problema al fatto che io faccio parte di una generazione di giovani che non hanno vissuto sotto il comunismo. Infatti, io personalmente avevo 14 anni nel 1989 e ho qualche ricordo personale legato a quegli anni. Dopo qualche tempo, soprattutto in questi ultimi dieci, quindici anni, ho sentito che quegli stessi ricordi dovessero essere resi noti a tutti e che dovessero essere raccontati. Credo che, negli anni, siano state pubblicate opere molto valide che trattano il tema del comunismo ed è questo quello che bisogna fare, parlarne, perché non si può eliminare completamente questo periodo dalla nostra cultura così, con un colpo di spugna, come se nulla fosse successo. Questo è il mio punto di vista quando si parla di comunismo. La sua domanda, credo, potrebbe fare anche riferimento alla censura e al modo in cui questa pratica abbia marcato profondamente il periodo comunista prima del 1989. Certo, si parlava di uno Stato totalitario, ma è interessante notare come la letteratura così come la cultura siano riuscite, in quel periodo, a diventare un'oasi di libertà, riuscendo a muovere comunque alcune critiche, non sempre dirette, ma che si dimostravano comunque molto chiare ai lettori del tempo. Dunque quello che è cambiato dopo il 1989 è che la censura è sparita e che ci è stata data la possibilità di parlare di ciò che vogliamo noi, il che è molto importante nonché estremamente positivo. Non siamo più costretti in questo senso ma se guardiamo il tutto da un'altra prospettiva, sembra quasi che la cultura non sia più interessante, che il pubblico non sia più interessato, che tutto abbia perso quella "marcia in più" legata all'aspetto critico che un tempo le si attribuiva.

Secondo lei come mai succede? Come mai il pubblico non è più interessato?

Forse perché siamo tornati alla normalità. Forse non era normale quello che accadeva prima del 1989, forse era fin troppo importante all'epoca. Per questo motivo la letteratura, credo, o almeno questa è la percezione che ho dell'Occidente, della Gran Bretagna, della Francia, della Germania, dell'Italia, ovvero che non ci sono state rotture nette, così significative come quella romena nella tradizione culturale. In Romania e in Transilvania come anche in Ungheria, questo stato totalitario ha segmentato e ha causato delle fratture all'interno della tradizione culturale.

Visto che è stata nominata la censura. Mi potrebbe dire che ruolo ha avuto la censura nella cultura ungherese di Transilvania durante il periodo comunista?

Alla censura abbiamo fatto già riferimento e mi sembra di averne parlato già un pochino. Qui, per noi, dopo il 1989, è stato importante che, nonostante la censura, gli autori ungheresi di Romania siano riusciti a produrre dei capolavori che possono essere letti ancora oggi. Quindi la censura ha prodotto una sorta di

processo di “metaforizzazione”. È inoltre importante menzionare che il periodo comunista non è un periodo omogeneo, cioè non è sempre stato uguale a partire dal 1945 fino al 1989. Ci sono infatti dei brevi periodi, come per esempio intorno all’anno 1968, in cui si è avuta una maggiore libertà d’espressione. Con l’avvento degli anni Ottanta, ecco che ritorna la censura più dura. Gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta sono quelli più duri, a mio avviso, quando si parla di censura.

Che tipo di letteratura troviamo oggi in Transilvania?

Qui, in questo contesto, si potrebbe tranquillamente parlare anche delle interferenze. Esistono qui a Cluj alcuni cenacoli dove poeti ungheresi e poeti romeni possono leggere le loro opere e tradurre a vicenda i loro lavori. Ovviamente si parla di autori giovani. Presso la nostra Università abbiamo anche una rivista bilingue, «Echinox», che è stata fondata nel 1968 e che viene pubblicata in due lingue, romeno e ungherese. Certo, si parla di una letteratura e di una cultura estremamente dinamiche ed io non posso che non identificarla con la letteratura dei giovani, cioè dei debuttanti che sono, anzi, per meglio dire, sentono molto più degli altri le forti suggestioni che derivano da ciò che ci circonda. A Cluj, per identificare questo modo di fare letteratura si sono utilizzati termini diversi, come: “letteratura post umanista”, “letteratura meta modernista” ecc...

Certo è che si cerca un modo per identificare e descrivere ciò che si è verificato dopo il post modernismo e per capire se ancora ci troviamo o meno nel periodo post moderno o se viviamo già qualcosa di diverso. Ad ogni modo, si tratta di qualcosa di dinamico e in continua trasformazione. Ed io, lo ammetto, seguo con grandissimo interesse quello che sta accadendo all’interno di questa letteratura “giovane”.

E lei, professore, come si colloca all’interno di questa letteratura transilvana? Che tipo di ruolo riveste lei come intellettuale e che ruolo, secondo lei, dovrebbe avere un intellettuale che si occupa di letteratura ungherese di Transilvania e, più in generale, di letteratura?

Io, di formazione, sono uno storico della letteratura. Mi interessa della tradizione legata alla storia della letteratura ungherese di Transilvania e proprio quest’anno all’Università tengo un corso su questo argomento dandogli un taglio transnazionale-comparativo. Ho scritto molto di letteratura comparata e sulle avanguardie dell’Europa centrale, ungheresi, ceche, francesi e ci tengo a precisare che quando si parla dello spazio in cui opera la letteratura ungherese di Transilvania vediamo che questa si apre verso il multilinguismo, verso zone, per così dire, ancora poco esplorate, dove non c’è un attaccamento ossessivo al luogo e allo spazio circostante.

Da qui deriva anche il modo di tratteggiare un ungherese transilvano. Credo che un ungherese transilvano possa tranquillamente vivere in Svizzera, in Italia o in Francia, perché, in un certo qual modo, la parte più profonda e importante della sua identità viene comunque conservata anche in queste nuove ipostasi. Cos'altro dire... posso dire che è molto importante osservare questi cambiamenti. Io credo fortemente che ci troviamo nel bel mezzo di un cambiamento in cui la letteratura ricopre un ruolo di rilievo. La letteratura ha la capacità di trasmettere alcuni concetti in un modo che non è per forza logico o razionale. Essendo poi poesia, nonché una sublime forma d'arte, questa ha modo di arrivare con grande facilità al cuore dei lettori. Io ho pubblicato anche dei libri di letteratura e non solo di critica letteraria e quello che mi sono sempre proposto di fare all'interno di essi è stato di offrire delle riflessioni, delle idee su come viviamo, su come si vive e quali sono, in realtà, le esperienze più importanti nella vita di un uomo...

E i suoi libri sono in romeno o in ungherese?

Io scrivo in ungherese ma un mio libro è stato tradotto in romeno. I miei articoli di storia della letteratura, invece, li scrivo in tre lingue: inglese, ungherese e romeno.

E quanto è importante la traduzione in questo contesto transilvano?

È molto importante, perché spesso viviamo e facciamo esperienza della stessa quotidianità ma a volte la lingua ci separa. L'ungherese non è certamente la lingua più facile da imparare, lo riconosco. Partendo poi dal presupposto che sono pochi i romeni che parlano l'ungherese, vedo che l'accesso alle opere ungheresi per i lettori romeni avviene solo attraverso le loro traduzioni.

Negli anni 2000, ormai vent'anni fa, era frequente che il pubblico romeno venisse a contatto con le opere di scrittori ungheresi attraverso le loro traduzioni in francese, inglese, italiano o tedesco. Ma almeno così i lettori romeni hanno avuto modo di conoscere Sándor Márai, Imre Kertész, Antal Szerb e Dezső Kosztolányi, le cui opere sono state tradotte in francese, italiano e tedesco. Oggigiorno le cose iniziano a cambiare un po'. Appaiono sempre più spesso traduzioni in romeno di opere ungheresi ma ci tengo a dire che per portare avanti un progetto a lungo termine sono necessari progetti culturali e numerosi fondi.

So che lei è nato in una comunità Székely. Questa identità Székely esiste ancora oggi? Se sì, come si colloca in rapporto all'identità degli ungheresi di Ungheria?

L'identità Székely si riflette in ogni aspetto della vita quotidiana, nella gastronomia, negli abiti tradizionali, nel folclore.

La comunità nella quale io stesso sono nato, cioè quella di Odorheiu Secuiesc, Székelyudvarhely in ungherese, è una città di circa 40 mila abitanti con una popolazione di cui oltre il 90% è madre lingua ungherese. Dunque è chiaro che queste comunità abbiano un'inclinazione verso la cultura ungherese e ovviamente anche una tendenza all'uso dell'ungherese come lingua della vita quotidiana.

D'altra parte la lingua Székely è una sorta di dialetto, nel quale si riscontrano differenze fonetiche e lessicali rispetto alla lingua ungherese standard. Quindi posso dire che quando si parla d'identità Székely si parla di qualcosa che si differenzia in termini "regionali" rispetto alla cultura ungherese di Ungheria. Le differenze rispetto all'Ungheria esistono. Prendiamo in giro gli ungheresi di Ungheria e facciamo battute su di loro come loro, d'altra parte, fanno con noi. Come posso dire, si tratta di una relazione tranquilla e pacifica, ma siamo comunque consapevoli delle differenze che esistono tra di noi. Insomma, io mi identifico tranquillamente con questa mia identità Székely e non ho nessun problema nel farlo.

Che rapporto ha la cultura ungherese di Transilvania con la cultura romena? Che rapporto ha la lingua ungherese con quella romena? E mi chiedo inoltre se sia difficile per i giovani ungheresi imparare il romeno.

Questa è, a dire il vero, proprio una questione linguistica. Esistono in Transilvania, soprattutto nella zona Székely, queste comunità dove la popolazione ungherese vive in comunità compatte dove il 70% o addirittura il 90% della popolazione è parlante nativo di ungherese. È dunque normale che in questi contesti la lingua romena sia percepita come una lingua che si impara a scuola, nulla di più, perché nella vita di tutti i giorni non viene poi così utilizzata. Nella zona di Cluj e in altre zone della Transilvania la situazione è un po' diversa perché le comunità sono miste, sono più bilanciate e quindi per i parlanti nativi di lingua ungherese la lingua romena diventa più accessibile e viene imparata molto più facilmente e velocemente. Devo ammettere che non è molto semplice da imparare e non è semplice nemmeno per un romeno imparare l'ungherese. Esistono però comunità romene ai confini con l'Ungheria, per esempio nei pressi di Oradea, Arad, Satu Mare, dove ci sono molti romeni che parlano bene l'ungherese grazie alla loro vicinanza con l'Ungheria, grazie anche al fatto che vengono trasmessi programmi televisivi in ungherese ecc...

Cos'altro dire... Certo l'ideale sarebbe che questi rapporti divengano con il tempo sempre più bilanciati e che entrambe le comunità, di romeni e di ungheresi, inizino a conoscere le rispettive lingue, culture e tradizioni. Io, per esempio, quest'anno tengo un corso per gli studenti del secondo anno che si chiama *Comunicazione interculturale tra la letteratura ungherese, romena e Székely* e arriviamo sempre alla conclusione che il primo passo per una buona comunicazione

è quello verso la conoscenza reciproca. Se non conosciamo a fondo la comunità "altra", diventiamo sospettosi nei suoi riguardi, iniziamo a pensare per stereotipi. Lo scopo principale, invece, è proprio quello di mirare alla decostruzione di questi stereotipi attraverso la conoscenza. Credo che questa sia la cosa più importante ed è qualcosa che si è già risolta. È infatti necessario che si lavori giorno dopo giorno per arrivare a questo risultato, perché anche se abbiamo lavorato sodo per dieci anni questo non significa che nei prossimi dieci anni il nostro sforzo sarà ancora valido o conosciuto.

Ed ecco dunque perché è un processo lungo al quale, però, ognuno di noi può dare il suo contributo giorno dopo giorno.

IL CORPO DEL DOPPIAGGIO E L'ANIMA DEL FILM.
ANALISI DEL DOPPIAGGIO ITALIANO DI *CORPO E ANIMA*
DI ILDIKÓ ENYEDI

Anna Righetto
Università degli Studi di Padova

L'obiettivo di questo contributo è l'analisi del doppiaggio del film ungherese *Corpo e anima* di Ildikó Enyedi, uscito nel 2017, in particolare si pone attenzione alla fase di adattamento dei dialoghi e a come questa possa creare degli scarti rispetto alla versione originale.

Tramite l'analisi di alcune variazioni della versione italiana emerge la notevole influenza che il doppiaggio può avere nella definizione dei personaggi. In particolare, si nota come i cambiamenti dell'adattatore diano un corpo alle anime dei personaggi, rendendo concreto ed evidente ciò che nell'originale emergeva lentamente e con valore evocativo. La regista ungherese si è preoccupata di dare un'anima ai personaggi e, attraverso la sua narrazione, giunge a far incontrare i corpi. L'adattatore italiano, al contrario, si è impegnato, attraverso grossolane esplicitazioni, a definire i personaggi, a dare loro un corpo, per poi alla fine far incontrare le anime.

Parole chiave: *doppiaggio, cinema ungherese, Ungheria*

The aim of this contribution is to analyse the dubbing of the Hungarian film *On Body and Soul* by Ildikó Enyedi, released in 2017. Particular attention is paid to the script adaptation phase and to how it can create deviations from the original version.

Through the analysis of some variations of the Italian version we can see the considerable influence that dubbing can have on the definition of the characters. In particular, we can see how the script adaptor's changes give a body to the characters' souls, making concrete and evident what in the original version emerged slowly and in an evocative way.

The Hungarian director cared about giving the characters a soul and, through her narration, brings the bodies together.

The Italian script adaptor, on the contrary, defined the characters through crude explications, gave them a body, and then finally brought the souls together.

Keywords: *dubbing, Hungarian cinema, Hungary*

1. Il film

*Il cuore che si infiamma convulso
il cuore nelle nuvole gonfie di neve
come se là dentro finché la neve taglia
incessantemente bruciasse una città. (Nemes Nagy)*

Questi quattro versi della poetessa Ágnes Nemes Nagy sono stati la fonte d’ispirazione per la regista e sceneggiatrice ungherese Ildikó Enyedi. Nel suo film, *Corpo e anima*, uscito nel 2017, intende

[...] raccontare una storia d’amore passionale e travolgente nel modo meno passionale e spettacolare possibile. (Enyedi 2017)

Il risultato è una commedia dal laconico umorismo nella quale si inseriscono elementi onirici e fiabeschi, tipici di un certo realismo magico, e la tragicità melodrammatica di un sentimento che non riesce ad emergere.

La prima sequenza si apre in un bosco innevato dai tratti fiabeschi, in cui due cervi, un maschio e una femmina, avanzano lentamente. I cervi rappresentano le anime. Il maschio si gira e raggiunge la femmina, dando luogo a un primo animalesco contatto. Con uno stacco di montaggio ci spostiamo in un mattatoio. La macchina da presa si sofferma su alcuni dettagli dei corpi degli animali al macello, tra cui l’occhio di una mucca, il cui sguardo genera una soggettiva sugli uomini, carnefici indifferenti al destino dei loro corpi. Cervi liberi e selvaggi nel sogno fanno quindi da contrappunto a bestie prigioniere, in attesa della macellazione.

Si tratta di un inizio paradigmatico che definisce il dramma che permea l’intero film: come trasporre l’amore e il desiderio del mondo onirico nella crudezza e brutalità del mondo reale? Come portare i corpi imperfetti dei protagonisti – uno con un braccio paralizzato, l’altro incapace di contatti umani – all’intimità a cui erano arrivate le anime? Vediamo poi Endre e Mária illuminati dallo stesso sole che faticosamente si fa spazio tra le nuvole: c’è uno spiraglio di luce, ma il cammino per arrivare a toccarsi è doloroso.

Endre, uomo di mezza età con il braccio sinistro paralizzato, è il direttore finanziario di un mattatoio industriale. Malinconico e disilluso, è convinto di avere ormai chiuso le porte ai sentimenti, e quando non è al lavoro consuma pasti solitari al bar o nel suo appartamento.

Mária, un’algida ragazza bionda vicina ai trent’anni, è appena stata assunta al mattatoio come ispettrice alla qualità. Ai limiti dell’autismo, ha movenze trattennute, una compostezza monastica, una memoria prodigiosa, non ha abilità sociali,

e rifiuta ogni tentativo di approccio, soprattutto fisico. Entrambi hanno atrofizzato i propri sentimenti.

Ma oltre allo schermo della timidezza e alla diffidenza, tra Endre e Mária affiorerà una sintonia apparentemente impossibile. L'irruzione di un'avvenente e sensuale psicologa del lavoro a causa del furto della polvere per l'accoppiamento dei tori commesso nel mattatoio, lasciato fuori campo, incrina il muro tra i due. Scoprono di essere legati dallo stesso sogno ricorrente, nel quale si cercano sotto forma di cervi.

Mária inizia a cercare Endre, ma si trova fuori luogo, incapace di gestire un sentimento sconosciuto e complicato che la induce a recitare un corteggiamento di una teatralità fredda e impacciata. Tenta un percorso da autodidatta per insegnare a sé stessa le forme di comunicazione sociale, come l'emozionarsi e il toccare: si porta a letto una pantera di peluche, accarezza una mucca nel mattatoio, affonda la mano in un piatto di purè, guarda film porno, ma ciò che fungerà da "apriscatole" per la sua anima sarà la musica. L'apice del suo "apprendistato" lo raggiunge in un parco pubblico dove osserva coppie di fidanzati amoreggiare distesi sull'erba. Quando lei stessa si sdraia sul prato e viene raggiunta dagli spruzzi degli annaffiatori automatici il suo volto, altrimenti imperturbabile, viene attraversato da un'espressione di gioia e appagamento.

Ma è troppo tardi, Endre si è tirato indietro, e a Mária non resta che darsi la morte. Si taglia le vene, automacellandosi come gli animali del mattatoio, ma è un suicidio imperfetto, la musica nello stereo si inceppa. Inaspettatamente arriva la chiamata di Endre, e anche nel tentativo di morte Mária mantiene una compostezza impeccabile. Il suo tentato suicidio ora è solo un ostacolo a cui rimediare prima dell'appuntamento con Endre.

Nell'ultima immagine il bosco innevato del sogno è vuoto: lo spazio del desiderio è stato saturato diventando amore. I cervi sono spariti, resta solo il paesaggio, che scompare nello schermo bianco: i cervi sono svaniti non nel buio ma nella luce, il sogno si dissolve concretizzando i sentimenti non espressi nella realtà.

2. Analisi del doppiaggio

Lo stile e il linguaggio dell'opera sono caratterizzati da una castità espressiva che vuole indicare, più che l'aridità interiore dei personaggi, quella esteriore che adottano come corazza per schermirsi dall'irruzione dei sentimenti, dal timore di rivellarli e di vederli rifiutati.

Nella realizzazione del film in tutti i suoi aspetti, dialoghi compresi, Ildikó Enyedi ammette di aver adottato un approccio essenziale, eliminando tutto ciò che poteva essere superfluo, depurando il film per renderlo ancora più disarmante nella sua apparente semplicità. In una sceneggiatura in cui ogni informazione,

ogni frase, ogni parola viene accuratamente soppesata la comunicazione è basata su un sottile equilibrio tra detto e non detto. Il doppiaggio può comportare un’alterazione di tale equilibrio, col rischio di incrinare la sottigliezza con la quale certi messaggi emergono.

Il doppiaggio italiano di *Corpo e anima* è stato curato dalla compagnia “Creative Dubbing Rome”. Il dialoghista, nonché direttore di doppiaggio, è Giorgio Bassanelli Bisbal, di padre italiano e madre spagnola, parla perfettamente spagnolo, catalano, francese e molto bene l’inglese. Pur vantando un lungo curriculum nel campo del doppiaggio, i testi su cui ha lavorato sono prevalentemente di lingua inglese e spagnola.

Nell’analisi del doppiaggio di *Corpo e anima* occorre quindi tenere presente che Giorgio Bassanelli Bisbal ha elaborato testi tradotti da un’altra persona. I risultati dimostrano l’assenza di familiarità del dialoghista con la lingua e la cultura di partenza.

2.1 Tu o Lei?

Una delle maggiori variazioni che la versione doppiata presenta rispetto all’originale è l’uso alterato del Lei. Si tratta di una variazione che compare in varie occasioni e riguarda più conversazioni tra personaggi diversi. La scelta di riproporre o meno l’uso della forma di cortesia influenza notevolmente la definizione di una personalità e altera il valore dei rapporti che si instaurano tra i vari personaggi.

Il personaggio che viene più di tutti alterato dal doppiaggio italiano è quello di Mária. Nella versione originale ungherese Mária ed Endre si danno del Lei per tutta la durata del film, dal loro primo incontro lavorativo fino alla mattina successiva al loro rapporto sessuale, dopo essersi dichiarati il loro amore. Il darsi del Lei reciprocamente è una scelta adatta ad un rapporto lavorativo tra due persone che si sono appena conosciute e, sebbene lui sia più anziano e in posizione direttiva e lei sia giovane e addetta al controllo qualità, la scelta della forma di cortesia rafforza un atteggiamento di distanza e serietà che soprattutto Mária vuole mantenere. Il persistere della forma di cortesia rispetta la formalità che trattiene Mária e che la protegge man mano che il ghiaccio tra i due personaggi si scioglie. Estremamente introversa, con capacità relazionali paralizzanti in una fobia sociale patologica, Mária si dimostra sempre restia a concedersi ai timidi tentativi di approccio di Endre, e di chiunque altro. La vicinanza e l’intimità tra i due viene conquistata a piccole tappe, e la forma di cortesia nelle loro conversazioni crea uno schermo di formalità che li protegge dal sentimento che li avvicina, ma che non sono pronti ad ammettere.

Nel doppiaggio italiano invece il rapporto di confidenzialità tra i due si sviluppa diversamente. Fin dalla loro prima conversazione con la quale si presentano

in mensa, Endre si rivolge a Mária dandole del Tu. Mária invece dà del Lei ad Endre per gran parte del film, cambiando poi registro all'interno di una stessa conversazione, iniziata con la forma di cortesia: «Ciao, buongiorno. È arrivato presto oggi» e conclusa con: «Io credo che tu sia una meraviglia».

L'originale registro formale che caratterizza le conversazioni tra i due personaggi per tutto il film diventa quindi in italiano un Tu unilaterale che nel mezzo di una conversazione si trasforma in un Tu reciproco. Tale scelta non può trovare una giustificazione nella cultura d'arrivo: è infatti anomalo che in un ambiente di lavoro italiano una persona, seppure in posizione direttiva, si rivolga ad una nuova assunta mai vista prima dandole del Tu. Questa scelta potrebbe essere legata ad una precisa caratterizzazione del personaggio di Mária che la traduzione ha deciso di attribuirle, dal momento che si tratta di una variazione che ricompare più volte nel corso della narrazione.

Durante il colloquio che Mária ha con lo psicoterapeuta di fiducia, ancora una volta l'ungherese propone l'uso bilaterale del Lei, mentre in italiano a Mária di nuovo viene dato del Tu, mentre lei si rivolge all'interlocutore con l'uso della forma di cortesia. Nella versione originale vi è anche un preciso riferimento alla formalità del dialogo, che alle orecchie di Mária risulta straniante. Lei infatti è impegnata in una seduta con il suo psicoterapeuta d'infanzia, che l'ha conosciuta quando ancora era una bambina.

MÁRIA Furcsa megszoknom, hogy magáz.

MÁRIA È strano parlare con Lei di questa cosa.

«È strano abituarmi al fatto che mi dia del Lei» potrebbe essere una possibile traduzione della frase che Mária rivolge allo psicoterapeuta, il quale le conferma la stranezza della situazione e le propone di iniziare a frequentare un terapeuta per adulti. In italiano ovviamente la frase di Mária non avrebbe trovato un riscontro logico, e diventa: «È strano parlare con Lei di questa cosa». In tal modo la versione italiana modifica il motivo della perplessità di Mária, che verterebbe proprio sull'uso del Lei.

Ancora una volta quindi a Mária viene negata la forma di cortesia, eppure lei è una donna adulta, che si pone con formalità e professionalità, ma sembra che ai suoi interlocutori questo importi poco. L'effetto di tale approccio del doppiaggio italiano nei confronti di Mária è quello di creare un personaggio subordinato agli altri, a cui è normale dare del Tu quasi come se fosse una bambina. O forse è normale darle del Tu in quanto diversa dagli altri, come se il suo atteggiamento così poco convenzionale annullasse anche la convenzione sociale di darsi del Lei.

La situazione si capovolge in occasione dell'incontro di Mária con la commessa di un negozio di dischi. Su consiglio del proprio psicoterapeuta Mária decide di avvicinarsi al mondo della musica, e sarà proprio con l'esperienza musicale che il suo percorso di educazione sentimentale avrà veramente inizio. L'atteggiamento di Mária appare impacciato e fuori luogo, soprattutto quando, con un'ingenuità che suscita quasi tenerezza, si presenta al bancone del negozio con una quantità spropositata di cd da ascoltare. I due commessi del negozio, perplessi, assecondano le intenzioni di Mária e uno per volta le fanno ascoltare tutti i brani che ha scelto. Provocano ilarità le immagini di Mária che con espressione imperturbabile e un paio di cuffie alle orecchie ascolta ora un brano death metal, ora una sdolcinata canzone ungherese anni Novanta. Tuttavia, al momento della chiusura del negozio Mária non ha trovato nessuna canzone che faccia al caso suo, e si appresta a restituire le cuffie e ad andarsene. La commessa però le chiede cosa stesse cercando, e quando Mária risponde «Musica romantica», dopo un accenno di risata stupita, le propone il suo brano preferito, *What he wrote* di Laura Marling. Lo sguardo circospetto che la giovane dipendente lancia sul negozio per assicurarsi che il capo non sia nei paraggi, pronto a sottolineare l'orario di chiusura, crea tra le due donne un'atmosfera di complicità e di simpatia appena accennata. Quando nella sequenza successiva Mária avvia lo stereo, lo sconvolgimento emotivo sarà tale da impedirle di ascoltare il brano fino alla fine. Dopo aver passato ore ad ascoltare canzoni nel negozio di musica Mária non è giunta a nessuna conclusione, mentre la commessa è riuscita ad intuire il suo bisogno e a suggerirle qualcosa che toccasse le corde della sua anima, producendo un movimento intimo proprio in ciò che in Mária era paralizzato.

La vicinanza d'età e l'empatia che la commessa dimostra nei confronti della protagonista, unite allo stile informale del negozio, determinano l'uso del Tu, che potrebbe anche indicare simbolicamente l'impercettibile sintonia tra le due donne. Mentre Mária non si rivolge mai direttamente alla commessa, quest'ultima si rapporta quindi in modo confidenziale alla sua cliente. Il doppiaggio italiano ancora una volta ribalta la situazione, trasformando il Tu nella forma di cortesia. Si tratta di una trasformazione non coerente alle scelte che il doppiaggio compie nel resto del film: a Mária viene dato del Lei da una giovane commessa probabilmente sua coetanea, ma non dal direttore finanziario del suo posto di lavoro, o dallo psicoterapeuta di cui è paziente.

2.2 *Turpiloquio*

Uno degli aspetti più delicati nell'adattamento dei dialoghi è la traduzione del turpiloquio. Le espressioni volgari sono parte integrante di una lingua e di una cultura in quanto spesso indici di un certo sistema di valori e di tradizioni e

per questo possono risultare intraducibili. L'adattatore ha il compito di trovare soluzioni che mantengano l'intensità espressiva originale tenendo sempre presente il diverso peso che una certa espressione può avere in lingue differenti. L'uso sistematico di un linguaggio scurrile ha un ruolo fondamentale nel delineare un personaggio in quanto può aiutare a individuarne l'estrazione sociale, il livello di istruzione, ma soprattutto lo stato emotivo. Nel doppiaggio di *Corpo e anima* uno dei personaggi che più si avvale dell'uso di turpiloquio e linguaggio osceno è Jenő, collega di Endre, con il quale intrattiene spesso meste conversazioni durante i pranzi in mensa. È un uomo goffo e sottomesso, che dietro a parole di finta autorità nei confronti della moglie nasconde una frustrazione sessuale che lo porterà a rubare dal mattatoio la polvere per l'accoppiamento destinata ai tori da monta. Compare fin dalle prime sequenze e lo sentiamo commentare la nuova arrivata, Mária.

JENŐ Elég merev. Szerintem még lesz bajunk vele. Úgy beszél mintha ő szarta volna ide a vágóhidat!

JENŐ È molto pignola. Ci creerà un sacco di problemi. Parla con distacco come se questo posto fosse sotto il suo splendido culetto.

Una traduzione letterale delle parole originali di Jenő potrebbe essere: «È abbastanza rigida. Secondo me con lei ci saranno problemi. Parla come se l'avesse cagato qui lei questo mattatoio». Mentre le prime due frasi nella versione italiana sono abbastanza coerenti all'originale, l'ultima frase prende una strada diversa. Il carattere fisico che il turpiloquio ha in ungherese assume in italiano una connotazione sessuale e tendenzialmente sessista dal momento che questo commento Jenő non l'avrebbe rivolto ad un uomo.

La scurrilità dell'idioletto di Jenő nel corso del film viene ulteriormente "aggravata" dal doppiaggio: l'adattatore addirittura aggiunge volgarità laddove nell'originale sono del tutto assenti. L'occasione è una conversazione che Jenő intrattiene con Endre a seguito del test psicologico a cui tutti i lavoratori del mattatoio sono stati sottoposti dopo il furto della polvere per l'accoppiamento dei tori.

JENŐ Én speciel nem rád gondolok. Na majd meglátjuk mivel áll elő az a pszichológus nő.

JENŐ Non credo che sia stato tu. Ma vedremo come se ne uscirà quella psicologa del cazzo.

In questo caso la versione italiana è abbastanza fedele all'originale, che potrebbe corrispondere a «Io non penso a te in particolare. Poi vedremo con cosa

se ne esce quella psicologa». L'epiteto che Jenő riserva alla psicologa però non esiste nell'originale. Tale aggiunta non può essere determinata dall'esigenza di sincrono lineare, dal momento che mentre Jenő pronuncia la prima parte della sua frase è ripreso di spalle, non lo vediamo parlare, e nemmeno il sincrono labiale può giustificare l'insulto. Si tratta di un'offesa inserita dal doppiaggio senza nessuna motivazione. Jenő ed Endre non nascondono la loro antipatia nei confronti della psicologa, tuttavia l'appellativo di Jenő indica un disprezzo e un'insofferenza che nell'originale non esiste.

Lo scivolamento nella volgarità che il doppiaggio fa fare alla figura di Jenő avviene anche nel corso di una conversazione con Endre in cui Jenő parla di Jutka, sua moglie. C'è anche un errore, o una scelta, di traduzione che appesantisce ulteriormente il profilo del personaggio: l'episodio viene ascritto ai giorni scorsi mentre nell'originale ungherese è ben precedente.

JENŐ Mondd. Megvolt neked annak idején a Jutka?

JENŐ Senti... Ti sei scopato mia moglie nei giorni scorsi?

ENDRE Jézusom!

ENDRE Cristo santo!

JENŐ Megvolt... Tudom, hogy a fél üzemmel lefeküdt. Most éppen ez a Sanyi van soron.

JENŐ Lo hai fatto. Tanto lo so che si è scopata tutti. E Sándor è il prossimo della lista.

Letteralmente il dialogo dovrebbe suonare così:

JENŐ Di un po', sei stato con Jutka a suo tempo?

ENDRE Gesù!

JENŐ Ci sei stato... Lo so che è andata a letto con mezza azienda.

Adesso per l'appunto è il turno di questo Sanyi.

L'esito del doppiaggio non può essere una traduzione letterale della versione originale. Ogni cultura combina codici espressivi in base a logiche proprie, quindi piccole variazioni sono finalizzate a creare un'atmosfera più familiare per la cultura d'arrivo. Usare però il verbo "scopare" per indicare un atto sessuale che nell'originale emergeva con più discrezione, nonché modificare l'ordine temporale, non è un adattamento alla cultura d'arrivo, ma un'alterazione del senso dell'opera. Nella versione ungherese si sarebbe potuto optare per un verbo altrettanto volgare, ma il personaggio di Jenő non vuole essere arrogante, bensì sottomesso, quasi timoroso di sapere la risposta alla sua domanda. Inoltre,

nella versione italiana Jenő non si riferisce alla donna chiamandola Jutka, come nell'originale, ma "mia moglie". Questa variazione attribuisce a Jenő un vago atteggiamento da marito geloso dall'orgoglio ferito, in quanto ciò che è suo "è stato scopato" da altri, ora e non solo in passato, a discapito dell'imbarazzata insicurezza che dovrebbe caratterizzare il personaggio.

Nel complesso dunque il personaggio di Jenő muta a causa del doppiaggio: riceve una nota di grezza virilità e tramite le espressioni volgari, che utilizza parlando delle donne, la sua frustrazione sessuale emerge in modo prorompente. Nell'originale la mortificazione del desiderio di potenza di Jenő viene mostrata tramite l'atteggiamento sottilmente dispotico della moglie, a cui lui obbedisce docilmente subendone la fredda indifferenza, senza mai avere il coraggio di reagire.

Un ultimo esempio di dialogo simile ai precedenti, ma che riguarda un personaggio diverso, è il commento che Sándor rivolge a Mária. Mentre Mária posa il suo vassoio in mensa, Endre le si avvicina e inizia a parlarle, ma viene presto interrotto da Sándor.

SÁNDOR Jó napot doktornő! Milyen csinos ma. Úgy látom a főnököknek is bejön.

SÁNDOR Buongiorno dottoressa! Oggi è molto sexy. E anche il direttore è d'accordo con me.

«Buongiorno dottoressa! Com'è carina oggi. Vedo che anche al capo piace». Queste potrebbero essere le parole corrispondenti alla battuta originale. Ciò che viene maggiormente modificato è proprio la portata del commento. Fra "carina" e "molto sexy" ci sono infinite sfumature di attributi che potrebbero restituire al commento la moderazione originale. Il commento di Sándor è malizioso e irriverente, sia nei confronti di Mária sia nei confronti di Endre e, mentre in ungherese è un riferimento all'aspetto piacevole della protagonista, in italiano diventa una dichiarazione della carica erotica che Sándor percepisce in Mária. Definire una collega sexy davanti al proprio capo è talmente fuori luogo e incoerente alla natura e all'atteggiamento di Mária da far apparire Sándor come un ragazzino immaturo e un po' ottuso che non ha cognizione della situazione in cui si trova. Sebbene in ungherese l'intento di Sándor sia altrettanto provocatorio, il commento mantiene una furba discrezione che lo mette al riparo da eventuali accuse di sfrontata insolenza. Mentre pronuncia queste parole Sándor è ripreso di spalle, quindi nel sincrono labiale non si può trovare la motivazione di tale cambiamento. Probabilmente si tratta di una modifica apportata a discrezione dell'adattatore che, nel tentativo di esplicitare i maliziosi intenti di Sándor, ha ignorato la sottigliezza con cui li espone e la credibilità della situazione.

2.3 Imbarazzo

L'incontro delle anime e dei corpi di Endre e Mária è il risultato di un percorso accidentato costellato di tentennamenti e momenti di disperata incomunicabilità. Endre cerca di rimettersi in gioco e di assecondare quel sentimento col quale era convinto di aver chiuso per sempre, agendo con cautela e circospezione nel tentativo di interloquire con la donna. Mária tenta con tenacia di forzare la sua natura e di rompere la corazza che la proteggeva dal disordine dei sentimenti. L'episodio in cui Mária si apre ad Endre con tutta la tenerezza di cui è capace avviene in pubblico, durante il pranzo in mensa di Endre e Jenő. Per lei si tratta di uno sforzo tanto grande da richiedere prima una prova a casa inscenando una possibile conversazione con degli omini Playmobil. Mária si avvicina al tavolo col vassoio in mano e interrompendo la conversazione tra i due inizia a recitare il dialogo sul quale si era esercitata nel suo appartamento, ma che non si sviluppa come lei aveva previsto. Sta per andarsene delusa, ma prima di allontanarsi pronuncia una frase che lascia Endre (e Jenő) nello stupore, per poi andarsene definitivamente, scossa dalle sue stesse parole.

MÁRIA Nagyon szépek látom magát.

MÁRIA Io credo che tu sia una meraviglia.

La frase che Mária pronuncia in ungherese è ben diversa dall'italiano, e corrisponde letteralmente a «La vedo molto bello». La versione italiana della frase porta con sé un' enfasi che allude ad un sentimento di ammirazione e sorpresa che la donna prova di fronte alla straordinarietà della persona di Endre, del tutto assente nell'originale.

Nella versione ungherese Mária usa il verbo “vedere”, che riguarda più strettamente l'apparenza esteriore rispetto al “credere” italiano, che potrebbe rifarsi ad una considerazione più generale della persona. Anche il definire un soggetto “molto bello” riguarda uno spettro decisamente meno ampio di significati rispetto al considerarlo “una meraviglia”. La bellezza tocca per lo più i sensi della vista e dell'udito, e riguarda un'impressione esteticamente piacevole che si può avere di qualcosa o di qualcuno. La meraviglia porta con sé un ingombrante bagaglio di sentimenti e sensazioni che sconvolgono il soggetto lasciandolo stupito ed ammaliato di fronte a qualcosa di sbalorditivo, che può essere la bellezza esteriore, ma non solo.

Si tratta di un momento di particolare intensità ed è posto quasi alla metà esatta del film. Per la prima volta Mária si mostra in una condizione di vulnerabilità di fronte ad Endre e sicuramente la sua impreparazione nel gestire un sentimento tanto invadente ha reso estremamente faticoso pronunciare quella frase. Noi spettatori sappiamo dell'interesse che Mária prova nei confronti di Endre, ma nell'esporglielo una certa ritrosia è comprensibile, e sicuramente nel concedere

i suoi sentimenti all'altro Mária procederebbe a piccole dosi. Dicendogli che lo vede bello Mária si mantiene nel territorio neutrale dell'apprezzamento fisico, mentre definendolo una meraviglia rischia di sconfinare nell'ambiguità di un sentimento più ampio, che potrebbe essere amore.

In un momento nevralgico della narrazione il doppiaggio italiano ha quindi virato verso l'incontestabilità di una condizione che nella versione ungherese si iniziava solamente ad abbozzare, chiarificando ciò che Mária esitava a dichiarare. Se lei suggerisce, pur in modo goffo e impacciato, la nascita di un sentimento, sarà poi lui a dichiararlo, con quasi altrettanta timidezza.

Mária, come risposta a un ripensamento improvviso di Endre, che la allontana in un momento di incertezza e forse di orgoglio, decide di darsi la morte. Con una telefonata inaspettata sarà la voce di Endre, che prima l'aveva fatta sprofondare, a riportarla ora alla vita. La conversazione è di una circostanzialità esasperante, e a renderla ancora più pietosa è il lento movimento della macchina da presa, che muovendosi dall'alto verso il basso esamina il corpo nudo di Mária, lungo il quale scivola il sangue che sgorga a fiotti vivaci dal suo polso. È seduta su una sedia con il cellulare in mano, sentiamo la voce di Endre uscire dall'apparecchio, e ai suoi piedi la pozza di sangue si amplia sempre di più. Prima di lasciar languire definitivamente la conversazione Endre decide di interrompere e di salutare Mária. Ma di nuovo un ripensamento gli fa fare marcia indietro e all'ultimo secondo, prima di riattaccare, riesce a riafferrare l'attenzione di Mária e a dar voce alla sua anima. Ora il volto di Mária è in primo piano.

ENDRE Én... belehalok. Annyira szeretem magát.

ENDRE Io mi sento morire, perché ti amo immensamente.

MÁRIA Én is nagyon szeretem magát.

MÁRIA Anche io ti amo immensamente.

ENDRE Szeretném... Szeretnék a... Találkozhatnánk?

ENDRE Vorrei poterti guardare negli occhi. Possiamo vederci?

Una possibile traduzione letterale del dialogo ungherese potrebbe essere:

ENDRE Io... Mi sento morire. La amo così tanto.

MÁRIA Anch'io La amo tanto.

ENDRE Vorrei... Vorrei... Ci possiamo incontrare?

Endre dichiara il suo amore per Mária e viene ricambiato. Ma mentre in ungherese si amano tanto, in italiano si amano immensamente. Sebbene sia chiaro che il loro amore è intenso, il modo in cui le due lingue lo esprimono pone la

dichiarazione su due piani diversi. Amarsi tanto è il preludio dell'amarsi immensamente e in un rapporto appena cominciato, che riguarda due soggetti che hanno dovuto lottare contro se stessi per far affiorare i propri sentimenti, probabilmente non viene spontaneo lanciarsi nell'immensità di un amore. Così come nella frase «Io credo che tu sia una meraviglia», anche in questo caso il doppiaggio italiano ha bruciato le tappe di un rapporto amoroso che per nascere ha richiesto ai protagonisti la fatica straziante del superamento dei propri limiti. L'aggiunta di pathos ha reso la versione italiana più sentimentale e quasi svenevole, perdendo le sfumature delle emozioni che trapelano nella versione originale.

Nella versione ungherese il tentennamento di Endre, la consapevolezza del rischio di rifiuto che ha corso esponendosi così tanto nei confronti della donna amata e la speranza di essere ricambiato, emergono nella frase successiva. Endre chiede a Mária di poterla incontrare, e nel dirlo esita, ripete la stessa parola due volte, e poi pronuncia l'invito. Il doppiaggio italiano ha annullato l'esitazione carica di aspettativa di Endre per inserire la frase «Vorrei poterti guardare negli occhi». Il fatto che l'insicurezza e lo sforzo emotivo nel pronunciare quelle parole vengano persi a favore di una dichiarazione dal tocco poetico che sconfinava nello sdolcinato è una svolta decisamente brusca. In questo modo Endre assume una connotazione differente rispetto all'originale, dimostrandosi tutto d'un tratto disposto ad esprimere i desideri più intimi senza alcun timore.

La versione italiana rende dunque i due futuri amanti più consapevoli della pienezza del loro sentimento, e più disinvolti nell'esprimerlo, evitando di far emergere dalle loro parole la ritrosia e la timidezza che una dichiarazione d'amore può comportare.

2.4 Esplicitazione

Un tipico fenomeno che caratterizza il doppiaggio è l'esplicitazione. L'obiettivo è quello di aumentare la ridondanza e la coerenza del messaggio del film e chiarificare espressioni che secondo l'adattatore potrebbero creare confusione nella lingua d'arrivo. L'esplicitazione può determinare quindi la comprensione più immediata di un concetto, ma può anche annientare la peculiarità di un'espressione, ingrigendone le note di colore. Ovviamente ogni lingua è caratterizzata da frasi idiomatiche intraducibili che richiedono inevitabilmente un adattamento alla lingua d'arrivo. Quando però l'esplicitazione riguarda un linguaggio altrettanto comprensibile nella lingua in cui si doppia, l'effetto è quello di appiattire ciò che invece nell'originale poteva avere una specifica funzione espressiva.

Un caso di esplicitazione che altera il peso della conversazione riguarda il primo colloquio tra Mária e il suo psicologo d'infanzia. Dopo che Endre aveva proposto di scambiare i numeri di telefono, Mária gli comunica di non avere un

cellulare ed Endre ritiene che si tratti di un'assurda scusa per non volere parlare con lui. Allora Mária, non comprendendo il motivo della reazione di Endre, si rivolge allo psicologo, il quale le consiglia un modo per riconciliarsi.

PSICOLOGO Hát, bizony Marika... Felnőtt, komoly nő lett. Nekem is furcsa. Esetleg megadom az egyik felnőttekkel foglalkozó telefonszámát. Hát persze, a legjobb az lenne, ha egyszerűen venne magának egy telefont.

PSICOLOGO Ahah sì Marika lo capisco. Marika adesso... Adesso sei una donna, ed è strano anche per me. Sarebbe il caso che io ti dessi il numero di qualche collega che lavora con gli adulti adesso, oppure... Comprati anche tu un cellulare come tutte le persone normali di questo pianeta.

Nell'originale lo psicologo dice: «Beh, certo Marika... È diventata una donna adulta e seria. Anche per me è strano. Eventualmente Le do il numero di telefono di un mio collega che si occupa di adulti. Beh, certo, la cosa migliore sarebbe che Lei semplicemente si comprasse un telefono».

Nel doppiaggio italiano si aggiunge: «come tutte le persone normali di questo pianeta».

L'intento di tale integrazione potrebbe essere stato quello di esplicitare le motivazioni del consiglio di prendersi un cellulare. Una dichiarazione del genere pronunciata da uno psicologo è lontana da uno standard professionale, che prevede che con la psicoterapia un individuo possa migliorare la propria persona e non adattarsi ad un vago e difficilmente concepibile concetto di normalità. Queste parole amplificano la distanza che Mária deve percorrere per potersi relazionare all'altro, e ne dilatano la solitudine, ponendola nella schiera degli anormali che devono lottare per raggiungere tutte le persone normali di questo mondo. In un film che racconta l'incontro tra due solitudini, in cui è proprio la diversità a far innamorare, bipartire il mondo tra normali e anormali non è del tutto coerente, soprattutto da parte dello psicoterapeuta che si dimostra invece sensibile e attento ai bisogni di Mária.

L'esplicitazione quindi, se da una parte può aiutare il pubblico d'arrivo nella fruizione di un film straniero, fluidificandone gli snodi critici e non di immediata comprensione, dall'altra rischia di cancellare le peculiarità dei personaggi, se non addirittura di alterarne il carattere.

2.5 Quello che non si vuole dire

La versione italiana di *Corpo e anima* glissa con pudore su alcune questioni del film forse ritenute "indecorose". Certe informazioni scompaiono e vengono

sostituite da qualcosa di nettamente diverso. Un primo esempio può essere individuato già nelle prime battute, quando Endre e Jenő parlano di Bori, la quale è sostituita da Mária. Il motivo di tale sostituzione viene però modificato.

ENDRE Már szül?

ENDRE Scaduto il contratto?

JENŐ Nem, csak otthon marad az utolsó két hónapra. Szóval mostantól ez a nő van. Nem örülök neki...

JENŐ No, sarà via per altri due mesi, perciò è arrivata questa nuova. Certo, non sono contento...

Mentre in italiano Endre chiede se sia scaduto il contratto, in ungherese la domanda è «Partorisce già?», al che Jenő risponde «No, rimane solo a casa per gli ultimi due mesi. Quindi da adesso c'è questa donna. Non ne sono contento...». In italiano la risposta è «No, sarà via per altri due mesi (...)» il che crea un contrasto con la domanda di Endre: se Bori sta via altri due mesi vuol dire che già prima era assente; se il sospetto di Endre è che il contratto sia scaduto significa che prima Bori era presente. Al di là di questa impasse logica, ciò che è veramente privo di senso è un cambiamento di tale portata, che può trovare motivazione solo in una sorta di vergognoso e ancestrale timore nel nominare l'evento del parto. Viene dunque eliminato il riferimento alla gravidanza e inoltre, nella versione italiana, a meno che non si sappia che Bori è l'abbreviazione del nome femminile Borbála, manca qualsiasi richiamo al fatto che sia una donna. Si tratta di un personaggio che non compare nel corso del film, la cui presenza viene richiamata solo da qualche commento dei dipendenti che la mettono a confronto con Mária, ma resta il fatto che mentre nell'ungherese la sappiamo essere incinta, nell'italiano manca addirittura la sua connotazione di genere.

Un altro esempio di "censura" è rintracciabile nel discorso in cui Endre parla a Mária delle donne con cui è stato. Dopo un tentativo di contatto fisico da parte di Endre, Mária si ritrae intimorita, al che lui, per evitare fraintendimenti, descrive la sua situazione sentimentale passata e presente.

ENDRE Hiszek magának. De hát... Félreértettem valamit? Tudja...

Én ezt az egészet lezártam pár éve. Voltak nők, utólag visszagondolva kevesebb jobb lett volna. Aztán amikor... Volt egy pont, ahol azt mondtam elég, kiszállok a játékból, és egész jól elvoltam ezzel. Most meg... Mit gondolsz, olyan könnyű nekem hülyét csinálnom magamból?

ENDRE No, ti credo. Ho... Ho frainteso qualcosa? Ti dirò... Che ho già chiuso questo capitolo, anni fa. Donne ne ho avute. E ripensandoci alla fine erano anche veramente brave persone. Però, un giorno sono arrivato... Sono arrivato al punto di non ritorno, e così, ho chiuso con tutte. Ti assicuro, che ero in pace con me stesso, prima di adesso. Tu pensi... Pensi che sia così facile prendersi gioco di me?

Le parole originali di Endre potrebbero essere tradotte con «Le credo. Ma... Ho frainteso qualcosa? Sa... Io con tutto questo ho chiuso da qualche anno. Ho avuto donne. Ripensandoci sarebbe stato meglio averne avute di meno. Poi quando... C'è stato un punto in cui ho detto basta, abbandono il campo, e stavo completamente bene. Ma adesso... Cosa pensa, che sia così facile per me rendermi stupido?».

È significativa la sostituzione della frase «Ripensandoci sarebbe stato meglio averne avute di meno» con «E ripensandoci alla fine erano anche veramente brave persone». Quello che l'adattamento sembra voler nascondere è un lato della vita di Endre che riguarda il suo passato amoroso troppo intenso. Si è così ristretta la sfera emotiva di Endre, contenendo le numerose esperienze che l'uomo ha vissuto, e purificandole da qualsiasi accenno di frivolezza. Ciò che emerge nella versione italiana è dunque il fatto che Endre sia stato solo con brave persone, e non che abbia avuto una vita sentimentale, e anche sessuale, densa di eventi. Il personaggio subisce anche in questo caso una sorta di deformazione rispetto all'originale, dal momento che attraverso il filtro del doppiaggio una parte della sua vita, di cui è disposto a parlare con Mária, assume una connotazione del tutto diversa. Questa dichiarazione risulta inoltre innaturale in un contesto del genere: ripensando alle donne del proprio passato, ciò che riaffiora alla memoria non è sicuramente il fatto che fossero o meno brave persone.

2.6 Il titolo

La scelta del titolo italiano di un film non riguarda l'adattatore, ma è affidata all'ufficio marketing della distribuzione. Nel cambiamento del titolo originale l'intento è quello di proporre una soluzione accattivante e che sia adatta alla sensibilità del pubblico d'arrivo.

Il titolo originale di *Corpo e anima* è *Testről és lélekről*, che letteralmente significa "Su corpo e anima". In ungherese c'è il complemento d'argomento che fa pensare quasi ad un intento saggistico del film, facendolo percepire come il prodotto di una profonda riflessione della regista. Il film si presenterebbe dunque come un'analisi dei concetti universali di corpo e anima, di cui la vicenda narrata, descrivendo il farsi strada dell'anima attraverso il corpo, fornisce una rappresentazione.

Nel titolo italiano questa connotazione sparisce, e viene presentato il più semplice *Corpo e anima*. Si può ipotizzare che tale decisione nasca dal timore di suggerire un carattere troppo cerebrale del film e che si sia dunque optato per una semplificazione. È significativo notare come il titolo internazionale del film in inglese sia stato mantenuto fedele all’originale con *On body and soul*. La distribuzione italiana ha quindi compiuto una scelta specifica: evitando di porre lo spettatore di fronte a qualcosa di impalpabile e vasto come una riflessione sul corpo e sull’anima, ha preferito generalizzare e proporre il corpo e l’anima come elementi già definiti.

Bibliografia

Le citazioni dai testi ungheresi sono state tradotte direttamente dall’autrice di questo articolo.

Barraclough, Leo 2017. *Local biz attracts national support. From script development to co-prods, the Film Fund backs the domestic industry*. «Variety», 31 ottobre, 86.

Chaume, Frederic 2013. *Translation and Entertainment. The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies*. «Translation Spaces. A multidisciplinary, multimedia, and multilingual journal of translation», 2(1), 107-125.

Cipolloni, Marco 1996. Il film d’autore e il doppiaggio. In Eleonora Di Fortunato e Mario Paolinelli (a cura di) *La questione del doppiaggio*. Roma. AIDAC, 38-45.

Galassi, Gianni 1996. Torna a casa lessico. In Christine Heiss e Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (a cura di) *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna. CLUEB, 409-413.

Gyenge, Zsolt, 2017. *Master of Invisible Miracles. Portrait of director Ildikó Enyedi*. «Hungarian Film Magazine», 36-37.

Hernández, Bartolomé, Ana Isabel, Cabrera, Gustavo, Mendiluche 2005. *New trends in audiovisual translation: the latest challenging modes*. «Miscelánea: A Journal of English and American Studies», 31, 89-104.

Lupo, Luca 2021. Sognare, toccare, amare. Su *Corpo e anima* di Ildikó Enyedi. In Guido Bartorelli, Giovanni Bianchi, Rosamaria Salvatore, Federica Stevanin (a cura di) *Il corpo parlante: contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema, multimedialità e arti visive* (Padova. 28-29 novembre 2018). Macerata. Quodlibet, 191-202.

Montella, Clara, Marchesini, Giancarlo 2007. *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*. Milano. Franco Angeli.

Paolinelli, Mario, Di Fortunato, Eleonora 2005. *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell’audiovisivo: teoria e pratica di un’arte imperfetta*. Milano. Hoepli.

Perego, Elisa, Taylor, Christopher 2012. *Tradurre l’audiovisivo*. Roma. Carrocci.

Petillo, Mariacristina 2012. *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*. Milano. Franco Angeli.

Zecca, Federico 2013. *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*. Udine. Forum.

PARTICOLARITÀ E UNIVERSALITÀ NELLE OPERE DI SCRITTORI UNGHERESI CONTEMPORANEI CON RADICI TRANSILVANE

Zsuzsa Tapodi e Katalin Lajos
Sapientia Hungarian University of Transylvania

Le opere di Ádám Bodor, che hanno ottenuto riconoscimenti internazionali grazie a traduzioni e adattamenti cinematografici, segnano l'inizio di un particolare filone della letteratura ungherese contemporanea che, raffigurando il mondo della dittatura romena in termini distopici, presenta le varie forme di vulnerabilità umana in una cornice universale ed esistenziale. Il presente saggio si propone, in primo luogo, di illustrare tale filone promosso da autori transilvani della letteratura ungherese contemporanea, che hanno vinto numerosi premi e hanno radici in Transilvania, e, in secondo luogo, di individuare il modo in cui tali autori combinano caratteristiche particolari e referenziali con i *topos* della letteratura mondiale nella loro rappresentazione del mondo della dittatura comunista rumena. (La realtà delle dittature può suonare familiare non solo ai lettori dell'Europa orientale, ma anche ai lettori del Sud America, dell'Asia e dell'Africa; i meccanismi di potere, pieni di elementi assurdi e grotteschi, sono presenti in diversi luoghi del mondo). *A fehér király* (*Il re bianco*) di György Dragomán e *A hóhér háza* (*La casa del boia*) di Andrea Tompa, romanzi che attingono da elementi autobiografici utilizzando la prospettiva di un ragazzo, sono legati a una tendenza letteraria mondiale su cui *Catcher in the Rye* di J.D. Salinger, *The Lord of the Flies* di William Golding, *La vie devant soi* di Émile Ajar e *Sorstalanság* (*Essere senza destino*) di Imre Kertész hanno lasciato il segno. Nell'ultimo romanzo di Andrea Tompa, *Haza* (*Patria*), il tema autobiografico diventa universale: il tema dell'emigrazione è unico, ma anche universale e attualissimo.

Parole-chiave: *dittatura, distopia, elementi autobiografici, prospettiva maschile, libertà*

Ádám Bodor's works, which have gained international recognition for their author through translations and film adaptations, mark the beginning of a particular strand of contemporary Hungarian literature which, by depicting the world of the Romanian dictatorship in dystopian terms,

presents the various forms of human vulnerability in a universal and existential framework.

The article attempts to answer the question of how Transylvanian authors of the middle generation of contemporary Hungarian literature, who have won several prizes and have roots in Transylvania, continue on this path, how they combine particular and referential features with the *topos* of world literature in their depiction of the world of the Romanian communist dictatorship. (The reality of dictatorships may be familiar not only to readers in Eastern Europe, but also to readers in South America, Asia and Africa; the mechanisms of power, full of absurd and grotesque elements, are present in different places in the world.) György Dragomán's *A fehér király* (*The White King*) and Andrea Tompa's *A hóhér háza* (*The Hangman's House*), novels that draw on autobiographical elements, using the perspective of a young boy, are linked to a worldwide literary trend that is marked by J.D. Salinger's *Catcher in the Rye*, William Golding's *Lord of the Flies*, Émile Ajar's *La vie devant soi*, and Imre Kertész's *Sorstalanság* (*Without Destiny*). In Andrea Tompa's latest novel, *Haza* (*Homeland*), the autobiographical theme becomes universal: the issue of emigration is unique, but also universal and very now relevant.

Keywords: *dictatorship, dystopia, autobiographical elements, male's perspective, freedom*

Introduzione

Una direzione separata della letteratura ungherese contemporanea costituiscono le opere di quegli scrittori che continuano la tradizione letteraria ungherese, mentre la realtà a cui si ispirano le loro opere è il mondo socio-politico-ecologico della loro nativa Romania, ma nella loro prosa sono presenti anche le caratteristiche assurde e distopiche del destino dell'Europa orientale.

Il rappresentante più noto di questa linea è Ádám Bodor, nato nel 1936 a Kolozsvár (in rumeno: Cluj-Napoca), che fu condannato al carcere a 16 anni con l'accusa di cospirazione anticomunista. Dopo il suo rilascio, è stato studente all'Istituto Teologico Protestante. Dal 1968 è uno scrittore freelance e dal 1982 vive in Ungheria. Le sue opere hanno vinto numerosi premi, ma la sua fama internazionale è arrivata grazie alle traduzioni dei suoi romanzi: *Sinistra körzet* (*Il distretto di Sinistra*) (1992), *A püspök látogatása* (*La visita dell'arcivescovo*) (1999), *Verhovina madarai. Változatok végnapokra* (*Gli uccelli di Verhovina. Le versioni per la fine dei giorni*, tradotto in italiano con *Boscomatto*) (2011) sono stati pubblicati in

spagnolo, rumeno, inglese, tedesco, francese, norvegese, danese, italiano, polacco, bulgaro, serbo, croato, slovacco, sloveno, russo, estone, macedone, basco e arabo. Molti dei suoi racconti e romanzi sono stati trasformati in film.

Il mondo cupo e chiuso dei romanzi di Ádám Bodor è vicino all'esistenzialismo per la sua alienazione, la frammentazione e l'assurdità che si manifesta ad ogni passo, ed è legato alle parabole assurde di Franz Kafka. Gli elementi inspiegabili che appaiono inaspettatamente, il tempo distorto e l'ibridismo ricordano le procedure del realismo magico, mentre i luoghi simili a prigioni e campi di concentramento e il potere inumano pervasivo ricordano le distopie. Le ambientazioni sono di solito paesaggi aspri, di confine e di montagna, ma gli eventi rappresentati scivolano nell'irrealtà, diventando parabole universali della vulnerabilità umana.

I creatori del secondo millennio, Andrea Tompa e György Dragomán, continuano il percorso iniziato da Ádám Bodor. Anche Andrea Tompa è nata a Kolozsvár nel 1971 e vive in Ungheria dal 1990, così come György Dragomán, che è nato nel 1973 a Marosvásárhely (in rumeno: Târgu Mures) e si è trasferito nella madrepatria con la sua famiglia nel 1988. Entrambi gli autori si ispirano molto alle loro esperienze d'infanzia in Transilvania e alla dittatura totalitaria in Romania. Le loro opere hanno ricevuto numerosi premi e sono state tradotte in diverse lingue.

Dittatura – distopia – trauma – riconciliazione. Tre opere di due scrittori

Il romanzo *Il re bianco* di György Dragomán, è stato pubblicato nel 2005, tradotto in 28 lingue e trasformato in un film di coproduzione internazionale nel 2016, diretto da Alex Helfrecht e Jörg Tittel. Può anche essere considerato un *Bildungsroman* negativo: uno scolarotto rumeno, Dzsátá, racconta in prima persona la perdita del padre e il difficile processo di crescita negli anni senza speranza della dittatura di Ceaușescu, e allo stesso tempo fornisce spunti sui meccanismi del potere totalitario per l'uomo comune e sulla coesistenza di culture, religioni e nazionalità. Anche se il libro si identifica come un romanzo sulla copertina anteriore interna – come nel caso de *Il distretto di Sinistra* di Ádám Bodor – l'ordine dei diciotto capitoli, con titoli in minuscolo, può essere cambiato, tranne il primo e l'ultimo. Da un lato, questa tecnica letteraria evoca il genere del romanzo picaresco, come dimostrano i numerosi pestaggi che il protagonista subisce, e dall'altro, l'impostazione cinematografica dà luogo a storie arrotondate, che spesso terminano in un climax e che possono essere lette come testi a sé stanti.

La storia a cornice inizia con l'arresto del padre anticomunista e la sua deportazione nel Canale del Danubio, e finisce con il funerale del nonno comunista, dove il figlio, dopo un anno, incontra suo padre fisicamente e spiritualmente a pezzi, che viene nuovamente deportato. Il processo di maturazione è segnalato

anche dal fatto che, alla loro prima separazione, il bambino non saluta nemmeno il padre quando viene messo in macchina dai suoi "colleghi" davanti a lui, perché l'adulto lo ha ingannato facendogli credere che deve passare una settimana sulla spiaggia a fare ricerche scientifiche. All'inizio, Dzsátá non sa che suo padre non lo abbraccia perché copre le manette ai suoi polsi con il cappotto. Nell'inquadratura finale, però, il ragazzo si lancia dietro il furgone della prigione, con un piede di porco in mano, per poter continuare a vedere suo padre, ripreso con la forza e ammanettato. Nel passaggio dall'infanzia all'età adulta, l'assenza del padre gioca così un ruolo specifico, innescando un gioco di sostituzioni, come nel romanzo *Il distretto di Sinistra*, dove il protagonista prende sempre il posto di qualcun altro.

Negli episodi tra i capitoli cornice, veniamo a conoscenza di eventi importanti o meno importanti nella vita di Dzsátá. Già nel primo capitolo il figlio cerca di sostituire il padre, cercando di sorprendere sua madre con un mazzo di tulipani per il suo anniversario di matrimonio, proprio come suo padre aveva fatto ogni anno prima. La sorpresa, però, prende una piega inaspettata e negativa per il bambino: i poliziotti che vengono a perquisire la casa lo informano che suo padre non è partito per le sue ricerche scientifiche, ma è in un campo di lavoro forzato per la "rieducazione".

Anche se il soggetto è un figlio alla ricerca di un padre, Il re bianco è essenzialmente un romanzo materno profondo e sensibile. Il padre appare solo come un desiderio, come un'idea (in senso stretto, c'è solo una scena su loro due, un ricordo della loro passeggiata verso casa nella nebbia). La madre, invece, è costantemente presente con la sua tristezza e solitudine. (Orosz 2006, 5)

Il motivo del titolo del romanzo, *Il re bianco*, è un simbolo con molteplici significati. L'assenza del re bianco dalla scacchiera è un simbolo dell'assenza del padre dalla famiglia; Dzsátá tiene il pezzo nella tasca del cappotto accanto alla foto del padre. Inoltre, nel capitolo sull'Africa il furto del pezzo rappresenta un mezzo di ribellione. Il pezzo degli scacchi porta l'immagine dell'ex ambasciatore al quale la madre offre il suo corpo se la aiuterà a far tornare il marito dai lavori forzati.

Il protagonista-narratore Dzsátá non dice mai il proprio nome, e lo incontriamo prima come zio Miki, il fisarmonicista cieco, e anche lì apprendiamo solo che è un soprannome. Più tardi apprendiamo che porta il nome di suo padre e di suo nonno. Anche nel romanzo di Ádám Bodor, *Il distretto di Sinistra*, non conosciamo il nome del protagonista, solo lo pseudonimo che le autorità gli danno e che deve portare al collo. Allo stesso modo, non ci sono nomi dei protagonisti nei

romanzi di Andrea Tompa, dove le storie sembrano avere un narratore in terza persona, ma il punto di vista narrativo del flusso di coscienza è quello di un protagonista, di qualcuno che per molti versi assomiglia all'autore.

Il mondo della dittatura, dell'economia in deficit, della sfiducia reciproca e della frustrazione è una caratteristica dominante dell'opera di ogni autore. Nel romanzo di György Dragomán, per esempio, ci sono lotte per la frutta tropicale di Cuba, le proiezioni al cinema vengono regolarmente interrotte perché l'elettricità viene "tolta" a causa del difficile stato dell'economia nazionale, e il concorso di bandiere viene sempre vinto dalla scuola numero tre, dove vanno i figli degli attivisti del partito. Anche se c'è stata un'esplosione nucleare al reattore di Chernobyl, la partita deve essere tenuta su ordine dell'allenatore. Secondo lo zio Gica,

a katonák csak azért jöttek, mert így akarják elérni, hogy kikapjunk, meg akarnak ijeszteni, hogy ne merjünk rendszeren védeni (...) az ezredes hazudott, ha tényleg baleset lett volna abban a reaktorban, akkor már nem élnénk, és különben sem engedné a párt, hogy meg legyen tartva a meccs, mert mindenki tudja, hogy az ország ifjúsága a jövő, az ország legnagyobb kincse, és ezt a kincset a párt semmiképpen se tenné ki veszélynek. (Dragomán 2005, 38)¹

L'esercizio dittatoriale del potere pervade tutta la società. Coloro che hanno un po' di potere tormentano spietatamente i deboli. Gli insegnanti sono sadici: nella classe di matematica, se uno studente è disattento, deve stare su una gamba sola, con le mani in alto, per minuti, e fare aritmetica mentale. Riguardo all'allenatore: «*Gica bá keze között haltak meg már más gyerekek is*» (Dragomán 2005, 31).²

Lo sport è antisportivo nel mondo distopico, Vasököl (Pugno di ferro), l'insegnante di geografia ricatta Dzsátá chiedendogli di sostituire Horáciu nella squadra di tiro, ma non deve segnare il massimo del punteggio. Dzsátá, per sfida, colpisce perfettamente il bersaglio. Tuttavia la sua squadra non arriva prima, perché la scuola dove vanno i figli degli attivisti deve vincere, dunque i giudici conteggiano metà del punteggio.

Anche i dolci sono amari in questo mondo: in cambio di caramelle, si deve scavare una fogna in mezzo al campo di calcio, e quando Dzsátá rifiuta la

¹ I soldati sono qui solo per farci perdere, per spaventarci in modo che non osiamo difenderci adeguatamente (...). il colonnello ha mentito, se ci fosse stato un incidente in quel reattore non saremmo vivi, e comunque il partito non avrebbe permesso che si tenesse la partita, perché tutti sanno che la gioventù del paese è il futuro, il più grande tesoro del paese, e il partito non metterebbe mai a rischio questo tesoro. (traduzione mia, come per gli altri testi tradotti del presente contributo)

² Per mano dello zio Gica sono morti anche altri bambini.

caramella, i tre operai gliela fanno ingoiare a forza. In una guerra tra bande di bambini, che ricorda il classico romanzo per bambini *Ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár, Dzsátá supera la prova di coraggio, ma nel frattempo il campo di grano prende fuoco. La violenza dei bambini è più intensa qui che nell'opera di Molnár, riflettendo l'aggressività del mondo degli adulti, come nel *Signore delle Mosche* di Golding. Gyuri Köves, l'eroe adolescente di Imre Kertész in *Senza destino*, dà per scontata la realtà che lo circonda, ed è a suo agio in questo mondo brutale perché non ne conosce altri. In modo simile, per Dzsátá, nella terminologia di Marc Augé, il non-luogo diventa un luogo, una casa, perché non ha mai lasciato la città dove è cresciuto, dove ha legami personali, dove cerca di trovare il suo posto. Eloquente la sua dipartita nell'ultima inquadratura, quando se ne va di corsa, lasciando il cimitero e le persone in zuffa accanto alla bara.

Le molte scene ambientate in spazi chiusi trasmettono un'esperienza generale di confinamento: all'eroe non è permesso lasciare la classe o la scuola senza permesso, è chiuso nella sua stanza, deve strisciare attraverso il pavimento di grano, ed esce dal cinema attraverso uno stretto varco. Suo cugino comunista lo incoraggia a lasciare la città e persino il paese quando sarà adulto. Le questioni della reclusione, del controllo e della fuga sono un tema ricorrente nelle distopie, da *1984* di George Orwell al *Distretto di Sinistra* di Ádám Bodor. La trama del film tratto da questo romanzo evidenzia le caratteristiche della distopia: è ambientato in un luogo indeterminato e in uno stato dittatoriale del futuro. Nel romanzo *Il re bianco*, invece, il generico è spostato verso riferimenti particolari dalla presenza di nomi di luoghi e personaggi rumeni.

Nonostante la sua natura documentaria, un elemento di realismo magico appare anche nel romanzo, e l'essenza del sistema si rivela nella visione del bambino al funerale del nonno. Il nonno imbalsamato

mellére oda volt tűzve sűrűn egymás mellé majdnem az összes kitüntetése, szinte az egész mellkasát eltakarták, odanézttem, a szíve fölé, és akkor úgy láttam, hogy a kitüntetések között a szürke anyagot teljesen átítatt a vér (Dragomán 2005, 297).³

Il primo romanzo di Andrea Tompa, *A hóhér háza* (*La casa del boia*), è stato pubblicato nel 2010. Con una trama ricca di elementi autobiografici, ritrae anche gli ultimi anni della dittatura rumena, incorniciati dalla rivoluzione scoppiata nel dicembre 1989, quando l'autrice diventa maggiorenne. Il romanzo è strutturato

³ aveva quasi tutte le sue medaglie appuntate densamente l'una accanto all'altra sul petto, quasi tutto il suo petto era coperto, ho guardato oltre il suo cuore, e poi ho visto che il materiale grigio tra le medaglie era completamente intriso di sangue.

in 38 capitoli, ognuno dei quali è come una frase scorrevole. Il punto di vista del narratore, alla terza persona singolare, è un flusso di coscienza vicino a quello della figlia minore della famiglia nel romanzo: vengono rappresentate le sue esperienze, ma la ragazza non ha un nome. Vi sono tuttavia riferimenti allo zio paterno, István Tompa, e ai nonni paterni e materni. Il titolo del romanzo si riferisce sia a un edificio specifico di Kolozsvár, sia, metaforicamente, al palazzo megalomane costruito a Bucarest in cui il potere dittatoriale voleva perpetuare i suoi ideali. Il sottotitolo, *Storie dell'età dell'oro*, si riferisce anche a questo, perché la propaganda dell'epoca di Ceausescu, senza libertà, senza cibo, senza cotone idrofilo, senza elettricità o riscaldamento adeguato nelle case, nei teatri o nelle sale da concerto, si proclamava una gloriosa età dell'oro, un paradiso in terra.

I romanzi di Andrea Tompa presentano una serie di traumi individuali e collettivi transgenerazionali. La parola greca 'trauma' significa ferita, lesione. In psicologia, si verifica come risultato di un impatto improvviso e inaspettato che genera un enorme dolore psicologico. Il trauma psicologico è un trauma che dura a lungo, anche anni o decenni nel caso di tragedie e perdite irrisolte (per esempio traumi di guerra, disastri naturali ecc.), e alcune forme di trauma si trasmettono attraverso le generazioni. Una nota psicologa e autrice di molte opere sul trauma afferma che «(I)l trauma psicologico non può essere dimenticato, cancellato o annullato» (Orvos-Tóth 2018, 103).

L'elaborazione del trauma è resa più difficile dal silenzio, dal tacere, dal far tacere. Ne *La casa del boia*, il protagonista è un membro di un gruppo teatrale amatoriale che viene sciolto quando il leader emigra in Svezia. Nel romanzo, leggiamo in dettaglio di Jenő Janovics e del Teatro Nazionale che ha costruito a Kolozsvár, sulla base di un documento sotto copertura, le note dell'ex direttore. Più tardi, durante una rappresentazione dell'Amleto nel 1988, la nipote si confronta con il fatto che gli attori stanno lasciando il paese uno ad uno, e alla fine del romanzo, nel monologo della nonna, ritorna il ricordo soggettivo della presenza della bisnonna tra gli spettatori che riempirono il teatro ungherese nel settembre 1919 per proteggere gli attori con i loro corpi:

a feketét, az anyukáét azelőtt sem mostuk ki, pedig ki kellett volna, mindig olyan hirtelen jött, hogy fel kellett venni, azelőtt a színházban viselte utoljára, 1919 szeptemberében, akkor is egyik napról a másikra kellett előszedni, a Hámletre, akkor úgy beleizzadt szegény, mert akkora tömeg volt, és éjszakáig tartott az előadás, azt hittük, körbezárták a színházat a románok, s egyenesen átzsuppolják a színészeket a határon, meg azt is beszélték, hogy előtte tavaszon, mert ez ősszel volt, szeptemberben, szegény Janovics, a színház

igazgatója bolondokházában volt, oda menekült, hogy a románok le ne fogják, mert nem akarta odaadni a románoknak a színházát.⁴ (Tompa 2015, 412)

Nelle pagine del romanzo, il trauma collettivo generato dalla situazione di minoranza oppressa appare spesso come un trauma personale di perdita. Con l'abolizione e le espropriazioni delle scuole ungheresi, l'individuo perde la possibilità di imparare la lingua madre.

[...] nincs felvételi az Adyba, az újság magyar tagozatos iskolák közt nem sorolta fel az általa választottat, mert ilyen egyszerűen is közvetlenül közöltek egy hírt: hallgatással és hiánnyal, hogy nincs többé magyar osztály az egykori református gimnáziumban, aminek Ady Endréhez ugyan semmi köze nem volt, de annál több Apáczaihoz [...] és háromszáznyolcvan év aznap, 1987. május végén egy újsághírrrel lezárult.⁵ (Tompa 2015, 65)

Questa pratica di comunicazione attraverso il silenzio era comune in tutti i tipi di dittature, perché è immediatamente seguita da un esempio familiare di esclusione degli ebrei durante la Seconda guerra mondiale.

[...] ez a hír nem lehetett sajtóhiba vagy véletlen elírás, egyszerűen ez volt a döntés bejelentésének régről örökölt, a kívülálló számára ártatlannak tűnő módszere: 'A Kolozsváron működő ügyvédek jegyzéke', írta a kolozsvári Igazság elődje, az Ellenzék 1941 januárjában, és Neumann Jenő a névjegyzékből megtudhatta, hogy ő többé nem tartozik a Kolozsváron működő ügyvédek közé, mintha a szolgálatkész újság ezzel csak tájékoztatni szeretne volna

⁴ Non avevamo mai lavato quello nero, quello di mia madre, ma avremmo dovuto farlo, veniva sempre così all'improvviso che dovevamo metterlo, l'ultima volta che l'ha indossato era a teatro, nel settembre 1919, all'Amleto, anche allora abbiamo dovuto toglierlo improvvisamente, e lei sudava così tanto, perché c'era tanta folla, e lo spettacolo è durato fino a notte. Pensavamo che il teatro fosse circondato dai rumeni, e stavano spingendo gli attori proprio oltre il confine, e si diceva anche che prima di questo, in primavera, perché questo era in autunno, in settembre, il povero Janovics, il direttore del teatro era in un manicomio, ed è fuggito lì perché i rumeni non lo arrestassero, perché non voleva dare il suo teatro ai rumeni.

⁵ [...] non c'è ammissione per Ady, il giornale non ha elencato la scuola di sua scelta tra le scuole ungheresi, perché hanno pubblicato la notizia in modo così semplice e diretto: con silenzio e omertà che non c'è più una classe ungherese nell'ex ginnasio riformato, che non aveva niente a che fare con Endre Ady, ma aveva molto a che fare con Apáczai [...] e alla fine di maggio 1987, in quel giorno è stata chiusa la storia di trecentottanta anni con un annuncio sul giornale.

*becsületes olvasóközönségét, hasznos információt nyújtani a város polgárainak, hogy hova fordulhatnak, Jenő bácsit pedig törölték a névjegyzékből, egyszerűen megszűnt létezni, akárcsak Pál nevű testvérének Stadion nevű sportszerboltja.*⁶ (Tompa 2015, 65)

Per il protagonista de *La casa del boia*, il più grande trauma personale è il suicidio di suo padre. Non riesce a superarlo, non riesce nemmeno a piangere. In contrasto con l'impossibilità della vita nella condizione di minoranza e lo stato di privazione materiale e spirituale, il romanzo presenta il lato positivo del rovesciamento della dittatura attraverso la rivoluzione, che permette al protagonista di intraprendere da giovane adulto la realizzazione dei suoi sogni.

L'ultimo romanzo di Andrea Tompa, *Haza (Patria)*, è legato al primo romanzo anche dal punto di vista dei motivi: dove finisce la trama de *La casa del boia*, il romanzo *Haza* continua la storia della vita dell'autore fittizio, che può essere ricostruita dalle opere, ma nel testo una prospettiva più soggettiva di comprensione diventa dominante. Questo romanzo si concentra – sulla base del doppio significato della parola nel titolo⁷ – sulla domanda *Dov'è la mia casa? Dov'è la mia patria?*, cioè il dilemma della domanda *La mia patria è il luogo della mia nascita o il mio attuale luogo di residenza?* e, in un senso più ampio, il dilemma di *Chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo?*, un problema universale e ontologico. La forma del testo ricorda soprattutto un flusso di coscienza, una narrazione in terza persona che il lettore interpreta come una confessione in prima persona. Basandosi sull'evocazione dei ricordi, traccia soprattutto i cambiamenti di identità generati dal cambiamento di luogo ed elenca diverse versioni di identità. I membri di una classe, di cui quasi il doppio ha lasciato la propria patria rispetto a quelli che sono riusciti a farcela in patria, si ritrovano dopo tre decenni: «Harminchatból huszonhárman elementek, tizenhárman maradtak» (Tompa 2020, 406).⁸

Già nel primo capitolo, rivela tutti gli “spazi” in cui può sorgere il problema della patria-casa, della mancanza di patria-casa: patria/a casa nella lingua, patria/a casa nella vita personale, patria/a casa nello spazio, patria/a casa nelle relazioni

⁶ [...] questa notizia non poteva essere un errore di stampa o un refuso accidentale, era semplicemente un metodo consolidato da tempo per annunciare la decisione che sembrava innocente al di fuori: “L'elenco degli avvocati di Cluj-Napoca”, scrisse l'Ellenzék, il predecessore della Igazság di Cluj-Napoca, nel gennaio 1941, e Jenő Neumann poté apprendere dall'elenco che non era più tra gli avvocati di Cluj-Napoca, come se l'operoso giornale volesse solo informare i suoi onesti lettori, fornire informazioni utili ai cittadini della città dove potessero rivolgersi, e lo zio Jenő è stato rimosso dall'albo, ha semplicemente cessato di esistere, proprio come il negozio sportivo Stadion di suo fratello Paul.

⁷ La parola ungherese 'haza' significa sia 'casa' sia 'patria'.

⁸ Ventitré dei trentasei sono partiti, tredici sono rimasti.

umane, patria/a casa nella letteratura e patria/a casa nel tempo. Altri due temi strettamente legati alla nozione di patria sono il viaggio e l'emigrazione. Nella storia-cornice, la protagonista di mezza età, una scrittrice rispettata, che solo più tardi, alla pagina 81 del libro, scopriamo essere una donna, viaggia a casa per partecipare a una riunione di classe di 30 anni dove accetta di tenere un discorso. Il viaggio è un'occasione di rimembranza, interpretazione e autointerpretazione, durante il quale i riferimenti alla letteratura universale e alla storia letteraria che intrecciano il testo espandono i dilemmi individuali in quelli universali. E questo anche perché il protagonista non è solo uno scrittore, ma anche un ex studente di letteratura russa con un'ampia formazione letteraria, che ha studiato a San Pietroburgo con una borsa di studio e ha fatto ricerche sull'opera di Nabokov. Il ricorso naturale dell'autore/eroe è alla letteratura e ai personaggi della letteratura universale: la figura di Ulisse che torna a casa emerge come leitmotiv, il flusso di coscienza evoca il suo ipertesto, l'*Ulisse* di Joyce, le peregrinazioni evocano *Lolita* di Nabokov, ma un motivo ricorrente è il finale del romanzo *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov con il contrasto tra luce e tranquillità, la ricompensa nell'aldilà. Andrei Bolkonsky e Pierre Bezukhov, gli eroi di *Guerra e Pace* di Tolstoj, il mondo di Dostoevskij, Cechov e Nabokov sono evocati nel testo del romanzo. Un'immagine ricorrente della mitologia greca è la testa di Orfeo tagliata che canta, un simbolo dell'arte e del fallimento del ritorno a uno stato precedente e felice. Nelle riflessioni, come aiuto all'autointerpretazione, vengono spesso citati grandi esempi di emigrazione e di cambiamento/conservazione della lingua, come Samuel Beckett o i russi: Yuri Vitalievich Mamleev, che prima scrive che non c'è ritorno dall'emigrazione, ma poi si trasferisce a Mosca; Yosif Alexandrovich Brodsky, che viene allontanato con la forza dalla sua patria, ma scrive sempre le sue poesie in russo; Vladimir Nabokov, che cambia paese e lingua due volte.

Al centro del romanzo è l'eroina, che ha cambiato paese ma non lingua. Ha sopportato la burocrazia alienante del paese che la ospita. Anche la sua identità è cambiata nel corso degli anni, ma rimane solida. Gli ex compagni di classe emigrati, scienziati, imprenditori, tassisti e lavoratori migranti, invece, hanno dovuto sviluppare una nuova identità, volontariamente o involontariamente, a causa della rinuncia forzata alla lingua madre. Kincső, un'imprenditrice, non insegna più l'ungherese alla figlia, e Ágó, che si è costruita una grande carriera come fisica negli Stati Uniti, intercala costantemente parole straniere nei suoi testi. Kati, che ha organizzato l'incontro, ora è Kathrin.

Un culmine struggente dell'appartenenza al nulla è il destino dell'anziana Maestra, che perde la sua patria e la sua casa senza mai uscirne. Non riconosce le persone che la vanno a trovare, la sua casa le è estranea. La loro casa di famiglia è stata demolita, i volti e il linguaggio familiare sono scomparsi intorno a lei.

Il pellegrinaggio dell'eroina la porta alla riconciliazione e compassione, mentre cammina insieme alla Maestra, come fanno una madre e una figlia, e dice addio alla sua vecchia, mentalmente decrepita maestra di scuola; tutto ciò che ricorda da adulta è che una volta, molto tempo fa, la donna severa le diede uno schiaffo. La riconciliazione si realizza anche con suo padre: l'eroina, come una sorta di penitente, percorre le strade e i luoghi che, secondo il suo dossier di sorveglianza, suo padre aveva visitato prima del suo suicidio. La mostra del Pittore, un surrogato tardivo di padre, è un esempio di come la vulnerabilità dell'uomo sotto il potere totalitario può essere presentata attraverso l'arte come una parabola di debolezza umana universale e di mancanza di libertà, in modo che evochi un'esperienza catartica nello spettatore. La sepoltura del Pittore porta la possibilità che il proprio padre venga finalmente pianto, che la nonna morta venga sostituita dal figlio/padre morto, e che quindi il trauma venga liberato.

Il protagonista trova o non trova la sua casa in patria? Anche se all'inizio della storia nega la possibilità di una risposta alla domanda *And what's your story?*, nonostante le perdite individuali e collettive presentate, assistiamo a un lieto fine per il protagonista. Nel finale dell'opera è implicita la risposta alla domanda fondamentale: l'eroina arriva a casa. Lei è/noi siamo a casa dove vive il suo/il nostro antenato (la Madre) e la sua/nostra discendente (il Figlio). Il destino individuale rispecchia le esperienze universali, poiché il fenomeno globale di oggi è lo spostamento, con un numero enorme di persone che si spostano in cerca di prosperità o costrette a fuggire dal loro luogo di nascita, e c'è un gruppo crescente di autori nella letteratura mondiale che cambia paese e lingua. Anche molte persone che si spostano all'interno di un paese possono essere colpite da questi problemi. Dopo aver riflettuto sui problemi ungheresi generali e molto specifici dell'Europa dell'Est/Romania/Transilvania, la conclusione del lettore è la stessa di quella che è diventata un tormentone nella frase di Áron Tamási nell'ultima opera della trilogia di Ábel: «Siamo al mondo per sentirci a casa da qualche parte in esso».

Conclusioni

Le opere di Ádám Bodor rappresentano il mondo della dittatura rumena in termini distopici, presentano le varie forme di vulnerabilità umana in un quadro universale ed esistenziale, i suoi personaggi hanno caratteristiche d'ibridismo, suggeriscono un senso di inclassificabilità, di utopia. Gli autori transilvani della generazione di mezzo della letteratura ungherese contemporanea, che hanno vinto diversi premi e hanno radici in Transilvania, continuano su questa strada, combinano caratteristiche particolari e referenziali con i topos della letteratura universale nella loro rappresentazione del mondo della dittatura comunista rumena. In questo articolo abbiamo analizzato i romanzi di György Dragomán e di Andrea

Tompa, dove la mescolanza linguistica implica anche il multiculturalismo e l'assimilazione linguistica della minoranza – nel caso del romanzo *Patria* – presenta anche una prospettiva universale. In questo romanzo il tema autobiografico diventa universale: la questione dell'emigrazione è unica, ma anche universale e molto attuale. Dittatura, trauma, assenza del padre, mancanza di libertà: questi romanzi parlano dell'esperienza umana universale del XX secolo e mostrano quello che affermava Aristotele: lo storico presenta lo specifico, ciò che è accaduto; lo scrittore, attraverso la finzione, il generale, ciò che può accadere.

Bibliografia

Ajtony, Zsuzsanna 2018. Homeliness and Strangeness in an Iconic City: György Dragomán's "The White King". In *Identities in Interaction. On the Interface of Language and Literature*. Braşov. Editura Universităţii Transilvania din Braşov, 258-273.

Augé, Marc 2012. *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. ford. Fáber Ágoston. Budapest. Műcsarnok Kiadó. (In italiano: Augé, Marc. 2009. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano. Elèuthera.)

Bányai, Éva 2011. *Térképzetek, névtérképek, határidentitások (Immagini dello spazio, mappe dei nomi, identità di confine)*. Kolozsvár. Komp-Press.

Bányai, Éva 2012. *Terek és határok. Térképzetek Bodor Ádám prózájában. (Spazi e confini. Immagini dello spazio nella prosa di Ádám Bodor)* Kolozsvár. Casa Cărţii de Ştiinţă. RHT.

Bodor, Ádám 1992. *Sinistra körzet*. Budapest. Magvető. (In italiano: Bodor, Ádám. 1999. *Il distretto di Sinistra*. Trad. D'Alessandro, Marinella. Roma. E/O.)

Bodor, Ádám 2011. *Verhovina madarai*. Budapest. Magvető. (In italiano: Bodor, Ádám 2019. *Boscomatto*. Milano. Il Saggiatore.)

Bodor, Ádám 2014. *Az érsek látogatása. (La visita dell'arcivescovo)*. Budapest. Magvető.

Dragomán, György 2005. *A fehér király*. Budapest. Magvető. (in italiano: Dragomán, György. *Il re bianco*. 2009. Torino. Casa Editrice Einaudi.)

Menyhért, Anna 2008. *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom. (Per dire l'indicibile. Trauma e letteratura)*. Budapest. Anonymus–Ráció Kiadó.

Orosz, Ildikó 2006. A fehér királyról (Su Il re bianco). In «Kritika», 5. Budapest.

Orvos-Tóth, Noémi 2018. Örökölt sors. Családi sebek és a gyógyulás útjai. (*Il destino ereditario. Ferite familiari e percorsi di guarigione.*) Budapest. Kulcslyuk Kiadó.

Tapodi, Zsuzsa 2020. Távolítás és közelítés (Allontanamento e avvicinamento). In «Székelyföld», 2020/12. 154-161. Csíkszereda.

Tompa, Andrea 2010. *A hóhér háza (La casa del boia)*. Pozsony. Kaligramm Kiadó.

Tompa, Andrea 2020. *Haza (Patria)*. Budapest. Jelenkor.

SCONFINAMENTO E STRANIAMENTO. *ESTI ISKOLA* DI ZSÓFIA BÁN

Claudia Tatasciore
Università degli Studi di Firenze

Nel suo “manuale per una scuola serale”, Zsófia Bán propone una serie di testi dalla forma ibrida, a metà tra narrazione e saggio, associati a singole materie scolastiche. Attingendo alle grandi figure della letteratura e cultura mondiali che costituiscono la nostra memoria (culturale) collettiva, Bán propone percorsi narrativi altri rispetto alla storia e alle storie a noi note. Entrando nel “lato oscuro” della conoscenza i singoli testi insegnano a dubitare, a non sapere. Insegnano la libertà.

Nel presente contributo analizzo i principali strumenti narrativi che caratterizzano la raccolta e, ponendo i testi in dialogo con alcuni saggi dell'autrice riconducibili allo stesso periodo di composizione del volume, propongo una chiave di lettura dell'operazione *weltliterarisch* messa in campo in *Esti iskola*.

Parole chiave: *intertestualità, dialogo, memoria collettiva, parodia, straniamento*

In his “manual for a night school” Zsófia Bán proposes a series of texts with a hybrid form, halfway between narration and essay, associated with single school subjects. Sourcing from the great figures of world literature and culture that make up our collective (cultural) memory, Bán proposes narrative paths different from the history and the stories we know. By entering the “dark side” of knowledge, each text teaches us to doubt, not to know. It teaches freedom.

In this essay the author will analyse the main narrative tools that characterize the collection. Moreover, placing the texts in dialogue with Bán's some contemporary essays, a key to interpreting the *weltliterarisch* operation put in place in *Esti iskola* will be proposed.

Keywords: *interterxuality, dialogue, collective memory, parody, estrangement*

1. Introduzione

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

Quando, con questo libro, esordisce nella prosa letteraria, Zsófia Bán è in realtà già nota nella cerchia intellettuale come americanista, docente all’Università Eötvös Loránd di Budapest, ed è apprezzata per la sua produzione saggistica che verte, tra gli altri temi, proprio sul rapporto tra testo e immagine. Non sorprende quindi che in *Esti iskola* la collaborazione con l’artista Ágnes Eperjesi sia una delle cifre maggiormente caratterizzanti. Non è su essa però che mi concentrerò in questo contributo, bensì su come – anche attraverso l’interazione tra testo e immagine – questo esordio letterario anagraficamente tardivo (se mai dovesse esistere un tempo giusto per iniziare a scrivere letteratura, ad ogni modo Zsófia Bán pubblica *Esti iskola* a cinquant’anni) assume una chiara configurazione *weltliterarisch*, ponendo la lingua letteraria ungherese in un dialogo intenso con la cultura e la letteratura mondiali.

Zsófia Bán è nata nel 1957 a Rio de Janeiro, da genitori ungheresi ebrei emigrati in Brasile per ragioni di lavoro (il padre fu il fondatore e direttore dell’agenzia commerciale ungherese di Rio). Della sua famiglia, pochi sopravvissero all’Olocausto. Un trauma che, come ha raccontato Bán in un’intervista con Csaba Károlyi, è sempre rimasto nel silenzio.¹ Tornata a Budapest nel

¹ L’intervista fa parte di una serie promossa dalla Fondazione Városmajor 48 nell’anno del centenario della nascita di Miklós Mészöly ed è visualizzabile al link <https://www.youtube.com/watch?v=6U32N-nRWww> (ultimo accesso: 21.08.2021).

1969, in piena era Kádár, dopo le scuole ha scelto di studiare inglese, francese e portoghese, lingua, quest'ultima, che le ha permesso peraltro di viaggiare a Ovest come interprete, nonostante le restrizioni del regime. Bán racconta che l'interesse per l'America rappresenta un elemento di continuità nel proprio percorso biografico e professionale: va considerato infatti che, se da una prospettiva europea il termine America (e dunque gli *American Studies*) si riferisce comunemente soltanto al Nord America o agli Stati Uniti, nella prospettiva di chi nasce in Sudamerica comprende anche l'America centrale e meridionale (cfr. Ambrus, Bán 2007).

Oggi Zsófia Bán è tra le autrici di riferimento per la prosa contemporanea ungherese² e il testo oggetto di quest'analisi non è per nulla invecchiato, anzi, rispetto ad alcune delle tematiche trattate sembra essere ancora più attuale in Ungheria (mi riferisco, qui necessariamente solo come accenno, agli ammiccamenti della sua prosa alle prospettive di analisi proposte dai *gender studies* e dagli studi post-coloniali). La dimensione internazionale di *Esti iskola* risulta solo confermata dal tempo, oltre che dal suo essere stata tradotta in tre lingue fondamentali per la circolazione della letteratura ungherese al di fuori dei confini nazionali: in tedesco da parte di Terézia Mora (2012), in spagnolo da José Miguel González Trevejo (2015) e in inglese – in edizione americana – da Jim Tucker (2019). Degno di nota è il fatto che anche i successivi volumi di prosa di Zsófia Bán sono stati tradotti in Germania. Si tratta di due raccolte di racconti, *Amikor még csak az állatok éltek* (*Quando ancora vivevano solo gli animali*, Bán 2012) e *Lehet lélegezni* (*Può respirare*, Bán 2018). In tedesco, con il titolo *Der Sommer unserer Missvergnügens* (*L'estate del nostro scontento*), è stata pubblicata anche una selezione di saggi tratta dai due volumi *Próbacsomagolás* (*Valigia di prova*, 2008) e *Turul és dinó* (*Il turul e il dinosauro*, 2016). Infine, è del 2019 la pubblicazione di un testo per ragazzi, *Vagánybagoly és a harmadik A, avagy mindenki lehet más* (*Il gufofigo e la terza A, ovvero tutti possono essere diversi*), illustrato da Norbert Nagy (Bán 2019).

2. “... az egyetemes kultúra fejezeteinek ekkora viharában eltévedni sem szégyen”

Ripercorrendo le recensioni e gli articoli dedicati a *Esti iskola* sulle principali riviste letterarie ungheresi («Beszélő», «Holmi», «Jelenkor», «Mozgó világ»,

² Oltre a importanti premi letterari ungheresi – il Premio Péter Balassa nel 2007, il Premio Attila József nel 2008, il Premio Palládium nel 2009, il Premio Tibor Déry nel 2012 e, nel 2021, il Premio Milán Füst – ha ricevuto riconoscimenti internazionali come, ad esempio, la segnalazione nella *shortlist* dell'Internationaler Literaturpreis della Haus der Kulturen der Welt di Berlino (2014) o, sempre nel 2021, il premio letterario Spycher: Literaturpreis Leuk.

«Műút») si riscontra che lo status di *Weltliteratur*, seppure il termine non venga usato esplicitamente, è attribuito all'autrice senza alcun indugio. Le si riconosce cioè, all'interno del panorama letterario ungherese, la peculiarità – se non il merito – di allargare il proprio universo testuale oltre lo spazio ungherese e addirittura oltre lo spazio europeo. Una spiegazione a portata di mano è che l'orizzonte di interesse, di lettura, di nutrimento culturale di Bán si spinge necessariamente al di là dei confini ungheresi ed europei. Ma non basta questo mero dato biografico a spiegare tale sensazione di originalità sul piano linguistico-testuale: se in apertura ho parlato dei testi che compongono *Esti iskola* come di racconti, è opportuno a questo punto sottolinearne la natura ibrida. Ci troviamo di fronte a testi a metà tra fiction e non fiction, saggi narrativi che riprendono la tradizione anglosassone e che, come scrive Szegő (2007), sono molto distanti dalla tradizione saggistica ungherese, dove manca il gioco (auto)ironico che si produce in uno spazio testuale paragonabile a una stanza «dalle pareti ricoperte di specchi», in cui da ogni testo si generano nuovi testi in una graduale perdita di proporzioni. Lo scrittore ungherese che scrive saggistica, prosegue Szegő, si prende sul serio, messo di fronte allo specchio assume la posa astratta dell'erudito che recita un qualche programma estetico, politico, sociale. I testi di *Esti iskola* non hanno invece nulla di programmatico o cattedratico.

Proprio per indagare il modo in cui l'autrice li costruisce, partirò da un'osservazione di Sonnevend tratta dalla recensione pubblicata sulla rivista «Jelenkor», che solo in apparenza è in contraddizione con quanto appena detto:

Bán szövegterében erőteljesebben van jelen az Európán kívüli kulturális, szociális világ privát és közösségi konfliktusainak megjelenítése, mint bármely kortárs magyar szerzőnél. Nem csoda, hogy az Esti Iskolában éppen Nádas Péter bukkan fel a meg nem ismert kedvencekről írt novellában. A kortárs magyar irodalomból még ő említhető, akinél az Európán kívüli érdeklődés határozott politikai és kulturális koncepcióval társul. Hiszen a művészeti érdeklődés a "távoli" iránt, mint amelyet például Krasznahorkainál látunk, nem szükségképpen fonódik össze a globális problematikájáról való elméleti és erőteljesen politikai koncepcióval. A politikain itt elsősorban nem az aktuálpolitikai jelleget értem, hanem a reprezentáció politikáját.

Bán Zsófia az Európán kívüli terek szimbolikus kódjait és narratívát szívesen találkoztatja és ütközteti a hazai terekkel is.³ (Sonnevend 2008, 1001)

³ «Nello spazio testuale di Bán, la rappresentazione dei conflitti privati e pubblici del mondo

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

L'immagine che ho preso in prestito da Nagy (2007)⁴ per titolare questo paragrafo restituisce in maniera molto vivida la dinamicità (e complessità) dei testi della raccolta: una mole di movimenti intertestuali tale da farci sentire come nel mezzo di una tempesta di elementi, che non sono quelli naturali ma quelli che compongono la cultura ungherese e la cultura universale. Per quanto il lettore si sforzi di aggrapparsi a tutti gli appigli possibili per comprendere appieno questi testi così singolari, nemmeno deve rimproverarsi se talvolta preferisce gettare la spugna, abbandonarsi ai flutti, «perdersi in tale tempesta». In ogni caso, pur nella non totale comprensione di ogni singolo riferimento, di ogni strategia narrativa, di ogni ammiccamento, a chi legge rimane in bocca il sapore (a volte amaro) della liberazione (più che della libertà). Come ottiene Bán questo effetto?

Takács (2007), ad esempio, descrive molto bene qual è la tecnica di scrittura che l'autrice predilige nella sua raccolta. Bán attinge al patrimonio culturale e letterario condiviso dalle masse, sceglie personaggi *cult*, capisaldi della cultura e della letteratura e poi, «con gli strumenti della sovversione» (parodia, travestimento, pastiche), li demolisce – o meglio, sottolinea Takács, li libera – «a volte con astute contorsioni, a volte con una giocosità bizzarra e capricciosa», proponendo percorsi narrativi nuovi e alternativi, devianti. Tutto ciò anche grazie a

culturale e sociale extra-europeo compare con molta più forza che in qualsiasi altro autore contemporaneo ungherese. Non sorprende che in *Esti iskola*, nel racconto dedicato agli autori preferiti e non conosciuti, spunti proprio Péter Nádas. Nella letteratura ungherese contemporanea anche lui è da menzionare tra gli autori il cui interesse extra-europeo si associa a un deciso disegno politico e culturale. Infatti, l'interesse artistico per l'"esotico" che vediamo ad esempio in Krasznahorkai non è necessariamente correlato a un disegno teorico e spiccatamente politico riguardo le problematiche globali. Con "politico" qui non mi riferisco primariamente alla politica attuale, ma alla politica della rappresentazione.

Zsófia Bán ama far incontrare e scontrare con gli spazi nostrani i codici simbolici e le costruzioni narrative degli spazi extra-europei». (Salvo diversamente specificato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice di questo articolo.)

⁴ «Persze nagyon igyekszünk ügyesen, pontról pontra ugrálni a megértett célzások bójáin a szövegek köztiség vadvizén, de a honi és az egyetemes kultúra fejezeteinek ekkora viharában eltévedni sem szégyen» (Nagy 2007, 70). [«Certo, nel mare aperto dell'intertestualità ci sforziamo di saltare abilmente di punto in punto tra le boe rappresentate dai riferimenti a noi comprensibili, ma nemmeno sarebbe un'onta se ci perdessimo in una tale tempesta di capitoli della cultura nazionale e universale»].

quanto suggerito dalle immagini che affiancano il testo, che sono tutt'altro che la semplice illustrazione degli elementi narrativi, il loro pendant figurativo. Spesso quanto rappresentano non coincide con quel che c'è nel testo e si crea una tensione che mette in discussione la possibilità della narrazione univoca di una storia.⁵

László (2007), dal canto suo, ricostruisce il modo di procedere di Bán evidenziando quanto i riferimenti intertestuali si trasformino spesso in una vera e propria riscrittura. Una riscrittura che va a comporre una situazione narrativa «del tutto inadeguata rispetto al testo originario ma organicamente legata al mondo di *Esti iskola*» (László 2007, 1634).

Sonnevend considera la gran parte dei testi una sorta di storie "da Wikipedia", che giocano con il rovesciamento di luoghi comuni biografici, di verità di massa semplificate, di percorsi biografici fittizi e insegnamenti posticci (cfr. Sonnevend 2008, 1000-1001). Nel descrivere l'operazione di riscrittura del romanzo goethiano *Le affinità elettive* – che si trasforma in un rimpallarsi di monologhi interiori dei quattro protagonisti che si sfidano a ping-pong – ancora Takács parla di una riconversione delle creazioni letterarie classiche e cult nel linguaggio spicciolo della quotidianità, un ricollocamento in un contesto estraneo e inadeguato (cfr. Takács 2007).

L'intenzione sovversiva resta dominante anche quando la cifra narrativa primaria non è quella intertestuale. La maestria nella sperimentazione, sottolinea Takács, l'angolazione singolare lasciano che il lettore si ritrovi sospeso nella narrazione, convinto di essersi avviato lungo un dato percorso narrativo fino a che alcuni elementi non lo costringono a rivalutare quanto già letto.

Vannak persze másféle írások is a kötetben: primerebben elbeszélészerűek, amelyeknek nem – vagy nem elsősorban – az intertextuális függés a stilizációs programjuk; ilyen a Concerto (feliratozással) például, vagy még inkább A kobold, s ilyen a nyilvánvalóan személyes-vallomásos- emlékező Kiűzetés a Paradicsomba. De ezeket is a kísérleti művesség formálja-deformálja másra: a stiláris közvettség, a legkülönbözőbb elidegenítő effektusok, a szokatlan szemszög, a kép gondosan kiszámított túl- vagy alulexponáltsága.⁶ (Takács 2007)

⁵ Per una descrizione del modo in cui l'autrice ha collaborato con Eperjesi, rimando all'intervista/corrispondenza tra Judit Ambrus e Zsófia Bán, in cui Bán si definisce un'autrice che ama indugiare sul crinale tra immagine e testo, rivendicando la libertà di finire a volte da un lato, a volte dall'altro (cfr. Ambrus, Bán 2007).

⁶ «Il volume contiene ovviamente anche testi di altro tipo; dal carattere più primariamente narrativo, il cui programma stilistico non è – o non è soprattutto – quello della relazione intertestuale; ne è un esempio *Concerto – feliratozással* (*Concerto – con sottotitoli*), o ancor di più

Ad ogni modo, volendo offrire un quadro complessivo dei ventuno brani contenuti nel volume, risulta proficuo in questa sede proporre una classificazione che ha come criterio la definizione del tipo di rimando intertestuale di volta in volta dominante. È una schematizzazione che ritengo necessaria, pur nella sua complessità, e che certo non dà conto della quantità di riferimenti intertestuali “minori” che si intessono nei testi (le virgolette sono d’obbligo perché molto spesso quelli che appaiono riferimenti secondari assumono un carattere dominante a seconda della chiave di lettura che si sceglie di adottare per l’intera raccolta).

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

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

Un’altra categoria è quella dei testi che prendono spunto da elementi delle biografie di figure meno pop, come il naturalista ed esploratore francese Henri Mouhot e il geografo ungherese Cholnoky Jenő. L’ultima categoria è quella dei testi che non offrono espliciti rimandi intertestuali, ma si riferiscono a elementi fondativi o caratterizzanti della nostra cultura: la cacciata dal Paradiso, la risata,

A kobold (Il coboldo), e ne è un esempio il racconto dall’evidente carattere di confessione-memoria privata, *Kiűzetés a Paradicsomba (La cacciata nel paradiso)*. Ma anche questi sono trasformati/deformati in altro dalla maestria nella sperimentazione: dallo stile indiretto, dai più vari effetti stranianti, dalla prospettiva insolita, dalla sovra- o sottoesposizione accuratamente studiata dell’immagine».

la festività, il villaggio come espressione di un'identità collettiva ancestrale, l'ossessione moderna per il know-how.

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

Bisogna aggiungere infine, in questa panoramica, che di volta in volta Bán utilizza tecniche narrative differenti, affidando ad esempio la narrazione alla scrittura per un blog, al racconto epistolare in versione e-mail, a didascalie scritte sul retro delle fotografie non presenti nel volume, a registrazioni d'archivio, ad appunti di scuola. Le variazioni di registro sono molto frequenti, così come frequente è la giustapposizione della cosiddetta saggezza popolare (soprattutto attraverso l'incurisione, nei testi, di modi di dire o versi di canzoni popolari) alla riflessione filosofica.

3. *Weltliteratur* come straniamento

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

Mindez – jelleg, tartalom és stratégia terén – persze nem társtalan a mai irodalomban. A paródia és a pastiche, az utalgatás és idézgetés, az önmegkérdőjelező önreflexivitás és az ironikusan tudatos másodlagosság, az intertextualitás eszméjével magát elméletileg megindokló irodalmi parazitizmus – kérem ezeket a szavakat értékméntesen, leíróilag érteni! – jó negyedszázada futja köreit, változó sikerrel és színvonalon, a magyar prózában, olyannyira, hogy ma már szinte köznyelvet és korstilust alkot mindez. Azaz különösebb hűhó nélkül igénybe lehet venni és saját célokra kisajátítani ezt a rég köztulajdonban levő eszköztárát.⁷ (Takács 2007)

⁷ «Tutto ciò – a livello di stile, contenuto e strategia – non è senza pari nella letteratura contemporanea. Nella prosa ungherese circola da un buon quarto di secolo, con vario successo e a vari livelli, il parassitismo letterario che giustifica sé stesso sul piano teorico per mezzo di parodia, pastiche, rimandi e citazioni, autoriflessione come auto-messa-in-discussione, irrilevanza consapevolmente ironica, intertestualità (si intendano queste parole come descrittive e prive di giudizi di valore), al punto che oggi tutto ciò costituisce quasi una vulgata, lo stile dell'epoca. Vale a dire che questa riserva di strumenti ormai da tempo di dominio pubblico può essere usata e fatta propria da un autore per i suoi scopi senza destare particolare scalpore».

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

Non è un caso che tutti i recensori ungheresi di *Esti iskola* insistano sull’impressione di non conformità che i rimandi intertestuali suscitano nel lettore. Nelle recensioni e negli articoli citati si parla di mezzi di sovversione, demolizione, filtro stilistico, effetti stranianti, punto di vista inconsueto, sovra- o sottoesposizione accuratamente calcolata dell’immagine. Salta all’occhio l’uso dell’aggettivo *inadekvát* riferito all’orizzonte narrativo creato da Bán rispetto al mondo testuale dell’opera di partenza. Si può dire che la costante di questi racconti sia l’effetto di straniamento rispetto al panorama culturale a noi noto.

Per comprenderne meglio la funzione, vale la pena analizzare i testi letterari anche alla luce di quanto Bán scrive nei suoi saggi. Si tratta di un’ultima configurazione di dialogo intertestuale: quello tra la Zsófia Bán scrittrice e la Zsófia Bán accademica e saggista. Ne dà conto ampiamente, ad esempio, il saggio di László (2007), che legge *Esti iskola* attraverso il filtro del volume pubblicato dall’autrice prima del suo debutto letterario, *Amerikaner* (Bán 2000). Takács (2007) sottolinea come anche in questo caso l’attitudine sia quella della sovversione, della decostruzione, dell’ironia e soprattutto dell’autoironia. Ma il dialogo con Bán saggista non avviene solo in forma ironico-decostruttiva.

Siamo di fronte, in realtà, al tentativo di esplicitare una stessa questione (di porla e sviscerarla) con due linguaggi diversi, quello della saggistica e quello della letteratura (lasciandosi comunque, come già sottolineato, possibilità di sconfinamento tra l’uno e l’altro). La questione centrale in *Esti iskola* appare essere il rapporto con la propria cultura, con la memoria individuale e collettiva. Per rappresentarlo con onestà intellettuale e con libertà, Bán non può non fare i conti con gli elementi stranianti e perturbanti che lo pervadono. Ce lo dice attraverso due saggi riconducibili al periodo di lavorazione di *Esti iskola* e a quello immediatamente successivo. Ritengo che la loro lettura sia illuminante per comprendere il senso profondo dell’operazione *weltliterarisch* di Bán.

Il primo saggio, *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai. W. G. Sebald Kivándoroltak és Austerlitz című regényeiről* è apparso per la prima volta nel 2007 sulla rivista «Holmi» (Bán 2008). Il secondo, *2W: Párhuzamos tekintetek. A W.-fejezet (Nádas Péter) és a W.-projekt (Forgács Péter)* è stato pubblicato per la prima volta nel 2009 in inglese e ungherese all'interno del catalogo della Biennale di Venezia, in occasione dell'installazione di Péter Forgács dal titolo "Col Tempo", in esposizione in quello stesso anno (Bán 2016). Da questi saggi emerge quanto sia importante per Bán porre in dialogo tra loro le opere degli scrittori W.G. Sebald e Péter Nádas, nonché del regista Péter Forgács. Ciascuno con i propri strumenti narrativi, essi danno espressione a ciò di cui non si può parlare. Nella lettura proposta da Bán i tre universi artistici trovano il denominatore comune nel concetto freudiano di *Unheimlich*.

Il saggio dedicato a Sebald si apre con la descrizione di un cimitero ebraico chiuso al pubblico, situato in via Csörsz, a Budapest. Bán avanza l'ipotesi che tale luogo sia chiuso al pubblico per timore che l'odio e il razzismo ancora presenti nell'Ungheria odierna possano provocare episodi spiacevoli: «Egyszerűbb tehát az ilyen helyeket zárva tartani».⁸ Poi aggiunge: «Így vagyunk valahogy a történelmi emlékezettel is. A fájdalmas, neuralgikus pontokat jobb nem megbolygatni, feltárni, jobb nem tisztázni, feldolgozni, szembesülni – egyszerűbb azt a vaskaput egységesen, mindenki előtt zárva tartani»⁹ (Bán 2008, 33). I punti nevralgici, sottolinea più avanti, variano ovviamente da cultura a cultura, ma il risultato è lo stesso: se certe questioni storico-culturali vengono taciute e represses, allora saranno destinate a tornare sempre in superficie, avranno sempre un carattere *kisérteties*. Il termine, che in italiano potremmo tradurre letteralmente con "fantasmagorico, spettrale", è in realtà l'equivalente ungherese del concetto freudiano di *unheimlich* (e dell'italiano perturbante). Se da un lato il termine tedesco, come ben noto, gioca sull'ambivalenza tra familiarità ed estraneità, tra *heimlich* e *unheimlich*, laddove il termine *heimlich* può essere contemporaneamente l'opposto di *unheimlich* o il suo sinonimo (nel senso di ciò che viene tenuto nascosto), dall'altro lato l'ungherese suggerisce associazioni altrettanto interessanti, su cui Bán stessa riflette. Nel suo utilizzo di tale concetto risultano dunque attive entrambe le associazioni semantiche, che vanno a caratterizzare il discorso sulla costruzione della memoria individuale e collettiva, nei complessi processi di selezione e rimozione, evocazione e presentificazione: «Mindenesetre a magyar változat képes kifejezni legalább azt a jelentésrétegét, amely valaminek a visszatérő,

⁸ «Luoghi del genere è meglio quindi tenerli chiusi».

⁹ «In un certo senso vale lo stesso per il nostro rapporto con la memoria storica. Meglio non andare a stuzzicare, non andare a scoprire i punti dolorosi, nevralgici, meglio non chiarirli, elaborarli, affrontarli – meglio tenere quel cancello chiuso a tutti indiscriminatamente».

kísértő jellegére utal, valamire, ami nem hagy nyugodni, ami nem ereszt, b rhoggy is szeretn nk»¹⁰ (B n 2016, 134).

La stessa riflessione sul tema della memoria, espressa nella forma del saggio, trova poi la sua eco nella lingua letteraria. Si prenda ad esempio questo passaggio del saggio su Sebald:

*Magyarországon most, tizenhat  vvel a rendszerv lt s ut n jelent meg Kivándoroltak cím  reg nye,  s m r Sebald halála előtt nem sokkal megjelent Austerlitz is az olvasók kezében van. Csak remélhető, hogy nyomukban nálunk is megindul – legalabb irodalmi berkekben – egy élénkebb beszéd arról, ami egy kultúrában – itt: a magyar kultúrában – “kisérteties”. Tehát arról, amiről nem beszélünk, ami traumatikus, amit el- illetve lenyomunk, ami azonban mégis, lépten-nyomon felszínre kerül. Mert talán mégsem olyan bizonyos, hogy amir l nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.*¹¹ (B n 2008, 38-39)

Tale concetto si trova riformulato nel racconto *A Mantegna-madonna ledobja mag t (gyermekv r  n pdal)*, questa volta nella lingua di B n scrittrice, con quella sua tipica irriverenza che finisce per coinvolgere anche Wittgenstein¹², il cui celebre motto, ricollocato nel contesto del manuale scolastico, sembra quasi ridursi a uno degli imperativi inappellabili pronunciati dall’autorit  scolastica:

A Mantegna-madonna egyik kez vel a kicsi fej t tartja, alighanem kett s sz nd k  ltal vez relve: tartja is,  vja is. A m sik kez t puh n a gyermek has ra, illetve a p ly ra helyezi: t rtja is, melengeti is.

¹⁰ «Ad ogni modo la versione ungherese   in grado di esprimere almeno quella sovrapposizione di significati che rimanda a un carattere ricorrente e tentatore, a qualcosa che non lascia in pace, che non molla, per quanto lo vorremmo».

¹¹ «In Ungheria   stato pubblicato adesso, sedici anni dopo il cambio di regime, il romanzo dal titolo *Gli emigrati*, e a disposizione del lettore ungherese c’  anche *Austerlitz*, uscito poco prima della morte di Sebald. Possiamo soltanto sperare che sulla loro scia si animi anche da noi, almeno negli ambienti letterari, una discussione su ci  che   “perturbante” in una data cultura (qui: la cultura ungherese). Vale a dire su ci  di cui non parliamo, su ci  che   traumatico, che reprimiamo o comprimiamo e che per  torna continuamente in superficie. Perch  forse non   cos  certo che di ci  di cui non si pu  parlare si deve tacere».

¹² Nel 1992 Péter Forgács realizza un film dal titolo *Wittgenstein Tractatus*, sette brevi video-saggi che riprendono alcuni paragrafi del *Tractatus Logico Philosophicus*.   indubbio quanto l’opera di B n e quella di Forgács siano profondamente legate. Non   questa la sede per approfondire le forme e il senso del loro dialogo artistico, tema che merita uno studio a parte. Qui non posso non citare il corto realizzato da Forgács sulla base del racconto di B n intitolato *M reg (Veleno)* e di filmini privati appartenenti alla famiglia di B n. Il racconto   stato pubblicato nel 2019 in italiano, nella mia traduzione (cfr. B n, Forgács 2017 e B n 2019a).

Érzem a keze melegét. Van a kettősükben azonban valami, ami nem hagy nyugodni, ami torkon ragad és nem ereszt.

Van itt valami kimondatlanság, valami ráutalás, valami sötét, szomorú história. Vagy talán nem is sötét, szomorú história, hanem egyszerűen valami, amiről nem beszélünk, valami, amiről, kuss kislányom, ehhez még kicsi vagy, valami, ami, kérdezd meg apádat, valami, ami ott van, hisz látja, aki nem vak, de amiről nem lehet beszélni. Amiről hallgatni kell.

Na ebből elég.

Nem, édeseim, nem úgy van az. Amiről nem lehet beszélni, arról talán meg kéne próbálni beszélni, nemde, elvégre ezért kaptunk ezt a kurva (→ anyanyelvi indulatszó) nyelvet, ezért töljük így fel magunkat az állatok fölé, erre hivatkozva, mintegy, hogy hát a nyelv, ugyebár. Amikor azonban használni kellene, akkor, amikor nehézség van, akkor, amikor bonyolultság van [...], amikor akadályok torlaszolja el az utat, amikor néven kéne nevezni bizonyos dolgokat [...], amikor torkon kéne ragadni a szart, akkor: "amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell". Függöny. Hatásos, nemde? Ám ha így lenne, ha tényleg csak a csend a kínos percekben, ugyan ki használná azokat a szavakat, amelyek ilyen esetekre rendelkezésünkre állnak? Amelyek, úgymond, ki vannak fizetve. Ott vannak, várnak a sorukra; semmi. Hátracsusszannak a polcon, belepi őket a por.

Ideje takarítani.

Mert amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni is lehet, meg beszélni is.¹³ (Bán 2007, 136-137)

¹³ «La Madonna del Mantegna tiene la testa del piccolo con una mano, come guidata da un'intenzione duplice: la tiene e la protegge. L'altra mano, la posa dolcemente sulla pancia del bambino, o meglio sulla fascia: la tiene e la riscalda. Sento il calore della sua mano. Nei due c'è però qualcosa che non mi lascia in pace, che mi afferra alla gola e non molla.

C'è qualcosa di indicibile, un qualche riferimento, una qualche storia fosca e triste. O forse nemmeno una storia fosca e triste, ma semplicemente qualcosa di cui non parliamo, qualcosa che st! figlia mia, sei ancora piccola per queste cose, qualcosa che chiedi a tuo padre, qualcosa che è lì, e infatti la vede chi non è cieco, ma di cui non si può parlare. Di cui bisogna tacere.

Beh, basta.

No, cari miei, non è così. Di ciò di cui non si può parlare, forse bisognerebbe provare a parlare, no? In fondo è per questo che abbiamo ricevuto questa cazzo (→ interiezione in lingua materna) di lingua, per questo ci distinguiamo dagli animali, appellandoci, per così dire, a un "beh, la lingua", giusto? Quando però bisognerebbe usarla, quando si presenta una difficoltà, una complessità [...], quando la strada è ingombra di ostacoli, quando determinate cose bisognerebbe chiamarle per nome [...], quando bisognerebbe afferrare alla gola la merda, allora ecco che "ciò di cui non si può parlare, si deve tacere". Sipario. Fa il suo effetto, no? Ma se così fosse, se davvero ci fosse solo il silenzio nei momenti penosi, allora chi userebbe quelle parole

Dire l'indicibile, o almeno provarci. Questa sembra essere l'ossessione dell'autrice di *Esti iskola*, che con il particolare utilizzo "notturno" dei capisaldi della cultura ungherese e occidentale gioca con l'ambivalenza tra noto e non noto, suggerendo che ciò che ci risulta non noto potrebbe essere in realtà soltanto rimosso. Strumenti fondamentali in tal senso sono innanzitutto proprio gli elementi testuali e visivi che rimandano al genere del manuale scolastico. Essi impediscono al lettore di immergersi totalmente nella lettura, rompono l'effetto di immedesimazione. In quanto però la materia narrativa è intessuta di elementi della nostra cultura e memoria collettiva, di fatto ci impediscono di immedesimarci con noi stessi, con il nostro sapere: non ci lasciano in pace.

Esaminiamo più da vicino, in conclusione, un esempio particolarmente riuscito di tale strategia narrativa: il racconto intitolato *A soha vissza nem térés előestjén (archív felvétel)*¹⁴, associato alle materie scolastiche *osztályfőnöki e orosz*. L'io narrante è la cagnolina Laika, che prende la parola registrando un messaggio per i posteri. Come accade in diversi altri racconti, tra parentesi nel titolo abbiamo la specificazione del genere testuale e del contesto comunicativo all'interno del quale collocare il racconto. In questo caso il testo si propone come documento d'archivio, dichiarando quindi una pretesa di autenticità che ha ovviamente dell'assurdo: il racconto si apre con le parole «Itt Laika kutya beszélek».¹⁵ In epigrafe abbiamo due versi della poesia di Pessoa intitolata *La vigilia di non partire mai*, ed è subito evidente il contrasto ironico con il titolo del racconto: «Micsoda élvezet úgy nézni a poggyászt, / mint aki a semmibe bámul» (205).¹⁶ La cagnolina Laika è invece ben cosciente che il suo partire equivale a un non tornare mai e si fa portatrice di verità: «EZEK HAZUDNAK MIND, ORBITÁLISAN»¹⁷ (205), e ancora «Mire számítanak? 4-5 napra? Egy hétre? Ugyan. *Kommunikálni* ezt fogják (→ *sajtó*; → *média*), de pontosan tudják, hogy pár óránál tovább nem fogom bírni. Ezt a Mester sajtát szájából hallottam ma reggel: a túlmelegedést nem fogják tudni megoldani» (209).¹⁸ I rimandi ad altri lemmi rappresentano uno dei

che sono a nostra disposizione in casi simili? Che sono, per così dire, comprese nel prezzo. Sono lì che aspettano il proprio turno, e nulla. Scivolano sul fondo della mensola e la polvere le ricopre.

È tempo di spolverare.

Perché di ciò di cui non si può parlare, si può sia tacere, sia parlare».

¹⁴ La vigilia di non tornare mai (registrazioni d'archivio).

¹⁵ «Qui parla la cagnolina Laika».

¹⁶ «Che riposo poter guardare le valigie / come fossero niente!».

¹⁷ «QUESTI QUA DICONO TUTTI DELLE BALLE ORBITALI».

¹⁸ «Quanto hanno calcolato? 4-5 giorni? Una settimana? Seppure. Questo è quello che comunicheranno (→ stampa; → media), ma sanno perfettamente che non resisterò per più di due ore. L'ho sentito stamattina proprio dalla bocca del Maestro: non sarà possibile risolvere il

tanti modi per invitare il lettore, attraverso elementi propri dei testi scolastici, a costruire associazioni concettuali più o meno libere, uscendo di fatto dal flusso della narrazione.

Un analogo fattore di scarto è dato dalla combinazione tra racconto e materia scolastica. Nel caso di analisi proposto, la "lezione" sulla cagnolina Laika appartiene all'ora di russo (nel testo compaiono anche alcune parole in russo, anche queste con la modalità del rimando lemmatico), ma anche a quella che nel sistema scolastico ungherese è l'ora del coordinatore di classe, dedicata alla crescita degli alunni sul piano individuale e della collettività. La cagnolina assume in questo senso il ruolo di *osztályfőnök*, assegnando compiti come «[Gyerekek, ha majd eljő az ideje, foglalkozatok szépen a szoviet társadalom esélyegyenlőség-és mobilitás-problémáival!]¹⁹ oppure «[Gyerekek, ha majd, stb., foglalkozatok a lehet és a kell közti kimarjult rés problémájával!]²⁰. Di nuovo il segno grafico delle parentesi quadre interrompe il flusso della narrazione.

Il riquadro dedicato ai compiti a casa è un intreccio di informazioni enciclopediche e provocazioni costruite sul piano metalinguistico:

*Oleg Gzenko, Lajka tréner, 1998-ban a következőket nyilatkozta:
"Ahogy múlik az idő, egyre jobban sajnálom. Nem tanultunk a misz-
szióból annyit, hogy a kutya halálát igazolná".
SZÁMÍTSÁTOK KI, mennyi az egyre jobban. Készítetek grafikont!
SZÁMÍTSÁTOK KI, mennyi az annyi!
S végül: ÍRJÁTOK FOGALMAZÁST "Mit üzenek Olegnek?"
címmel!
Ügyeljetek a szavakra! (Bán 2007, 210)²¹*

Infine, anche questo racconto è affiancato da alcune immagini in bianco e nero, tra cui quella arcinota e parte della memoria collettiva internazionale della cagnolina Laika sul suo «égő trónus», il trono in fiamme. Dunque, attraverso gli

problema del surriscaldamento».

¹⁹ «[Bambini, quando verrà il momento, occupatevi da bravi del problema delle pari opportunità e della mobilità nella società sovietica!]

²⁰ «[Bambini, quando verrà, ecc., occupatevi del problema della breccia aperta tra *potere e dovere!*]

²¹ «Nel 1998 Oleg Gzenko, il trainer di Laika, dichiarò: "Quanto più passa il tempo, tanto più mi dispiace. Quanto abbiamo imparato dalla missione non è abbastanza per giustificare la morte del cane".

CALCOLATE a quanto ammonta il *tanto più*. Realizzate un grafico.

CALCOLATE a quanto ammonta l'*abbastanza*.

E infine: SCRIVETE UN TEMA dal titolo "Cosa mando a dire a Oleg?"

Soppesate bene le parole».

elementi testuali, grafici e visivi previsti tradizionalmente come strumenti didattici, Bán non soltanto ricostruisce un fatto storico e trasmette sapere riattivando quanto è registrato nella memoria di ciascuno di noi perché appartenente alla memoria collettiva, ma soprattutto, ci invita a rileggere con occhio critico tale sapere.

L'operazione di Bán ci offre dunque un'opera *weltliterarisch* in senso destabilizzante: il suo è un dialogo con la letteratura e la cultura universale assolutamente non compiaciuto, ma al contrario sempre incalzante e provocatorio.

Bibliografia

Ambrus, Judit, Bán, Zsófia 2007. *Levelek Bán Zsófiához*. «Beszélő online», 12(12). URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/levelek-ban-zsofiahoz> (ultimo accesso: 20.12.2021).

Bán, Zsófia 2000. *Amerikáner: A huszadik századi amerikai irodalom és művészet kultikus darabjai*. Budapest. Magvető.

Bán, Zsófia 2007. *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek*. Illustrazioni di Ágnes Eperjesi. Budapest. Kalligram. Trad. tedesca di Terézia Mora: *Abendschule. Fibel für Erwachsene*. Berlin. Suhrkamp, 2012. Trad. spagnola di José Miguel González Trevejo: *Escuela nocturna*. Madrid. Siruela, 2015. Trad. inglese di Jim Tucker: *Night School. A Reader for Grownups*. Rochester, NY. Open Letter Books, 2019.

Bán, Zsófia 2008. *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai. W. G. Sebald Kivándoroltak és Austerlitz című regényeiről*. In id. *Próbacsomagolás*. Pozsony. Kalligram, 32-58.

Bán, Zsófia 2010. *Memory and/or Construction: Family Images in W.G. Sebald's Austerlitz*. In Zsófia Bán e Hedvig Turai (a cura di) *Exposed Memories. Family Pictures in Private and Collective Memory*. Budapest. AICA (International Association of Art Critics, Hungarian Section), 67-76.

Bán, Zsófia 2012. *Amikor még csak az állatok éltek*. Budapest. Magvető.

Bán, Zsófia 2016. *2W: Párhuzamos tekintetek. A W.-fejezet (Nádas Péter) és a W.-projekt (Forgács Péter)*. In id. *Turul és dínó*. Budapest. Magvető, 133-160.

Bán, Zsófia 2018. *Lehet lélegezni*. Budapest. Magvető.

Bán, Zsófia 2019. *Vagánybagoly és a harmadik Á - avagy mindenki lehet más*. Illustrazioni di Norbert Nagy. Budapest. Pagony.

Bán, Zsófia 2019a. *Veleno/ Tre tentativi con Bartók*. Trad. italiana di Claudia Tatasciore. L'Aquila. Textus.

Bán Zsófia, Forgács Péter 2017. *Méreg*. Budapest. Magvető.

László, Emese 2007. *Részleges leltár*. «Holmi», 12, 1631-1635.

Nagy, Bernadett 2007. *Játszva tanulni (Bán Zsófia: Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek, Kalligram, 2007)*, «Műút», 2, 70-71.

Szegő, János 2007. *Így vagy úgy, avagy olvasni tudni kell*. «Beszélő online», 12(12). URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/igy-vagy-ugy-avagy-olvasni-tudni-kell> (ultimo accesso: 20.12.2021).

Sonnevend, Júlia 2008. *Tenger nélkül nem élhetünk. Wikipedia-mesék.* «Jelenkor», 9, 1000-1002.

Takács, Ferenc 2007. *Diákcsíny* [online]. «Mozgó világ», 33(10). URL: <https://www.epa.hu/01300/01326/00092/13rolrol4.htm> (ultimo accesso: 20.12.2021).

Töttössy, Beatrice 1995. *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995.* Roma. Arlem.

II

STORIA, CULTURA, SOCIETÀ

PROPOSTE DI TRADUZIONE DEL LINGUAGGIO MILITARE UNGHERESE IN ITALIANO

Gabriele Italiano
Sapienza Università di Roma

La traduzione tecnica ed i linguaggi specialistici pongono il traduttore di fronte a sfide ardue e spesso all'apparenza insormontabili, a ricerche interminabili alla ricerca di equivalenti precisi e contenutisticamente corretti. È di questo che intendiamo occuparci nel presente studio, in cui intendiamo riassumere il lavoro svolto nella tesi di laurea magistrale, descriverne la metodologia e, a titolo di esempio, presentarne alcuni esiti, con l'obbiettivo di palesare al lettore l'importanza di un simile approccio nella traduzione di terminologie specifiche ben lontane dall'uso linguistico quotidiano. Per fare ciò, dopo un inquadramento teorico sul linguaggio militare e sui linguaggi infrasettoriali dell'organica e della tattica, rivolgeremo la nostra attenzione ad un estratto del libro tradotto per la tesi, analizzandone i termini e le espressioni rilevanti e fornendo proposte di traduzione concrete e motivate.

Parole chiave: *linguaggio militare, organica, tattica*

Technical translations and specialized languages place the translator in front of arduous and often seemingly insurmountable challenges and endless researches in order to find precise and valuable equivalents in the specific context. The purpose of this essay is to summarize the work carried out in the author's master dissertation and secondly to describe the used methodology. Moreover, this essay will present some results with the aim of making the reader aware of the importance of a similar approach in the translation of specific terminologies, far away from the everyday language. So, after a theoretical framework on military language and on the sectorial terminology of military organization and tactics, the essay focuses on an extract of the book translated for the dissertation, in order to analyze the relevant military terms and expressions and to provide a concrete and motivated translation proposals for each of them.

Keywords: *military language, organization, tactics*

1. Introduzione

Il presente contributo costituisce un estratto della tesi di laurea magistrale dal titolo *Ussari, alla carica! Proposte per la traduzione del linguaggio militare ungherese in italiano*, scritta dall'autore dell'articolo come atto conclusivo del corso di laurea in Scienze linguistiche, letterarie e della traduzione con la preziosa collaborazione della professoressa Edit Rózsavölgyi, relatrice dell'elaborato. La tesi si apre con la traduzione inedita, realizzata dallo stesso autore, di buona parte del libro *Honvédhuszárok. Magyar Királyi honvédlövasság, 1920-1945*, dal quale sono stati estrapolati ed analizzati, in ottica comparata con la lingua italiana, termini ed espressioni del linguaggio militare ungherese del periodo interbellico e della Seconda guerra mondiale. La vastità dell'argomento ha portato a restringere il campo di ricerca a due delle tematiche costituenti dell'arte militare: l'organica e la tattica, legate da rapporti di vera e propria gemellanza (Stefani, 1984, 3), che costituiscono le fondamenta dell'intero Strumento militare e, insieme alla logistica, del suo funzionamento sia in tempo di pace, sia in tempo di guerra. La terminologia ungherese raccolta è stata prima ripartita in sottocategorie in base al lessema prevalente oppure alla specifica tematica di riferimento (attacco, difesa, opere fortificatorie, ecc.) e successivamente analizzata e confrontata con la terminologia in vigore, nello stesso arco temporale, nelle Forze Armate italiane. L'obiettivo principale dell'analisi è stata la ricerca di tutti quei termini ed espressioni italiane che, per contenuto, uso e implicazioni dottrinali, rappresentassero delle equivalenze più o meno marcate, quindi valide soluzioni traduttive, dei corrispettivi ungheresi.

2. Il linguaggio militare

Ma cosa si intende esattamente per linguaggio militare? Si tratta di uno dei cosiddetti *linguaggi specialistici* (o *lingue speciali*) (Gualdo, Telve, 2015, 18), fornito di una propria terminologia e proprie costruzioni sintattiche peculiari. Il linguaggio militare, infatti, è una varietà funzionale di una lingua naturale (che soddisfa, in altre parole, i bisogni comunicativi del personale militare altrimenti insoddisfatti con mezzi linguistici più comuni), dipende da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistici (l'arte militare e tutte le sue branche) ed è utilizzato da un numero di parlanti più ristretto rispetto al bacino di parlanti della lingua naturale di cui è varietà (per l'appunto, dal solo personale militare e civile coinvolto nelle attività militari o in altre attività ad esse correlate).

Al pari di ogni altra disciplina del sapere umano, anche l'arte militare non può essere considerata come entità astratta e onnicomprensiva, ma è suddivisibile in molteplici sottodiscipline, ciascuna caratterizzata da peculiarità terminologiche rilevanti sia per quantità che per tipologia. Nel linguaggio militare si possono quindi individuare linguaggi cosiddetti *infraspécialistici* o *infrasettoriali*

(Gualdo, Telve, 2015, 30), che abbracciano specifici settori disciplinari e che di conseguenza presentano caratteri propri rispetto alla disciplina generale di cui fanno parte. Un semplice comandante di fanteria, ad esempio, si esprimerà diversamente da un logista, per non parlare di un aviare rispetto ad un marinaio. I linguaggi infrasettoriali, come quello dell'organica e quello della tattica, non solo avranno proprie peculiarità morfosintattiche e lessicali rispetto a quelli di altre tematiche (come gli armamenti, i mezzi, le uniformi o la logistica), ma saranno anche costituiti da una serie di corrispondenze lessicali aggiuntive e differenti rispetto a quelle generali del linguaggio militare e a quelle specifiche degli altri linguaggi infrasettoriali. È proprio di queste corrispondenze terminologiche, uniche alle due tematiche proposte, di cui ci siamo occupati nella tesi e di cui esporremo alcuni risultati in questo studio.

La particolare attenzione per la componente lessicale ci è suggerita anche dalla centralità che il lessico assume, in un linguaggio specialistico, nel fornire gli elementi maggiormente distintivi dalla lingua naturale di cui è varietà o da un altro linguaggio specialistico (Gualdo, Telve, 2015, 79). Gli aspetti morfosintattici possono essere peculiari al singolo linguaggio specialistico solamente in relazione alla maggiore frequenza, ma possono parimenti manifestarsi in altre variazioni della stessa lingua senza costituire, se non in rari casi, peculiarità a sé del dato linguaggio specialistico. Il lessico, invece, è identificato con la sua nomenclatura, ovvero un insieme di termini tecnici ciascuno con una propria definizione concettuale esplicita e precisa. Non a caso le autorità militari italiane e ungheresi sono ricorse più volte alla pubblicazione di nomenclatori infrasettoriali, come il *Nomenclatore dei materiali dei servizi logistici* o il *Nomenclatore organico-tattico-logistico*, allo scopo di «*creare nell'esercito unità e precisione di linguaggio, indispensabili perché possa esistere disciplina delle intelligenze ed unità di dottrina*» (MG CCSM, 1938, VII), oppure ad inserire brevi glossari direttamente nelle proprie pubblicazioni addestrative o dottrinali¹.

Un termine tecnico è tendenzialmente monosemico o, per meglio dire, monoreferenziale, in quanto tende a fissare un rapporto di univocità tra il segno linguistico e il concetto o l'oggetto che designa (Gualdo, Telve, 2015, 80). Tuttavia, non ci si può, e non ci si deve, limitare a pensare ad un termine tecnico militare come un'entità monorematica (Gualdo, Telve, 2015, 109): la maggior parte dei termini tecnici di cui tratteremo all'interno dell'articolo, infatti, sono polirematici,

¹ Cf. ad esempio, Ministero della Guerra. Comando del Corpo di Stato Maggiore – Ufficio Istruzioni e Manovre, *N. 17. Regolamento di esercizi per la fanteria*, Roma: Voghera Enrico. Tipografo Editore del Giornale Militare, 1914, 3-7; *Harcászati feladatok. I. füzet. Alapfogalmak a harcászati vezetés terén*, Budapest: Budapesti Honvéd Tiszti Szabályzatismertető Tanfolyam, 1934, 6-8.

ovvero costituiti da due o più parole che, in un preciso ordine e con precisi legami sintattici tra loro, designano referenti unici. Le discipline tecniche, e i linguaggi specialistici atti ad esprimerle, si sforzano di formalizzare il più possibile il proprio lessico e rendere la propria terminologia il più precisa e coerente possibile; uno sforzo che si concentra, ovviamente, sul significato dei termini tendendo il più possibile ad un rapporto biunivoco tra segno e referente (monoreferenzialità), collocandoli in una gerarchia di concetti ordinati (o tassonomia) in cui le relazioni tra gli elementi costituenti siano chiare (Gualdo, Telve, 2015, 130).

L’atto traduttivo non può e non deve limitarsi alla ricerca di una soluzione formalmente “sensata” e simile all’originale, un processo reso già difficile dalle differenze tipologiche tra l’ungherese e l’italiano e della loro lontananza sul piano lessicale. Per non parlare delle immancabili differenze ordinarie, dottrinali e procedurali che possono intercorrere tra eserciti diversi, che il traduttore non può esimersi dal conoscere per non cadere in gravi errori non solo di forma, ma anche di contenuto. Fondamentale diviene l’approccio comparativo; sono gli aspetti contenutistici ad assumere un ruolo chiave nella ricerca di una possibile soluzione traduttiva, la cui forma mantenga e possibilmente esprima in modo univoco tutti (o gran parte) di questi aspetti. Due termini apparentemente simili possono nascondere differenze anche molto lievi, ma distintive e in alcun modo ignorabili, se si vuole mantenere l’opportuna e rigorosa precisione del caso e se si vogliono evitare rese traduttive formalmente plausibili, ma “militarmente” snaturate qualora non prive di senso.

3. Le fonti utilizzate

Il processo di ricerca, all’insegna del rigore di linguaggio che ha caratterizzato il nostro lavoro, si è basato in primo luogo su opere giudicate lessicalmente inoppugnabili, prime tra tutte le pubblicazioni ministeriali italiane ed ungheresi. Altrettanto importanti sono stati dizionari ed enciclopedie del lessico militare, che ci hanno permesso di determinare con maggiore precisione il significato di taluni termini ed espressioni.

Tra le opere utilizzate va menzionato il *Dizionario militare italiano-ungherese ungherese-italiano* del 1937 (circolare № 2827 di protocollo), dal quale abbiamo attinto spunti traduttivi attestati dai quali approfondire la ricerca nei casi più ostici. Questo piccolo dizionario di 298 pagine, edito dal Comando del Corpo di Stato Maggiore e compilato con la collaborazione della R. Accademia militare ungherese, ci fornisce uno spaccato del lessico militare in vigore, in entrambe le lingue, nel periodo considerato.

Altrettanto importante è stato il *Nomenclatore organico-tattico-logistico* del 1938 (№ 3355 di protocollo), nuovamente edito dal Comando del Corpo di Stato

Maggiore. Il nomenclatore, strutturato come un dizionario enciclopedico, riporta in ordine alfabetico i principali termini inerenti all'organica, alla tattica e alla logistica in vigore alla vigilia della Seconda guerra mondiale e rappresenta una risorsa fondamentale, insieme al sopracitato dizionario, per la migliore comprensione della terminologia italiana dell'epoca.

Anche i diversi dizionari enciclopedici di ambito specificamente militare hanno giocato un ruolo di primo piano nella nostra ricerca. Ci riferiamo al *Dizionario militare* della Zanichelli, ai due volumi dello *Hadtudományi Lexikon* (Dizionario enciclopedico militare) e al volume sulla *Magyarország a második világháborúban. Lexikon A-Zs* (L'Ungheria nella Seconda guerra mondiale. Enciclopedia A-Zs) della Società di storia militare ungherese. Opere che hanno facilitato la ricerca e la comprensione di numerosi termini ungheresi, grazie alle definizioni ricche di dettagli sulle rispettive componenti dottrinali e sul contesto storico d'utilizzo.

Altre due pubblicazioni ufficiali degne di nota sono il *Glossario dei termini e delle definizioni* dello Stato Maggiore della Difesa ed il *Katonai Kislexikon 4000* (Piccola enciclopedia militare 4000) del Ministero della Difesa ungherese. Queste pubblicazioni hanno contribuito, in diversa proporzione, alla ricerca di una traduzione attestata prima di tutto dal punto di vista del contenuto, tenendo comunque presenti le inevitabili alterazioni diacroniche che sono intercorse tra il linguaggio in uso negli anni '30 del XX secolo e quello degli ultimi due decenni.

Infine, secondari ma non per questo meno importanti, le opere editate dall'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito (USSME) e gli articoli della Rivista Militare, in particolar modo il primo tomo del secondo volume dell'opera sulla *Storia della dottrina e degli ordinamenti dell'Esercito Italiano* a cura del generale Filippo Stefani. In quest'opera, infatti, è riassunto in modo esaustivo il contenuto delle principali pubblicazioni dottrinali del periodo interbellico e presenta un'enorme quantità di spunti lessicali e contenutistici per entrambe le tematiche analizzate.

4. Esempi d'analisi

Rivolgiamo ora la nostra attenzione ad alcuni esempi riscontrati in un breve passaggio a pagina 55 del libro tradotto (v. Ságvári, Somogyi, Szabó, 2001, 55). La scelta è ricaduta su questo estratto per la particolare densità terminologica e per la tecnicità che lo caratterizzano rispetto a parti del libro prettamente divulgative: la descrizione degli apprestamenti difensivi e della disposizione sul terreno delle unità destinate ad occuparli è ricca di termini tecnici che si ripetono ad un ritmo incalzante e creano un quadro tatticamente preciso, essenziale da rendere in italiano con altrettanta precisione. Riportiamo, nella colonna di sinistra, il testo ungherese originale e, nella colonna di destra, la nostra traduzione in italiano, evidenziando in entrambe le versioni i termini che ci accingiamo ad analizzare.

A Don menti hídfőcsaták alatt a leggyorsabban bekövetkezett és leg súlyosabb veszteségek a 19. **huszár-századot** érték. A század **védőállása** – néhány száz méterre a Dontól – két kilométer szélességben húzódott. Előtte áttekinthetetlen fás, bokros terület, ahonnan horhosok, lefelé keskenyedő völgyek vezettek le a folyóhoz, melynek víztükre nem volt teljes mértékben betekinhető. A védőállást csak **támponts**zerűen lehetett megszállni. A **tüzelőállások** és **figyelőhelyek** kiépítése és rejtése – a gyakori ellenséges gyalogsági és tüzérségi tűz miatt – csak éjjel történhetett. A 12 **golyószórós rajb**ól 11 került védőállásba. A rajok a golyószóró körül csoportosulva, 60-80 m szélességben helyezkedtek el, közöttük – ahogy négy szakasz között is – 80-100 m-es **hézagok** maradtak. A század a hézagok közt nappal figyélssel, éjjel kétfős **összekötő járőrrel** próbálta az ellenség **átszivárgását** felfedezni és megakadályozni. A századparancsnoki **harcállásponton** készenlétkben levő **tartalékot** a **századtörzs** és a fennmaradt raj képezte, **megerősítésként** pedig egy gyalogos **géppuskás szakasz** is tartózkodott a század **védőkörletében**. A lóról szállt huszárok vezetéklóvait az ellenséges tüzérség **hatótávolságán** túl, 6-8 km-re a védőállástól helyezték el, melyről az arcvonalmögötti tiszt gondoskodott. Általában igyekeztek rejtett és mélyített lóállásokat kiépíteni számukra.

Durante la battaglia per le teste di ponte lungo il Don fu il 19° **squadrone ussari** a subire le perdite più pesanti in un lasso di tempo più breve. La **posizione difensiva** dello squadrone – ad alcune centinaia di metri dal Don – si estendeva su una fronte di due chilometri e si affacciava su un terreno alberato e cespuglioso impenetrabile alla vista. Da qui, calanchi ed avvallamenti scendevano verso il fiume facendosi più stretti e lo specchio d'acqua non era del tutto visibile. La posizione difensiva poteva essere occupata solamente come **caposaldo**. L'approntamento e l'occultamento delle **postazioni** e degli **osservatori** – a causa del frequente fuoco di fanteria e di artiglieria del nemico – poterono avvenire solamente di notte. Undici delle dodici **squadre mitragliatori** presero posto nella posizione difensiva e, riunite intorno al fucile mitragliatore, si schierarono su una fronte di 60÷80 metri, inframezzate tra loro – al pari dei quattro plotoni – da **vuoti** di 80÷100 metri, che lo squadrone vigilava di giorno con l'osservazione e di notte con **pattuglie di collegamento** per individuare ed impedire eventuali **infiltrazioni** nemiche. Un **rincalzo** costituito dalla squadra arretrata e dagli effettivi del **comando dello squadrone** era tenuto alla mano al **posto di comando**, mentre un **plotone mitraglieri** di fanteria era assegnato in **rinforzo** al **set-tore difensivo** dello squadrone. All'ufficiale serrafila spettava il compito di tenere i cavalli degli ussari appiedati a 6÷8 chilometri dalla posizione difensiva, oltre il **raggio d'azione** delle artiglierie nemiche. Si cercò generalmente di approntare stalli nascosti e incavati per i cavalli.

Termini analizzati	
<i>Ungherese</i>	<i>Italiano</i>
Huszárszásad	Squadrone ussari
Golyószórós raj	Squadra mitragliatori
Századtörzs	Comando di squadrone
Géppuskás szakasz	Plotone mitraglieri
Védőállás	Posizione difensiva
Támpont	Caposaldo
Tüzelőállás	Postazione, appostamento
Figyelőhely	Posto di osservazione
Védőkörlet	Settore difensivo, settore di difesa
Hézag	Vuoto [su una fronte]
[Századparancsnoki] harcálláspont	Posto (di) comando [dello squadrone]
Tartalék	Rincalzo
Megerősítés	Rinforzo
Hatótávolság	Raggio d'azione
Összekötő járőr	Pattuglie di collegamento
Átszivárgás	Infiltrazione

4.1 Analisi terminologica dell'organica

Partiamo dai termini riguardanti l'organica. Si tratta di quattro *denominazioni ordinarie*, che identificano precise unità dell'ordinamento e ne rispecchiano natura (tattico-operativa o amministrativa) e funzione all'interno di complessi di forze più grandi ed articolati. L'analisi di un corpus di 690 ricorrenze in italiano ci ha permesso di delineare i quattro elementi costituenti di tali espressioni: le due componenti chiave della denominazione sono il termine relativo al livello ordinativo dell'unità (che per comodità chiameremo **termine ordinativo**) ed uno o più termini relativi alla tipologia, alla specialità e alla mobilità dell'unità (che indichiamo collettivamente **indicatore della tipologia**); le due componenti eventuali, presenti solitamente nelle denominazioni relative a specifiche unità dell'ordinamento della Forza Armata, sono il **numero d'ordine** preposto, che serve a distinguere l'unità dalle altre dello stesso tipo, ed il **nominativo**, posposto, spesso tra virgolette o in corsivo, che ha carattere prettamente simbolico ed è legato alla geografia o alla storia nazionali (toponimi, nomi di personaggi storici, luoghi di battaglie del passato, ecc.). Una denominazione ordinativa completa, in lingua italiana, ha di norma la sequenza «numero d'ordine – termine ordinativo – indicatore della tipologia – nominativo», come ci mostra il seguente esempio:



L’ungherese, essendo una lingua testa finale, presenta un ordine praticamente opposto dei costituenti all’interno del sintagma nominale; la sequenza delle componenti è quindi «nominativo – numero d’ordine – indicatore della tipologia – termine ordinativo», questi ultimi due prevalentemente in forma composta. Forniamo ancora una volta un esempio:



Come si evince dall’esempio, l’indicatore della tipologia (*huszár-*) ed il termine ordinativo (*-ezred*) hanno, il più delle volte, forma composta ma rimangono comunque ben identificabili. L’individuazione dei vari elementi, dunque, è chiara sia in italiano sia in ungherese e non presenta, di per sé, particolari difficoltà.

Iniziamo l’analisi dei termini contenuti nella tabella con la denominazione più basilare tra le quattro considerate: *huszárszásad*, che identifica la principale unità di manovra dell’intero reggimento ussari. Il sostantivo *szásad*, in forma composta con il termine ordinativo, identifica una delle minori unità tattiche dell’Arma di Fanteria e dell’Arma di Cavalleria, rispettivamente la ‘compagnia’ e lo ‘squadron’. Ma quale dei due scegliere? La soluzione risiede nell’indicatore della tipologia *huszár*, che identifica la tradizionale specialità degli ussari, storica parte della cavalleria ungherese. Il termine «ussari», attestato anche in italiano (Busetto, 2004, s.v. “ussari”) nella prima metà dell’Ottocento, identifica quindi una specialità dell’Arma di Cavalleria e, al pari delle altre specialità, va reso con un nome collettivo al plurale posto subito dopo il termine ordinativo: avremo così la soluzione ‘**squadron ussari**’, che rispecchia appieno la natura dell’espressione ungherese e le caratteristiche formali di analoghe espressioni italiane.

Passiamo ora alla denominazione *golyószórós raj*, il cui indicatore della tipologia fa riferimento al *golyószóró*, un tipo di arma automatica di reparto analoga, per aspetto esteriore ed impiego tattico, a quanto era conosciuto nel Regio Esercito Italiano (R.E.I.) come mitragliatrice leggera o fucile mitragliatore. Precisiamo, però, che il termine «mitragliatrice leggera» fu utilizzato nelle forze armate italiane sino alla metà degli anni Trenta, quando i modelli più pesanti e voluminosi precedentemente in uso furono sostituiti dal nuovo fucile mitragliatore Breda mod. 1930, più solido, leggero e maneggevole (Stefani, 1985, 194). Una simile sostituzione avvenne, all'inizio degli anni Trenta, anche nel Regio Esercito Ungherese, come ci testimonia una nota del regolamento sulle esercitazioni della fanteria del 1929.² Nell'esercito ungherese questo sistema d'arma era distribuito a livello di plotone in un'apposita squadra, detta appunto *golyószórós raj*, incaricata di appoggiare con il fuoco le altre squadre fucilieri (o *puskás raj*) del plotone che ne erano prive (MKHM, 1938, 25-32). Un approccio tattico simile a quello italiano ma realizzato ad un livello ordinativo inferiore: il plotone fucilieri del R.E.I., secondo le norme contenute nell'*Addestramento della fanteria* del 1939, si articolava su due squadre fucilieri identiche e numericamente doppie rispetto a quelle ungheresi, ma suddivise a propria volta in gruppo fucilieri e gruppo mitragliatori per aumentarne la flessibilità tattica e l'adattabilità al terreno (Stefani, 1985, 472-473). Per analogia al gruppo mitragliatori previsto dal nostro ordinamento, possiamo tradurre questa denominazione come **squadra mitragliatori**.

Per quanto riguarda la terza denominazione, o *századtörzs*, i riscontri nel libro tradotto hanno evidenziato l'esistenza, in ungherese, di due diversi sostantivi per indicare l'unità di comando: si tratta di *parancsnokság* e *törzs*, che la circolare № 2827 traduce in entrambi i casi come 'comando'. In particolare, è specificato tra parentesi che *törzs* è il comando «propriamente detto di una G.U., di un reggimento o battaglione» (MG CCSM, 1937, s.v. "törzs"); sia nel nostro esempio che nelle altre ricorrenze del libro, *törzs* si riferisce sempre ad unità dal reggimento in giù. La correttezza della traduzione di entrambi i termini come 'comando' è avvalorata anche dall'uso che i volumi dell'USSME fanno di questo termine, in particolare nel volume *Le operazioni delle unità italiane sul fronte russo*: sia nella raccolta di segni convenzionali (USSME, 1977, 7-8) all'inizio del libro che nel quadro di battaglia dell'8^a Armata (605-628) tra gli allegati, il termine «comando» è utilizzato indifferentemente in tutti i contesti ordinativi ed è anche l'unico utilizzato per questo tipo di unità. Per quanto riguarda il sostantivo *század*, sappiamo dal contesto che si riferisce al sopraccitato squadrone ussari e che quindi la scelta

² Nella nota a pagina 37 (MKHM, 1929) si parla della sostituzione in atto delle *könnyűgéppuskák* (mitragliatrici leggere) con i nuovi *golyószórók* (fucili mitragliatori).

traduttiva debba ricadere, nuovamente, sul termine italiano «squadron». Avremo quindi **comando di squadrone**.

Infine, abbiamo la denominazione di un'unità di appoggio, il *géppuskás szakasz*, che, come ci esplicita il testo, è stata distaccata in rinforzo allo squadrone da un'unità di fanteria. Il termine ungherese *szakasz* identifica, nell'Arma di Fanteria, il livello ordinativo inferiore alla compagnia ed è quindi reso in italiano come 'plotone'. Come sappiamo dalla circolare № 2827 (MG CCSM, 1937, s.v. "szakasz"), l'indicatore della tipologia *géppuskás* può essere reso come 'mitraglieri'. Un'unità, il **'plotone mitraglieri'**, che esisteva con analoghe funzioni anche nel nostro ordinamento, in particolare come unità d'impiego (MG, 1940, 151) inquadrata nelle compagnie armi di accompagnamento (197) dei battaglioni di fanteria e decentrabile ad altre unità di manovra del battaglione come le compagnie fucilieri avanzate; analogie che rafforzano la nostra deduzione e la validità della soluzione traduttiva.

4.2 *Analisi terminologica della tattica*

Passiamo ora ad analizzare i termini riguardanti la sistemazione difensiva e l'impiego tattico delle unità appena descritte. Il primo termine che incontriamo è *védőállás* (talvolta anche nella forma separata *védelmi állás*), ossia il «territorio organizzato affinché minori unità di fucilieri meccanizzati e carri armati possano condurre combattimenti difensivi. L'elemento di base è rappresentato dai capisaldi di compagnia» (Szabó, 1995, M-Zs: s.v. "védőállás", traduzione mia). Non si tratta quindi di una parte specifica della sistemazione difensiva, ma dell'insieme delle parti stesse, da riconoscere ed organizzare a seconda dei principi dottrinali, delle contingenze tattiche e delle caratteristiche del terreno (MKHM, 1939, 173). La circolare № 2827 propone la soluzione **posizione difensiva** (MG CCSM, 1937, s.v. "védőállás"), che il *Dizionario militare* descrive proprio come una «delle articolazioni in cui è suddivisa l'area della battaglia difensiva. Suddivisa in genere in settori di responsabilità divisionale, si articola in due strutture separate: la zona di sicurezza e la posizione di resistenza» (Busetto, 2004, s.v. "posizione difensiva").

La posizione difensiva dello squadrone, come si evince dal testo, può essere occupata solamente a mo' di *támpont*, evidentemente un particolare tipo di apprestamento difensivo che il *Katonai Kislexikon* definisce come «elemento chiave della sistemazione difensiva, di norma sufficientemente rinforzato ed abbondantemente provvisto di armi automatiche, intorno al quale vengono organizzate altre posizioni nell'interesse della difesa» (HM HKF, 2008, s.v. "támpont", traduzione mia). Una definizione che corrisponde esattamente a quelle fornite per il termine **caposaldo** sia nel *Glossario* dello SMD («Punto chiave di una posizione difensiva, di norma potenziato mediante lavori di fortificazione e munito di numerose

armi automatiche, intorno al quale vengono organizzate altre posizioni destinate alla sua protezione» (SMD, 2009, s.v. “caposaldo”) sia nel *Nomenclatore* del 1938 («Insieme di centri di fuoco costituenti, sotto comando unico, un elemento particolarmente importante della sistemazione difensiva, destinato a resistere ad oltranza anche se aggirato» (MG CCSM, 1938, s.v. “caposaldo”). Più elaborata la definizione che ne dà l'*Hadtudományi Lexikon*, che descrive *támpont* come «[...] porzione del terreno destinata ad un plotone o una compagnia fucilieri meccanizzata (carri armati) ed organizzata con postazioni, trinceramenti, ripari, ricoveri, posizioni finte o di riserva in modo da poter resistere a giro d'orizzonte. ³ di plotone: nella difesa è occupato da un plotone fucilieri meccanizzato (carri armati). È costituita da posizioni per le squadre e posizioni di riserva, nonché da postazioni per i veicoli corazzati da combattimento (veicoli trasporto truppe) e per i mezzi di fuoco decentrati; la profondità del – può raggiungere i 300 m, la fronte i 400 m. – di compagnia: nella difesa è occupato da una compagnia fucilieri meccanizzata (carri armati). È costituito dai – di plotone e dalle postazioni per i mezzi di fuoco propri e delle minori unità di rinforzo. Può estendersi sino a 1500 m nel senso della fronte e a 1000 m in quello della profondità. I – di compagnia formano la base di un settore difensivo di battaglione» (Szabó, 1995, M-Zs: s.v. “támpont”, traduzione mia), mentre il *Dizionario militare* lo definisce come «struttura fissa che costituisce il punto chiave della difesa tipica della guerra di manovra (periodo successivo alla Prima guerra mondiale). Costituito prevalentemente da un elemento statico presidiato da unità di dimensioni variabili (dalle dimensioni di un plotone, fino a quelle di un battaglione) appoggiato da lavori di fortificazione di carattere temporaneo o permanente e protetto da una serie di altre posizioni che ne garantiscono la copertura (spesso capisaldi a loro volta), il caposaldo può costituire nell'insieme una struttura unitaria dotata di una propria autonomia tattica e in un settore operativo predeterminato, oppure da una struttura formata da elementi minori (capisaldi anch'essi) cooperanti fra loro» (Busetto, 2004, s.v. “caposaldo”). Ancora una volta, le somiglianze tra le definizioni ungheresi ed italiane ed il contenuto dell'estratto paiono coincidere perfettamente, avvalorando la nostra soluzione traduttiva.

Nell'estratto sono citati anche due tipi di opera facenti parte del caposaldo, il *tűzelőállítás* ed il *figyelőhely* che, già ad una prima lettura, ci suggeriscono un diverso scopo. Il primo è definito in ungherese come «parte del terreno (campo di battaglia) che le sezioni di una batteria di artiglieria oppure alcuni pezzi di artiglieria distaccati occupano per condurre azioni di fuoco o approntano a tale scopo. Le postazioni si distinguono in coperte e scoperte a seconda della

³ Nella voce enciclopedica originale il trattino sostituisce il sostantivo descritto, ovvero *támpont*. Nella traduzione si è deciso di mantenere il testo inalterato.

visibilità all’osservazione terrestre del nemico. In base alla destinazione tattica una – può essere principale, di riserva, provvisoria e fittizia; in base al livello dei lavori di allestimento può essere organizzata e non organizzata» (HM HKF, 2008, s.v. “tüzéőállás”, traduzione mia). La circolare № 2827 traduce il termine come **postazione** (MG CCSM, 1937, s.v. “tüzéőállás”), allargandone l’uso anche alle mitragliatrici e non solo ai più pesanti pezzi d’artiglieria. Quest’uso allargato del termine ci è confermato anche da una rapida lettura del manuale sulle *Norme di impiego tattico della fanteria* ungherese del 1938, nel quale il termine ungherese è utilizzato anche in riferimento ad armi di reparto più leggere, come il fucile mitragliatore di squadra, e persino a nuclei di fanti (MKHM, 1938, 102-116). In italiano il termine ‘postazione’ è generalmente definito come «elemento che fa parte della fortificazione campale e che garantisce ai sistemi d’arma o ai mezzi in esso presenti l’ottimizzazione del tiro su una determinata area, consentendo il migliore sviluppo dell’azione, oltre alla più efficace protezione contro il fuoco avversario. La postazione può essere temporanea o permanente» (Busetto, 2004, s.v. “postazione”). Anche il *Glossario* dello SMD riporta una simile definizione, sempre con accento su armi e mezzi generici che possono trovarvi posto: «postazione predisposta per una o più armi o mezzi, allo scopo di proteggerli dal fuoco nemico e consentire lo sviluppo dell’azione» (2009, s.v. “postazione”).

Il termine *figyelőhely*, invece, è definito come «luogo, punto del terreno ben determinato, adatto all’osservazione e designato per ospitare osservatori e pattuglie di osservazione» (HM HKF, 2008, s.v. “figyelőhely (figyelőpont)”, traduzione mia). La circolare № 2827 propone la soluzione **osservatorio** (MG CCSM, 1937, s.v. “figyelőhely”), che in italiano è definito proprio come «qualsiasi luogo o struttura attrezzata per le attività di osservazione a distanza di un determinato obiettivo. Può essere collocato sul terreno in postazioni fisse (opere fortificate in muratura, in calcestruzzo, ecc., oppure semplici postazioni debitamente mascherate), in postazioni mobili (palloni frenati, ridotte temporanee, ecc.), oppure su mezzi semoventi (aerei, elicotteri, imbarcazioni, veicoli blindati, ecc.)» (Busetto, 2004, s.v. “osservatorio”). Tralasciando gli aspetti della definizione che si rifanno ad un progresso tecnologico e dottrinale più moderno rispetto al periodo considerato, possiamo rilevare l’identità del termine ungherese e di quello italiano, che è ampiamente impiegato anche dal generale Stefani nel descrivere contesti simili a quello riportato nell’estratto (Stefani, 1985, 478).

Un altro termine che si riferisce agli apprestamenti difensivi è *védőkörlet*, che la circolare № 2827 traduce come ‘settore di difesa’ (MG CCSM, 1937, s.v. “védőkörlet”). Ne abbiamo una definizione nell’*Hadtudományi Lexikon*: si tratta di un «tratto della sistemazione difensiva del reggimento dove prendono posto le

unità organiche di un battaglione e gli assetti di rinforzo. Il nocciolo è costituito da capisaldi di compagnia organizzati per la difesa a giro d'orizzonte e collegati da un sistema di ostacoli e fuochi» (Szabó, 1995, M-Zs: s.v. “védőkörlet”, traduzione mia). I termini ordinativi citati nella definizione (reggimento, battaglione) non devono trarci in inganno: essi fanno evidente riferimento ad una situazione ideale, in un momento storico della dottrina militare ungherese non meglio specificato che con ogni probabilità differisce da quello considerato nel testo. Inoltre, è l'estratto stesso a suggerirci come la situazione tattica delle unità ungheresi sul Don sia ben lungi dall'ideale, costrette a presidiare una fronte eccessivamente estesa per le loro possibilità: in un contesto simile non è difficile presupporre che un singolo squadrone possa aver occupato una porzione della difesa pari a quella teoricamente prevista per un battaglione o per un reggimento. Ciò che ha maggiore rilevanza, quindi, è che il *védőkörlet* costituisca un tratto della sistemazione difensiva in cui prendono posto unità organiche rinforzate da assetti esterni. Proprio ciò che ci suggerisce il *Nomenclatore* del 1938, che definisce il **settore difensivo** come «parte di una posizione difensiva, in senso normale alla fronte, in cui opera una determinata unità» (MG CCSM, 1938, s.v. “settore difensivo”) e che compare nella descrizione del *védőkörlet* nelle *Regolamento tattico* del 1939: elemento in cui si suddivide la posizione di resistenza nel senso della fronte e che può essere occupato da unità di vari livelli ordinativi (MKHM, 1939, 177).

Sappiamo, inoltre, che il settore difensivo dello squadrone è costellato di *hézag* tra una posizione e l'altra. Un termine generico che, nel contesto utilizzato, assume una sfumatura più specifica e non può essere tradotto casualmente. Si tratta di uno spazio vuoto tra due elementi o meglio, come ci suggerisce il dizionario monolingue ungherese, di una «mancanza che rompe od interrompe l'unità, la completezza, la continuità di qualcosa» (Bárczi, Ország, 1959-1962, s.v. “helytáll”, traduzione mia). Il termine pare quindi equivalere a quello che in italiano è conosciuto come **vuoto** (Stefani, 1985, 361, 401, 411, 418) in riferimento alla discontinuità di una linea difensiva o di una fronte.

Questi vuoti non possono essere ignorati e devono quindi essere controllati mediante l'osservazione od una delle cosiddette *összekötő járőr*. Non ci è stato possibile reperire una definizione precisa dell'intera espressione; analizziamone quindi la componente principale, ovvero il sostantivo *járőr*: si tratta di un «elemento dell'esercito, della marina o dell'aeronautica distaccato per acquisire informazioni oppure per disimpegnare compiti di distruzione, disturbo, rastrellamento e sicurezza» (HM HKF, 2008, s.v. “járőr”, traduzione mia), che il *Glossario* dello SMD identifica come ‘pattuglia’ (2009, s.v. “pattuglia”). Il participio presente del verbo *összeköt*, invece, allude all'azione di collegare, tenere insieme. L'espressione ungherese pare quindi corrispondere a quella che in italiano era conosciuta

come **pattuglia di collegamento**, della quale il *Nomenclatore* del 1938 ci fornisce una breve definizione: «elemento (gruppo o squadra) incaricato di tenere informato periodicamente il comando che l'ha distaccato (o di assumere informazioni) sulla situazione di altro reparto, laterale o avanzato» (MG CCSM, 1938, s.v. "pattuglia di collegamento"), una definizione che rispecchia l'uso che fa dell'espressione anche il generale Stefani (1985, 186, 498, 571) e che ritroviamo nel nostro estratto.

Lo scopo principale di queste pattuglie è di individuare, impedire e quindi respingere eventuali **átszivárgás**, genericamente definiti come l'azione che compie un «<gruppo di persone> che attraversa qualcosa singolarmente o in gruppi più piccoli senza farsi notare» (Bárczi, Ország, 1959-1962, s.v. "átszivárog", traduzione mia). Questo tipo di azione è militarmente conosciuta anche con il sinonimo **beszivárgás** (HM HKF, 2008, s.v. "beszivárgás"), dalla definizione praticamente identica, e corrisponde in italiano all'**infiltrazione**, che il *Glossario* dello SMD definisce appunto come «tecnica o manovra con cui piccoli gruppi o elementi isolati di una forza penetrano, attraversano o aggirano in modo occulto il dispositivo nemico» (2009, s.v. "infiltrazione"). Il termine è più volte impiegato, in simili contesti, anche dal generale Stefani nei suoi volumi (1985, 434, 457).

A tergo della posizione difensiva si trova lo **harcálláspon**, dove prendono posto il comandante e i suoi collaboratori. Questo termine è definito dal *Katonai Kislexikon* come «opera approntata e occupata per organizzare e condurre il combattimento; vi si trasferiscono gli individui, gli organi e tutte le forze e i mezzi sussidiari di maggiore importanza per il comando» (HM HKF, 2008, s.v. "harcálláspon", traduzione mia). Sia la circolare № 2827 (MG CCSM, 1937, s.v. "harcálláspon") sia la definizione contenuta nel *Glossario* dello SMD (2009, s.v. "posto comando") ci suggeriscono la soluzione di **posto (di) comando**, che abbiamo riproposto nella traduzione.

A garanzia della riuscita di un'azione un'unità suole formarsi una **tartalék**, ossia un «complesso di forze e mezzi non coinvolto nel combattimento e tenuto alla mano per decidere gli esiti della lotta» (Bárczi, Ország, 1959-1962, s.v. "tartalék", traduzione mia). La circolare № 2827 traduce il sostantivo come 'riserva' (MG CCSM, 1937, s.v. "tartalék"), che il *Nomenclatore* del 1938 definisce come «complesso di elementi di fuoco e d'urto che un comandante di G.U. tiene a sua disposizione per dirigere e decidere il combattimento» (MG CCSM, 1938, s.v. "riserva"). Quanto indicato nel nostro estratto, però, ci suggerisce che tale definizione non rispecchi esattamente il contesto indicato: non si tratta di grandi unità strategiche, ma di minori unità (lo squadrone ussari) che agiscono sul piano tattico e che tengono truppe arretrate «2 [...] pronte a sostituirsi ai reparti che si trovano in prima linea e che subiscono delle perdite consistenti, oppure che necessitano di un supporto per respingere contrattacchi locali» (Busetto, 2004, s.v. "rincalzó").

Questa è la definizione che il *Dizionario militare* dà del sostantivo ‘**rincalzo**’, che anche la regolamentazione italiana impiega analogamente al nostro contesto.⁴ In questo caso, perciò, la corretta traduzione del sostantivo *tartalék* sarà ‘rincalzo’ e non ‘riserva’, inappropriato in questo contesto.

Gli aiuti possono provenire anche dal di fuori dell’unità e prendere il nome di *megerősítés*, ovvero un «1. aiuto fornito da un comando superiore ad una data unità per l’assolvimento del proprio compito. Il – può essere costituito sia da forze che da mezzi. Il – è sempre temporaneo, è assegnato per un preciso lasso di tempo ed in una determinata area, garantisce l’assolvimento del compito affidatole» (Szabó, 1995, M-Zs: s.v. “megerősítés”, traduzione mia). Si tratta quindi del decentramento di forze e mezzi a disposizione di un comando superiore ad un’unità inferiore, un concetto che in italiano prende il nome di ‘**rinforzo**’, ossia proprio l’«assegnazione di reparti o mezzi ad una unità, in più di quelli in organico, allo scopo di adeguare la forza della unità medesima al compito affidatole» (MG CCSM, 1938, s.v. “rinforzo”). La soluzione fornita dalla circolare № 2827 non può considerarsi un’alternativa valida, dato che il termine proposto (“rafforzamento”, n.d.a.) è utilizzato unicamente in riferimento alle posizioni, al terreno ed ai relativi lavori di fortificazione (Stefani, 1985, 160, 184-186, 479, 494, 643). In altre parole, si può rinforzare un’unità ma sono le posizioni difensive o una qualsiasi porzione di terreno a venir rafforzate.

L’ultimo sostantivo da analizzare allude alla gittata dei materiali di artiglieria: *hatótávolság*, ovvero l’«estensione o distanza che limita l’azione o il funzionamento di qualcosa, come ad esempio il raggio d’azione di un aereo o di una nave o il raggio d’azione di un cannone» (HM HKF, 2008, s.v. “hatótávolság”, traduzione mia). Questo concetto equivale, in italiano, a **raggio d’azione**, del quale il *Glossario* dello SMD fornisce una definizione molto simile: «1. Estensione o distanza delimitante il campo d’azione di un mezzo, come il raggio di azione di un aeromobile, di un veicolo o di un cannone. [...]» (2009, s.v. “raggio d’azione”).

5. Conclusioni

L’analisi condotta nella tesi, di cui abbiamo riassunto il contenuto e presentato alcuni esempi, non vuole porsi come definitiva, ma rappresentare un punto di partenza per ulteriori studi ed ulteriori approfondimenti del linguaggio

⁴ Cf., ad esempio, quanto riportato sulla pubblicazione *Composizione e procedimenti tattici del plotone di fanteria* del 1928: «La restante squadra fucilieri costituisce rincalzo di plotone per il contrattacco e mezzo per appoggiare col fuoco, specie dei tromboncini, i centri di resistenza [costituiti dalle squadre fucilieri avanzate e dalla squadra mitragliatrici leggere]» (MG CCSM, 1928, 24).

militare nella sua totalità. Molti i termini, molte le tematiche che sono rimaste escluse dalla trattazione, per motivi di spazio e di tempo, e che potrebbero essere affrontate con altrettanta serietà e rigore: basti pensare alla terminologia propria delle uniformi, degli equipaggiamenti, degli armamenti, di veicoli e mezzi corazzati, e così via.

Quali sono le conclusioni che possiamo trarre in merito alla traduzione tecnica di ambito militare? Come sarà stato possibile rilevare, i comuni dizionari bilingue e monolingue non sono sufficienti per comprendere le profonde implicazioni che termini apparentemente molto semplici possono in realtà nascondere se impiegati in contesti specialistici come quello dell'arte militare. Irrinunciabile, ancora prima della padronanza linguistica attiva e passiva, è la conoscenza quanto più approfondita dell'argomento affrontato e la conoscenza altrettanto, se non più, approfondita del linguaggio utilizzato per esprimerlo. Al contrario della traduzione letteraria, infatti, la traduzione tecnica non contempla gradazioni di correttezza per le sue soluzioni, non è sufficiente che rendano più o meno accuratamente un concetto, il pensiero dell'autore o una data figura retorica. La traduzione tecnica contempla solamente soluzioni giuste e soluzioni sbagliate e costringe il traduttore a muoversi in spazi di manovra considerevolmente ridotti, a fronte di una terminologia che possiede, il più delle volte, precise corrispondenze nella lingua di arrivo, che egli è tenuto a conoscere e saper riutilizzare e all'infuori delle quali non può che attenderlo l'errore. Con questo non intendiamo sminuire l'importanza o le difficoltà della traduzione letteraria, ma semplicemente focalizzare l'attenzione su una componente lessicale intrinsecamente rigorosa e precisa, che lascia meno adito alla fantasia e più spazio ad una ricerca lunga e snervante. Una *puskásszázad*, una *сμηλοκωβια ποτα*, una *rifle company*, una *Schützenkompanie*, sono sempre e comunque *compagnie fucilieri*: tradurle come compagnie di fanteria, compagnie di soldati o, addirittura, gruppo di soldati con il fucile (per citare alcuni degli esempi possibili) permetterà sì una vaga comprensione del concetto originale, ma un concetto svuotato da qualsiasi contenuto militarmente sensato e comprensibile; in una parola, errato.

Lo scopo della ricerca del traduttore non deve essere una delle soluzioni possibili, ma la soluzione possibile. Una ricerca non sempre facile ed immediata, irta di ostacoli all'apparenza insormontabili: trattasi di quei termini per i quali non esistono equivalenti in italiano per via delle differenze di ordinamento, pensiero dottrinale, materiali in dotazione e sviluppo tecnologico. Ma è proprio in questi casi che la conoscenza dell'argomento e della lingua atta ad esprimerlo tornano prepotentemente in primo piano: sono loro a permettere di "costruire", sulla base degli strumenti linguistici e lessicali propri del dato linguaggio infrasettoriale, una soluzione che possa sembrare il più possibile reale, verosimile, che non si ponga

in contrasto e che non si stagli come fittizia o artificiosa rispetto alla terminologia in vigore (anche in diacronia). La soluzione, al contrario, deve tendere ad assomigliarvi il più possibile, deve confondervi e suonare all'orecchio proprio come se ad idearla fosse stato un addetto ai lavori dell'epoca, trovatosi davanti ad un nuovo concetto da denominare.

Bibliografia

Bárczi, Géza, Országh, László 2004. *A magyar nyelv értelmező szótára I–VII*. Budapest. Akadémiai Kiadó.

Busetto, Riccardo 2004. *Il dizionario militare. Dizionario enciclopedico del lessico militare*. Bologna. Zanichelli editore s.p.a.

Gualdo, Riccardo, Telve, Stefano 2015. *Linguaggi specialistici dell'italiano*. Roma. Carocci editore s.p.a.

Koltay-Kastner, Jenő, Juhász, Zsuzsanna 2000. *Akadémiai magyar olasz szótár. Vocabolario ungherese italiano*. Budapest. Akadémiai Kiadó.

Ságvári, György, Somogyi, György, Szabó, Péter 2001. *Honvédhuszárok. Magyar királyi honvédlövesség, 1920-1945*. Budapest. TIMP Kft.

Sipos, Péter (a cura di), Ravasz, István (a cura di) 1997. *Magyarország a második világháborúban. Lexikon A-Zs*. Budapest. Petit Real Könyvkiadó.

Stefani, Filippo 1984. *La storia della dottrina e degli ordinamenti dell'Esercito Italiano, Volume I. Dall'Esercito Piemontese all'Esercito di Vittorio Veneto*. Roma. USSME.

Stefani, Filippo 1985. *La storia della dottrina e degli ordinamenti dell'Esercito Italiano. Volume II. Tomo 1°. Da Vittorio Veneto alla 2ª Guerra Mondiale*. Roma. USSME.

Szabó, József (a cura di) 1995. *Hadtudományi Lexikon. A-L*. Budapest. Magyar Honvédség és a Magyar Hadtudományi Társaság.

Szabó, József (a cura di) 1995. *Hadtudományi Lexikon. M-Zs*. Budapest. Magyar Honvédség és a Magyar Hadtudományi Társaság.

USSME 1977. Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, *Le operazioni delle unità italiane al fronte russo (1941-1943)*. Roma. Tipografia regionale.

Fonti archivistiche e raccolte di documenti

Harcászati feladatok. I. füzet. Alapfogalmak a harcászati vezetés terén. Budapest. Budapesti Honvéd Tiszti Szabályzatismertető Tanfolyam, 1934.

HM HKF 2008, Honvédelmi Minisztérium, Hadművelési és Kiképzési Főosztály. *Katonai Kislexikon 4000*. a cura di Péter Riskó.

MG CCSM – UIM 1914. Ministero della Guerra. Comando del Corpo di Stato Maggiore – Ufficio Istruzioni e Manovre. *N. 17. Regolamento di esercizi per la fanteria*. Roma: Voghera Enrico. Tipografo Editore del Giornale Militare.

MG CCSM 1938. Ministero della Guerra, Comando del Corpo di Stato Maggiore. N. 3355. *Nomenclatore organico-tattico-logistico*. Roma. Istituto poligrafico dello Stato.

MG CCSM 1928. Ministero della Guerra. Comando del Corpo di Stato Maggiore. *Composizione e procedimenti tattici del plotone di fanteria*. Roma. Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria.

MG CCSM 1937. Ministero della Guerra. Comando del Corpo di Stato Maggiore. N. 2827 *Dizionario militare italiano-ungherese ungherese-italiano*. Roma. Istituto Poligrafico dello Stato.

MG 1940. Ministero della Guerra. N. 3705 *Addestramento della fanteria. Volume II. Impiego e addestramento tattico*. Roma. Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria.

MKHM 1929. Magyar Királyi Honvédelmi Minisztérium. *Gyalogsági gyakorlati szabályzat (Gy. Gy. Sz.). 2. Füzet. Az egyes honvéd kiképzés. A raj. A szakasz. A puskásszázad*. Budapest. Pallas Részvénytársaság Nyomdája.

MKHM 1938. Magyar Királyi Honvédelmi Minisztérium. *Gyalogsági szabályzat (Gy. Sz.). I. rész: Általános elvek. II. rész: A raj*. Budapest. Stádium Sajtóvállalat Rt.

MKHM 1939. Magyar Királyi Honvédelmi Minisztérium, *Harcászati Szabályzat (H. Sz.). I rész. Harcászati elvek*. Budapest. Stádium Sajtóvállalat Részvénytársaság Nyomdája.

SMD 2009, Stato Maggiore della Difesa. *SMD-G-024. Glossario dei termini e delle definizioni*. 2007. – Aggiornamento 1 – 2009.

LA GIUSTIZIA MILITARE ITALIANA E I PRIGIONIERI DI GUERRA AUSTRO-UNGARICI DURANTE LA GRANDE GUERRA

Juhász Balázs
Università ELTE di Budapest

Il sistema giuridico castrense italiano oltre ai casi già ampiamente documentati dei soldati italiani doveva gestire anche i prigionieri di guerra custoditi dalle autorità italiane. Tale attività non è mai stata studiata finora, questo saggio è il primo a livello internazionale a trattare l'argomento. Nel testo, dopo una dettagliata presentazione storiografica vengono descritte le fonti a disposizione e vengono studiati alcuni aspetti dell'attività dei tribunali militari. Il lavoro si basa in gran parte sulle schede nominative dei tribunali di guerra conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, di cui 1062 si occupano di prigionieri di guerra austro-ungarici. Queste sono state digitalizzate e studiate grazie alla borsa di studio Klebelsberg Kuno numero KKM/15200/2022/Adm, fornita dallo Stato ungherese.

Parole chiave: *prigionia di guerra, giustizia militare, Italia, Grande Guerra, prigionieri di guerra austro-ungarici*

In addition to the already widely documented cases of Italian soldiers, the Italian military legal system had to manage even the prisoners of war kept by the Italian authorities. This activity has never been studied until now, this paper is the first on international level to address the topic. In the text, after a detailed historiographical presentation, are described the available sources, and are studied some aspects of the military courts' activity. The work is largely based on the name cards of war tribunals preserved in the Central State Archives of Rome, of which 1062 deal with Austro-Hungarian prisoners of war. These have been digitized and studied thanks to the Klebelsberg Kuno scholarship number KKM/15200/2022/Adm, provided by the Hungarian state.

Keywords: *POWs, military justice, Italy, Great War, Austro-Hungarian POWs*

La giustizia militare deve essere adeguata e imparziale. Ma se il Codice penale non è al passo con i tempi? Se è applicato a una categoria a cui non era mai destinato? E se i suoi soggetti fossero pure stranieri, di cui stato era regolato da accordi internazionali e da intese officiose con il nemico?

La storiografia ed i limiti del sistema giuridico italiano

Durante la Grande Guerra è successo proprio questo. L'Italia, un Paese relativamente giovane, aveva una cultura giuridica militare abbastanza antiquata. Il 1° dicembre 1889 fu insediata una Commissione che avrebbe dovuto revisionare il Codice penale dell'Esercito, ma nonostante vari tentativi la riforma castrense non ebbe luogo e l'Italia entrò in guerra con il Codice penale emanato il 28 novembre 1869, che riproponeva con poche modifiche quello sardo del 1840. Insomma, con un sistema pensato ancora per i tempi del Risorgimento. Non aiutava nemmeno lo stile di comando di Luigi Cadorna, che in sintonia con molti ufficiali del Comando Supremo vedeva nella più dura e spietata disciplina il mezzo ideale per controllare e poter gestire il personale a disposizione. E potevano utilizzare tutto il potere del Codice penale per controllare i soldati, siccome le gerarchie militari erano ampiamente prevenute nei loro confronti (Guerrini, Pluviano 2013, 131-133). Tale sistema era valido per tutti i militari in potere alle autorità militari, quindi anche nei confronti dei prigionieri di guerra austro-ungarici sul territorio italiano. Infatti, essi erano sotto la giurisdizione dello Stato italiano e dopo la cattura il loro trattamento doveva essere equiparato a quello del soldato italiano.¹ Tale saggio è un primo passo per studiare la loro sorte. Questo esame non è stato mai fatto, nonostante la questione della giustizia militare fosse ormai ampiamente studiata. Alcune opere erano coeve alla guerra, poiché erano solo la descrizione del procedimento legale (Tiranti 1916, Tiranti 1918, Bruno 1916, 1-40, Nappi 1917, 1-20). Altri libri rientrano nella storiografia del periodo interbellico.² Inoltre bisogna parlare anche delle opere che dalla fine degli anni Sessanta in poi rinnovarono le nostre conoscenze anche sulla giustizia militare.³ Tra questi era il volume di Enzo Forcella e di Alberto Monticone (Forcella, Monticone 1968) a segnare una svolta, per poi arrivare a numerosi scritti di Giovanna Procacci,⁴ di Bruna Bianchi⁵ e a opere della coppia Pluviano – Guerrini.⁶ Insomma gli studi sono numerosi, consi-

¹ Articolo 8 della II^a convenzione dell'Aia del 1907. Vedi in: Baja et al. 1930, 52, Tortato 2004, 172

² Per esempio Ministero della Guerra Ufficio Storico 1927.

³ Vedi per esempio Rochat 1967, Fabi 1994, Viazzi 1999, Cappellano 2000, De Clara, Cadeddu 2001, Labanca, Rivello 2004, Latini 2010.

⁴ Per esempio Procacci 1993, Procacci 1999.

⁵ Bianchi 1997, Bianchi 2001, Bianchi 2003, Bianchi 2005.

⁶ Per esempio: Pluviano, Guerrini 2004, Pluviano, Guerrini 2007, Guerrini, Pluviano 2008,

derano sia la sfera militare come quella civile, spaziano dalle opere giuridiche agli studi di casi particolari, ma nessuno di questi si è mai occupato della questione della prigionia. E la situazione non è differente se si considera la storiografia straniera.⁷ Tale mancanza è causata da molti fattori, in Italia principalmente dalla difficoltà nel reperire le fonti.

Prima di passare all'analisi del materiale archivistico a disposizione bisogna precisare anche lo stato giuridico dei prigionieri di guerra. Essi erano tutelati da accordi internazionali, approvati da tutti gli stati belligeranti. In ordine cronologico l'ultimo documento che regolava il loro trattamento era la Convenzione dell'Aja del 1907,⁸ ma questo poteva essere usato solo come una linea guida, poiché molti suoi articoli erano vaghi. (Neff 2010, 58.) Non a caso, le potenze belligeranti consideravano il trattamento garantito dal nemico come referenza, poiché nessuno voleva che i soldati nemici avessero una situazione migliore di quanto sperimentato dai propri soldati in mano avversaria. (Juhász 2022, 16, 21, Neff 2010, 67-68) In senso giuridico bisognava tenere in conto solo di tre articoli di tale regolamento:

- il quarto articolo li assoggettava al potere del Governo nemico. Questo era importante, poiché li proteggeva da soprusi individuali e rendeva responsabile della loro sorte lo Stato che li deteneva. Nello stesso articolo veniva specificato anche l'obbligo di trattarli con umanità (Tortato 2004, 171, Neff 2010, 62-63);
- l'ottavo articolo assoggettava i prigionieri alle leggi, regolamenti ed ordinamenti in vigore nell'esercito dello Stato in cui si trovavano. Anzi, il testo della convenzione parlava pure degli atti di insubordinazione e delle fughe: nel primo caso prevedeva misure di rigore; nel secondo parlava solo del fatto che non erano passabili di alcuna pena, se ricatturati dopo una fuga coronata di successo, e di essere soggetti solo di pene disciplinari, se catturati prima di raggiungere il proprio esercito (Tortato 2004, 172, Neff 2010, 65-66);
- il tredicesimo articolo conferiva lo status di prigioniero di guerra a tutti i soggetti che seguono un esercito senza farvi direttamente parte (cappellani militari, corrispondenti di giornali, vivandieri, donne impiegate nei bordelli...). (Tortato 2004, 173.)

Guerrini 2008, Guerrini, Pluviano 2013.

⁷ Ecco una selezione molto ristretta: Babington 1983, Bach 2003, Bach 2013, Cazals, Picard, Rolland 2005, Fodor 1972, Gill, Dallas, 1975, Hautmann 1977, Junk 1920, Kelemen 2017, Konakowitsch 1999, Lelewer 1927, Loey 2010, Mantle 2007, Offenstadt 1999, Oram 2003, Pedron 1995, Pédroncini 1967, Putkowsky, Sykes 1992, Rolland 2005, Schuh 2006, Snezhana 2005.

⁸ Questo è diventato parte del sistema giuridico italiano con il regio decreto-legge n. 1513 del 28 dicembre 1913. Mentre il sistema giuridico ungherese l'ha adottato con la legge numero XLIII del 1913.

Oltre alle regole fissate dalla seconda convenzione dell'Aja bisognava tenere in conto anche il nono, il dodicesimo e il tredicesimo articolo dell'accordo di Ginevra del 1906, secondo cui il personale medico, se catturato, non cadeva prigioniero. Essi potevano essere impiegati negli ospedali dello Stato che li deteneva, ma non come prigionieri, e il loro ritorno a casa era previsto anche durante i combattimenti.⁹ Conoscendo la pratica internazionale e quella italiana, la quale li trattava come prigionieri non dovrebbe sorprenderci che i tribunali militari italiani avevano casi intentati anche contro medici catturati in base al Codice penale dell'Esercito.¹⁰

In base alle regole internazionali e alla prassi abbastanza diffusa della ritorsione i prigionieri di guerra in Italia dovevano essere giudicati secondo le regole applicate ai soldati italiani, e tale modo di agire veniva limitata solo dal principio di reciprocità. Infatti, nessuna autorità militare voleva che a causa di una sentenza ritenuta troppo dura gli italiani in mano austro-ungarica subissero una ritorsione. Questa limitazione spiega come mai il caso intentato contro sei ufficiali detenuti nel campo di Cassino fosse finito con un nulla di fatto. Inizialmente essi furono minacciati di morte, per poi chiudere il procedimento legale con un non luogo per inesistenza di reato. I sei ufficiali slavi volevano passare nel gruppo magiario-tedesco del campo di Cassino,¹¹ il comandante italiano non lo permetteva ed i sei, consci di essere processabili per il rifiuto di obbedienza aggravato, ai sensi dell'art. 116 del Codice penale dell'Esercito, essendo più di quattro gli ufficiali reclamanti, passarono lo stesso nel gruppo a loro confacente. Le minacce di morte suscitavano una protesta sia da parte austro-ungarica, sia da parte della Santa Sede, e l'operato del capitano Napa non piaceva nemmeno ai suoi superiori, incluso lo stesso primo ministro Vittorio Emanuele Orlando. Quindi come di risposta alla protesta internazionale e volendo evitare una ritorsione, la causa fu risolta nel modo più pacifico possibile.¹²

⁹ Baja et al. 1930, 64-65., Sperry 1906, 39, il Comando Supremo italiano era perfettamente a conoscenza di tale regola ma non gli interessava: Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri Prima Guerra Mondiale (PCM PGM), busta 99, n. 6810. Cadorna, 3 novembre 1915.

¹⁰ Hadtörténelmi Levéltár (HL), I. világháború (I. VH), busta 4361. Resoconto di Lajos Gabányi.

¹¹ I prigionieri erano divisi per gruppi di nazionalità. La divisione non era rigida, e funzionava solo nei campi maggiori. Comunque, tale segregazione era stabilita da tutti i regolamenti, prodotti dal Commissione presieduta dal generale Paolo Spingardi, uno dei massimi responsabili in Italia della prigionia di guerra. ACS, PCM PGM, 99. Raccolta delle disposizioni di carattere permanente relative ai prigionieri di guerra e ai disertori del nemico, Giugno 1916, Intendenza Generale dell'Esercito, Ufficio del Capo di Stato Maggiore. 11. Per il regolamento del 1918 si veda Tortato 2004, 212.

¹² Per un'analisi dettagliata dell'episodio si veda Residori 2019, 151-153, e Juhász 2022, 268-269.

Le fonti

I documenti dei tribunali militari italiani sono conservati principalmente in due archivi:

- nell'Archivio Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito (AUSSME), Fondo F-19 Giustizia militare – Sentenze, 1901-1946 (F-19).
- nell'Archivio Centrale dello Stato (ACS), fondo Tribunali militari territoriali e di Corpi di Armata della Prima Guerra mondiale (Tribunali Militari), Schedario nominativo dei militari sottoposti a giudizio, 1915-1922 (Schedario nominativo).

Nel caso dell'AUSSME non ci sono indici e inventari, il materiale è suddiviso per tribunali. I tribunali sotto cui giurisdizione erano impiegati regolarmente prigionieri di guerra¹³ contengono informazioni solo sui soldati italiani. Perciò è molto probabile che il fondo F-19 non contenga nessuna informazione sugli stranieri. Per quanto riguarda il materiale conservato presso l'ACS le sentenze non sono consultabili a causa del pessimo stato di conservazione, ma esiste uno schedario di circa 500.000 cartelle, a loro volta conservate in buste. La busta n. 262 contiene il materiale inerente ai prigionieri di guerra, diviso in tre fascicoli.¹⁴ Il primo contiene solo schede di austro-ungarici. Nel secondo e nel terzo figurano anche soldati delle seguenti categorie:

- le sentenze dei soldati albanesi dell'esercito italiano issati dal tribunale militare di Argirocastro;
- le schede dei procedimenti penali degli stessi soldati albanesi issati dal tribunale militare territoriale di Genova;
- i documenti giudiziari del Corpo d'Armata italiano dei Balcani, contenente il materiale dei prigionieri di guerra bulgari;
- diverse schede di alpini italiani accusati di diserzione nel 1917;
- forza di lavoro libico giudicato dai tribunali militari;
- le schede di alcuni soldati italiani giudicati sempre per qualche faccenda legata ai prigionieri di guerra, come per esempio nel caso del soldato italiano che aveva aiutato a fuggire da Cortemaggiore gli ufficiali austro-ungarici (Residori 2019. 76-82.).

¹³ I tribunali di Rovigo e di Sansevero. Vedi: AUSSME, F-19, busta 23, fasc. 48 Tribunale militare territoriale di Rovigo cc. 1441 sentenze, 7 gennaio 1916 - 30 agosto 1916, ibidem fasc. 49 Tribunale militare territoriale di Sansevero cc. 195 sentenze, 8 marzo 1919 - 7 maggio 1919.

¹⁴ D'ora in poi ogni volta che vengono citate le schede, si riferisce al materiale conservato in ACS, Tribunali Militari, busta 262.

Le schede appartenenti alle categorie sopra menzionate non sono state prese in considerazione, poiché mi sono occupato solo degli austro-ungarici. Alcune schede sono doppie, e contengono quasi sempre la stessa informazione. Se no, allora il database creato con la digitalizzazione del materiale e consegnato all'ACS è stato completato con le novità. E così il numero dei casi studiati arriva a 1062 e il materiale non è completo. Infatti, sono pervenuti anche altre informazioni presso l'Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Pubblica Sicurezza Divisione Politica Affari Generali di Politica Giudiziaria, Profughi e internati di guerra (D.G. PS, Profughi e internati di guerra). Le buste numero 1306-1312 contengono diversi documenti prodotti dai prefetti del Regno d'Italia, le quali oltre alla questione del lavoro si occupavano anche di scioperi, di omicidi, di furti e di altri atti criminosi. Grazie a queste informazioni sono riuscito a conoscere i particolari di alcuni casi riportati nelle schede dei tribunali militari.

Per poter fare un'analisi del *modus operandi* dei tribunali militari nei confronti dei prigionieri di guerra bisogna descrivere anche le schede nominative dei militari sottoposti a giudizio. Quelle esaminate sono 1062, ma il materiale non è completo. Manca un numero imprecisato di sentenze prodotte dai tribunali militari di Torino,¹⁵ di Piacenza,¹⁶ di Caserta,¹⁷ di Palermo,¹⁸ di Catania,¹⁹ di Ancona e di

¹⁵ Béla Szabó (classe 1894) e István Andrisco (classe 1897) dopo essere fuggiti dal campo di Alessandria si sono intrufolati nella Palazzina reale del Gran Piano di Noasca da dove hanno rubato del cibo. Dopo essere catturati, il 20 dicembre 1917 furono condannati a 5 anni di reclusione militare per furto qualificato. ACS, PS Internati e Prigionieri di guerra, 1306, Alessandria. N. 31648. Taddei, 15 gennaio 1918.

¹⁶ Tamás Juhász ha rubato dalla cantina del campo di Scandiano, per cui fu condannato a tre anni di reclusione. Illés Király fu condannato a quattro mesi per aver rubato 15 lire dal suo compagno a Scandiano. Le condanne erano del tribunale militare di Piacenza. Gunesch 2022, 182, 418.

¹⁷ Il soldato budapestino Albert Illnitzky non aveva obbedito al suo superiore nel campo di Padula. Anche il superiore era prigioniero di guerra, ma i tribunali militari erano competenti anche nei casi tra i prigionieri. Illnitzky venne giudicato dal tribunale militare di Caserta, e dopo una prima condanna di cinque anni di reclusione militare fu assolto. Nonostante l'assoluzione del 29 novembre 1917 egli era ancora detenuto nella fortezza di Gaeta nel mese di gennaio 1918 e venne liberato solo su intervento dell'ambasciatore spagnolo a Roma, responsabile della protezione degli interessi austro-ungarici in Italia. Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (ASDMAE), fondo Gabinetto Politico Ordinario 1915-1918 (GPO), busta 377, n. 5005. Spingardi, 19 febbraio 1918.

¹⁸ A Palermo manca la documentazione sul processo di Jenő Koltay-Kastner, a quei tempi conosciuto solo con il cognome Kastner. Egli era coinvolto in una festa in occasione del 20 agosto, festa nazionale ungherese. Boda, Miklós 2013. 1278-1285.

¹⁹ A Catania fu condannato Johann Höglinger, prigioniero di guerra stanziato a Vittoria, per la partecipazione a uno sciopero a Piazza Armerina. La sua scheda non ci è pervenuta. Höglinger 2014, 47-48, Pozzato 2020, 160-161.

Bari.²⁰ Se non si contano tali mancanze allora lo schedario copre tutto il territorio nazionale, e le schede provengono da tutti gli anni bellici. Il primo reato di cui si occupano è del 26 luglio 1915, l'ultimo è del giugno 1920. La prima sentenza è del 28 gennaio 1916, l'ultima è del 18 marzo 1921. In due casi non si è riusciti a identificare il tribunale competente, per il resto questi sono i tribunali di cui si conserva il materiale: Alessandria (38 schede),²¹ Ancona (163 schede), Bari (108 schede),²² Bologna (41 schede), Cagliari (52 schede), Caserta (quattro schede), Catania (28 schede), Cremona (32 schede), Cuneo (due schede), Firenze (53 schede), Fortezza alto Tagliamento-Fella e Zona Carnia (due schede), Genova (94 schede), Livorno (sette schede), Messina (una scheda), Milano (18 schede), Napoli (36 schede),²³ Palermo (36 schede), Piacenza (66 schede), Roma (128 schede),²⁴ Torino (otto schede),²⁵ Trento (sette schede), Verona (quattro schede), Intendenza 1[^] Armata (13 schede),²⁶ Intendenza 3[^] Armata (due schede), Intendenza 4[^] Armata (quattro schede), Intendenza 7[^] Armata (30 schede),²⁷ Intendenza Zona Retrovia (79 schede),²⁸ I Corpo d'Armata (due schede), VII Corpo d'Armata (una scheda), e VII Corpo d'Armata (una scheda). Quindi i tribunali militari territoriali produssero la maggioranza delle schede.²⁹ Queste sono di due tipo. Nel primo fascicolo troviamo solo quello più semplice, che contiene i seguenti dati: il nome del tribunale, il nome e il cognome dell'indagato, il suo grado e reparto (questo contiene raramente informazioni rilevanti), la data di nascita (molte volte solo l'anno), la città di nascita, il Paese/regione/provincia di nascita o in alcuni casi la nazionalità, la professione, le condanne precedenti (hanno compilato questo campo solo in sette casi), il reato attuale, l'articolo del Codice penale dell'Esercito in base al quale veniva giudicato, il luogo dove fu commesso il reato, la data del reato, la data della sentenza, la lunghezza e la tipologia della condanna ed eventuali note supplementari. La versione più dettagliata contiene due informazioni supplementari (se il modulo è stato compilato): se l'indagato sapeva leggere o meno, la data dell'ordine di pro-

²⁰ Si conserva la scheda di Lajos Gabányi per quanto riguarda il tribunale di Ancona, ma non quella del suo compagno Mór Bienenstock, condannato sia ad Ancona che a Bari. HL, I. VH, busta 4361. Resoconto di Lajos Gabányi.

²¹ Una scheda prodotta in quanto sede temporanea del tribunale di Cuneo.

²² Di cui una della sezione di Cosenza, e un'altra della sezione di Monteleone di Calabria.

²³ Di cui tre della 2[^] sezione.

²⁴ Di cui 15 della sezione di Narni.

²⁵ Di cui due della 1[^] sezione.

²⁶ Di cui una solo con l'indicazione di I[^] Armata, una dove si specifica Vicenza e sette dove Brescia.

²⁷ Di cui 21 con l'indicazione di Brescia e il resto con la dicitura di Zona di Guerra.

²⁸ Di cui due con la dicitura di Mantova.

²⁹ 898 sentenze di tribunali militari territoriali contro 162 sentenze di origine non territoriale.

cedere. Quest'ultima tipologia di scheda si trova mischiata a quella dell'altro tipo nel secondo e terzo fascicolo della busta numero 262 dello schedario nominativo.³⁰ I dati sono scritti a mano, la calligrafia in molti casi è simile; quindi, si possono individuare anche quali schede erano preparate dalla stessa persona. 120 indagati figurano anche in altri documenti, quindi nel loro caso i dati potevano essere controllati, i campi vuoti completati, e gli errori ortografici corretti.

Dei delitti e delle pene – i modus operandi dei tribunali

Conosciamo sia la sede del tribunale, sia il luogo dove fu commesso il reato, e ad eccezione di quelli di Cagliari, Caserta, Catania, Messina, Milano, Palermo, Torino e Trento ogni tribunale militare territoriale aveva dei casi che non gli spettavano. Alcuni di più, altri di meno. Si veda per esempio le schede prodotte dal tribunale territoriale di Piacenza. Ecco il luogo del reato diviso per regione, e accanto alla località segnalato anche il numero degli imputati giudicati:

Liguria:

- Badalucco
- Finalmarina
- Olivetta S. Michele
- Porto Maurizio (5)
- S. Stefano a Mare
- Taggia (2)
- Ventimiglia
- Genova (30)

Emilia-Romagna

- Cortemaggiore (3)
- Carpaneto Piacentino (5)

Lombardia

- Binasco (8)
- Cremona (2)
- Malpensata (2)
- Monasterolo del Castello
- Pizzighettone (3)

Le competenze dei tribunali militari non corrispondevano alla divisione in regioni, ma è eclatante che a Piacenza si giudicava un numero elevato di

³⁰ ACS, Tribunali Militari, Schedario nominativo, 262.

prigionieri che avevano commesso qualcosa a Genova, sede a sua volta di un altro tribunale militare territoriale. In base ai numeri sopra riportati il tribunale militare di Piacenza aveva più casi dalla Liguria, che da tutte le altre regioni, compresa l'Emilia-Romagna.

La pratica è spiegabile con il fatto che nel 1916 si formarono le prime centurie dei prigionieri lavoratori, e per la fine del marzo 1918 ormai lavorava quasi il 90% dei prigionieri (Tortato 2004, 108, Juhász 2022, 125-126.). Questi erano costantemente in moto,³¹ il personale di guardia si stava assottigliando, e tante volte la custodia a lungo termine degli imputati era possibile solo nel campo originario, o almeno in un centro maggiore. Tale ipotesi è confermata anche da alcuni casi dove i dati delle schede nominative possono essere controllati con altri documenti. Si veda per esempio lo sciopero dei prigionieri assegnati al podere di Colognola (Perugia), proprietà dell'ingegnere Luigi Scassellati. Essi svolgevano lavori agricoli, erano in 32, di cui il 16 maggio 1918 iniziarono a scioperare in 19. Volevano tornare nel loro campo originale, cioè a Cassino e richiedevano una quantità maggiore di pane (ricevevano 400 grammi al giorno). Le autorità locali hanno fatto richiudere gli scioperanti e li intimarono di riprendere il lavoro. Hanno obbedito in nove. Gli altri dieci³² furono riportati a Cassino.³³ Tra le schede nominative dei tribunali militari figurano anche i loro dati: in entrambi i casi la data del reato (registrato come ammutinamento) è del 15 maggio 1918 (sic!), la sentenza è del 25 gennaio 1919 e la decisione del tribunale militare di Roma, Sezione di Narni è loquace: “non luogo perché il fatto non costituisce reato”. La motivazione di tale decisione non è chiara, poiché secondo il Codice penale dell'Esercito italiano questo era un reato,³⁴ e nel gennaio 1919 non c'erano ancora amnistie. La decisione è ancora più particolare se si vedono le altre sentenze per lo stesso reato. Queste spaziavano dal carcere militare di sei mesi fino alla reclusione militare di vent'anni. Le assoluzioni per non provata reità o per il non luogo a procedere per sopravvento di amnistia erano frequenti solo dopo l'amnistia del Regio Decreto del 21 febbraio 1919.

³¹ Un esempio delle distanze coperte: il 23 luglio 1918 arrivò a Rovigo un gruppo composto di 393 prigionieri di guerra di nazionalità rumena, provenivano da Terrasini (PA), e rimasero a Rovigo fino al 4 ottobre 1918. ACS, PS Internati e Prigionieri di guerra, 1306, Rovigo, n. 896. Cian, 31 luglio 1918; *ibidem* n. 896. Cian, 4 ottobre 1918.

³² Márton Sass, Pál Franyó, Simon Bokor, Sándor Kasai, Károly Kovács, György Propsz, Mihály Tóth, Imre Kovács, Béla Jakab, György Propsz.

³³ ACS, PS Internati e Prigionieri di guerra, 1309, Perugia, n. 585. Spirito, 23 maggio 1918.

³⁴ Vedi gli articoli 216, 250, 291, e 545 3° capoverso del Codice penale dell'Esercito, largamente citati dalle schede.

Se si esaminano i delitti e le pene, allora le irregolarità sono la norma. In base al regolamento in vigore, cioè alla Convenzione dell'Aja del 1907 il prigioniero per la fuga poteva ricevere solo pene disciplinari,³⁵ ma l'unica sentenza di fucilazione eseguita è legata proprio a una fuga. Jakob Erlacher, del fu Pietro e di Walburga Posek, nato in Enneberg (Austria), l'8 aprile 1891, meccanico, soldato nel 4° Reggimento Kaiserjäger, prigioniero di guerra internato nel Forte Belvedere di Firenze, evase da lì il 4 novembre 1917. Raggiunta la zona delle operazioni si introduceva nei posti occupati dal 25° Reggimento Fanteria, e travestito da soldato italiano raccoglieva documenti, da consegnare ai suoi non appena attraversate le linee del fronte. Egli aveva già fama da sovversivo durante la prigionia, quindi dopo la ricattura avvenuta il 22 novembre 1917 nella località Mussolin non si doveva aspettare molto per l'inizio del procedimento penale. Il 24 novembre 1917 su autorità del comandante del XXV Corpo d'Armata, responsabile dal tratto del fronte dove l'Erlacher voleva fuggire era stata data l'ordine di procedere. L'accusa era di spionaggio (articolo 79 capoverso 78,8 del Codice penale dell'Esercito), e come data del reato hanno registrato 4 novembre, cioè il giorno della fuga. La data dell'atto di accusa era il 2 dicembre 1917. Il procedimento legale era tutto regolare,³⁶ ed ha avuto un esito il 18 dicembre 1917: pena di morte con la fucilazione alla schiena. La richiesta di grazia dell'Erlacher non fu accolta, e il 29 dicembre 1917 lo fucilarono a Caldogno di Vicenza.³⁷ In base alla data del reato sorgono dei dubbi su quale era il vero motivo del procedimento legale e della fucilazione, ma se si attiene alla versione, secondo cui l'Erlacher ha raccolto dei documenti militari per consegnarli al nemico, allora la sentenza era fondata e la pena era confacente al delitto. Un soldato italiano avrebbe avuto lo stesso trattamento, e in base all'articolo 8 della seconda convenzione dell'Aja i prigionieri di guerra erano sottoposti agli ordinamenti italiani (Tortato 2004, 172).

Conosciamo anche un altro caso di condanna capitale, ma in base alla scheda nominativa dei tribunali militari il caporal maggiore András Nagy del 30° Reggimento Fanteria Honvéd, nato nel 1880 nella provincia di Bács-Bodrog, condannato per ammutinamento a Castenedolo con sentenza del 17 giugno 1918 del

³⁵ Vedi l'articolo n. 8 presso Tortato 2004, 172.

³⁶ Sul modo di procedere, sulla la composizione del personale giuridico e per l'analisi del modo di agire si veda Guerrini, Pluviano 2013, 133-137.

³⁷ ACS, Uffici Giudiziari Militari, Tribunali Militari di Guerra: Prima Guerra mondiale (1914-1918). XXV Corpo d'Armata. Sentenze, verbali di dibattimento, ordinanze, declaratorie di amnistia, registri generali. Registri generici dei procedimenti, vol. 2, numero d'ordine: 2438. Un ringraziamento speciale alla dott.ssa Silvia Trani, referente del materiale archivistico, per aver potuto visionare la sentenza in questione e per l'aiuto dato durante la ricerca.

tribunale dell'Intendenza 7^a Armata Brescia non fu giustiziato, poiché la pena di morte fu sospesa, in quanto l'imputato prendeva ricorso.

Tutte le altre condanne spaziavano da un mese ai 20 anni, ma nella loro assegnazione l'unica regola è la costante irregolarità. Ogni tribunale seguiva protocolli diversi, il che si evince non solo nella motivazione (agli stessi reati citavano una combinazione differente degli articoli del Codice penale dell'Esercito), ma anche dalla gestione delle amnistie, le quali erano rispettate sì e no. Per gli stessi reati le sentenze dei diversi tribunali spaziavano dalle condanne più severe fino al disinteresse assoluto ed è lecito affermare che le sentenze non erano per niente ponderate. Si veda il caso degli omicidi e dei mancati omicidi (i casi identici sono raggruppati).

Nome e cognome	Mehmed Goracic	József Nagy	Svetozar Alimpic	Imbro Macovac, Radivoi Manoclovic, Boso Plecic	Johann Vodila	György Nagy, Károly Kelemen
Reato	omicidio	omicidio	omicidio volontario	omicidio colposo	mancato omicidio	
Luogo e data del reato	Avezzano, 10/12/1918	Orbetello (Sette Finestre), 23/7/1917	Settore di Selz, prima di 1/6/1916	Castel d'Azzano, 25/11/1918	San Giovanni Valdarno, 21/7/1917	
Data della sentenza	14/2/1919	1/12/1917	18/11/1916	26/6/1919	26/11/1917	
Sentenza	reclusione militare di un anno	reclusione militare di 10 anni	assoluzione per non provata reità	non luogo a procedere per amnistia	reclusione ordinaria di 15 anni	reclusione ordinaria di 10 anni
Tribunale di	Ancona	Firenze	VII C. d'Armata	Intendenza Zona Retrovie	Firenze	

La terminologia usata sulle schede per indicare i reati non è uniforme,³⁸ e siccome le schede erano fatte in base alle sentenze, anche tale diversità indica la prassi individuale dei singoli tribunali, per non parlare della mancanza di una preparazione mirata. Si può spiegare solo così che in sette casi due differenti tribunali³⁹ volevano condannare dei prigionieri di guerra per diserzione! Evidentemente non si distingueva tra soldato italiano e personale catturato, si amministrava la giustizia senza considerazioni particolari. Per fortuna questi procedimenti erano chiusi per inesistenza di reato, o perché il fatto non costituisce reato.

³⁸ Per esempio compare sia la dicitura “furto in tempo di guerra”, sia “furto”, sia “alienazione”, mentre tutti i casi indicati indicano lo stesso reato, e sempre compiuto in tempo di guerra.

³⁹ Il tribunale territoriale di Roma quello dell'Intendenza Zona Retrovie.

Ecco le categorie "minori", dove ogni categoria contiene anche i tentativi, le correità e le occasioni mancate:

- atti di libidine, un caso,
- manca l'indicazione esatta del reato, due casi,
- abuso di autorità, due casi,⁴⁰
- porto abusivo del distintivo di grado, tre casi,
- diserzione, sette casi,
- spionaggio, nove casi,
- omicidio, nove casi,
- truffa (falsificazione, truffa, falsa testimonianza), 10 casi,
- ingiurie, diffamazione e insulti, 14 casi,
- vandalismo, 17 casi.

Le condanne per furto (230 casi) e per ricettazione (15 casi) sono sempre legate alla truppa, siccome il loro approvvigionamento era peggiore di quello degli ufficiali.

Le categorie legate alle proteste:

- abbiamo 366 casi di ammutinamento (compresi gli incitamenti ed i pochi tentativi),
- a questi si aggiungono 299 casi di rifiuto di obbedienza (compresi anche gli incitamenti), di cui 31 casi avevano anche capi di accusa aggiuntivi (dalle minacce verbali contro il superiore fino alle vie di fatto contro la scorta),
- ed infine 24 casi di violenza contro il personale di guardia.

Le proteste (registrate come ammutinamento o qualche tipo di disobbedienza) erano abbastanza pacifiche, furono fatte in gruppo e tutti i casi identificati di sciopero rientrano in questa categoria.

Delle condanne per percosse (otto casi), ferimenti (17 casi) e lesioni (33 casi) nove erano dirette sicuramente contro un altro prigioniero, ma il resto (49) poteva essere sia autolesionismo, sia un atto violento diretto contro un altro. Per poter decidere quale delle due bisognerebbe controllare tutto caso per caso. La severità nel punire i casi di autolesionismo poteva essere spiegato in diversi modi:

- serviva una manodopera incolume in Italia,
- come nel caso descritto dei disertori alcuni tribunali militari italiani non facevano distinzione tra lo straniero e il proprio soldato,

⁴⁰ Una rarità, poiché le questioni disciplinari erano giudicate direttamente del comandante del campo.

- presso i tribunali che giudicavano questi casi non si conoscevano gli scambi dei cosiddetti *gran blessé*,⁴¹
- oppure erano altri i motivi dietro a tale severità.⁴²

Insomma, tali dati oltre a risolvere problemi pongono nuove domande. Le schede sopra descritte, ed i procedimenti legali riportati nel saggio danno un quadro complessivo di come venivano trattati i prigionieri di guerra dalla giustizia militare italiana. Si vedono le incongruenze, gli estremi, ma è più importante, che le schede (e le sentenze) aiutano a modellare processi sociali, etnici, e finanziari. I dati con le ben visibili dinamiche contribuiscono a studiare più a fondo diversi aspetti della prigionia di guerra, e aiutano a fare ciò nel contesto del “sistema italiano”, inteso come società, burocrazia, economia o anche entità geografica.

Indicazioni bibliografiche

Fonti archivistiche e raccolte di documenti

Archivio Centrale dello Stato (ACS)

- Fondo Presidenza del Consiglio dei Ministri Prima Guerra Mondiale.
- Fondo Uffici Giudiziari Militari, Tribunali Militari di Guerra: Prima Guerra mondiale (1914-1918). XXV Corpo d'Armata. Sentenze, verbali di dibattimento, ordinanze, declaratorie di amnistia, registri generali
- Tribunali militari territoriali e di Corpi di Armata della Prima Guerra mondiale (Tribunali Militari), Schedario nominativo dei militari sottoposti a giudizio, 1915-1922 (Schedario nominativo)

Archivio Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito (AUSSME)

- Fondo F-11 *Commissione per l'interrogatorio dei prigionieri di guerra – vario riguardante i prigionieri di guerra della prima guerra mondiale*
- Fondo F-19 *Giustizia militare – Sentenze, 1901-1946*

Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (ASDMAE)

- Fondo Gabinetto Politico Ordinario 1915-1918
- Hadtörténelmi Levéltár (HL)
- Fondo I. világháború (I. VH).

Fonti secondarie

Babington, Anthony 1983. *For the sake of the example, Capital Court Martial 1914-1918*. London. Leo Cooper.

Bach, André 2003. *Fusillés pour l'exemple 1914-1915*. Paris. Tallandier.

⁴¹ Sulla questione si veda Keglovich 2016.

⁴² Chi si feriva riceveva da due a dodici mesi di carcere militare.

- Bach, André 2013. *Justice militaire 1915-1916*. Paris. Vendémiaire.
- Baja, Benedek, Pilch, Jenő, Lukinich, Imre, Zilahy, Lajos (szerk) 1930. *Hadifogoly magyarok története*. Vol. 1. Budapest. Athenaeum.
- Bianchi, Bruna 1997. *La rottura del principio di autorità: la diserzione nell'esercito italiano*. «Ricerche storiche», 3, 595-616.
- Bianchi, Bruna 2001. *La follia e la fuga: nevrosi di guerra, diserzione e disubbidienza nell'esercito italiano (1915-1918)*. Roma. Bulzoni.
- Bianchi, Bruna 2003. *La giustizia militare nell'esercito italiano*. In Franzina, Emilio (a cura di) «Una trincea chiamata Dolomiti». Udine. Gaspari. 125-137.
- Bianchi, Bruna 2005. *Exécutions sommaires et condamnations à mort au sein de l'Armée italienne durant la Grand Guerre*. In Cazals, Rémy, Picard, Emmanuelle, Rolland, Denis (éds.). «La Grande Guerre. Pratiques et expériences». Toulouse. Privat. 237-246.
- Boda, Miklós 2013. *Az italianista Koltay-Kastner Jenő visszaemlékezése olaszországi hadifogságára*. «Jelenkor», 12, 1276-1288.
- Cazals, Rémy, Picard, Emmanuelle, Rolland, Denis (éds.) 2005. *La Grande Guerre. Pratiques et expériences*. Toulouse. Privat.
- Bruno, Antonio 1916. *Codice penale per l'esercito illustrato con le decisioni della Cassazione e del Tribunale Supremo. Regolamento sui Tribunali militari*. Firenze. Barbera.
- Cappellano, Filippo 2000. *Disciplina e giustizia militare nell'ultimo anno della Grande Guerra*. «Storia militare», 98, 4-16.
- De Clara, Luca, Cadeddu, Lorenzo 2001. *Uomini o colpevoli? Il processo di Pradamano, quello della Brigata Sassari a Monte Zebio e altri processi militari della Grande Guerra*. Udine. Gaspari.
- Fabi, Lucio (a cura di) 1994. *1914-1918. Scampare la guerra*. Monfalcone. Centro culturale pubblico polivalente.
- Fodor, Livius 1972. *Die österreichischen Militärgerichtsakten*. «Scriinium», 7, 23-43.
- Forcella, Enzo, Monticone, Alberto 1968. *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*. Bari. Laterza.
- Gill, Douglas, Dallas, Gill 1975. *Mutiny at Etaples Base in 1917*. «Past and Present», 69, 88-112.
- Guerrini, Irene 2008. *Obbligare e punire: la giustizia militare*. In Isnenghi, Mario, Ceschin, Daniele (a cura di) «La Grande Guerra: dall'Intervento alla «vittoria mutilata»» Torino. UTET. 229-235.
- Guerrini, Irene, Pluviano, Marco 2008. *Italie 1917, l'été de feu de la désobéissance*. In Loey, André, Mariot, Nicolas (éds.). «Obèir/dèboir, les mutineries de 1917 en perspective». Paris. La Découverte. 78-92.
- Guerrini, Irene, Pluviano, Marco 2013. *La giustizia militare durante la Grande Guerra*. «Annali della Fondazione Ugo La Malfa Storia e politica», 23, 131-147.

Gunesch, János 2022. *Naplóm a hadtérőről és a hadifogságomból 1915-16-17. Il mio diario del campo di battaglia e della mia prigionia di guerra 1915-16-17.* Juhász, Balázs (szerk.). Budapest, San Martino del Carso. Nagy Háború kutatááért Közhasznú Alapítvány, Gruppo Speleologico Carsico.

Hautmann, Hans 1977. *Kriegsgesetze un Militärjustiz in der österreichischen Reichshälfte 1914-1918.* In Weinzierl, Erika, Stadler, Karl R (Hrsg.). «Justiz und Zeitgeschichte». Vol. 1. Vienna. Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften. 101-122.

Höglinger, Johann 2014. *Un Ricordo della guerra di mondo mila novecenta quattordici fino millanove centa diciotto 1914-1918. Kriegstagebuch 1914-1918. Abschrift durch Erich Möstl 1954, in Computer-Schrift übertragen von Anton Brand 2014.* [senza luogo], [senza editore].

Juhász, Balázs 2022. *Hadifoglyok, dezertőrök. Magyar katonák az olasz háttországban (1915-1920).* Budapest. Zrínyi.

Junk, Ernst 1920. *Das Verbrechertum im Kriege. Kriminalpsychologische und kriminalstatistische Denkwürdigkeiten aus dem Weltkrieg.* Vienna-Lipsia. K. Harbauer.

Keglovich, Rita 2016. *Lo scambio dei prigionieri tra Italia e Ungheria durante e dopo la Prima guerra mondiale.* «Rivista di Studi Ungheresi Nuova Serie», 15, 88-100.

Kelemen, Roland 2017. *A katonai igazságszolgáltatás Magyarországon 1867-1949. Egy elfelejtett jogterület a jogalkotás tükrében.* Budapest. Gondolat.

Konakowitsch, Ted Peter 1999. *Im Namen seiner Majestät des Kaisers. Die Tätigkeit der Grazer Militärgerichte 1914 bis 1918.* Geisteswiss. Diss. Graz, Universität.

Labanca, Nicola, Rivello, Pier Paolo (a cura di) 2004. *Fonti e problemi per la storia della giustizia militare.* Torino. Giappichelli.

Latini, Carlotta 2010. *Cittadini e nemici. Giustizia militare e giustizia penale in Italia tra Otto e Novecento.* Milano. Guffré.

Lelewer, Georg 1927: *Die Militärpersonen.* In Exner, Franz (Hrsg.). «Krieg und Kriminalität in Österreich.» Vienna, New Haven. Carnegie-Stiftung für internationalen Frieden. 111-146.

Loey, André 2010. *14-18. Les refus de la guerre. Une histoire des mutins.* Paris. Gallimard.

Mantle, Craig L. (ed.) 2007. *The apathetic and the defiant. Case studies of Canadian Mutiny and Disobedience, 1812-1919.* Toronto. Dundurn.

Ministero della Guerra - Ufficio Storico 1927. *Statistica dello sforzo militare italiano nella guerra mondiale. Dati della giustizia militare.* Roma. Provveditorato Generale dello Stato-Libreria.

Nappi, Giuseppe 1917. *Trattato di diritto e procedura penale militare.* Vol. 1. Milano. Hoepli.

Offenstadt, Nicolas 1999. *Les fusillés de la grande guerre et la mémoire collective (1914-1999)*. Paris. Odile Jacob.

Neff, Stephen C. 2010. *Prisoners of War in International Law: The Nineteenth Century*. In Scheipers, Sibylle (ed.). «Prisoners in War». Oxford, Oxford University Press. 57-73.

Oram, Gerard 2003. *Military executions during World War I*. Houndmills. Palgrave MacMillan.

Pedron, Pina 1995. *In nome di sua Maestà l'Imperatore d'Austria*. «Materiali di lavoro», 1-2-3, 3-68.

Pédroncini, Guy 1967. *Les Mutineries de 1917*. Paris. PUF.

Pluviano, Marco, Guerrini, Irene 2004. *Le fucilazioni sommarie*. Udine. Gaspari.

Pluviano, Marco, Guerrini, Irene 2007. *Fucilate i fanti della Catanzaro. Le decimazioni del Mosciagh e di Santa Maria La Longa*. Udine. Gaspari.

Pozzato, Paolo 2020. *Dall'Ortigara alla Sicilia e oltre: il diario di Johann Höglinger*. In AA. VV. «Pagine di Guerra. Battaglie, luoghi, uomini... emozioni». Castello. Assemblea dei Soci Associazione Storica "Cimeetrincee". 152-164.

Procacci, Giovanna 1993. *Soldati e prigionieri italiani nella grande guerra, con una raccolta di lettere inedite*. Roma. Editori Riuniti.

Procacci, Giovanna 1999. *Dalla rassegnazione alla rivolta. Mentalità e comportamenti popolari nella Grande Guerra*. Roma. Bulzoni.

Putkowsky, Julian, Sykes, Julian 1992. *Shot at dawn. Executions in World War One by authority of the British Army Act*. London. Leo Cooper.

Residori, Sonia 2019. «Nessuno è rimasto ozioso». *La prigionia in Italia durante la Grande Guerra*. Milano. FrancoAngeli.

Rochat, Giorgio 1967. *L'esercito italiano da Vittorio Veneto a Mussolini*. Laterza. Roma-Bari.

Rolland, Denis 2005. *Le grève des tranchées. Les mutineries de 1917*. Paris. IMAGO.

Schuh, Bernadette 2006. *Geschichte der Desertion in Österreich*. Rechtswissenschaftliche Dissertation. Vienna. Universität Wien.

Snezhana Dimitrova 2005. *Exécutions pour l'exemple dans l'armée bulgare (1915-1918)* In Cazals, Picard, Emmanuelle, Rolland, Denis (éds.). «La Grande Guerre. Pratiques et expériences». Toulouse. Privat. 227-237.

Sperry, Charles Stillman 1906. *The Revision of the Geneva Convention, 1906*. In «Proceedings of the American Political Science Association». Vol. 3. Washington D.C. American Political Science Association 1906. 33-57.

Tiranti, Vittorio Emanuele 1916. *Brevi note intorno agli ordinamenti giudiziari e processuali della giustizia militare in Francia, in Germania e in Austria*. «Rivista di Diritto e Procedura penale», 7, 325-352.

Tiranti, Vittorio Emanuele 1918. *Brevi note intorno agli ordinamenti giudiziari e processuali della giustizia militare in Francia, in Germanie e in Austria*. «Rivista di Diritto e Procedura penale», 8, 397-433.

Tortato, Alessandro 2004. *La prigionia di guerra in Italia 1915-1919*. Milano. Mursia.

Viazzi, Luciano 1999. *Fucilazioni di guerra Testimonianze ed episodi di giustizia militare dal fronte italo-austriaco 1915-1918*. Chiari. Norpress.

«DIE KOBUS MIT DER LUOTEN».
STRUMENTI MUSICALI A PIZZICO IN EUROPA CENTRALE
NEL TARDO MEDIOEVO

Ella Bernadette Nagy
Conservatorio "Giacomo Puccini" di La Spezia

Studio interdisciplinare sulla famiglia degli strumenti a pizzico partendo da fonti testuali in lingue slave, ungherese e romeno. Vengono analizzate in particolare le denominazioni che derivano dagli etimi ‘ÜD, KOBUS, KITHARA e TAMBUR.

Parole chiave: *strumenti a pizzico, testi medievali, etimologia, fonti iconografiche*

This interdisciplinary study explores the plucked-string instrument family from textual sources in Hungarian, Romanian and Slavic languages from the 14th to the 17th century, with a focus on nomenclature. In particular, the names deriving from the etymons ‘ÜD, KOBUS, KITHARA and TAMBUR are analysed.

Keywords: *plucked-string instruments, medieval texts, etymology, iconographical sources*

La nozione di ‘strumenti a pizzico’ proposta in questo lavoro si riferisce alla classe di strumenti musicali muniti di manico le cui corde vengono pizzicate con un plettro o con le dita. Questi sono diffusi in tutto il mondo e sono documentati fin dall’antichità. Dato che il numero degli esemplari anteriori al XVI secolo conservati è molto esiguo, per effettuare una ricerca storica sugli strumenti lo studioso deve partire da altre tipologie di fonti, come quelle iconografiche e scritte.

La maggior parte degli studi sugli strumenti musicali medievali è stata realizzata sulla base di un approccio iconografico. Gli strumenti rappresentati in sculture, dipinti o affreschi, nelle miniature dei manoscritti o su altri supporti sono testimoni indispensabili della realtà organologica medievale, ma offrono solo un quadro parziale che può essere completato da una ricerca interdisciplinare, che tenga conto degli aspetti linguistici, letterari e culturali. Uno dei principali

problemi nello studio degli strumenti antichi e medievali è la difficoltà di trovare corrispondenza tra denominazione e oggetto, poiché le diverse rappresentazioni rarissimamente sono accompagnate dal nome dello strumento. Inoltre, è da tenere conto del fatto che le denominazioni antiche sopravvivono nel tempo cambiando significato e passando per indicare strumenti più moderni. Questo problema interessa anche la famiglia dei cordofoni a pizzico che si intendono studiare in questo contributo.

Per quanto riguarda gli strumenti a corda, sono state maggiormente esplorate le lingue romanze e germaniche, mentre non hanno ricevuto la stessa attenzione le lingue dell'Est. In questo articolo pertanto verranno trattate le fonti che documentano la diffusione degli strumenti a pizzico in Europa centrale durante il tardo Medioevo. Verrà adottato un approccio linguistico con l'obiettivo di realizzare un'analisi terminologica completa, esaminando l'evoluzione delle basi etimologiche nelle diverse lingue. Accanto alle fonti nelle lingue slave, ungherese e romena si prenderanno in considerazione anche alcuni testi in latino, quali trattati musicali, documenti d'archivio e vocabolari che menzionano uno degli strumenti oggetto di studio in relazione all'area geografico-linguistica considerata.

In base all'origine delle loro denominazioni, gli strumenti a pizzico medievali documentati in queste fonti si possono suddividere in quattro gruppi che non corrispondono necessariamente a quattro tipi di strumenti: 'ŪD, KOBUS, KITHARA e TAMBUR. Nei paragrafi seguenti verrà analizzata l'evoluzione di ciascuno dei quattro etimi partendo dalle prime attestazioni.

1. 'ŪD

Nelle culture musicali europee il termine 'liuto' e i suoi equivalenti indicano uno strumento diffuso principalmente nel periodo rinascimentale e barocco, caratterizzato da una cassa arrotondata, fondo bombato costruito a doghe, manico corto tastato, cavigliere rivoltato all'indietro e corde doppie di budello (con l'eccezione della prima che è singola), chiamate anche cori o ordini. L'accordatura generalmente è per quarte con una terza tra il terzo e il quarto coro. Nel tardo Medioevo lo strumento aveva cinque cori che nel primo Cinquecento sono stati aumentati a sei, ai quali nell'epoca barocca sono stati aggiunti dei bassi accordati diatonicamente.

Le sue origini sono da cercare nel liuto arabo, documentato in Europa a partire dal secolo IX. Le due principali vie di diffusione dello strumento erano Al-Andalus e la Sicilia dove la cultura predominante era quella araba. I dizionari etimologici concordano sulla derivazione delle denominazioni dello strumento nelle lingue europee dal sostantivo arabo 'ūd preceduto dall'articolo determinativo *al*, nome dell'antenato del nostro liuto che in origine significava 'legno' (*al*- 'ūd, 'il

legno').¹ Nella traslitterazione l'apostrofo rovesciato corrisponde alla lettera 'ayn che indica la fricativa faringale sonora [ʕ], una consonante inesistente nelle lingue europee, sentita come una sorta di [a] velare. Per questo motivo, la maggior parte delle denominazioni del liuto nelle lingue occidentali si basa sulla forma **al-áúd*. Attualmente solo il portoghese (*alaúde*) e alcuni dialetti romeni (*alăută*) conservano la *a* iniziale dell'articolo arabo,² caduta nelle altre lingue europee: cast. *laúd*, gal. *laúde*, cat. *llaüt*, occ. *laüt*, fr. *luth*, it. *liuto*, rum. *lăută*, ted. *Laute*, ingl. *lute*, ned. *luit*, norv. *lutt*, sved. *luta*, dan. *lut*, ungh. *lant*, finl. *luuttu*, rus. *лютня*, pol. *lutnia*, ceco *loutna*, sloveno e serbo-croato *lutnja*.

Lo stesso termine può indicare anche cordofoni tradizionali con caratteristiche diverse da quelle del liuto: la *lahuta* albanese è un monocordo ad arco, con la cassa coperta di pelle di capra, equivalente della *gusla* che si usa in Serbia, Croazia e Bulgaria. La parola turca *lavta* può riferirsi sia al liuto europeo, sia a uno strumento a plectro, munito di sette corde organizzate in quattro cori accordati per quarte. A differenza degli strumenti europei, i numerosi tasti mobili della *lavta* permettono di suonare alcuni quarti di tono (come il *saz* o la *bağlama*, altri due cordofoni tradizionali turchi). Il *laouto* invece si usa in Grecia e a Cipro come strumento di accompagnamento, ha la cassa simile a quella del liuto ma il manico più lungo con undici tasti mobili, e corde doppie accordate per quinte. Il *laúd español* si è sviluppato nella seconda metà dell'Ottocento e si caratterizza per la cassa piriforme e sei ordini di corde doppie di metallo.

Nei secoli X-XIII è ben documentata la presenza del liuto nelle fonti scritte e iconografiche arabo-siciliane ed arabo-andaluse, ma in contesto occidentale lo strumento compare più tardi. I primi riferimenti al liuto nelle lingue romanze risalgono infatti alla metà del XIII secolo, nelle lingue germaniche al 1300 ca., mentre sono grosso modo dello stesso periodo le prime miniature che lo rappresentano.³ In Europa centrale e orientale invece lo strumento sembra diffondersi con un certo ritardo, dato che il termine è attestato solo dal XV secolo in poi.

¹ Esiste anche un'altra ipotesi, sostenuta dall'arabista Eckhard Neubauer, secondo il quale il termine arabo 'ūd deriva dal persiano *rud* che significava 'corda', da cui il significato di 'strumento cordofono', poi 'liuto', cfr. Smith 2002, 9 e 15. Il *rud* attualmente indica uno strumento piriforme a pizzico con cinque corde documentato dal IX secolo, oggi diffuso in Azerbaigian e nel Caucaso.

² In castigliano antico sono documentate forme con la *a-* iniziale, caduta dopo il Trecento come nelle altre lingue romanze. L'allotropo si spiega ipotizzando due differenti vie di diffusione, una direttamente dall'arabo, l'altra probabilmente dall'occitano.

³ Dato che in questo contributo sono privilegiate le fonti dell'Est, sarà trattata molto sinteticamente la diffusione degli strumenti a pizzico nell'area linguistica romanza e germanica. Per uno studio approfondito sulla famiglia dei liuti e delle chitarre in Europa occidentale rimando alla mia tesi di dottorato (Nagy 2017), in particolare al capitolo III sull'etimologia e sulle prime attestazioni: KITHARA, 111-7, 'ŪD, 117-27, KOBUS, 143-6.

La forma *lanth* è registrata nel glossario latino-ungherese di Schlägl (Prämonstratenser Stiftbibliothek, Cpl. 156, primo quarto del XV secolo), come equivalente di *luctina*,⁴ mentre i cognomi *Laltus*, *Lautus*, *Lanthos* (e altre forme con la *u* e la *w* che rappresentano probabilmente la semivocale) sono documentati negli archivi ungheresi quattro e cinquecenteschi. Questi possono non essere cognomi ereditati ma denominazioni del mestiere. È probabile che il liuto sia diffuso in Ungheria attraverso l’Austria, dato che tra gli anni 1430-1460 sono documentate sei persone dal cognome *Lautenslacher* (in tedesco moderno sarebbe *Lautenschläger*) a Sopron (cfr. Mollay 1974, 4). Secondo il dizionario etimologico ungherese *MNyTESZ* (vol. II, 719, *lant*), il termine è arrivato dal bavarese o dall’austriaco attraverso la forma *laut*, evoluta in $> *la\text{u}t > *lalt > lant$.

A partire dalla fine del Quattrocento lo strumento è divenuto abbastanza popolare nella cultura ungherese. Alla sua diffusione ha sicuramente contribuito il virtuoso liutista ferrarese Pietro Bono (1417-1497) che ha lavorato per alcuni anni al servizio di Mattia Corvino. Una delle prime rappresentazioni dello strumento in ambito ungherese si trova in una pittura su tavola proveniente da Csegöld (distretto di Szabolcs), databile al 1494, attualmente conservata al Museo cristiano di Esztergom (n. inv. 55.63), che raffigura un angelo liutista.⁵

Risalgono al XV secolo le prime attestazioni del termine nelle lingue slave. In polacco *lutnia* è documentata nei vocabolari e glosse quattrocenteschi a partire dal 1450, tradotta *cimbalo*, *cithara*, *quinterna*, *figella*, mentre si registra anche *lutnik* (‘liutista’, 1456) e *lutenista* (1476, cfr. *SSP*, vol. IV, 84-5, voci *lutnia*, *lutnik*). In ceco antico *lútna* (ceco mod. *loutna*) compare verso la fine del Quattrocento nelle glosse bibliche (cfr. *SSC*, vol. II, 293, *lútna*).

Una prima descrizione dettagliata dello strumento si legge nel trattato *Liber viginti artium* di Paulus Paulirinus (Pavel Židek), erudito di origine praghese, vissuto tra Padova, Vienna e Cracovia (ms. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, ms. 257, databile tra 1459-1463). In un breve capitolo dedicato alla musica, l’autore fornisce definizioni sintetiche di diciannove strumenti musicali, alcuni dei quali si stavano diffondendo in Europa proprio nella sua epoca e vengono trattati per la prima volta in un testo di carattere enciclopedico. Dalla descrizione apprendiamo

⁴ Szamota (1894, 85) legge *lanth*, *MNyTESZ* (vol. II, 719) *lauth*.

⁵ Descrizione e riproduzione sul sito ufficiale del Museo: <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=326&page=2&vt=> (ultimo accesso: 06.09.2022).

Sullo strumento sono visibili dieci piroli che presuppongono cinque corde doppie, ma la riproduzione della riproduzione non permette di vederle chiaramente.

che il liuto, indicato con il termine classico *cithara*, aveva la cassa concava, cinque corde doppie di budello e nove tasti sul manico.⁶

Dal punto di vista linguistico è molto interessante il caso del romeno in cui le varie denominazioni risalenti alla stessa forma originaria possono designare anche strumenti molto diversi dal liuto. I termini *lăută* e *alăută* sono documentati entrambi a partire dal XVI secolo, con un relativo ritardo rispetto alle altre lingue, cosa che si spiega con la scarsità dei documenti anteriori al Seicento. È databile intorno alla metà del secolo la prima rappresentazione dello strumento nell'affresco del monastero di Voroneț (prov. di Suceava) in cui vediamo un liuto nelle mani del re David con sei corde e manico lungo non tastato.⁷



Figura 1. Affresco del monastero di Voroneț, 1550 ca., parete esterna (particolare)
Tratta dal sito <https://it.dreamstime.com/> (ultimo accesso: 06.09.2022), immagine libera da diritti

⁶ L'edizione integrale del trattato è curata da Reiss 1924, mentre la parte sugli strumenti musicali è stata edita inoltre da Howell 1979, con traduzione inglese, e il passo sul liuto in particolare è stato studiato anche da Page 1981, 11. Un approfondimento con traduzione italiana si può leggere inoltre nella mia tesi di dottorato (Nagy 2017, 50-1).

⁷ Strumenti simili sono raffigurati inoltre sui monasteri di Suceviță (1585) e Horezu (1692), cfr. Alexandru 1956, 105.

Accanto alla forma standard *lăută*, con l'accento sulla *u* come nelle altre lingue romanze, nelle regioni sud della Transilvania, nel Banato e nei dialetti romeni parlati in Serbia si usano anche *lăută*, *laută* (con la vocale aperta) e *laptă*, per lo più con il significato di 'violino'.⁸ Inoltre, in Transilvania e nella parte nord della Moldavia, *lăută* indicava la ghironda, strumento non più utilizzato nella musica tradizionale romena.⁹ Allo stesso modo il termine *lăutar*, con le varianti *lăutaș*, *alăutar*, *alăutaș*, *lăptaș*, originariamente si riferiva al suonatore della *lăută* o della *cobza*, con la decadenza del liuto nella musica popolare è passato a significare il violinista e, per esteso, il musicista zingaro.¹⁰ Secondo il dizionario *DLR* (vol. VII, *Serie nouă*, 457-8, voce *lăută*) il termine è arrivato in romeno dal turco o dal neogreco, ma l'ipotesi non è confermata dal turco in cui il sostantivo *lauta* è attestato per la prima volta nel 1533 e pare derivare dall'italiano *lauto*.¹¹

L'etnomusicologo romeno Tiberiu Alexandru (1956, 13), ipotizza due vie diverse per l'allotropo: mentre *alăută* proviene dall'arabo *AL'ŪD*, *lăută* sembra rimandare alla forma tedesca *Laute*. A conferma della diffusione dello strumento attraverso la Germania, lo studioso cita l'espressione «*alăută nemțească*» ('liuto tedesco') registrata in un manoscritto slavo-romeno dell'inizio del secolo XVII. A mio avviso è significativa la presenza della *a-* iniziale documentata già nelle prime attestazioni e conservata in alcuni dialetti, perché conferma l'origine araba del termine.¹²

2. KOBUS

Un altro cordofono di origine orientale con caratteristiche morfologiche molto simili a quelle del liuto è uno strumento di accompagnamento utilizzato ancora oggi nella musica tradizionale, chiamato *koboz* in ungherese e *cobză* in romeno. Le sue caratteristiche sono la cassa piriforme, manico corto non tastato, cavigliere rivoltato all'indietro e corde doppie suonate con una penna d'oca. A differenza del liuto, nel *koboz* la distanza fra i cori si allarga verso il fondo della tavola, mentre al posto della rosetta centrale presenta piccoli fori di risonanza. Il numero delle corde può variare da otto a dodici, che sono raggruppate in quattro

⁸ Cfr. *DLR* vol. VII, 119-20, *lăută*, e *Serie nouă*, 455-7, *lăutar*, *lăutaș*, 457-8, *lăută*; cfr. inoltre il dizionario dei dialetti romeni della Serbia in rete *Vorbari: On-Line Leksikon Rumišesk*, voce *laptă*: <http://paundurlic.com/vlaski.recnik/celarec.php?id=2847> (ultimo accesso: 06.09.2022).

⁹ Cfr. Alexandru 1956, 125, oltre a *lăută*, nell'Ottocento si usavano anche *lira* e *organ* per denominare la ghironda.

¹⁰ Cfr. Alexandru 1956, 13 e Garfias 1981, 99.

¹¹ La prima attestazione si trova nella *Regola del Parlare Turco* di Filippo Argenti (1533), cfr. <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/lavta> (ultimo accesso: 06.09.2022).

¹² È simile l'allotropo *lămâie* e *alămâie* ('limone'). Il secondo è utilizzato nel dialetto moldavo e mostra la conservazione della *a-* iniziale dell'articolo arabo.

ordini di corde doppie o triple. L'accordatura più diffusa è Re²-La²-Re³-Sol³, con raddoppi all'ottava. Un tempo lo strumento era molto diffuso nelle musiche popolari ungherese, romena e moldava, ma attualmente si usa solo presso i Csángó (Ceangăi), una minoranza magiarofona dell'est della Romania, cadendo in disuso nelle altre tradizioni all'inizio del secolo scorso.¹³

Strumenti con denominazioni simili e con svariate caratteristiche si ritrovano presso molte culture musicali centro-asiatiche.¹⁴ Attualmente nelle lingue turche il termine, con le varianti *qomuz*, *komuz*, *qopuz*, *kopuz*, designa per lo più liuti a manico lungo. Questi strumenti sono penetrati nello spazio europeo durante il Medioevo ma probabilmente sono stati soppiantati da altri cordofoni, poiché le denominazioni attuali che rimandano alla radice mediorientale, indicano liuti a manico corto o strumenti della famiglia delle cetre.

La prima attestazione europea del termine si trova nel poema *Gottes Zukunft* di Heinrich von Neustadt, terminato nel 1312 e conservato nel ms. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 401. L'autore descrive una scena di festa che accompagna l'ascensione di Gesù, enumerando diciannove strumenti musicali (fol. 39v, vv. 4666-74), in cui i *kobus* vengono citati insieme ai liuti («Die kobus mit der lûten», ed. Singer 1906, v. 4671). Si tratta di una delle più lunghe liste di strumenti musicali in medio alto tedesco, importante anche per il fatto che contiene una delle sole due occorrenze letterarie del liuto.¹⁵ Il contesto non è sufficiente per dedurre le caratteristiche del *kobus*, ma la sua presenza accanto al liuto e ad altri cordofoni ci induce a pensare che si tratti di uno strumento distinto dal liuto ma probabilmente della stessa famiglia.

¹³ In Oltenia (sud della Romania) e in Maramureş (nord della Romania) la *cobza* è stata soppiantata dalla chitarra (spesso tenuta in posizione verticale), denominata poi *cobzã* o *zongorã* (che in ungherese significa 'pianoforte'), mentre in Muntenia e in alcune zone della Moldavia ha ceduto il posto al *ţambal* (strumento a corde percosse, equivalente del *cimbalom* ungherese). Come strumento di accompagnamento oggi in molte regioni della Romania si utilizza la fisarmonica.

¹⁴ Per i diversi strumenti con denominazioni simili al *koboz* rimando alle voci *Qobuz (i)* [*qobyz*, *kobuz*] e *Qobuz (ii)* curate da R. Sultanova (2001) nell'enciclopedia musicale New Grove. Il termine può indicare sia strumenti ad arco che a pizzico, tipici in particolare dei popoli turcofonici centro-asiatici. La prima attestazione di uno strumento di nome *qobuz* risale al IX secolo e si trova in un racconto uiguro, cfr. Brauer-Benke 2016, 295, al quale rimando per uno studio approfondito sui congeneri antichi del *koboz* ungherese.

¹⁵ La lista completa: «Da enwaz kein swigen: | Singen, harpfen, gigen, | Horn, busunen, brummen, | Beide zymbeln und drummen, | Harpfen und auch zytoln, | Psalterien und welsche fioln, | Die kobus mit der luoten, | Dambuoren mit den bucken, | Flach ror und die schalmeyen, | Mit richer wal schameyen, | Rotten und metzkanone | Waz in vil suoßem done.» (ed. Singer 1906, vv. 4665-76). L'altra attestazione del liuto si trova in una lista di strumenti nel romanzo in versi *Wilhelm von Österreich* di Johann von Würzburg (1314), nella forma *lotten* (v. 13786). Sono relativamente pochi i riferimenti allo strumento nelle fonti olandesi e inglesi, che invece è documentatissimo nelle lingue romanze medievali.

Non mi risultano altri riferimenti a uno strumento di nome *kobus* nelle fonti testuali in Europa occidentale o meridionale. La mancanza di attestazioni in altre lingue rende difficile determinare quando e in che via sia arrivato lo strumento nei paesi di lingua tedesca. È probabile che sia giunto nello spazio mitteleuropeo attraverso l'Ungheria (cfr. Sachs 1940, 252), poiché le altre attestazioni coeve del termine si trovano in due atti notarili ungheresi redatti in latino che menzionano rispettivamente un «Johannes dictus Kobzus de Zobodi» (1326) e un «Nicolaus dictus Kobzos» (1364).¹⁶ Molti cognomi ungheresi designano infatti un mestiere, spesso con il significato di 'musicista'. Nelle fonti tre-quattrocentesche si registrano anche *Lantos* ('liutista'), *Hegedűs* ('violinista'), *Kürtös* ('cornista'), *Sípos* ('pifferaio'), *Dobos* ('suonatore di tamburo') e *Dudás* ('zampognaro'), tutti cognomi molto diffusi anche oggi. Le occorrenze saranno frequenti nei testi letterari dei secoli XVI-XVII che documentano i sostantivi *koboz*, *kobza*, *kobzos* ('suonatore di koboz') e il verbo *kobzol* ('suonare il koboz'), utilizzati ancora nella lingua moderna.¹⁷ La variante *kobza* invece sembra essere un prestito dalle lingue slave o dal romeno.

I dizionari etimologici concordano sull'origine turca del sostantivo che probabilmente è entrato in ungherese attraverso i cumani o i peceneghi, popolazioni nomadi di ceppo turco (cfr. *MNyTESZ*, vol. II, 719, *DELR*, 220). Alcuni studiosi vedono il riferimento allo strumento nel termine *cobuxçi* che traduce il latino *sonator* nel *Codex cumanicus*, un dizionario latino-persiano-cumano scritto nel XIII secolo e conservato oggi a Venezia in una copia del 1330 (Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z. 549, ed. Kuun 1880, 103).

In romeno lo strumento è documentato per la prima volta nella letteratura salmodica del Seicento in cui indica un cordofono generico, spesso glossato *ceatere*, *alăută* o *gusli*. Nelle prime traduzioni della Bibbia significa anche 'flauto', senso conservato nella poesia popolare fino all'Ottocento. Accanto alla forma *cobuz*, nei documenti antichi si registrano *copuz*, *copus*, *căpuș* e *căbuș*, tutte forme che sembrano rispecchiare l'origine turca del termine. Nei dialetti odierni si usa anche il magiarismo *coboz*, mentre oggi in alcune regioni *cobuz* indica il violino, come *lăută* (cfr. *DLR*, vol. II, 607, *cobuz*, 608, *cobză*). La variante corrente è *cobză*, come nelle lingue slave (ceco, polacco, russo e ucraino), che solo a partire dall'Ottocento è attestata con il significato di 'liuto'.

¹⁶ La prima attestazione della parola *koboz* in ambito ungherese si trova in un documento del 1193 e sembra essere un toponimo. Nel dizionario *MOSZ*, 509, viene citato un documento del 1237/1325 in cui si registra il nome di persona *Choboz*, ma non è dimostrabile la sua relazione con lo strumento. In ungherese il verbo (*el*)*koboz* significa inoltre 'confiscare' o 'sequestrare'.

¹⁷ *Koboz* e *kobz* sono allomorfi, il secondo viene utilizzato quando alla radice lessicale si aggiunge un suffisso.

Il dizionario etimologico romeno suppone l'intermediario slavo, ma rende possibile anche la trafila inversa, ipotizzando una derivazione diretta dal turco *kupus*, a sua volta passata nelle lingue slave tramite un'altra lingua che poteva essere il romeno (*DELR*, 220, voce *cobză*). L'ipotesi però non è condivisa dai dizionari etimologici delle lingue slave che suppongono una derivazione dall'ungherese. Sembra infatti che il termine sia entrato in romeno per due vie: prima, intorno alla fine del Cinquecento, attraverso la forma *cobuz*, forse direttamente dal turco – come gran parte del lessico musicale grazie alla dominazione turca nei secoli XVI e XIX –¹⁸ e più tardi nella forma *cobză*, che potrebbe essere un prestito dalle lingue slave.

La *kobza* ucraina è un cordofono a pizzico caratterizzato dalla struttura asimmetrica, in cui le corde gravi (in origine quattro, attualmente otto) sono tese sul manico e vengono tastate, mentre le restanti corrono sulla tavola e vengono suonate a vuoto. Un tempo era diffusa anche in Polonia, e veniva utilizzata dai *kobzari* itineranti che recitavano canti epici e lirici di tradizione orale. La *kobza* poi ha ceduto il posto alla più grande *bandura* dotata di più corde (oggi fino a cinquanta) accordate cromaticamente (cfr. *DEUMM*, vol. I, 258, voce *Bandura*).

La prima traduzione polacca della Bibbia (*Biblia Szarospatacka*, 1453–1455) attesta il termine *kobos* in corrispondenza del latino *lyra* (cfr. *SSP*, vol. III, *kobos*). La forma *Kobza* come nome di persona è documentata nel 1485, in letteratura dal 1566. Nel *Dworzanin polski* di Łukasz Górniczki (1566), rifacimento del *Libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione (1528), leggiamo un'allusione al numero delle corde della *kobza*: «...è più facile accordare due corde della *kobza* in modo che siano intonate tra loro che tre»¹⁹, che ci fa pensare che lo strumento avesse ordini di corde triple, come in alcune varianti della *cobza* moldava. *Kobza* in polacco attuale può indicare sia lo strumento 'ucraino', sia la cornamusa, per l'interferenza con il sostantivo *koza* che, oltre a designare lo stesso strumento, significa 'capra' (cfr. *ESJP*, vol. I, 739-40, *kobza 2*, *SJP*, vol. III, 777, *kobza*, 1073, *koza*).

¹⁸ Oltre *cobuz* e (*a*)*lăuta*, sono di origine orientale gli strumenti *caval* (sorta di flauto lungo, dal turco *kaval*), *nai* o *nei* (flauto pan, dall'arabo *nay*), *tambur(ă)*, utilizzati nella musica tradizionale romena, nonché i termini *taraf* e *tacâm* che designano la formazione musicale, cfr. Alexandru 1956, 13-14, 61-2, 71-5, e Garfias 1981, 97-101. Sulla base della testimonianza di Nicolae Filimon, nell'Ottocento gli zingari denominavano le corde del violino e della *cobză* con i termini *Rast* (= sol), *Saba* (= re) e *Neva* (= la) derivati dai *maqâm* della musica araba: «Cobza are zece coarde, dintre cari unele sunt de sîrmă (tel), iar altele de mațe de miel. Patru din aceste coarde sunt principale și se numesc Rast, Saba, Neva și iarăși Rast, iar celelalte sunt secundare și puse numai ca să dea o rezonanță mai viguroasă tonului celor principali. Pe acest instrument, ce nu este decît o ghitară degenerată, se poate execută melodiile cele mai complicate, dară lăutarii o întrebuintează pentru acompaniatul melodiilor.», Filimon [1864] 2005, 435.

¹⁹ «[...] jako latwiej ná kobzie dwie strunie nástroic niż trzy, żeby się z sobą zgadzály.», Górniczki [1566] 1950, 98 (cap. 2). Il passo è citato – con qualche refuso – anche da Brauer-Benke 2016, 299, che lo interpreta come un riferimento al numero totale delle corde dello strumento.

In ceco la forma *kobos* si registra nelle prime traduzioni della Bibbia e nei glossari come equivalente di *lyra*, *cythara*, *tibia*, *cymbalum*, *sambuca* e *nablum* o spesso con il significato generico di ‘strumento musicale’. Oggi *kobza* è anche il nome di uno strumento a pizzico della famiglia delle cetre che si usava soprattutto come strumento di accompagnamento del canto fino all’inizio del XX secolo (cfr. *ESJC*, 264, voce *kobos*, e *SSC*, vol. 2, 70-2 voci *kobez*, *kobos*, *kobzička*). Il termine mi risulta assente nelle lingue slave meridionali e in greco.

Congeneri medievali dell’odierno *koboz/cobza* si possono trovare nelle miniature dei manoscritti arabi. Lo strumento è raffigurato per esempio in tre miniature del manoscritto Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Ar. 368, proveniente dell’Al-Andalus, XIII secolo, contenente il racconto *Bayad e Riyad* (ff. 1r, 9r e 10r).²⁰ Sembra che lo strumento arabo non abbia cambiato la sua fisionomia nel corso dei secoli, poiché l’identità con quello ungherese-moldavo è sorprendente: entrambi sono caratterizzati infatti dalla cassa piriforme, manico corto, cavaliere inclinato all’indietro, corde doppie che si allargano verso il fondo, battipenna in legno scuro, piccoli fori di risonanza e ponte vicino alla parte inferiore della tavola.



Figura 2. *Koboz* costruito dal liutaio Tibor Domonkos

²⁰ Il manoscritto è disponibile sulla pagina web della Biblioteca Vaticana (http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368, ultimo accesso 06.09.2022). Le caratteristiche dello strumento si vedono chiaramente nella miniatura del f. 10r.

Le prime rappresentazioni di liuti a manico corto in Europa centrale risalgono al XIV secolo ma la loro denominazione resta problematica perché le attestazioni più antiche del termine *kobus/koboz* nelle diverse lingue europee non contengono indizi sulle caratteristiche dello strumento. Molte delle prime attestazioni compaiono nelle traduzioni della Bibbia o nelle relative glosse come equivalenti moderni degli strumenti antichi *cythara* e *lyra*, non più in uso nel Medioevo. Diversamente dal liuto che conta molte descrizioni dettagliate e fonti iconografiche accompagnate dal nome dello strumento, nel caso del termine *kobus* non è possibile affermare con certezza che tipo di cordofono indicasse nell'Europa centrale nel tardo Medioevo. In base alle fonti tardomedievali sembra che nel periodo del suo arrivo in Europa, il sostantivo *qobuz*, con le sue varianti fonetiche, fosse il denominatore comune di una serie di cordofoni a manico con diverse caratteristiche, che nel corso dei secoli si sono ulteriormente differenziati.

3. TAMBUR

Il termine classico *πανδοῦρα* (*pandoura*) > *PANDŪRA* sopravvive nelle lingue romanze nella denominazione di una serie di strumenti musicali a corda o a percussione.²¹ Lo strumento figura regolarmente nei trattati di musica da Cassiodoro in poi fino agli autori del XIV secolo, con definizioni varie, spesso ambigue o lacunose. Secondo l'organologo Curt Sachs (1940, 83 e 275) il termine deriva dal sumerico *pan-tur* che significava 'piccolo arco', vocabolo che esiste oggi nel *panturi* georgiano. Dallo stesso sostantivo deriverebbe *ṭanbūr*,²² per metatesi, che è il nome di un cordofono a pizzico arabo-persiano, a manico lungo tastato e corde di metallo, diffuso in Nord-Africa e nel vicino Oriente.

Liuti a manico lungo sono documentatissimi nelle fonti iconografiche europee tardo antiche e medievali ma, come sempre, le fonti scritte coeve non forniscono informazioni sufficienti utili a denominarli correttamente. La prima descrizione europea di uno strumento il cui nome deriva dal *ṭanbūr* mediorientale si trova nel trattato di organologia *De inventione et usu musicae* (1487 ca.) del musicista e teorico fiammingo Johannes Tinctoris (1436 ca.-1511). Il libro IV si occupa degli strumenti a corda in cui, diversamente dagli scritti teorici medievali che trattano solo gli strumenti dell'antichità greco-latina, vengono descritti strumenti moderni. Secondo l'autore, la *tambura* turca è uno strumento molto semplice che assomiglia a un cucchiaio, con tre corde che si possono suonare con le dita o con il plectro. Il trattatista afferma di averla sentita a Napoli suonata dai

²¹ Termini che rimandano alla *pandura* o al *pandorium* non sono documentati nelle lingue germaniche che dal XVI secolo.

²² Il simbolo *t* sta per la lettera ٤ (ṭā'), una variante alveolare faringalizzata della [t].

turchi, esprimendo il suo disprezzo, non solo per lo strumento ma anche per il popolo e la sua musica.²³

Uno strumento chiamato *tambora* con quattro cori, cassa tonda e manico lungo – sempre a forma di cucchiaio –, è raffigurato nel manoscritto fr. 9152 della Bibliothèque Nationale de France, c. 180r, una raccolta di disegni e di pezzi musicali realizzata da Jacques Cellier (1583-1587). Dalla descrizione che lo accompagna apprendiamo che lo strumento è simile al *cistre* e viene suonato dai giovani in Turchia.²⁴ Corrisponde a queste brevi caratterizzazioni il colascione,²⁵ uno strumento a manico lungo con tre o quattro corde e cassa ovale, utilizzato nel periodo rinascimentale e barocco, in particolare nel napoletano. L'equivalenza tra le due denominazioni è fornita da Filippo Bonanni nel suo *Gabinetto Armonico* (1722, 100): «[...] un'istromento di trè corde, molto usato nella Turchia, e principalmente dalle Donne. In lingua araba si chiama *Dambura*, in Italia *Colascione* [...]». Il trattato contiene l'illustrazione dello strumento e informazioni sulle sue caratteristiche. Un disegno tecnico del *tambūr* con l'indicazione delle proporzioni e distanza tra i tasti si legge nel *Libro della scienza della musica* (Iași, 1698, scritto in arabo) dell'erudito e principe moldavo Dimitrie Cantemir (1673-1723).

²³ «Illud autem exile ac parvum instrumentum: quod Turcharum exiliori ac minori ingenio: ex lyra itidem tractum: eorum lingua tambura nuncupatur: formam quasi coclearis magni continens: tres chordas habet ad diapason: diapenten: ac diatessaron temperatas: digitis aut penna ad sonandum impellendas.» (ed. Weinmann 1917, 40) Traduzione: Uno strumento semplice e piccolo, suonato dai giovani turchi in esilio. Deriva sempre dalla lyra e nella loro lingua è chiamata tambura. Assomiglia quasi a un grande cucchiaio per la sua forma. Ha tre corde che raggiungono un'ottava, accordate rispettivamente per una quinta e una quarta. Viene suonata con le dita o con il plettro (traduzione mia).

«[...] illo instrumento: quod (ut supra diximus) ab eis tambura vocatur: nonnullos cantus (ut privatim (quod possent) se in terra consolarentur aliena) Neapoli edere persensi: adeo nimirum incomptos ac insulsos: quod solum id ad eorum ostendendam barbariem: omnino sufficiebat.» (ivi, 46). Traduzione: Lo strumento chiamato tambura, come abbiamo detto sopra, l'ho sentito a Napoli, suonato dai turchi per essere consolati in privato -quando possibile- quand'essi sono in terra straniera, a tal punto che solo questo era sufficiente a ostentare perfino il loro essere incolti e privi di gusto (traduzione mia).

²⁴ «Tambora. Est ung instriment semblable au cistre dequoy les Aramoglans ou Enfans du tribut du Turc iouent communement mesmes en allant par les rues lequiel instriment [sic] mesle avec l'armonie de leurs voix n'est moins plaisant a ouyr que les roues de charrettes nouuellement faicte de ce pais avec grace de mesme.» Gli *Aramoglans*, nella forma corretta *Azamoglans* <*acemi oğlan*, erano giovani ragazzi di origine straniera non musulmana che si formavano a Istanbul per poi diventare ufficiali o giannizzeri dell'Impero ottomano. Il *cistre* era uno strumento a pizzico con la cassa piriforme e corde di metallo diffuso in Europa nei secoli XVI-XVII.

²⁵ Con il nome *calichon* o *gallichon* invece si indicava uno strumento della famiglia della mandorla a cinque o sei ordini di corde, utilizzato nel XVIII secolo per il basso continuo.

Lo strumento si è diffuso nei Balcani e nel Bacino Carpatico molto probabilmente durante le invasioni ottomane dei secoli XV-XVI. Il termine *tambura* figura in diversi dizionari croato-latini del Seicento (cfr. *RHSJ*, vol. XVIII, 55, voce *tambura*), in ungherese compare per la prima volta in una traduzione della Bibbia del 1626 (cfr. *MNyTESZ*, vol. 3, 835, voce *tambura*). Nella pianura ungherese la *prímtambura* (lo strumento più acuto della famiglia, equivalente della *bisernica* serbocroata) si chiama *tökcitera* (‘cetra di zucca’) perché la cassa dello strumento poteva essere costruita di zucca, mentre un tempo la parola *tambura* si usava al posto della *citera*, chiamata anche *asztali tambura* (‘tambura da tavolo’). La polisemia di questi termini è attestata anche nel trattato di musica di Antal Balla (1774) in cui *tombora* e *czimbalom* indicano entrambi la *citera* (cfr. Borsi 1996, 142).

Tambură o *tamburiță* vengono menzionate in alcuni testi romeni dei secoli XVIII-XIX (cfr. *DLR*, vol. XVI, 42, voce *tambúră*), ma attualmente lo strumento si conosce solo nel Banato (sud-ovest del paese), dove è utilizzato dalla minoranza serba.

4. KITHARA

L’ungherese *citera* e il tedesco *Zither* si riferiscono a uno strumento popolare a plectro, costituito da una cassa piatta orizzontale che viene suonato appoggiato sul tavolo o sulle ginocchia. Una parte della cassa include il manico tastato, mentre le corde restanti corrono su tutta la tavola. Nella variante ungherese la forma della cassa è più stretta, e il numero delle corde è minore.²⁶ Strumenti della stessa famiglia sono diffusi in molte culture europee, tra cui l’*épinette des Vosges*, o l’*hummel* e *langeleik* nei paesi scandinavi.

Il termine, come anche l’italiano *cetra*, deriva dal latino volgare *CĪTERA*, variante del latino classico *CĪTHĀRA*, che è un adattamento del greco *κithára* con l’accento sulla terzultima sillaba. Entrambi gli etimi hanno dato origine alla denominazione di una serie di famiglie di cordofoni europei che si possono suddividere in due gruppi principali. Il primo è caratterizzato dal mantenimento dell’accento greco e dalla conservazione della consonante occlusiva velare (sorda o sonora). Il secondo gruppo è proparossitono e presenta la consonante iniziale palatalizzata.

Il primo comprende il tipo *GITTERN*, documentato solo nei testi medievali e rinascimentali (m. fr. *guiterne* e *quinterne*, ingl., ned. *gittern*, m. ted. *quintern*), e il tipo *GUIARRA* che si è diffuso nelle lingue romanze attraverso l’arabo (gal.-port., cast., cat., occ., *guitarra*, it. *chitarra*, fr. a. *quitaire*). Nelle altre lingue europee il termine è da considerare un ispanismo (ted. *Gitarre*, ingl. *guitar*, ned.

²⁶ Sulla storia e sui tipi di *citera* attualmente in uso in Ungheria si veda Mandel 2008, 40-46.

gitaar, srb-cr. *gitara*, pol. *gitara*, ungh. *gitár*) o un italianismo (rum. *chitară*, ceco *kytara*), adottato solo a partire dal XVII secolo.

Nel secondo gruppo ci sono il tipo CITOLA (gal.-port., cast., cat., occ. *cítola*, fr., ingl., ned. *citole*, m. ted. *zitol*) e il tipo CETRA (cast., occ. *cedra*, it. *cet(e)ra*, ted. *zither*). Nel Medioevo *gittern* e *guitarra* si riferivano a uno strumento simile al liuto ma più piccolo, con la cassa piriforme che forma un unico pezzo con il manico, e con il cavigliere a falchetto, mentre la *cítola* aveva la cassa stretta a forma di otto e il manico costruito separato. L'identificazione della *cetra/cedra* pone problemi per la scarsità delle fonti, ma ci sono indizi che nel Medioevo il termine indicasse un cordofono a manico.

Durante i secoli XV e XVI avviene un cambiamento semantico che coinvolge tutta la famiglia degli strumenti che derivano dall'etimo KITHARA: *cítola* e *cedra* non saranno più in uso, mentre *chitarra*, *guitarra*, *guiterne* e *gittern* cominceranno a indicare l'antenato della chitarra moderna che oggi per convenzione si chiama chitarra rinascimentale.²⁷ Il termine *gittern* viene dimenticato nel XVII secolo, e resta in uso unicamente *chitarra/guitarra* in tutte le lingue europee.

Grazie alle traduzioni dei testi classici, a partire dal XV secolo il latinismo *cithara*, con le sue varianti fonetiche, passerà a indicare altri cordofoni. Uno di questi è uno strumento a plectro con la cassa tonda e corde di metallo, chiamato ingl. *cittern* o *cithern*, fr. *cistre*, sp. *cistro*, ted. *Cister*.²⁸ L'altra via di evoluzione del termine è rappresentata dalla famiglia della *Zither/citera* diffusa in Europa centrale.

La forma *cytra* è attestata in ungherese in un glossario del 1560 ca. (*Gyöngyösi szótártöredék*), come traduzione del latino *barbitos*, dal secolo successivo si trova anche *citera* (*MNyTESZ*, vol. I, 451). In romeno abbiamo allotropia perché accanto al magiarismo *țiteră* che è il nome dello stesso strumento, esiste *ceteră*, documentata nella letteratura salmodica del Seicento come equivalente della *cithara* latina, ma oggi in Transilvania è passato a significare 'violino'. I dialetti conservano inoltre *țitorea* e *citură* come denominazioni dello strumento popolare a pizzico.²⁹

Il termine *gittern/guiterne* cade in disuso nel Cinquecento e viene sostituito da *quintern(e)*, strumento documentato nelle lingue germaniche, in francese

²⁷ La chitarra rinascimentale aveva sette corde totali organizzate in tre ordini di corde doppie e una singola (la prima). Verso la metà del Cinquecento viene aggiunto il quinto ordine di corde, ma si continua a utilizzare la variante a quattro corde fino alla metà del Seicento.

²⁸ La -s- epentetica si spiega con l'influenza del *sistrum* latino, in origine un idiofono, utilizzato in alcuni trattati musicali medievali in riferimento a uno strumento cordofono.

²⁹ Informazioni dettagliate sulla *țitera* e l'elenco delle denominazioni del violino nelle varie regioni della Romania si possono leggere in Alexandru 1956, 123 e 126. Per la forma *ceteră* rimando al *DLR*, vol. II, 311.

e nella trattatistica latina dal tardo Medioevo in poi. Nei trattati di organologia di Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen* (Basel, 1511) e di Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1618) la *Quintern* è accompagnata dall'illustrazione dello strumento che ha la cassa rotonda, manico corto e cavigliere a falchetto.³⁰



Figura 3. L'illustrazione della *Quintern* nel trattato di Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen* (Basel, 1511), copia conservata a Berlino, Staatsbibliothek, Mus. Ant. theor. V30, <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/> (ultimo accesso: 06.09.2022)

Le fonti documentano la diffusione dello strumento anche in area ungherese: in un affresco della chiesa trecentesca di Marosszentanna (Sântana de Mureș, prov. di Mureș, Transilvania) è rappresentata una *gittern* di dimensioni piccole come quelle che vediamo nelle fonti iconografiche coeve in Europa occidentale. Sebbene la rappresentazione sia abbastanza approssimativa (la figura che la suona ha due mani sinistre!), si vedono chiaramente la cassa piriforme che forma un unico pezzo con il manico e il cavigliere rivoltato all'indietro.

³⁰ Gran parte dei disegni e delle descrizioni di Virdung è stata riutilizzata da Martin Agricola nella sua *Musica Instrumentalis Deusch* (Wittenberg, 1529), tra cui l'illustrazione del *Lauten* e della *Quintern*.



Figura 4. *Gittern* della chiesa di Marosszentanna, tratto dal sito <https://mult-kor.hu/> (ultimo accesso: 06.09.2022)

Uno strumento con le stesse caratteristiche è raffigurato in un affresco della chiesa di Nagyalambfalva (Porumbenii Mari, prov. di Harghita, Transilvania) costruita nell'ultimo quarto del XIV secolo:



Figura 5. *Gittern* della chiesa di Nagyalambfalva (foto dell'autrice)

Per quanto concerne le fonti testuali, la forma *kynthorna* è registrata in un documento del 1542, e come nome proprio è documentato già dal 1469.³¹ Nel Settecento il termine ha completamente cambiato significato per diventare sinonimo di *verkli*, cioè dell'organo a rullo.

Nel XVII secolo la chitarra conosce un periodo di espansione, diffondendosi in Europa nord e nel secolo successivo nei paesi dell'Est. I termini fr. *guiterne* e ing. *gittern* sopravvivono fino alla metà del XVII secolo, dopodiché vengono soppiantati dall'ispanismo. Il ted. *Gitarre*, ned. *gitaar* e ingl. *guitar* sono documentati nel XVII secolo, il pol. *gitara* nella seconda metà del XVII. Lo strumento sembra essersi diffuso con un certo ritardo in Europa orientale: la prima attestazione del termine in ungherese è del 1803, in romeno del 1837, mentre un articolo tedesco sulla musica moldava del 1821 menziona l'uso della chitarra da parte dei moldavi.³²

Conclusioni

Diversamente dalle lingue romanze e germaniche presso le quali gli strumenti musicali a corda sono ampiamente documentati nei testi dal XIII secolo in poi, nelle lingue slave, ungherese e romeno le attestazioni anteriori al secolo XVII sono pochissime. Il ritardo si spiega con il fatto che in queste lingue la letteratura comincia a fiorire solo a partire dal Cinquecento o più tardi come nel caso del romeno. Tuttavia alcune fonti iconografiche dell'Europa centrale documentano la diffusione di cordofoni nel tardo Medioevo benché nei testi vengano menzionati solo alcuni secoli dopo.

Molte delle prime attestazioni si trovano in glossari latino-volgari o nelle traduzioni della Bibbia, spesso in corrispondenza degli strumenti musicali antichi (*cythara*, *lyra*, *barbiton*, ecc.), non più conosciuti nel Medioevo. Il problema della traduzione dei termini classici si verifica in tutte le lingue europee: non essendoci l'equivalente moderno, i traduttori lo sostituiscono con un altro strumento, diffuso in Europa durante il Medioevo e più familiare ai loro lettori. Per questo motivo le attestazioni degli strumenti musicali in questa tipologia di testi spesso hanno solo significati generici e non rispecchiano necessariamente la realtà organologica. A causa della polisemia dei termini classici latini, la nomenclatura degli strumenti musicali nelle lingue europee è soggetta a cambiamenti semantici, e di conseguenza le stesse denominazioni in diversi periodi storici ed aree linguistiche possono indicare strumenti con caratteristiche diverse.

³¹ Cfr. MOSZ, 500. Una persona dal nome Nicolaus Kynthornas viene citata in un atto notarile latino del 1469. Il dizionario riporta altre cinque persone dal cognome Kintornás documentate tra 1520 e 1619.

³² *Zustand der Musik in der Moldau* 1821. «Allgemeine Musikalische Zeitung», n. 30, 523.

Le fonti testuali e iconografiche documentano la diffusione del liuto arabo in tutta Europa: in Occidente compare dapprima in contesto arabo (in Andalusia nel IX secolo, in Sicilia nell'XI), poi in ambito romanzo nel XIII secolo, e nel secolo successivo nei paesi di lingua germanica e nell'Est. Per quanto riguarda invece il *qobuz/kobus*, non siamo in grado di sapere che strumento indicasse il termine nelle fonti europee del tardo Medioevo, se un tipo di liuto simile all'attuale *koboz/cobza* o un liuto a manico lungo o fosse solo un nome generico, come erano d'altronde anche i sostantivi *cithara* e *lyra*.

È più facile ricostruire invece la storia della *tambura/tamburica* che quasi sicuramente è stata portata nei Balcani e in Ungheria dai turchi tra il XVI e il XVII secolo. In Europa occidentale pare essersi diffusa solo a Napoli, dove poi ha avuto una evoluzione diversa.

L'etimo greco KITHARA ha dato origine a numerose denominazioni di strumenti a corda, molti dei quali si usano ancor oggi nelle musiche tradizionali centro-europee. Da un lato ci sono le cetre, documentate dal XVI secolo e attualmente utilizzate per lo più in Austria (*Zither*) e in Ungheria (*citera*), dall'altro gli strumenti a manico, *gittern/quintern* e *guitarra/chitarra*. La prima, una variante del liuto, sembra essere arrivata nello spazio centro-europeo nel XIV secolo, successivamente scomparsa come nel resto d'Europa (dove è evoluta in mandola e mandolino), la seconda molto più tardi, solo dal periodo barocco in poi.

Bibliografia

1. Dizionari citati in forma abbreviata

DELR: Ciorănescu, Alexandru 2001. *Dicționarul Etimologic al Limbii Române*. București. Seaculum (traduzione da Alexandru Ciorănescu, *Diccionario Etimológico Rumano*. Biblioteca Filológica, Universidad de la Laguna, 1958).

DEUMM: Basso, Alberto (ed.) 1983-4. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Torino. UTET. *Il lessico*, 4 voll.

DLR: *Dicționarul limbii române*. Ediție anastatică după *Dicționarul limbii române* (DA) și *Dicționarul limbii române* (DLR). București. Academia Română, 2010, 19 voll. (1. serie 1913 – 2002, 2. serie 2006 – 2010).

ESJC: Machek, Václav (ed.) 1968. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha. Nakladatelství československé Akademie věd.

ESJP: Bańkowski, Andrzej (ed.) 2000. *Etymologiczny Słownik Języka polskiego*. Warszawa. Wydawnictwo Naukowe Pwn, 2 voll.

MNyTESZ: Benkő, Lóránd 1967. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Budapest. Akadémiai Kiadó, 3 voll.

MOSZ: Szamota, István – Zolnai, Gyula 1902-6. *Magyar oklevél-szótár*. Budapest. Hornyánszky (rist. 1984).

RHSJ: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika 1880-76*. Zagreb. Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti.

SJP: Doroszewski, Witold (ed.) 1958-1969. *Słownik języka polskiego*. Warszawa. Państwowe Wydawnictwo naukowe, 11 voll.

SSC: Gebauer, Jan 1903-1916. *Slovník staročeský*. Praha, 2 voll.

SSP: *Słownik staropolski 1955-69*. Wrocław. Polska Akademia Nauk, 5 voll.

2. Fonti citate e bibliografia secondaria

Alexandru, Tiberiu 1956. *Instrumentele muzicale ale poporului român*. București. Editura de stat pentru literatura și artă.

Bonanni, Filippo 1722. *Gabinetto Armonico Pieno d'Istromenti Sonori*. Roma. G. Placho.

Borsi, Ferenc 1996. *A népi citerajáték*. «Létünk», 1-2/XVIII, 138-159.

Brauer-Benke, József 2016. A koboz hangszertípus történeti vizsgálata. In Gábor Kiss (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 2013-2014, Jubileumi kötet a Zenetudományi Intézet 40 éves fennállása alkalmából*. Budapest, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 288-314.

Filimon, Nicolae [1864] 2005. *Lăutarii și compozițiunile lor*. «Buciumul» (București), 311. Edizione moderna in *Opere 2*, ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Mircea Angheliescu, București, Editura Fundației Naționale pentru știință și artă – Unvers Enciclopedic, 2005, 430-7.

Garfias, Robert 1981. *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca*. «Yearbook for Traditional Music», 13, 97-107.

Górniczki, Łukasz [1566] 1950. *Dworzanin*. Ed. Roman Pollak. Warszawa. Książka i Wiedza.

Howell, Standley 1979. *Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments*. «Journal of the American Musical Instrument Society», 5-6, 9-36.

Kuun, Géza 1880. *Codex Cumanicus*. Budapest. Academia.

Mandel, Róbert 2008. *Magyar népi hangszerek*. Budapest. Kossuth kiadó.

Mollay, Károly 1974. *A világi zene jelentkezése Sopronban (1430–1629)*. «Soproni Szemle», 28/1, 3-55.

Nagy, Ella Bernadette 2017. *Strumenti musicali a pizzico nel tardo medioevo (secoli XIII-XV)* [tesi di dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali]. Padova. Università degli Studi di Padova.

Page, Christopher 1981. *The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources*. «Early Music», n. 9/1, Plucked-String Issue 1, 11-21.

Reiss, Josef 1924-25. *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*. «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 7, 261-4.

Sachs, Curt 1980. *The history of Musical Instruments*. New York. Norton.

Singer, Samuel (hrsg.) 1906. *Heinrichs von Neustadt, Apollonius von Tyrland, nach der Gothaer Handschrift, Gottes Zukunft und Visio Philiberti nach der Heidelberger Handschrift*. Berlin. Weidmannsche Buchhandlung.

Smith, Douglas Alton 2002. *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. [s. l.]. The Lute Society of America.

Sultanova, Razia 2001. *Qobuz (i) [qobyz, kobuz] e Qobuz (ii)*. In Stanley Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 2001² (29 voll), vol. 20, 652.

Szamota, István 1894. *A schlägli magyar szójegyzék a XV. század első negyedéből*. Budapest. Magyar Tudományos Akadémia.

Weinmann, Karl 1917. *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*. Regensburg. F. Pustet, 27-46.

Zustand der Musik in der Moldau 1821. «Allgemeine Musikalische Zeitung», n. 30, 523.

VERE DA POZZO VENEZIANE A BERLINO

Anna Tüskés
Università di Pécs

Da secoli le vere (o sponde) lapidee della laguna risvegliano la curiosità di viaggiatori, collezionisti e storici dell'arte, tra cui nel Settecento Giovanni Grevembroch, nell'Ottocento Antonio Diedo, Angelo e Lorenzo Seguso, Francesco Scipione Fapanni, Antonio Vucetich, Giuseppe Tassini, J. C. Robinson e Ferdinando Ongania, e recentemente Alberto Rizzi e Wladimiro Dorigo. Si deve ad Alberto Rizzi l'unica monografia scientifica sulle vere da pozzo 'pubbliche' di Venezia e laguna, un libro giunto alla terza edizione riveduta. Lo scopo di quest'articolo è sottoporre a un approfondito riesame le vere da pozzo veneziane arrivate a Berlino nella seconda metà dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento. Diverse fonti dirette e indirette aiutano il ricercatore: descrizioni di contemporanei, ricordi, fotografie, nonché documenti ufficiali e familiari.

Parole chiave: *Venezia, vere da pozzo, commercio d'arte*

Venetian well-heads may not strike the modern researcher as objects of any special importance, rooted as they are, as basic parts in the water-system in everyday life. Instead, these works of art are mostly displayed in museums or can be found in public and private collections from the United States to Russia. Many well-heads have been destroyed or lost. Surviving examples are, in many cases, deprived of their original function, and are used for decorative purposes, for example, as flowerpots in private gardens or parks. This loss of function poses several problems for the researcher which renders the actual historical investigation all the more difficult. The aim of this essay is to show the effects of the growing cult of Venice and the development and re-animation of the related branch of the art-trade in the nineteenth century.

Keywords: *Venice, well-head, art-trade*

Introduzione

Per quanto sia difficile affermare con certezza il numero delle vere, durante il secolo e mezzo delle prime pubblicazioni scientifiche molti articoli, studi, cataloghi

museali e libri di fotografia se ne sono occupati da vari punti di vista: tipologia delle forme, ornamenti, frammenti perduti e ritrovati (Tüskés 2013). Nell'Ottocento le vere furono studiate principalmente da scultori, mercanti d'arte e storici dell'arte inviati a Venezia da altri paesi come acquirenti di musei. I ricercatori hanno scritto articoli, rapporti e studi minori esaminando le questioni relative all'origine e ai cambiamenti tipologici e stilistici. Da quando fu pubblicata la raccolta di fotografie di Ferdinando Ongania nel 1889, i ricercatori vi si sono sempre più interessati, e da allora le vere sono state oggetto di numerose monografie e cataloghi sulla scultura veneziana. Neanche nell'ultimo mezzo secolo c'è stato silenzio intorno alle vere: erano sempre di più i pezzi che venivano ritrovati e analizzati (Tigler 2010, Stefanac 2012, Minto 2013, Calvelli 2016), ma mancava il catalogo più completo possibile.

Alberto Rizzi continua il lavoro cominciato nella seconda metà dell'Ottocento da tre veneziani appassionati di storia: lo storico ed epigrafista Francesco Scipione Fapanni (1810-1894), l'editore e libraio Ongania (1842-1911) e l'archeologo Cesare Augusto Levi (1856-1927), direttore del Museo Provinciale di Torcello dal 1887. A seguito di una ricerca iniziata negli anni Settanta del Novecento, Rizzi ha catalogato le vere veneziane nella sua città natale e in tutto il mondo. Il suo primo catalogo, pubblicato nel 1976, contiene 251 pezzi, mentre il libro che prepara attualmente ne contiene duemila, rendendolo così il più completo finora, il che mostra quanto sia stato duro e persistente il lavoro svolto. Non è solo la catalogazione l'unico merito di Alberto Rizzi, ma anche di essere stato il primo ad attirare l'attenzione sulla questione delle imitazioni (Rizzi 1981, 1986, 2020).

Commercio delle sponde

Oggi le vere da pozzo veneziane non sono più una componente importante della vita quotidiana veneziana da un secolo e mezzo, dato che non fanno più parte del sistema di filtrazione dell'acqua potabile, ma sembrano un elemento decorativo nel centro delle piazze oppure un'opera d'arte da museo. Questa perdita di funzionalità solleva una serie di problemi che ne rendono lo studio piuttosto difficile. Con l'introduzione dell'acqua dolce nella città dalla terraferma, le vere hanno perduto la loro funzione primaria, cioè la fornitura di acqua potabile in spazi pubblici e abitazioni private tramite il loro sistema di filtrazione sotterraneo. Da allora le vere hanno piuttosto una funzione decorativa, per esempio vengono usate come portafiori. Molte vere sono state vendute attraverso vari canali del commercio d'arte (Tüskés 2011). I giornali «Il Rinascimento» e «L'Adriatico» hanno spesso pubblicato notizie sulle vere da pozzo vendute o rubate negli anni 1870 e 1880:¹

¹ Alcuni ritagli di giornale si trovano: F. S. Fapanni, *Sponde veramente pregevoli di Pozzi, e per l'antichità e per l'arte, disposte cronologicamente*, 1877, ms. 9124/4 Bibl. Marciana, Venezia.

Venezia artistica. – In una corrispondenza veneziana del Mon. di Bol. leggiamo quanto segue:

*«In questo momento, ore 10 antimeridiano sulla fondamenta Minotto, ai Tolentini, casa N. 134, venne caricata sopra una barca, e diretta per Londra, una Vera di pozzo, ch'era fra i più rari capolavori d'architettura e scultura del genere che avesse Venezia. Fu venduta dal signor Tomich, proprietario del palazzo, già dei Marcello, per la somma di L. 1,500 ad un inglese di Londra. Possibile che quel gioiello, noto per le illustrazioni fatto dal Seguso, non potesse essere acquistato dal Municipio di Venezia, o da qualche ricco signore, perchè non avesse ad andare all'estero? Mille cinquecento lire il Municipio le suol dare a qualche suo impiegato a titolo di gratificazione, o perchè non poteva spenderle per salvare un'opera d'arte? Così, ogni giorno, Venezia perde qualche cosa de' quoi tesori!».*²

Un mese dopo si pubblicò un altro articolo:

Vere di pozzo. – Ci scrivono e noi pubblichiamo volentieri, riservandoci di ritornare quando che sia su questo argomento, che viene oggidi trattato con interesse dal nostro giornalismo. Deplorando noi che nella città nostra si vadano vendendo all'estero oggetti d'arte, non possiamo lasciar di indirizzare una parola di dolore ai nostri ricchi cittadini, i quali non vediamo infervorati, come i ricchi di altre città, e potremmo citarne, affincché le cose belle ed apprezzate rimangano in paese. Sono al giorno d'oggi pochi, anzi pochissimi, quei facoltosi veneziani che si permettano di fare accolta di oggetti d'arte, salvandoli così dalle mani straniera. Una volta questo si faceva e con che amore, non è bisogno di ricordarlo. Adesso e succeduta, in generale, a questa passione una grettezza che se avvantaggia le private finanze nuoce agli interessi artistici della città. E noi deploriamo questo cambiamento di idee, e ci riserviamo di ritornare sopra di esso. Intanto ecco quanto ci si scrive: «Ieri un tale che abita in Carampane a San Cassiano vendeva una stupenda vera di pozzo ad un inglese. Il comproprietario del pozzo s'oppose e invano ricorse al municipio, invano alla questura, invano alla Pretura. In Quattr'ore la vera fu tolta, baricata sopra una barca

² «Il Rinnovamento», 25 ottobre 1874; Fapanni 1877, 29.

e a quest'ora probabilmente viaggia a bordo d'un piroscampo per alla volta d'Inghilterra. Il comproprietario protestò, ma il figlio d'Albione con una cortesia molto inglese gl'impose il silenzio. Che resta ora al comproprietario? Un risarcimento dei danni che forse si risolverà in qualche centinaio di lire. Ma intanto venne tolta a Venezia un'altra caratteristica e stupenda vera da pozzo. Il municipio o a cui spetta, dovrebbe seriamente pensarci. Decisamente gli stranieri ci spogliano dei nostri tesori artistici. Aveva ragione un grande pensatore italiano di dire che quante volte gli occorreva un inglese cogli occhi fitti nel nostro sole, aveva paura che almanacasse se ci fosse stato verso di portarselo a Londra».³

Quando le vere divennero un souvenir così stravagante che la domanda superò l'offerta, gli scalpellini veneziani iniziarono a farne delle imitazioni ed Alberto Rizzi fu il primo ad attirare l'attenzione dei museologi sulla questione delle imitazioni e falsificazioni nell'ambito delle vere da pozzo, patere e formelle veneziane. I musei reagiscono in modi diversi alle imitazioni presenti nelle loro collezioni: alcuni le ignorano e continuano a trattarle come oggetti esposti, forse a usarle come gambe del tavolo durante i ricevimenti, altri ricollocano questi pezzi in magazzino, omettendoli dai propri cataloghi, mentre altri segnalano che si tratta di una contraffazione attraverso un'iscrizione in rosso, trattandola come parte della storia del museo. Va notato che, poiché queste sculture in pietra sono piuttosto pesanti, non possono essere portate fuori dalla mostra dall'oggi al domani, a volte ci vogliono diversi decenni perché una nuova mostra permanente abbia luogo con o senza vere da pozzo veneziane originali e/o imitazioni. Rizzi è stato seguito da diversi ricercatori, diventati più prudenti riguardo alle falsificazioni, come George Plumptre e Barbara Israel, che hanno identificato numerosi falsi prodotti dalla ditta Pyghtle Works di John P. White per i giardini inglesi (Plumptre 1980, Israel 1999).

La difficoltà della ricerca delle sponde è dovuta a due fattori principali. Il primo fattore sta nel fatto che le opere sono disseminate da Cleveland a Parigi, da Berlino a Mosca. Il secondo fattore è la separazione dei pezzi originali dai falsi. Alcuni musei espongono molti falsi come originali, altri conservano i falsi nei depositi. Ma come separare gli originali dai falsi? Bisogna analizzarne il materiale, i processi tecnologici, le misure, le tecniche di decorazione, lo stile ed i motivi (Lazzarini 1992, Bianco 1992, Rizzi 2006). Gli scultori della seconda metà dell'Ottocento adattano motivi veneziani di diverse epoche sulle vere scolpite

³ «Il Rinnovamento», novembre 1874; Fapanni 1877, 28.

nuovamente. Sono l'inconciliabilità della forma e dello stile, oppure l'incongruenza dello stile e dei motivi, come anche la mescolanza dei motivi ornamentali di diverse epoche, a provarne nettamente la datazione ottocentesca.

Ornamentazione altomedievale e romanico

Il vocabolario ornamentale della scultura veneziana del IX-XII secolo è stato il punto focale di interesse sin dall'inizio della ricerca storico-artistica sul periodo altomedievale e romanico (Gabelentz 1903, Buchwald 1962, Elbern 1983, Dorigo 2002, Dorigo 2003, 233 e Calaon 2015). Questo interesse si è esteso a diverse forme di espressioni artistiche, principalmente agli elementi architettonici, mentre solo pochi specialisti hanno mostrato un interesse speciale per le vere di pozzo, in questa forma indipendente di scultura in pietra. Nei musei sono stati conservati circa quaranta pezzi di questo periodo, quasi senza eccezioni. Non ci sono fonti scritte che ci permettano di vedere il contenuto dei pensieri di comandanti e artisti o rendano possibile capire come considerassero quest'arte ornamentale. La maggior parte degli elementi ornamentali che compare sul materiale disponibile per lo studio rappresenta ornamenti geometrici, arabescati, vegetali e architettonici. La varietà di motivi animaleschi è relativamente bassa rispetto ai motivi intrecciati (Dalla Barba Brusin 1962-64, Calaon 2014). Alcuni motivi avevano un'ampia prevalenza nella scultura ornamentale europea dell'epoca, mentre altri erano specificità veneziane. Analogamente ad altre parti d'Italia e d'Europa, motivi di intrecci, come i gattoni (onde ricorrenti), i vari tipi di croci greche e latine, di palmette, e la composizione del motivo chiamata "Korbodenplatte" (rombo inscritto in un cerchio, al cui centro convergono quattro trecce a due capi che costituiscono le diagonali del quadrato perimetrale, mentre negli spazi di risulta campeggiano foglie o uccelli, al centro invece vi è un fiore), e diversi racemi di piante si diffusero anche a Venezia.

I motivi che compaiono su queste vere di pozzo possono essere classificati in sei gruppi principali: 1. geometrici; 2. trecce; 3. vegetali; 4. zoomorfi; 5. architettonici; 6. croci. Nell'esaminare i motivi, bisogna anche considerare che l'applicazione di un motivo, o il suo adattamento sull'intaglio, dipende dalle caratteristiche della superficie dell'oggetto. Sebbene alcuni motivi di base ricorrano da secoli o addirittura da millenni, vengono combinati con altri motivi e varianti, semplificandosi o divenendo più complessi, il che rende l'analisi ancora più difficile.

L'aspetto e la diffusione del disegno del motivo chiamato "Korbodenplatte", utilizzato in un'ampia gamma di varianti, è un buon esempio di come i motivi del primo Medioevo varino in luoghi geograficamente remoti (Kautzsch 1939, 9-12). La composizione base del motivo è solitamente costituita da un cerchio più piccolo posto in un quadrato all'interno di un cerchio più grande, mentre il cerchio

interno è unito a quello esterno attraverso delle trecce. Le variazioni derivano dalle differenze delle fasce che lo compongono, sia che i cerchi siano composti da fasce o fasce ritorte, e infine anche da quale tipo di elementi vegetali copre il centro del cerchio interno, gli intervalli vuoti e la superficie esterna ai cerchi. L'origine, la diffusione e il possibile significato della complessa disposizione dei motivi, in continua evoluzione, con rettangoli e cerchi perfetti intrecciati, non sono stati ancora studiati in dettaglio: Stückelberg (1896) suggerisce che si tratti di un ornamento di origine longobarda, mentre Gabelentz sostiene che derivi da motivi bizantini (1903, 95).

Questa composizione era uno dei motivi più diffusi della scultura ornamentale su pietra altomedievale a Bisanzio, in Italia, e nella parte meridionale della Francia orientale. Sui rilievi veneziani se ne notano alcune rappresentazioni, anche su vere da pozzo cubiche. Inoltre, è presente anche nel Lazio, in Toscana, in Umbria e nei dintorni di Bolzano. È rintracciabile in altre parti d'Europa: per esempio nel territorio dell'attuale Baviera. Il motivo era prevalente anche nelle regioni copte. I possibili significati simbolici del motivo "Korbodenplatte" sono stati oggetto di vari studi; alcuni suggeriscono che questi ornamenti portino contenuti sacri che erano facilmente comprensibili al momento della loro realizzazione, simboleggiando l'immagine cristologica (Elbern 1983, 21).

Le fonti dirette e indirette dei motivi altomedievali e romanici sono triple: romana antica, bizantina e carolingia. Alcuni motivi di base sono radicati nelle culture antiche – mesopotamica ed egizia – e possono essere trovati anche nell'arte greca e romana. Questi sembrano essere l'eredità dell'antica arte romana sulle vere da pozzo veneziane. Motivi di diversa origine erano liberamente trattati da scultori di pietra, e anche gli elementi più convenzionali, come le mezze palmette e le volute di foglie d'acanto, venivano facilmente arricchiti con numerose varianti. Fin dall'inizio le caratteristiche principali delle vere da pozzo veneziane sono sincretismo e capacità di contaminazione.

Vere da pozzo veneziane a Berlino

La collezione delle sculture dei Musei Statali di Berlino custodisce uno dei più grandi nuclei delle vere da pozzo veneziane. I cinque pezzi rappresentano diverse epoche della scultura veneziana: due di loro sono esposti nella mostra permanente, mentre gli altri tre sono custoditi nei depositi. Le due vere più antiche sono dell'epoca altomedievale, ma di forma diversa. La vera cilindrica (Inv. no 6274, in magazzino, fig. 1.) acquistata nel 1904 da Venezia, è ornata sul bordo da una treccia a quattro nastri e da una serie di doppi cerchi concentrici a tre capi, annodati tra loro secondo complicati intrecci e combinati con motivi di diagonali incrociate (Volbach 1930, 11).



Fig. 1. Vera da pozzo veneziana, Berlino, Bode Museum, Inv. no 6274. Foto: Anna Tüskés



Fig. 2. Vera da pozzo veneziana, Berlino, Neues Museum, Inv. no. 2924. Foto: Anna Tüskés

La vera cubica altomedievale (Inv. no. 2924, fig. 2.) esposta oggi nel Neues Museum, fu collocata nel chiostro del Friedenskirche (Chiesa della Pace), a Potsdam, consacrata nel 1848, insieme con molte altre opere medievali italiane (Seguso 1859, tav. II; Seguso 1866, 116-117; Fapanni 1877, 27, n. 3; Wulff 1911, 14-15, nr. 1721; Volbach 1930, 18; Bröker-Jochsch 1964, 62, nr. 83; Löffler 1972, 29; Effenberger 1982, 29-30, nr. 9; Effenberger 1992, 207). Nel 1904 fu sostituita da una copia (fig. 3.), e l'originale fu donata al Kaiser-Friedrich-Museum come regalo dell'Imperatore di Germania Guglielmo II. Le due coppie di lati opposti della vera cubica hanno la stessa decorazione: su due si vedono nodi con due occhielli ad ogiva, delineati da un nastro bisolcato, su gli altri due lati vi sono due croci affiancate in basso da due palmette e in alto da due fiori tra pilastrini percorsi da una treccia a due capi dal capitello fogliato, legato al tema simbolico del *fons vitae* (Tigler 2010, 290). Il bordo alto e basso è decorato da una matassa formata da un nastro bisolcato.

Sull'origine della vera gotica (Inv. no. AE 65, in magazzino, fig. 4.) negli archivi del museo non si trova nessuna data. La sua forma è costituita da un fusto cilindrico con su sovrapposto un elemento esagonale con sei archetti trilobati contornati tra di loro, tangenti col vertice della cornice. Sotto gli archetti vi sono due scudi gotici appesi, due rosette gotiche e due anfore biansate con grandi bocca e manici.



Fig. 3. Copia della vera da pozzo veneziana, Potsdam, chiostro del Friedenskirche (Chiesa della Pace). Foto: Anna Tüskés



Fig. 4. Vera da pozzo veneziana, Berlino, Bode Museum, Inv. no. AE 65. Foto: Anna Tüskés

La vera quattrocentesca in pietra d'Istria esposta nel Bodemuseum (Inv. no. 209, fig. 5.) fu comprata dalla collezione Francesco Pajaro nel 1841 (Bode 1888, cat. 162; Wulff 1911, cat. 1827; Schottmüller 1933, cat. 209; Wolters 1976, cat. 197). Sui tre lati della vera si vedono tre virtù rappresentate da altrettante figure femminili – la Fortezza con la colonna, la Giustizia con la spada e la Temperanza con due brocche – sedute sul trono a balaustra di leoni. Queste figure sono ispirate ai capitelli trecenteschi del Palazzo Ducale. Nel quarto settore troviamo

uno scudo molto rovinato. Sotto gli angoli della cornice quadrangolare si vedono protomi (teste umane) angolari tra il fogliame rigoglioso di acanto. La cornice di coronamento è composta dall'abaco, il fregio a punte di diamante, dal tortiglione e dal listello con bordo dentellato. Questa vera rientra in un gruppo di una decina di opere della prima metà del Quattrocento della "scuola dei Bon", che hanno la stessa struttura e tipo di decorazione: figure allegoriche sedute e protomi angolari (Kokole 1989; Salvadori-Rossi 1997, 74; Cera, 2017).

La quinta vera (Inv. No. 11538, in magazzino, fig. 6.) in pietra calcarea istriana, venduta al Museo nel 1977 da Max Günther (9412 Schneeberg Griesbach,



Fig. 5. Vera da pozzo veneziana, Berlino, Bode Museum, Inv. no. 209. Foto: Anna Tüskés



Fig. 6. Vera da pozzo veneziana, Berlino, Bode Museum, Inv. No. 11538. Foto: Anna Tüskés



Fig. 7. Vera da pozzo veneziana, Potsdam, chiostro del castello di Glienicke (Schloss Glienicke).
Foto: Anna Tüskés

Höhenweg 12, comune in Baviera) al prezzo di 4.000 marchi, è composta da un fusto cilindrico, rastremato verso il basso, con sovrapposto un elemento esagonale ad archetti a tutto sesto.⁴ Sotto gli archetti i campi sono decorati con figure zoomorfe: uccelli e quadrupedi entro racemi, due pavoni affrontati che bevono alla fonte della vita tra loro interposta, come anche un grifone che cattura un quadrupede. Il basamento è circolare. L'incongruenza dello stile e dei motivi provano nettamente l'imitazione ottocentesca o novecentesca. La vera era esposta nel museo e un visitatore (Signora Dr. Robert Weiss) vi riconosceva il suo regalo di nozze nel 1990: il figlio del visitatore, Helmut Weiss (Garmisch, comune della Baviera) ha reclamato di riaverla.⁵ Ha affermato (supportato anche da una foto) che la vera era un regalo di nozze del nonno Gustav Becker (Starnberg, città della Baviera) per i suoi genitori Signor e Signora Dr. Robert Weiss, medico di Oberschlema (Bad Schlema, comune della Sassonia), morì nel 1942.

⁴ Atto di compravendita negli archivi del museo. La vera si trovava precedentemente nel cimitero di Griesbach presso Schneeberg.

⁵ Corrispondenza negli archivi del museo.



Fig. 8. Vera da pozzo veneziana, Berlino-Kladow, parco della Villa Oeding. Foto: Bildarchiv Foto Marburg, Aufn. 1959. Foto: Anna Tüskés

La vera cubica altomedievale comprata per il chiostro del Friedenskirche non è l'unica vera veneziana a Potsdam. Nel mezzo del chiostro del castello di Glienicke (in tedesco Schloss Glienicke), costruito nel 1850 in stile neoromanico veneziano-bizantino su progetto di Ferdinand von Arnim, si trova un tipo di puteale romanica a cilindro con quattro colonne angolari tortili dal capitello ad acanto (fig. 7.) (Zuchold 1993, Taf. 18, Kat. Nr. 11). Il cilindro è ornato da quattro croci latine ad estremità a volute percorsa da tralci, affiancate in basso e in alto da due palmette.

La vera cilindrica finora sconosciuta nel parco della Villa Oeding a Berlino-Kladow (Imchenallee 60), costruita nel 1922-23 da Hans Großmann per il consigliere privato Wilhelm Oeding (fig. 8).⁶ Il fusto è diviso in quattro parti da archi sostenuti da pilastri percorsi da fregio a foglie e racemi o da cordone a due nastri di due vimini ciascuno. I quattro campi sono decorati con figure zoomorfe, come quattro leoni affrontati e due pavoni affrontati bevanti a fontana della vita

⁶ Bildarchiv Foto Marburg, Aufn. 1959. URL: <https://www.bildindex.de/document/obj20557550> (ultimo accesso: 22.10.2022).

interposta. Queste figure sono ispirate alle patere e formelle veneziane del XII secolo come due patere del Rio de la Misericordia, n. 2455 (Rizzi 1987, 256). Il motivo dei quattro leoni del Palazzo Ducale. Lo stile e l'incongruenza iconografica dei motivi impongono sicuramente che si tratta di un'imitazione. Il giardino è stato progettato dal giardiniere Heinrich Wiepking-Jürgensmann nel 1928, quando probabilmente fu collocata la vera da pozzo.

Il successo delle vere da pozzo veneziane di fine Ottocento-inizio Novecento non va ricercato soltanto nella loro qualità, ma anche nella curiosità che queste suscitano: una vera rappresenta un pezzo di Venezia, un souvenir della città delle meraviglie, anche dopo il secondo millennio (Tuskés 2009). Tralasciando altre possibili considerazioni, l'attività degli antiquari veneziani faceva parte, e nello stesso tempo era una delle conseguenze, della creazione del mito di Venezia (Finlay 1999). Le vere sono tutte testimonianze della mitica civiltà veneziana.

Bibliografia

Bianco, D. Giuseppe 1992. Costruzione del pozzo alla veneziana. In A. Rizzi 1992². 361-369.

Bode, Wilhelm von (a cura di) 1888. *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*. Berlin.

Bröker, Günther, Joks, Thea 1964. *Wegleitung durch die Frührchristlich-byzantinische Sammlung*. Berlin.

Buchwald, Hans 1962. *The carved stone ornament of the high middle ages in San Marco, Venice*. «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», 11-12, 1962-63, 169-209; 13, 1964, 137-170.

Calaon, Diego 2014. L'intreccio della nascente Venezia. Sculture e marmi dei primi Dogi conservati presso i Musei di Piazza San Marco / Zapleteno rojstvo Benetk. Kipi in izdelki iz marmorja prvih dožev v muzejih trga sv. Marka. In *Dalla catalogazione alla promozione dei beni archeologici*. Venezia. 233-244.

Calaon, Diego 2015. Tecniche edilizie, materiali da costruzione e società in laguna tra VI e XI secolo. Leggere gli spolia nel contesto archeologico. In Monica Centanni e Luigi Sperti (a cura di) *Pietre di Venezia. Spolia in se spolia in re. Atti del convegno internazionale* (Venezia, 17-18 ottobre 2013). Roma. 85-112.

Calvelli, Lorenzo 2016. Iscrizioni esposte in contesti di reimpiego: l'esempio veneziano. In A. Donati (ed.), *L'iscrizione esposta. Atti del Convegno Borghesi 2015* (4-6 June 2015). Faenza. 457-490.

Cera, Elena 2017. *Nuove proposte per la formazione di Bartolomeo Buon scultore*. «Arte Veneta», 74, 23-41.

Dalla Barba Brusin, Dina 1962-64. *Scultura decorativa altomedievale a Grado*. «Memorie Storiche Forogiuliesi», 45, 171-188.

Dorigo, Wladimiro 2002. I pozzi nella scultura tardomedievale veneziana. In Tiziana Franco e Giovanna Valenzano (a cura di) *De lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*. Padova. 131-139.

Dorigo, Wladimiro 2003. *Venezia romanica, La formazione della città medioevale fino all'età gotica*. Venezia.

Effenberg, Arne (a cura di) 1982. *Pamjatniki vizantijskoj skul'ptury iz sobranij Gosudarstvennyh muzeev Berlina. Katalog vystavki* [Monumenti di scultura bizantina dalla collezione dei musei statali di Berlino. Catalogo della mostra]. Leningrad.

Effenberg, Arne (a cura di) 1992. *Staatliche Museen zu Berlin. Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*. Mainz.

Elbern, Victor H. 1983. *Bildstruktur, Sinnzeichen, Bildaussage: zusammenfassende Studie zur unfigürlichen Ikonographie im frühen Mittelalter*. «Arte medievale», 1, 17-37.

Finlay, Robert 1999. *The Immortal Republic: The Myth of Venice during the Italian Wars (1494-1530)*. «Sixteenth Century Journal», 30(4), 931-944.

Gabelentz, Hans van der 1903. *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Leipzig.

Israel, Barbara 1999. *Antique Garden Ornament: Two Centuries of American Taste*. Brand.

Kautzsch, Rudolf 1939. *Die Römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert*. «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 3, 7-73.

Kokole, Stanko 1989. *Auf den Spuren des frühen Florentiner Quattrocento in Dalmatien: das toskanische Formengut bei Giorgio da Sebenico bis 1450*. «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 42, 155-167.

Lazzarini, Lorenzo 1992. *I materiali lapidei delle vere da pozzo veneziane e la loro conservazione*, in Alberto Rizzi, 1992², 371-385.

Löffler, Fritz (a cura di) 1972. *Die Friedenskirche zu Potsdam*. Berlin.

Minto, Simone 2013. *Il rilievo della vera da pozzo in Campo San Marcuola a Venezia*. In G. Bigliardi, A. Bezzi, S. Cappelli (a cura di) *Applicazioni Open Source per il rilievo 3D dei Beni Culturali Atti della Giornata di Studio, S. Giovanni Valdarno 19 luglio 2013*. Free and Open Source Software per i Beni Culturali, 1.

Ongania, Ferdinando (a cura di), 1889. *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*. Venezia. II ed. ridotta 1911, ristampa con modifiche nel 1975.

Plumptre, George 1980. *Garden Ornament: Five Hundred Years of History and Practice*. London.

Rizzi, Alberto 1976. *Le vere da pozzo pubbliche di Venezia e del suo estuario*. Supplemento del «Bollettino dei musei civici veneziani» 26.

Rizzi, Alberto 1981. *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1981, 1992², 2007³.

Rizzi, Alberto 1986. *Aspetti della scultura medievale veneziana (IX-XIII sec.)*. «Ateneo Veneto», N.S. 24 (1-2), 93-110.

Rizzi, Alberto 1987. *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*. Venezia.

Rizzi, Alberto 2006. *Considerazioni sull'impiego della pietra d'Istria nella scultura medievale veneziana: pàtere e formelle, vere da pozzo, rilievi araldici, leoni marciani*. In Nedo Fiorentin (a cura di) *La pietra d'Istria e Venezia: Atti del seminario di studio*, Venezia, 3 ottobre 2003. Venezia. 95-108.

Rizzi, Alberto 2020. *Vere da pozzi di Venezia*. Venezia.

Salvadori, Renzo, Rossi, Toto Bergamo 1997. *Venice: Guide to Sculpture from the Origins to the 20th Century*. Venice.

Schottmüller, Frida (a cura di), 1933. *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*. Berlin.

Seguso, Angelo e Lorenzo 1859. *Delle sponde marmoree o vere dei pozzi e degli antichi edifizii della Venezia marittima: Periodo arabo-bizantino. Sec. IX–XII*. Venezia.

Seguso, Lorenzo 1866. *Dell'importanza delle vere dei pozzi per la storia dell'arte veneziana*. «Raccolta Veneta», ser. I. tom. I. disp. II., 115-122.

Stefanac, Samo 2012. *Vere da pozzo veneziane all'Avana*. «Arte Veneta», 69, 123-127.

Stükelberg, Ernst Alfred 1896. *Langobardische Plastik*. Zürich 1896¹, Kempten – München 1909².

Tigler, Guido 2010. *Scultura medievale a Treviso (VI–XIII secolo)*. In Paolo Cammarosano (a cura di) *Treviso e la sua civiltà nell'Italia dei Comuni*. Trieste, 267-355.

Tüskés, Anna 2009. *Comprare un pezzo di Venezia: Vere da pozzo nella letteratura e nel commercio d'arte*. «Zbornik za umetnostno zgodovino», Nova Vrsta 45, 111-132.

Tüskés, Anna 2011. *Vere da pozzo veneziane in Ungheria*. «Commentari d'arte», 17, 61-74.

Tüskés, Anna 2013. *La storiografia delle vere da pozzo veneziane*. In Xavier Barral i Altet, Michele Gottardi, Marina Niero (a cura di) *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi. Atti del convegno 5-6 novembre 2012*. «Ateneo Veneto», 200(1), 265-276.

Volbach, Wolfgnag Fritz 1930. *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz (Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums)*. Berlin.

Wolters, Wolfgang 1976. *La scultura veneziana gotica (1300–1460), I-II*. Venezia.

Wulff, Oskar 1911. *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Teil II, Mittelalterliche Bildwerke (Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, 2. Aussage)*. Berlin.

Zuchold, Gerd-H. 1993. *Der „Klosterhof“ im Park von Schloss Glienicke in Berlin*. Bd. 1 und 2. Berlin.

Fonti archivistiche e raccolte di documenti

Fapanni, F. S. 1877. *Sponde veramente pregevoli di Pozzi, e per l'antichità e per l'arte, disposte cronologicamente, 1877*, ms. 9124/4 Bibl. Marciana, Venezia.

III

RECENSIONI

*THE TRIAL OF CARDINAL JÓZSEF MINDSZENTY FROM
THE PERSPECTIVE OF SEVENTY YEARS. THE FATE OF CHURCH
LEADERS IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE.*
COLLANA “ATTI E DOCUMENTI” 59, LIBRERIA EDITRICE
VATICANA, 2021. A CURA DI ANDRÁS FEJÉRDY E BERNADETT
WIRTHNÉ DIERA.

Andrea Carteny
Sapienza Università di Roma

Il 25 gennaio 2022 l'Accademia di Ungheria in Roma ha visto la presentazione del volume di studi *The Trial of Cardinal József Mindszenty from the Perspective of Seventy Years. The Fate of Church Leaders in Central and Eastern Europe*, a cura di András Fejérdy e Bernadett Wirthné Diera, con gli atti del convegno internazionale tenutosi due anni prima a Budapest in occasione del 70° anniversario del processo al cardinale Mindszenty. Per i tipi della Libreria Editrice Vaticana, il volume si propone di fare il punto delle ricerche svolte su un tema quanto mai complesso, per fornire spunti di approfondimento ulteriori all'interno di nuove fonti primarie e di documentazione d'archivio dal 2020 disponibile per gli storici della materia. Con le premesse del presidente del Pontificio Comitato di Scienze Storiche Bernard Ardura e del cardinale Péter Erdő, il volume è introdotto dalla prefazione dei curatori e l'introduzione di Réka Földváryné Kiss e Pál Fodor e si presenta come un punto di riferimento storiografico che propone il caso Mindszenty come il prisma attraverso il quale comprendere come lo scontro di civiltà avvenuto in Europa orientale occupata dall'Armata rossa abbia visto i regimi stalinisti colpire proprio la Chiesa come primo fattore di resistenza alla sovietizzazione delle società est-europee. Il volume raccoglie differenti contributi e illustra proprio attraverso questa prospettiva le vicende che hanno visto i leader spirituali delle comunità cristiane diventare gli obiettivi prioritari da colpire per l'instaurazione e il consolidamento delle democrazie popolari. Per questo motivo si articola in tre sezioni tematiche.

La prima parte (*I. The Mindszenty Trial: History and Memory*) si concentra sulla persona e sulle vicende processuali del cardinale Mindszenty. Nei primi due contributi (*'We Cannot Stay Silent'. The Hungarian Catholic Bishops' Conference and Political and Social Changes after 1945* di Máté Gárdonyi e *'The Teacher and the Cardinal'. The Surveillance of Cardinal Mindszenty, 1945-1948* di Géza Vörös) si illustrano strumenti giuridici, metodi polizieschi e tecniche del

controllo e repressione della società messi in atto dal partito comunista nell'instaurazione del regime stalinista di Mátyás Rákosi; quindi, nel successivo articolo vi è la narrazione britannica del caso (*József Mindszenty from the Perspective of British Diplomats, September 1945-June 1946* di Ádám Somorjai). Vi sono poi i due contributi che trattano della svolta repressiva del regime a partire dal 1948 (*'The Country's Most Miserable Prisoner'. The Arrest and Conviction of József Mindszenty in 1948 and 1949* di Margit Balogh e *The Others. József Mindszenty's Co-Defendants* di Bernadett Wirthné Diera) che illustrano l'arresto, le torture, la manipolazione finalizzate all'estorsione delle confessioni, l'ammissione di colpe, la condanna e l'eliminazione per via giudiziaria del Cardinale, dei suoi collaboratori e dei vertici delle organizzazioni cattoliche ungheresi; poi il saggio seguente (*Who Persecuted the Cardinal? From Mátyás Rákosi to the Political Police* di Tibor Zinner) articola la struttura del regime che intorno alla leadership di Rákosi si muove con la polizia politica per la messa sotto accusa e l'eliminazione dalla vita sociale e spirituale dell'Ungheria popolare del Cardinale e del ruolo di riferimento della Chiesa cattolica; quindi un ulteriore contributo sul processo a Mindszenty (*The Place of the Mindszenty Trial in Hungarian Legal History* di Frigyes Kahler) illustra il più ampio contesto dei processi politici e dell'uso ideologico della giustizia nell'Ungheria comunista. Gli ultimi tre articoli e saggi della prima parte affrontano la reazione e i riscontri che il processo e la condanna al cardinale Mindszenty ebbe rispetto a differenti attori e contesti: nel primo si illustra la reazione della Santa sede e di Papa Pio XII (*'This is the Greatest Grievance to be Suffered by the Roman Church, and thus by Catholicism, since the Exiling of Pope Pius VII'. The Vatican's View of Mindszenty's Arrest and Trial* di András Fejérdy), nel successivo si affronta la questione del "mindszentismo" in Cecoslovacchia e la repressione degli esponenti ecclesiastici della minoranza ungherese accusati di essere legati al Cardinale condannato in Ungheria (*The Reception of the Mindszenty Trial in Czechoslovakia* di László Bukovszky), quindi nel terzo si ricorda come il martirio in carcere costituisca il punto di partenza del processo di beatificazione del Cardinale (*Give Peace in Our Time, O Lord* di Gergely Kovács).

La seconda parte del volume affronta il destino di persecuzione comune ai leader ecclesiastici dell'Europa centrale e orientale (*II. The Fate of Church Leaders in Central and Eastern Europe*), a cominciare dal primo contributo (*The Vatican's Policy on Anti-Religious Persecution in the East during the Early Cold War (1949-1953)* di Philippe Chenaux) che narra le politiche anticristiane (in primis contro le Chiese greco-cattoliche ucraine e romene) messe in atto dai regimi di socialismo reale in Europa dell'Est e la resistenza opposta dai cardinali primati in Jugoslavia, Cecoslovacchia, Ungheria, Polonia. I successivi paper riguardano i casi specifici di leader e Chiese locali oggetto di persecuzione politica da parte dei

regimi est europei: si ricordano le vicende in questi difficili anni delle comunità greco-cattoliche ungaro-rutene in Unione Sovietica (dell'Ucraina sub-carpatica, già Cecoslovacchia e, fino alla Prima guerra mondiale, *Kárpátalja* ungherese) e del loro leader Tódor Romzsa (o Theodore Romzha) ('*To Die for Christ Means to Live Forever*'. *Blessed Tódor Romzsa and the Martyrs and Confessors of the Faith of the Greek Catholic Eparchy of Mukachevo (Munkács)* di Konstantin Szabó e István Marosi), della campagna titoista in Jugoslavia contro i cattolici croati e l'arcivescovo Stepinac in particolare attraverso la propaganda satirica caricaturale ('*The Persecution of Croatian Archbishop Stepinac*'. *The Media and Propaganda Campaign of the Yugoslav Communist Regime* di Tomislav Anic), del martirio del primate d'Albania e arcivescovo metropolita di Durazzo, Padre Vinçenc Prennushi ('*Father Vinçenc Prennushi OFM*'. *Life of a Franciscan, Death of a Primate* di Rigels Halili), della persecuzione e soppressione della Chiesa greco-cattolica nella Romania popolare ('*The Catholic Hungarian Danger*' and *the Communist Offensive against the Greek Catholic Church in Postwar Romania, 1945-1948* di Cristian Vasile), della persecuzione del vescovo cattolico ungherese transilvano Áron Márton da parte delle autorità comuniste romene (*Community Building under Religious Persecution: the Persecution and Witness of Transylvania Bishop Áron Márton* di Zoltán Mihály Nagy), delle vicende che hanno interessato l'arcivescovo di Praga e primate di Boemia cardinale Josef Beran (*Cardinal Josef Beran, Archbishop of Prague and Primate of Bohemia* di Stanislava Vodickova), della persecuzione dei cattolici slovacchi e del vescovo Ján Vojtassák (*Ján Vojtassák, the Most Persecuted Catholic Bishop in Czechoslovakia* di Emilia Hrabovec), infine delle politiche e delle accuse contro i cattolici in Polonia che nel secondo dopoguerra il regime comunista ha lanciato trovando come principale obiettivo il giovane primate della Chiesa polacca cardinale Stefan Wyszyński (*The Communist Regime against Cardinal Stefan Wyszyński* di Lukasz Kaminski).

Nella terza parte si torna ad affrontare le condizioni delle chiese cattolica e protestante, nonché dei suoi leader, avvenuta in Ungheria in prosecuzione dell'accanimento avvenuto contro Mindszenty e il mindszentismo (*III. The Fate of Church Leaders in Hungary*). In continuità con il processo Mindszenty i primi due contributi narrano del processo politico che ha investito con il cardinal Mindszenty l'arcivescovo Grósz di Kalocsa ('*The Continuation of the Mindszenty Trial*'. *The Political Trial of Archbishop József Grósz of Kalocsa in 1951* di Csaba Szabó) e il ruolo che in questo processo ha assunto l'abate di Zirc Vendel Endrédi ('*Mindszenty's Evil Spirit?*' *The Role of Vendel Endrédi, Abbot of Zirc in the Grósz trial* di Eszter Cúthné Gyóni); quindi si espongono metodi e vicende relative alle rimozioni degli esponenti ecclesiastici percepiti come maggiormente pericolosi

per il regime comunista, come nel saggio dedicato al vescovo di Veszprém, Bertalan Badalik (*'After Shvoy, He is the Most Dangerous Prelate'. The Path Leading to the Removal of Bishop Badalik of Veszprém* di Viktor Attila Soós), e in quello che affronta la vicenda del vescovo di Székesfehérvár, Lajos Shvoy (*'In a Golden Cage'. The Secret Imprisonment of Lajos Shvoy, Bishop of Székesfehérvár* di Gergely Mózessy). Gli ultimi paper illustrano come la repressione dei leader spirituali ungheresi coinvolgesse anche le chiese protestanti, con il contributo sul processo politico al vescovo luterano Lajos Ordass (*'A Lutheran Bishop Stands before the Court'. The Political Trial of Lajos Ordass between August 24 and October 1, 1948* di Katalin Mirák); infine l'ultimo articolo chiude il cerchio sull'approccio di *Kulturkampf* che il regime e le politiche di sovietizzazione della società hanno scatenato in Ungheria per spezzare e indebolire ogni resistenza spirituale presente nelle comunità cristiane, cattoliche e protestanti (*'I Was Allowed to Say No'. The Lessons of One 'Dropped' and One 'Actual' Court Case Involving the Reformed Church during the Sovietization of Hungary* di Réka Kiss).

Nonostante la brutalità politica e giudiziaria scatenata sulle Chiese delle società est-europee nel secondo dopoguerra, il cattolicesimo delle comunità nazionali aveva resistito e quindi ripreso a crescere prima che le dittature comuniste crollassero alla fine degli anni Ottanta, proprio proseguendo la linea tracciata da questi leader spirituali: lo studio storico e documentario di queste vicende è dunque fondamentale per la comprensione delle attuali fenomenologie politiche e nazionali in questa regione d'Europa, ritrovata e riunita nelle istituzioni euro-atlantiche.

LA COMUNITÀ INTERNAZIONALE E I RIFUGIATI EBRAICI
TRA LE DUE GUERRE MONDIALI
DI GIUSEPPE MOTTA. RUBBETTINO, 2022

Elena Lavinia Dumitru
Unitelma Sapienza

Il volume parte dall'analisi della situazione russa e della crisi generata dalla Guerra e dalla Rivoluzione per studiare la questione dei rifugiati ebraici scaturita da quella controversa fase storica e protrattasi negli anni successivi con il rafforzamento dell'antisemitismo in Europa e l'ascesa del Nazismo in Germania.

La documentazione utilizzata è di natura archivistica e le fonti sono principalmente due: in primo luogo (soprattutto a livello cronologico), quella del *Joint Distribution Committee*, organizzazione umanitaria fondata a New York durante la prima guerra mondiale dai leaders delle principali associazioni ebraiche, per rispondere all'emergenza segnalata dall'ambasciatore degli Stati Uniti in Turchia Henry Morgenthau, quindi per raccogliere fondi in aiuto degli ebrei della Palestina ottomana e dell'Europa orientale). Occupandosi su larga scala dei soccorsi internazionali, il JDC fornì chiari ed esaurienti rapporti sull'emergenza umanitaria durante la guerra e successivamente, durante la fase della Rivoluzione russa e della Guerra Civile.

Altra importante risorsa utilizzata per la ricerca è poi rappresentata dall'Alto Commissariato per i Rifugiati, istituito in seno alla Società delle Nazioni, che si occupò di rifugiati nel periodo compreso fra le due guerre mondiali venendo riformato e adeguato in base ai cambiamenti del contesto internazionale di tale drammatica fase della storia europea.

Da un punto di vista storico, due sezioni distinte sono dedicate alle due diverse fasi che coinvolsero i rifugiati di origine ebraica: quella contestuale e successiva alla Prima guerra mondiale, generata dal conflitto e dalla Rivoluzione bolscevica; quella tedesca, iniziata in seguito al successo del partito nazista in Germania, ma allo stesso tempo specchio di un contesto europeo in cui la c.d. "questione ebraica" andava assumendo una sua drammatica centralità. L'analisi termina sostanzialmente con la Conferenza di Evian del 1938 (giudicata generalmente come un fallimento per la soluzione del problema profughi-rifugiati), quando ormai la Germania annette l'Austria, la Cecoslovacchia viene smembrata e ci si avvia verso la Seconda guerra.

Una sezione specifica è poi dedicata ai problemi dell'emigrazione, partendo proprio dagli Stati Uniti e quindi attraverso i documenti del Joint Distribution Committee e delle istituzioni che con esso collaboravano come Hias, Hebrew Immigrant Aid Society, ma affrontando anche aspetti di portata generale, come i dibattiti scientifici e i primi tentativi da parte dell'International Labour Organization di occuparsi dell'emigrazione, quindi anche della distribuzione dei rifugiati, in una prospettiva internazionale.

La parte finale della ricerca ha una connotazione "internazionalista". Viene analizzata la dimensione umanitaria che con la Grande Guerra diventa sempre più importante e che, considerando l'opera delle diverse organizzazioni ebraiche, acquista grande rilievo e permette di definire i cambiamenti di tale epoca: la cooperazione internazionale e il ruolo delle ONG, il dibattito che animò gli esperti (soprattutto giuristi) in merito alla definizione del concetto rifugiato e, più in generale, riguardo ai diritti dell'individuo e ai limiti della sovranità nazionale nel diritto internazionale. Si vedrà come alcuni di questi rifugiati – o comunque emigrati – abbiano influenzato il dibattito sul diritto internazionale dell'epoca contribuendo alla definizione di nuovi concetti e alla creazione del nuovo ordine internazionale basato non più sui diritti delle minoranze sperimentati dalla Società delle Nazioni nel periodo interbellico, ma sull'idea dei diritti umani, che per tali giuristi rappresenta un'evoluzione e un completamento della strada intrapresa a Versailles.

Il contenuto del volume:

Prefazione

Parte prima

Il primo dopoguerra

La Grande Guerra in Europa orientale

Il primo dopoguerra

La risposta internazionale: l'epoca Nansen

Parte seconda

Fuga dal Nazismo

Da Leopoli a Norimberga: l'antisemitismo in Europa centro-orientale

L'Alto Commissario McDonald

La Conferenza di Evian

Parte terza

L'emigrazione

L'emigrazione ebraica a cavallo della Grande Guerra

Nuove prospettive

Appendice statistica

Parte quarta

Lo scenario internazionale

Rifugiato: un nuovo concetto giuridico

Cooperazione internazionale e organizzazioni non governative

Rifugiati e diritti umani

Conclusioni

Fonti e bibliografia di riferimento

DITTICO UNGHERESE. NOVELLE DI MARGIT KAFFKA E GYULA KRÚDY
ROMA, VECCHIARELLI EDITORE, 2020
A CURA DI KATALIN MELLACE

Elena Lavinia Dumitru
Unitelma Sapienza

La letteratura ungherese fa parte delle così dette “letterature minori”: la presenza dei volumi provenienti dalle letterature dell’area centro-orientale e sud-orientale europea nel mondo editoriale e culturale italiano risulta infatti abbastanza ridotta. Per tale motivo, la pubblicazione di traduzioni di opere di autori ungheresi dovrebbe essere ed è un successo, una vera e propria occasione sia per chi lavora in questo settore di nicchia sia per i lettori interessati alla letteratura magiara.

La raccolta di traduzioni intitolata *Dittico ungherese. Novelle di Margit Kaffka - Gyula Krúdy* è il risultato di un vasto progetto coordinato dalla professoressa Katalin Mellace e coinvolge un’affiatata squadra di appassionati di lingua e letteratura ungherese, “non-traduttori” di professione, appartenenti a discipline e con formazione diversa che si rivelano efficaci traduttori delle dodici novelle che il volume propone ai lettori. Si tratta di opere di Margit Kafka (tra cui *Trionfo, Estate, Su un terreno cedevole*) e di Gyula Krúdy (con *Le mani delle donne, Un giorno d’autunno al villaggio, Il giornalista e la morte*) che mettono in evidenza non solo la loro scrittura particolare, ma che li inserisce al tempo stesso nel contesto più largo del Novecento ungherese, per mezzo di cenni bio-bibliografici sui due autori inseriti nel volume, i quali delineano per altro un quadro dell’evoluzione del patrimonio culturale, politico, economico e sociale ungherese. Ciò che rende il lavoro estremamente interessante è che gli autori offrono, attraverso la traduzione, una prospettiva immediata su vari argomenti che collegano la dimensione letteraria ad un’ampia analisi sociale e storica.

Gli autori/traduttori rivelano una profonda conoscenza e comprensione di questioni specifiche legate alla pratica della traduzione, ma anche alla raffinatezza del linguaggio letterario. Allo stesso tempo, forniscono, attraverso il contenuto delle varie novelle, un’immagine precisa che rende l’Ungheria e il suo destino nel corso dei secoli familiare al lettore. Si tratta quindi di un lavoro ambizioso svolto con passione e professionalità che consiglio a chiunque voglia arricchire le proprie conoscenze sulla letteratura ungherese del primo Novecento e allo stesso tempo approfondire la storia e la cultura magiara usando un’ottima risorsa che risulta indispensabile non solo per studenti e studiosi, ma anche per un più ampio pubblico.

LA NOSTRA VITA MATTONE PER MATTONE:
PIXEL DI KRISZTINA TÓTH. PISA, EDIZIONI ETS, 2020
TRADUZIONE DI MARIAROSARIA SCIGLITANO

Marianna Kovács
Università degli Studi di Padova

Krisztina Tóth è una delle figure più importanti della letteratura contemporanea ungherese, è poetessa, scrittrice e traduttrice. Seguendo la lunga tradizione letteraria ungherese, non scrive solo per gli adulti ma sono molto apprezzati anche i suoi racconti e le poesie per l'infanzia. Pubblica su varie riviste ed è una delle voci ospiti di Klubrádió. *Pixel* è l'unica sua opera tradotta in italiano. Ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti letterari.

Il corpo umano affiora e si immerge nel tempo, poi torna di nuovo in superficie nella memoria, su-giù, su-giù, come un ago, e nel frattempo impuntisce gli strati sfilacciati del passato e del presente. E tutto viene cucito insieme, mentre il filo resta invisibile. (119)

È geniale come Krisztina Tóth riesca ad affascinare il lettore e a tenerlo incollato al libro. Certo, nemmeno il lettore ha voglia di andarsene, perché dopo la lettura molte domande restano in sospeso.

Tutto il paratesto, a cominciare dal titolo e sottotitolo, ci suggerisce che si tratta di piccoli frammenti che capitolo dopo capitolo vengono assemblati in una storia più complessa. Il titolo dei capitoli corrisponde al nome di una parte del corpo umano che ci permette alla fine di avere più o meno un corpo (di testo) intero. Nella versione originale ungherese il sottotitolo infatti è proprio *szövegtest*, ossia 'corpo di testo'. Le storie di *Pixel* si intrecciano, si incastrano tra di loro come puzzle o come piccoli mattoncini Lego. Ritroviamo alcuni dei personaggi in racconti successivi in cui però il punto di vista o la prospettiva cambiano angolazione, rendendo l'insieme del libro estremamente dinamico. Questo è uno dei motivi per cui è difficile stabilire se si tratta di racconti brevi oppure di un romanzo. La grande virtù del libro è la creazione autentica del punto di vista del narratore che invece nella maggior parte dei racconti guarda gli eventi dall'esterno. A volte sembra pedante per poi diventare insicuro rivelando in questo modo di non avere potere sulla storia. Un po' quello che succede nella vita con il nostro destino.

Allora la sorte – per la prima e praticamente l’ultima volta – aveva offerto diverse storie possibili. La realtà, tuttavia, aveva puntato la peggiore, va bene, procediamo, allora sia questa! (57-58)

Questi racconti, letti uno ad uno o considerati in un insieme, parlano di noi, delle nostre fragilità, raramente delle nostre forze o speranze. La peculiare e totalizzante realtà ungherese lascia un retrogusto dolcemente amaro, una tristezza melanconica e allo stesso tempo ci impone un’attenzione compulsiva all’ultimo respiro, creando quasi dipendenza. Senti le scene, vedi i fotogrammi o, se vuoi, i *pixel* di questa particolare danza macabra ungherese nella ghirlanda di novelle di Krisztina Tóth.

Nella quotidianità delle storie ci sentiamo a casa. I rapporti e le situazioni umane sono familiari e rappresentano la nostra società in generale e quella ungherese in particolare: il controllore del tram 4-6 che cambia lavoro perché vessato dai viaggiatori, il ragazzo zingaro che viene picchiato a morte per alcuni pezzi di ferro scartati. Quanto facile sarebbe stato cambiare il destino di tutta questa gente! Ce lo dice anche Krisztina Tóth quando presenta più soluzioni per una storia, per correggersi poi, dicendo di essersi sbagliata. Il ragazzo rom poteva essere aiutato da un bravo cittadino di Buda al capolinea del bus, poteva in qualche modo raggiungere casa a piedi. Le cose non sono mai come sembrano perché «il ragazzo mezzo nudo, sudicio, a cui sporgevano le costole, ansava e il pantalone gli pendeva insanguinato» (68), e come se non bastasse era anche zingaro, poco tempo prima curava con grande amore un piccolo uccello ferito. Il grosso controllore prima e vigilante dopo era un tenero bambino grasso con i piedi piatti che accompagnava il papà conducente sulla linea del filobus 75. Sembra che il destino troppo distratto additi sempre la possibilità peggiore. Dovremmo cercare le soluzioni più opportune e più semplici, ma in qualche modo riusciamo sempre a guastare qualcosa.

Capita spesso che le storie della scrittrice piantino un coltello nel lettore e lo girino per bene, fa molto male, ma è impossibile mettere giù il libro perché il lettore è consapevole che sì, così è la vita, spietata e senza perdono.

I rifugiati greci non conoscono *mákos tészta* e quando dopo giorni e giorni di viaggio senza cibo si trovano di fronte ad un piatto di pasta che non viene accompagnato con lo spezzatino, bensì con della polvere grigia, lo percepiscono come una specie di ostilità da parte degli ungheresi: quando l’insergente sparge sulla

pasta i papaveri mescolati allo zucchero a velo, dunque, i profughi li credono terra, e il gesto viene considerato avverso. È storia ordinaria anche dei nostri giorni.

Questo libro è una squisitezza agrodolce. Il temperamento ritrovato nel libro, questa tristezza collettiva e la morale decadente ci portano ad un epilogo che vede tutti rinchiusi nel proprio piccolo barattolo di vetro in cui l'aria è sempre più rarefatta.

L'inventario delle realtà possibili è davvero ricco, ma le storie che si compiono si svolgono sotto i nostri occhi, oppure restano semplicemente celate insieme ai loro protagonisti. (68)

Nella dolorosa deriva della vita, di tanto in tanto può apparire un raggio di speranza, solitamente ignorato mentre percorriamo alla cieca una strada tortuosa. Tuttavia in questo libro la realtà punta sempre al peggio.

Bibliografia

Tóth, Krisztina 2011. Pixel. Budapest. Magvető.

Tóth, Krisztina 2020. Pixel. Pisa. Edizioni ETS. Traduzione di Mariarosaria Scigliano.

Sitografia

Boros, Petra Réka 2020. *A Pixel két oldala: Testkonceptiók dialógusa Tóth Krisztina Pixel című művében*. URL: <https://www.nincs.online> (ultimo accesso: 31.08.2021).

Földes, Györgyi 2013. *A test, a tér és a tárgyak (Korporális narratológiai elemzés Tóth Krisztina Pixel című kötetéről)*. «Alföld. Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat» 2013/7, 52-58. URL: <http://www.epa.hu> (ultimo accesso: 31.08.2021).

Patócs, László 2013. *Korporealitás és érzelem (A test mint az intimitás tere Tóth Krisztina Pixel című művében)*. «Híd», 7-8, 95-101. URL: <http://adattar.vmmi.org> (ultimo accesso: 31.08.2021).

LIRICHE DEL PRIMO NOVECENTO UNGHERESE
TORINO, ROBIN EDITORE, 2019
A CURA DI SÁNDOR LUKÁCS

Katalin Mellace
Roma

Colui che conosce il diavolo della scrittura, sa quanto egli sia imperativo nell'indurre a mettere nero su bianco i pensieri che devono essere conosciuti anche dagli altri. Nello scorrere delle idee, man mano sopraggiungono la sensazione di libertà e la consapevolezza di poter mettere qualcosa sul tavolo della cultura. Simili sensazioni possono averle anche coloro che si imbarcano nelle traduzioni, sebbene il traduttore interpreti il pensiero degli altri. Capita talvolta che nel dare scorrevolezza e maggiore comprensione all'opera, il traduttore riscriva l'originale, tradendolo: il traduttore diventa così un *traditore* e la traduzione una *belle infidèle*. Questo capita soprattutto a coloro che traducono poesia, ma non sono poeti, perlomeno questo è stato un pensiero sostenuto a lungo: la poesia è la lacrima dell'anima e solo colui che è nato poeta può assumere questo gravoso compito. Nella storia della letteratura ungherese – giusto per menzionare due grandi – János Arany (1817-1882) e Mihály Babits (1883-1941), il primo traduttore delle opere di Shakespeare, il secondo della Divina Commedia di Dante, si sono dimostrati *infedeli* qua e là, offrendoci purtuttavia un godimento estetico incommensurabile. Certamente abbiamo citato i massimi, ambedue all'altezza poetica degli autori da loro scelti, quanto anche ottimi conoscitori della lingua ungherese. Peraltro Babits, *il poeta doctus*, con la sua enorme preparazione culturale si ergeva addirittura sopra la cultura europea della sua epoca.

Tuttavia, se uno sente l'insopprimibile desiderio e la coscienza culturale di far conoscere la tradizione del proprio paese, deve tradurne le opere. Negli ungheresi questo poi è anche un istinto atavico o, per meglio dire, una missione. La letteratura ungherese è notevole ma il popolo magiaro, come la sua lingua, sono un *unicum* nel mare slavo che lo circonda. La caratteristica agglutinante della lingua ungherese permette di formare una miriade di vocaboli, offrendo delle sfumature sublimi e, nello stesso tempo, di avere capacità di sintesi. Sono qualità che facilitano senz'altro la traduzione di qualsiasi lingua in ungherese: al grande poeta János Arany, appena citato, bastò la conoscenza di appena mille vocaboli inglesi per tradurre in modo eccelso. Purtroppo, però, questa pratica non è reversibile. Rendere godibile la poesia ungherese in un'altra lingua esige un seme, le cui

radici si trovano nella terra magiara, perché solo colui che germoglia da esso è capace di sentire, di captare i suoni, le sfumature e i ritmi della sua lirica.

Sarà per questa affermazione che il ragguardevole numero di poesie tradotte da Sándor Lukács (1922-2019) è degno di essere conosciuto dal pubblico italiano il quale peraltro, non ignora la letteratura ungherese, grazie anche alla secolare amicizia che lega i due popoli, sebbene l'interesse degli italiani non denoti una continuità. Le opere divulgate erano e sono spesso termometri della volontà politica e sociale.

Sándor Lukács è nato in Ungheria, ha sofferto a causa della sua origine ebraica ma, trasferendosi in Italia, è diventato medico dentista e docente universitario. Le sue esperienze tragiche vissute nei campi di concentramento le ha trasferite in tre romanzi, divenendo così anche scrittore e infine traduttore di poesie.

Purtroppo le scarse notizie riguardo la sua biografia e gli avvenimenti della sua vita non ci aiutano a capire meglio quale sia stato il filo conduttore nella preferenza degli autori e delle loro poesie, per cui possiamo solo supporre alcune nostre affermazioni.

Così, scorrendo l'indice del volume di Lukács costatiamo che, in linea di massima, esula dai dogmi politici e morali e mostra un'anima spalancata verso la poesia per poterne cogliere la verità donata nei versi dei poeti. I ricordi della sua infanzia e della sua gioventù lontana si fondono con i sentimenti dell'esule e trovano conferme nella storia millenaria ungherese, nelle tragedie antiche del cavalleresco e romantico animo magiara di origine ugro-finnica e si mescolano con le fresche, più dotte culture dell'Occidente.

Crediamo che non sia casuale la sua scelta di aprire con una ballata di József Kiss, di origine ebraica, colto redattore della rivista «A Hét» e autore di melodiose poesie, le cui dolci rime ci riportano al romanticismo dell'Ottocento. Le opere di Kiss chiudono un'epoca e ne aprono una nuova, come avviene anche nella vita di Lukács. Il nuovo è rappresentato dai sette poeti del Novecento, riuniti attorno alla rivista «Nyugat». Il primo, è Endre Ady, il poeta dal nuovo linguaggio e dall'animo di un nababbo, seguito da Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth, Gyula Juhász, Attila József, Mihály Babits, Lőrinc Szabó. Chiude la fila Ignác Balla, un marinaio in servizio a Pola dal 1901, durante il dominio della Monarchia austro-ungarica, che scrisse poesie in ungherese e in italiano, fu un importante personaggio nelle relazioni culturali tra Italia e Ungheria, intrattene rapporti epistolari con svariati scrittori ungheresi traducendo le loro opere. Fu sostenuto da Mussolini e lui fece altrettanto con l'ideologia del fascismo, sebbene fosse di origine ebraica.

I titoli dei versi scelti dal traduttore ci fanno intuire che si tratta di un inventario di vita vissuta. «Signore vengo dalla guerra (...) Ho chiuso i miei occhi

al mondo che non esiste»,¹ ma sono vivi i ricordi della terra natia dove ancora lo «capiscono con tenerezza»² il ricordo dell'infanzia, quando una volta era «un monello, carino, assorto»,³ quando era permesso «non comprendere la favola che si racconta»⁴ e «la mancanza di cento monete in una casa come si deve»,⁵ quanto anche di volersi sentire gigante, «volare oltre le nuvole»⁶ per avere la sicurezza, per appagare i desideri di tutti i bambini. Il ricordo della «dolce casa quando il fuoco scoppietta nella stufa»⁷ gli rammenta che deve trovare «il paese vero», perché lui «sogna la sua gente che non veste né armi né armature», seppure la sua «anima dimora nel cielo, ma sempre ritorna nel suo nido».⁸

Non sappiamo niente sulla sua gioventù, possiamo solo immaginare «le lacrime salate, le sofferenze diverse»⁹ e la solitudine come «le stelle star sole nello spazio sparso»¹⁰ che rendono pesante il bagaglio dell'esule, che fanno «tremare in una notte ubbiosa, (...) negare il passato, il tutto (...) in ginocchio, confessare». «Pentirsi di tutto» e sentirsi «parente della morte», «piangere, piangere, piangere», «vicino al cimitero».¹¹

Esprimono pensieri profondi questi versi perché sono la vibrazione di un'anima scossa, tremante, vicino a un possibile passo finale: pare che Lukács abbia pensato anche di porre fine alla sua vita, come lo avevano fatto due dei poeti da lui scelti. Essi furono portati all'estremo gesto dalla mancanza del tanto sospirato amore, dell'affetto, della tenerezza. Juhász era convinto che gli altri non potessero capire perché gli «fece male la beltà, il gusto fresco della giovane età»,¹² mentre József, dopo aver toccato il fondo, capì che è «inutile che tu ti dibatti, puoi salvarti solo negli altri».¹³ József non ebbe «il sollievo della croce»¹⁴ malgrado il suo infinito dialogo con Dio, perché il suo rapporto era ambivalente. Nonostante lo cercasse, per lui rappresentava il padre che si ricordava solo nella fantasia, forse per questo distante e, quindi, non gli offriva sicurezza. Secondo la fede cristiana, la strada per arrivare a lui avviene tramite suo figlio Gesù, ma proprio Cristo è

¹ Ady, Endre. *Pregliera dopo la guerra*.

² Ady, Endre. *Ritorno al mio paese*.

³ Ady, Endre. *Un ragazzo familiare*.

⁴ Szabó, Lőrinc. *Una serata d'inverno*.

⁵ Szabó, Lőrinc. *La piccola clara si meraviglia*.

⁶ Szabó, Lőrinc. *Lóci diventa un gigante (Lóci óriás lesz)*.

⁷ Babits, Mihály. *È dolce la casa*.

⁸ Babits, Mihály. *Il paese vero*.

⁹ Ady, Endre. *I Messia ungheresi*.

¹⁰ Tóth, Árpád. *Da anima a anima*.

¹¹ Ady, Endre. *Piangere, piangere, piangere*.

¹² Juhász, Gyula. *Testamento*.

¹³ József, Attila. *Non io grido*.

¹⁴ Ady, Endre. *I Messia ungheresi*.

assente nella poesia di József (eccetto quella volta che lo chiamò ribelle, *lázadó Krisztus*).

Invece per Lukács la tragica sorte toccata agli ebrei, le sofferenze fisiche, gl'infiniti lutti – nove persone della sua famiglia sono state deportate e solo lui e un fratello sono riusciti a sopravvivere – erano le condizioni per giungere alla consapevolezza di essere salvati dalla misericordia del Signore. Sentiva che qualcuno lo aveva custodito donandogli il peso morale dell'affetto e il perdono universale senza tempo. La rappresentazione della grazia divina indusse Lukács – forse – a tradurre la poesia di Babits, *Il libro di Jona*, che è una confessione lirica, una massima espressione di umanità. Nessuna civiltà può essere distrutta, anche se ha una marea di colpe. «Colui, come Jona, nel pesce è sceso nella sordida e greve tenebra della sofferenza non per tre giorni, ma per tre mesi, tre anni o per tre secoli per ritrovarlo prima che scomparisse nella bocca di una balena più cieca, la vecchia voce e le (...) parole suonassero fiere come Lui suggerisce»¹⁵ (...) «perché è peccatore correo chi tace».¹⁶

Ecco il percorso immaginato attraverso alcune poesie scelte da Lukács. Sicuramente lui sentiva sue tutte queste poesie, in comune con la sua vita, con il suo cuore, e ne avvertiva il ritmo. Appena un piccolo errore da notare: la rivista «Nyu-gat» non fu fondata da Ady, tuttavia il suo nome servì di richiamo sul pubblico dei lettori.

La traduzione del testo a fronte è fedele all'originale, con una buona mediazione tra i versi di partenza e quelli di arrivo. Lo sforzo di restituire con una buona approssimazione sia il senso letterale e metaforico del testo sia le caratteristiche strettamente letterarie, come la lunghezza del verso e la struttura delle rime, è lodevole. Lukács si è permesso poche libertà, solo quando l'armonia del verso lo richiedeva, ha cambiato qualche espressione, senza offenderne il senso. Il responso può essere solo positivo, autentico e vero.

Possiamo infine affermare che egli è un poeta «arrivato tardi, perché veniva da lontano».¹⁷

¹⁵ Babits, Mihály. *Il libro di Jona*.

¹⁶ Babits, Mihály. *La preghiera di Jona*.

¹⁷ Ady, Endre. *Arriviamo sempre tardi*.

LOLÒ, IL PRINCIPE DELLE FATE DI MAGDA SZABÓ.
MILANO, EDIZIONI ANFORA, 2020.
TRADUZIONE E CURA DI VERA GHENO

Eleonora Papp
Bologna

Nel 2020 è uscita in una nuova veste grafica e finemente corretta la seconda edizione di *Lolò, il principe delle Fate* della scrittrice magiara Magda Szabó (1917-2007). La prima edizione, sempre nella traduzione di Vera Gheno, risale al 2005 e ha avuto il merito di divulgare per la prima volta in Italia la più famosa fiaba dell'autrice ungherese. Questa favola che la Szabó ha in parte sentito narrare dalla mamma (la severa Lenke Jablonczay), quando era piccola, è stata rielaborata negli anni, ma è stata data alle stampe soltanto nel 1965.

Indubbiamente questo romanzo di formazione rientra nel genere distopico e, sotto la patina di una fiaba per bambini, come in un messaggio in codice nasconde una critica velata contro la società socialista e oppressiva del tempo.

Come ho appena anticipato, il romanzo *Lolò, il principe delle Fate* (in ungherese *Tündér Lala*) di Magda Szabó ha una funzione di critica sociale contro la società del tempo in cui l'autrice vive. La scrittrice, durante tutta la sua vita, ha dovuto combattere contro la censura imperante nell'Ungheria occupata dai Russi e sicuramente la cornice fiabesca nasconde implicazioni politiche e riferimenti al regime di Mátyás Rákosi (statista staliniano rappresentato nella favola da Aterpater), cioè all'Ungheria prima del 1956. Durante il periodo sovietico la fiaba diventa un genere di evasione da una realtà soffocante e priva di prospettive future, diviene uno sfogo a cui ricorrevano gli autori che non volevano conformarsi ai canoni di scrittura del regime.

Nel 1965, in piena epoca Kádár, la scrittrice che ha già subito un decennio di silenzio forzato da parte del precedente regime sa che, se vuole muovere le sue critiche, deve farlo in maniera velata. Il libro contiene proprio un messaggio in codice. La maschera fiabesca di cui il racconto si serve è infatti indispensabile per evitare censure di qualsiasi tipo.

Nel romanzo della Szabó tutti appaiono pacifici e vivono nel Regno delle Fate, paese circondato da monti, le cui cime toccano il cielo. Le vette sostengono la volta celeste come i pali di una tenda, le loro sommità sono lilla, verdi e rosso-arancioni. Le strade del regno sono di madreperla, i sentieri funzionano a comando: se le fate non hanno voglia di volare, sono i sentieri a farlo. Le case,

come globi di vetro, sono tutte colorate, luccicanti, tonde, dai colori dell'arcobaleno, le vie si presentano come palline luminose di un filo di perle multicolori. I torrenti ospitano pesci rossi sempre sorridenti. In questo *locus amoenus* convivono esseri magici, soprannaturali e nella reggia scintillante di pietre preziose (rubino, smeraldo, zaffiro e diamante) si riuniscono in assemblea una volta al mese i membri del Consiglio di Stato, le Fate supreme e i loro alleati: la giovane regina Iris dal suo lucido sguardo di zaffiro e dai capelli del colore della luce lunare, il perfido mago Aterpater, il severo Giustino, guardiano delle Leggi, Omicron, il precettore delle Fate e dirigente dell'istruzione, Lardello (in ungherese Dagi), l'ingenuo e brutto re dei giganti ciclopi, Clito, il sovrano delle lucertole, Mino, il condottiero dei nani e Ond, il rappresentante degli uomini d'acqua.

Nel Regno delle Fate dove tutti sono immortali, persino gli Oggetti, vive anche Lolò che è stato dato in regalo in qualità di figlio dal magico albero di fico alla nubile Iris, quando l'ha proclamata regina in sostituzione della precedente sovrana Topazio. Il principino delle Fate ha dieci anni, è irrequieto, agisce sempre in maniera stravagante e inconsueta rispetto alle buone maniere delle altre Fate. Curioso, con un cuore umano e non di fata, gli piace arrampicarsi sulle montagne, gli piace nuotare nell'acqua senza branchie e in barba alle regole varca spesso i confini del Regno delle Fate assumendo sembianze umane, sottraendo alla madre il *converter* trasformatore, le ali e persino lo scettro regali. Con le sue stravaganze il bimbo desta molte preoccupazioni nel cuore di sua madre e crea grattacapi al Consiglio delle Fate supreme, arriva perfino ad incontrare esseri umani, cosa permessa solo alle Fate adulte, aggirandosi vicino al Golfo dello Scrittore, scosso spesso dai ciclopi giganti con terremoti. Senza volere, il principino innesca una spirale di vicissitudini tanto da sovvertire la pace del Regno delle Fate, dando suo malgrado un eccessivo potere al decrepito, inquietante e manipolatore mago Aterpater. Questi, appena preso il potere assoluto, è in grado di ascoltare tutto e tutti nel paese, persino il dialogo privato tra Omicron e Giustino, proprio come il Grande Fratello, nel romanzo distopico *1984* di George Orwell (1903-1950). Aterpater ricatta Iris che, per la salvezza del figlio, arriva a rinunciare all'amore incondizionato del prode capitano delle guardie Amalfi, mandato al Confine Nero e al Monte Gelido, e si spinge a mentire e a costringere all'esilio il piccolo unicorno-canevallo dal corno d'oro Gigi che dice sempre la verità ed è beneamato da tutti.

Il coraggio di Lolò lo porterà a decidere di rinunciare alla sua "fatitudine" per immergersi nel lago della montagna Quifinisce, la guglia di vetro della catena montuosa che arriva al cielo. Con l'aiuto del taciturno e saggio farmacista Brill e grazie all'intervento di due umani, la piccola Beàta, orfana dai capelli rossi e suo zio, il pittore Pietro, la conclusione volgerà ad un ottimistico lieto fine. Si capirà

che ogni essere umano è in realtà una giovane fata che però spesso dimentica la sua condizione creando anche distruzione e danni all'ambiente.

Ecologia ed educazione civica sono i segreti di questo libro fiabesco: la regina che per amore del figlio ha dovuto mentire rinuncia alla corona rispettando le regole e le Leggi del Regno. L'ordine verrà ristabilito.

Da questa fiaba si evince che solo gli idioti bramano in realtà il potere, i più saggi lo conservano e lo custodiscono per il bene dell'umanità e della vita.

Il romanzo, ambientato in una società distopica, ci presenta una realtà che è politicamente la sola che la scrittrice conosce ormai da molti anni, una società in cui gli individui non sono in grado di decidere. Possiamo constatare che a "ribellarsi" sarà il piccolo Lolò, un personaggio fuori dagli schemi classici, un antieroe, un outsider. Egli vive un'esistenza a metà: non è in grado all'inizio di sviluppare pienamente la sua personalità, non capisce l'importanza delle regole che gli vengono calate dall'alto e si sforza di comprendere il mondo attraverso le proprie esperienze personali. Lolò si sente solo contro un mondo che non lo comprende, ma trova in se stesso la capacità di vedere attraverso le apparenze. Capisce che la realtà va esplorata ed indagata per sviluppare un'opinione priva di pregiudizi ed evitare quell'abbagliante illusione che abbatte e paralizza il pensiero critico.

Dunque Lolò vive inizialmente in un mondo di oppressione e assenza di libertà, di impossibilità di un pensiero indipendente. Ma non lo accetta, e questo fa di lui un eroe rivoluzionario che si contraddistingue per il suo pensiero e per il suo comportamento divergenti.

Gli altri personaggi si caratterizzano, invece, in vari tipi che la società socialista purtroppo ha visto, ma forse non solo la società socialista. Ricordiamo la figura del capitano Amalfi e di Iris che subiscono gli eventi che precedono ogni loro possibilità di decisione autonoma. Omicron e Giustino, pur nella loro saggezza, non escono dai limiti di un adattamento al regime, mentre forse il più "colpevole" riesce ad essere Brill che, nonostante sia in possesso degli strumenti per ridare la libertà al suo popolo, sceglie la via della tranquillità, del non impegno sociale, limitandosi ad un lavoro, seppure utile, di tran-tran quotidiano. Aterpater rappresenta il tiranno di tutti i tempi, circondato da una cricca che lo adula. Non si sente sicuro ed è costretto continuamente a prendere provvedimenti subodorando congiure, quasi che un piccolo tassello rimosso potrebbe far crollare l'intero sistema. Aterpater è la personificazione di un potere che non si regge su basi solide di consenso, ma sul capriccio del dittatore di qualche gruppo minoritario che lo sostiene.

Sarà lungo il percorso di presa di coscienza di Brill, Iris, Amalfi, Lolò e Gigi.

Nonostante questi contenuti di tipo idealistico, tuttavia, la fiaba di Magda Szabó non perde il suo smalto.

Lolò, il principe delle Fate è indubbiamente un'opera di forte critica alla dittatura, all'ignoranza e alla censura, ma è anche una fiaba intramontabile che piace non solo ai bambini, ma cattura anche gli adulti proprio a causa dei valori universali che trasmette.

1945 E ALTRE STORIE DI GÁBOR T. SZÁNTÓ.
MILANO, EDIZIONI ANFORA, 2022.
TRADUZIONE DI RICHÁRD JANCZER E MÓNIKA SZILÁGYI

Eleonora Papp
Bologna

Conosciamo gli eventi della Seconda guerra mondiale con il loro carico di orrore e devastazione, ma non sappiamo nulla dell'immediato secondo dopoguerra: il ritorno a casa degli ebrei sopravvissuti ai campi di sterminio, i trasferimenti forzati da un confine all'altro di interi gruppi nazionali in nome delle nuove frontiere statali, la confisca e la nazionalizzazione di beni e proprietà privati dopo l'instaurazione del comunismo. *1945 e altre storie* (in magiaro *1945 és más történetek*) di Gábor T. Szántó (Budapest, 10 luglio 1966) riprende questi dilemmi esistenziali maneggiando materiali incandescenti, traumi individuali e collettivi, già affrontati da altri autori, e lo fa in modo assolutamente immediato e originale.

L'opera si presenta come una raccolta di otto racconti pubblicati nel 2017 in Ungheria e tradotti da Richárd Janczer e Mónika Szilágyi nel 2022 in Italia per i tipi della casa editrice Anfora. Il tema della impunità dei colpevoli e dell'antisemitismo dopo l'Olocausto torna spesso in questi otto racconti che spaziano dal dopoguerra ai giorni nostri. Nello specifico, ci soffermeremo sulle sei storie narrate nel libro e in particolare *1945 (Il ritorno)*, *La notte più lunga*, *Vita, in tranquillità*, *Il primo Natale*, *Trans* e *A onor del vero* i cui temi sono la relazione tra ebrei e non ebrei dopo la guerra, il dramma mai rielaborato, l'eterno antisemitismo: tutti argomenti particolarmente interessanti perché, in un certo senso, "nuovi" per il lettore occidentale, specialmente per il lettore italiano. Questi sentimenti vengono trattati in poche pagine con tecniche quasi cinematografiche e attraverso piccoli cambiamenti di scena o addirittura con l'uso di flashback: ci riproducono il disagio e la difficoltà a ricollocarsi nella società ungherese degli ebrei deportati e sopravvissuti, di quei cittadini ungheresi che li guardano con la coscienza sporca e sono inquieti per quello che succederà. Le imprese e i negozi degli ebrei deportati, le loro case erano stati presi e fatti propri dai cittadini ungheresi.

Nel primo racconto *1945 (Il ritorno)* l'arrivo di un treno, che trasporta due ebrei ortodossi, padre (Sámuel Hermann) e figlio, e alcune casse di cosmetici, viene accolto con astio dal capostazione, mentre in paese gli usurpatori del negozio, che era stato prima una profumeria in mano a proprietari ebrei, sono sconvolti da questo evento. Il padre, István Szentes, un avvocato che si è procurato

per pochi soldi la proprietà nominale del negozio, e il figlio, Árpád, reagiscono diversamente a questa notizia. Il padre è irritato e preoccupato, mentre il figlio ne approfitta per rompere con i genitori che volevano inquadralo in questa attività commerciale molto distante dal suo carattere e dalle sue aspirazioni, e decide di andarsene di casa e cercare fortuna, alla ricerca di sé stesso. Il padre è dispiaciuto e sorpreso, ma è contento che il figlio si mostri risoluto invece che succube dei propri genitori come aveva sempre fatto in precedenza. Intanto i due ebrei, padre e figlio, si fanno aiutare a trasportare le merci da un contadino, Mihály Suba, che conduce il suo carretto da loro affittato. Qui depongono delle pesanti casse con grande cura e rispetto, attenti a che non si rovescino. Sulle casse c'è scritto "cosmetici", e tutti pensano che i due si recheranno alla bottega. Padre e figlio, ignorando le esortazioni del carrettiere e di suo cognato, non vogliono salire sul carretto, ma lo seguono a piedi nonostante l'enorme caldo. Gli avventori dell'osteria si stupiscono che i due non si fermino al negozio, ma proseguano al cimitero ebraico. Qui il contadino deve scavare una fossa delle misure da loro indicate nella quale vengono deposte le casse. Il loro contenuto consiste in saponette, ne viene fornito il numero (1417 pezzi in totale) corrispondente al numero degli ebrei provenienti da quel luogo e dai villaggi limitrofi barbaramente uccisi nei campi di sterminio. Gli inglesi avevano fatto circolare la notizia propagandistica che dai resti dei cadaveri degli ebrei era stato ricavato sapone, l'informazione non è mai stata confermata né suffragata da fonti storiche, ma dopo il 1945 prese piede l'usanza di seppellire simbolicamente delle saponette in luogo dei corpi bruciati nei forni crematori.

Nella scena finale l'autore riesce con essenzialità emotiva e stilistica a raccontare il dolore di un intero popolo che ha sofferto un dramma e una sofferenza irreparabili.

Il secondo racconto, *La notte più lunga*, ci presenta un altro grave episodio di fronte al quale gli ebrei si son trovati tornando dai campi di concentramento: le loro case erano state confiscate e assegnate ad altri. Un ebreo, Szalóczy, che originariamente abitava in Slovacchia viene accompagnato a Taksony, in Ungheria, dove lui e la moglie dovranno prendere possesso della casa di uno svevo di nome Wágner che dovrà andare in Germania. Szalóczy e la moglie sono in piedi, mentre Wágner non offre loro neanche un posto dove sedersi. L'anziano tira fuori da sotto il tavolo una sedia libera e deve costringere a prendere posto accanto al tavolo la moglie che, come lui, era imbarazzata. Szalóczy ricorda che in Slovacchia nel suo villaggio che allora apparteneva alla parte settentrionale del Regno d'Ungheria, cioè all'Alta Ungheria (prima che con il trattato del Trianon del 1920 venisse assegnato alla Cecoslovacchia) aveva posseduto una casa di sei stanze e cerca di mostrare a Wágner attraverso delle fotografie ciò che aveva perduto, ma lo svevo spazza via

le fotografie dal tavolo. L'unica persona che mostra sentimenti umani è il bambino che piange e poi si raggomitola accanto alla madre, la moglie di Wágner. Nessuno degli adulti osa guardarsi. Arrivano i mobili degli ebrei e vengono portati via quelli degli svevi in partenza per la Germania verso un ignoto destino.

Ancora più disperato risulta il terzo racconto, *Vita, in tranquillità*, dove due sopravvissuti, uno, Moritz Kamiński, all'insurrezione del ghetto di Varsavia, un altro, Max Rosenthal, alla prigionia nel campo di lavoro (lager) di Buchenwald, si erano messi in società a Berlino dove avevano aperto un bar. Si erano ritrovati da soli, senza famiglia, giacché tutti i loro parenti erano stati vittime della Shoah. Stentano a trovare i mezzi di sussistenza e allora Moritz pensa di ricattare un ufficiale nazista che era stato in servizio nel ghetto di Varsavia, ma il piano non riesce. Il tedesco rimane tranquillo al suo posto mentre i due ebrei in un breve arco temporale muoiono: Max si suicida perché non riesce a trovare il suo posto nel mondo che è cambiato, non avendo nessuno a cui aggrapparsi; Moritz, che si era trasferito nella Repubblica democratica tedesca, non riesce a percepire nessun risarcimento previsto per gli ebrei sopravvissuti e tenta due volte di fuggire illegalmente per raggiungere Israele. La seconda volta viene imprigionato e muore di infarto nel carcere di Dresda nel 1962.

Il quinto racconto *Il primo Natale* è ambientato nel 1969 e vede il contrasto tra il padre ebreo che non aveva mai festeggiato prima il Natale con albero e decorazioni e il resto della famiglia che vorrebbe integrarsi con la comunità circostante. C'è un flashback: il padre era stato in un gruppo di lavoratori forzati, c'era una gara di corsa, gli ebrei dovevano correre in gruppo di cinque persone e un contingente di soldati ungheresi si divertiva a sparare a chi fosse rimasto indietro. Il padre rivive il dramma di quell'episodio in cui credeva di essere stato colpito, ma invece se la era fatta sotto per la paura ed era sopravvissuto. Dopo aver comprato l'albero di Natale e dopo che esso è stato decorato dalla madre, consegna ai figli Robi e Peti il suo regalo personale che voleva fosse memorabile in modo che i ragazzi lo ricordassero per tutta la vita: due fucili! I figli credevano che avrebbero avuto in regalo una canna di pesca ciascuno, mentre invece si trattava di un fucile ad aria compressa. Il padre poi al culmine della storia fa provare il fucile al figlio maggiore Robi e gli dice "Sui cioccolatini non si spara, solo agli addobbi!". I ninnoi rappresentano i nazisti e si capisce dal racconto che il padre non era riuscito ad accettare l'albero di Natale con tutta la simbologia ad esso associata. Ma cosa rappresentano gli addobbi? I cattivi ubriachi che sparano addosso agli ebrei oppure gli ebrei che erano bersagli impotenti di fronte alle crudeltà umane?

Il settimo racconto, *A onor del vero* riguarda ancora il problema di non riuscire a fare i conti col passato da parte di due fratelli ebrei. Era stato intentato un processo contro una guardia nazista ungherese di novant'anni. Il tribunale

ungherese non l'aveva condannato perché, nonostante tutti i dati corrispondessero, non c'erano testimoni in vita. I fratelli decidono di rapire l'uomo e metterlo in prigione e preparano per lui una stanza nella cantina di Dani, il fratello minore. Il maggiore, András, e Dani vi installano una tv al plasma che non si spegne mai e ripropone costantemente fotogrammi di film e filmati sulla deportazione (*Shoah* di Lanzmann, *Notte e nebbia* di Alain Resnais e altri documentari girati dagli americani e dai britannici dopo la liberazione di Dachau, Bergen Belsen e di altri lager). In questo modo sperano che il criminale ceda riconoscendo le sue responsabilità, ma quest'ultimo non crolla e non confessa mai. András, il più attivo e risoluto nel progetto, va in crisi e con la moglie Ági si trasferisce in Israele, a Tel-Aviv, mentre il fratello minore rimane a occuparsi del criminale nazista, poi alla fine viene aiutato da Judit, la compagna che, dopo vari anni di solitudine, era riuscito a trovare. Si capisce alla fine della storia che i due fratelli rimangono prigionieri della loro stessa sete di giustizia.

Nel sesto racconto, *Trans*, il protagonista è Ádam, uno studente di teologia che si accinge a diventare rabbino e che, dopo lunghi tormenti, sedute di psicoterapia e con l'aiuto della madre, non lotta più contro l'idea di essere trans e di voler diventare una donna. Confessa il suo problema in una lettera e chiede anche di essere giudicato all'interno delle autorità ebraiche che non accettano però la verità e non gli permettono di completare gli studi di teologia che venivano intrapresi anche dalle donne, anche se non era consentito loro di diventare rabbine. Gli viene in aiuto un rabbino americano, scienziato nelle discipline religiose e storiche, ospite di quella Università, che lo aiuta a trovare una seconda vita negli Stati Uniti dove potrà continuare i suoi studi presso una scuola rabbinica con la sua nuova identità di genere. Visto poi che in questa scuola si permette anche alle donne di diventare rabbine, anche per lui forse ci sarà una possibilità. Dal testo si evince che, mentre c'erano dei rabbini omosessuali, i trans non venivano accettati.

In questo libro i racconti sono forti, incisivi, affrontano il tema delle responsabilità individuali e della solitudine delle vittime e dei loro discendenti: si parla nell'opera della difficoltà ad accettare l'umiliazione e le torture subite nel corso della Shoah, si parla di suicidi, di rinuncia a condurre una vita normale dopo l'orrore dell'Olocausto. I temi e le problematiche trattate sono molto attuali come quella del rabbino che vuole diventare donna ed è contemporaneamente attaccato al Talmud, alla religione ebraica e agli studi del suo popolo.

Gli altri due racconti sono altrettanto tragici e le storie vengono descritte in uno stile asciutto e senza orpelli, mentre si avverte sempre da parte dell'autore la partecipazione al dolore e all'ingiustizia della vita.

Affetto, il quarto racconto, investiga infatti il destino di Misi, figlio sordomuto di una donna, Mara, ragazza madre, che, emarginata dalla società umana,

aveva cercato conforto nella cura degli animali. La giovane madre si accorge che il figlio disabile ha un disperato desiderio di fare sesso e lo accontenta, iniziando una relazione incestuosa con lui e decretando così inevitabilmente la loro fine e la loro scomunica da parte della società.

L'ultimo racconto, l'ottavo, intitolato *Mirko e Marion*, ruota attorno alla sorte di un adolescente che sperimenterà il primo amore della sua vita nei confronti della sua giovane insegnante di inglese Marion, che però si invaghisce del migliore amico del ragazzo e conduce un gioco vizioso con i due adolescenti.

L'autore cerca una sintesi tra passato traumatico e presente, ancora infestato dagli spettri della Storia (l'antisemitismo, l'occupazione sovietica, lo scontro generazionale tra padri e figli e il rapporto tra madri e figli, l'identità di genere e l'omosessualità, il desiderio di vendetta per crimini mai sostanzialmente espunti, ecc.).

Dal primo racconto della sua raccolta intitolata *1945 (Il ritorno)*, è stato tratto il lungometraggio omonimo, diretto dal regista ungherese Ferenc Török, premiato dal pubblico alla Berlinale nel 2017, vincitore di altri numerosi premi internazionali (Miami, Washington DC, San Francisco, Gerusalemme, Budapest).

*NOSTALGIA SFÂNTULUI STEFAN. UNGARIA, MAGHIARII ARDELENI
ȘI PROBLEMA TRANSILVANIEI. 1918-1947*

*(NOSTALGIA OF SAINT STEPHEN. HUNGARY, THE TRANSYLVANIAN
HUNGARIANS AND THE PROBLEM OF TRANSYLVANIA. 1918-1947).*

CRISTIAN SANDACHE 2019. CLUJ NAPOCA, ARGONAUT, 2019

Valentin Trifescu
Brukenthal National Museum, Sibiu
Sapientia Hungarian University of Transylvania

The study of Romanian-Hungarian relations has raised serious language problems in recent decades, because fewer and fewer Romanian researchers know the Hungarian language. The only ones who could research the subject of Romanian-Hungarian relations without much effort would be the Hungarians from Transylvania, because they are bilingual. In other words “the study of Romanian-Hungarian relations willy-nilly has become a topic monopolized by the Hungarian minority”.¹ Moreover, in continuation of what was stated above, it would be worth reproducing the conclusions we reached in another study dedicated to the Romanian-Hungarian literary and cultural relations, conclusions drawn in 2020, in a completely unexpected and optimistic tone, with the publication of the book *Imaginea românilor în operele scriitorilor maghiari (The Image of Romanians in the Works of Hungarian Writers)*, signed by the literary historian Felician Pop,² who revitalized the topic of Romanian-Hungarian relations in Romanian historiography: «As far as the Romanian part is concerned, there can be noticed a considerable diminution of the number of Romanian intellectuals proicient in Hungarian and still interested in Hungarian literature and the cultural relations between the two ethnic groups of Transylvania, the Romanian and the Hungarian one. Despite the ideological appearances and prejudices or dominating political correctness nowadays, communist Romania witnessed the publication of extremely important volumes on the literary and cultural Romanian-Hungarian

¹ Trifescu, Valentin 2017. “On the Advantages of Minority Condition in the Romanian-Hungarian Cultural and Literary Relations”. In «Acta Universitatis Sapientiae. Philologica», IX, 1, 13.

² Cf. Trifescu, Valentin 2020. Review to the book of Felician Pop, 2019: *Imaginea românilor în operele scriitorilor maghiari (The Image of Romanians in the Works of Hungarian Writers)*, pref. George Achim, Limes, Florești. In «Sargetia. Acta Musei Devensis», XI (XLVII), Deva, 521-524.

relations which significantly overcome qualitatively and quantitatively the Romanian historiographic production from the past years. The activity of Kriterion Publishing House in Bucharest needs to be particularly emphasized in this sense. However, along with the death of several Romanian intellectuals such as Avram P. Todor (1899–1978), Gavril Scridon (1922-1996) and Nicolae Balotă (1925-2014) – born before 1919 or during the interwar years in a society in which Hungarian was still a language of culture for the Romanian elites of Transylvania –, who dealt with the literary and cultural Romanian-Hungarian relations, the popularity of this topic of research started to decline at an alarming rate» (Trifescu 2017, 13).

If in the field of literary criticism and history, Romanian research was much more dynamic, in the field of historical writing an infertile inertia reigned from an intellectual point of view. If they wrote about interwar Hungary or about Transylvania in the years 1940-1944, Romanian historians remained tributary to some common places and taboos from the national-communist era. In this historiographical context, the publication of the book signed by Cristian Sandache, *Nostalgia Sfântului Ștefan. Ungaria, maghiarii ardeleni și problema Transilvaniei (1918-1947) / The Nostalgia of Saint Stephen. Hungary, Transylvanian Hungarians and the Problem of Transylvania (1918-1947)*, represents an editorial event, especially because of the author's courage to approach several particularly sensitive subjects without prejudice, but also because of the great empathy he has towards the Hungarians. What surprises us is the fact that Mr. Cristian Sandache, lecturer at the university of Galați, is Moldovan and has no direct personal connection with Transylvania. More than that, during this year, the same author published a synthesis dedicated to the history of the Szeklers.³ The author's efforts are to be appreciated, because he started to learn Hungarian, thus drawing on the original works of some Hungarian authors,⁴ although the vast majority of the books in the bibliography are in English. On this occasion, what we concluded a few years ago is confirmed: «We are witnessing a process of impoverishment of the Romanian culture because "the only possibility of dialogue between the two cultures is a "second hand" one mediated via the filter of translations from Hungarian into Romanian or from Hungarian into international languages» (Trifescu 2017, 13).

³ Sandache, Cristian 2022. "Cine știe, încotro ne duce destinul?". *O istorie a secuilor ("Who Knows, Where Destiny Takes Us?". A History of the Szeklers)*. Cluj Napoca. Argonaut.

⁴ Simó, Márton 2022. *Beszélgetés Cristian Sandache történész-egyetemi tanárral. "Mélyen vonzódok a székelyföldi emberekhez"*. URL: <https://www.3szek.ro/load/cikk/150625/%E2%80%9Emilyen-vonzodom-a-szekelyfoldi-emberekhez%E2%80%9D-beszelgetes-cristian-sandache-tortenesz-egyetemi-tanarral> (last access: 01.09.2022).

Historians must not only be good professionals, but must also develop great empathy for the topic of their research. More than that, we could say that without empathy, past events cannot be truly understood. History is not written in “cold blood”, in the name of objectivity, but in “warm blood”, lively, in the sense of “good subjectivity”. Professor Cristian Sandache’s book abounds in passages and whole pages from which he gains great empathy for Hungarians. Eighteenth-century Romanian nationalists could easily state that Mr. Cristian Sandache is “sold to the Hungarians” or “made a pact with the opponent”. However, things are not like that at all. The author is really just trying to understand the other side of the coin, and the other point of view that we, the Romanians, didn’t want or couldn’t understand. In this vein, to give just one example, regarding the attitude of Transylvanian Hungarians in the interwar era towards Greater Romania, Cristian Sandache argued that: «Romanian public opinion regards this attitude of the Hungarians as irrational, of a hostility hard to understand. On the other hand, the historian should analyse through the prism of reason (even if the inherent subjectivities obviously influence any scientific approach), trying to explain any attitude by contextualisation. The Transylvanian Hungarians could not have accepted the act of December 1, 1918 calmly, as long as they had a long history behind them, during which they had shaped the specifics of Transylvania (along with the German element), from a political and statal point of view» (9).

Mr. Cristian Sandache’s book is a one of political history, but written from the methodological perspective of cultural history. The surface political events are only a pretext for understanding the deep social, cultural or identity phenomena in Transylvania and Hungary in the years 1918-1947. Problems related to historical demography, collective mentalities, group psychology are touched on, or the speeches of opinion leaders who marked the Hungarian minority ethnic of the 20s-40s, such as István Apáthy, Károly Kós and Sándor Makkai, are analysed. The portraits of some prominent political and cultural personalities stand out, which were approached from a particularly brave perspective, because the author frees himself completely from the corset of political correctness or commonplaces. We refer here to the portraits made of Pál Teleki, Ferenc Szálasi and Albert Wass. To give an example, Cristian Sandache dedicated many pages to the personality of Ferenc Szálasi, pages that are similar in spirit to those written on the same topic by the Italian historian Claudio Mutti.⁵ This is not about the rehabilitation of controversial historical figures, but only about the intellectual courage to break out of the canon imposed for decades by the historiography of the victors, that left no room

⁵ Mutti, Claudio 2017. *Hungarica. Incursioni nel mito e nella storia dei Magiari*. s. I. EFFEPI. 75-86.

for nuances or any other interpretation. At one point, Cristian Sandache made a portrait of Ferenc Szálasi with almost literary valences: «Szálasi was finally caught and extradited to the new communist authorities, after he had managed to arrive (together with his partisans) in Austria. He was tried and sentenced to death by hanging, proving courage and dignity (both during the hearings and in the last moments of his life). He received his sentence with the same calmness with which he manifested himself in other moments of his turbulent existence, with a dreamy air, as if he were a character completely disconnected from reality, a wanderer on this planet dominated by misfortunes. His black eyes cast strange lights and his whole being seemed to be freed from all possible cares. The hour had struck and he was ready to start on his last journey, but as imperturbable as ever. There are even today in Hungary people who consider him a great patriot, a tragic figure, a martyr to the historical cause of his country. And at some ceremonies of the radical-nationalist formations, portraits of Szálasi are present, as if those of today would ask forgiveness from his still restless shadow. From the portraits, his beautiful face looks abstractly over the forest of human eyes, as if he wanted to convey to those people (even after death) the profound message of Hungarianism...» (227-228).

Professor Cristian Sandache's book is a completely non-canonical book within Romanian historiography dedicated to Romanian-Hungarian political and cultural ties. The author stands out for the originality and modernity of the conception, in the conditions in which he frees himself from the dogmas of Romanian nationalism, but does not fall into the slippages of political correctness promoted by the "cool Europeanist/globalist historiography". If we were to characterize this book with one word, it would be "empathy", although two more should be added to this one word, to be closer to the truth: "a lot, a lot of empathy...". In his research, Cristian Sandache used empathy as a real working tool, which also gave value to his scientific approach. Finally, we reproduce the thoughts of Professor Cristian Sandache, which can be considered as the formulation of a true profession of faith: «to consider the Hungarians as a foreign body *in corpore*, deeply hostile to the Romanian state, deciphering their reactions as either aberrant or incomprehensible, or completely reprehensible – represents the most accessible attitude, being specific both to the psychology of nationalism and to the common citizen, who has neither patience (nor interest) to analyse beyond what he sees, or is presented to him. As far as the historian is concerned, he is asked much more and first of all to admit that each person or collective has its interests, sensitivities, representations and (not least) its own historical memory/justice, which considers it the only viable one. Human subjectivity goes hand in hand with relativism and perceptions» (38).

Translated by Ana-Magdalena Petraru

*A MODERN MAGYAR LÍRA/PRÓZA VILÁGIRODALMI KONTEXTUSBAN
(HUNGARIAN POETRY AND PROSE IN WORLD LITERATURE
CONTEXT). BUDAPEST, KIJÁRAT, 2020*
EDITED BY KORNÉLIA HORVÁTH AND SAROLTA OSZTROLUCZKY

Klaudia Zsuppán
Phd, Péter Pázmány Catholic University, Budapest

This two-part volume contains the proceedings of a four-day conference held at Péter Pázmány Catholic University Faculty in 2017, which brought together academics from faculties of humanities across Hungary and abroad to explore the relationship between Hungarian and world literature. The volume has a peculiar form, bound as a single volume but containing two works: one on poetry, and the other on prose.

Both works are introduced by theoretical writings on literary criticism, followed by studies examining, comparing and analysing classical, late modern and postmodern literary works, as well as the writings of contemporary authors. The palette of literary history presented is quite colourful and contains many comparative studies dealing with Hungarian modernity and pieces of art from world literature. Beginning with 19th romanticism, the conference –entitled *A modern magyar próza világirodalmi kontextusba (Modern Contemporary Prose in World Literary Context)* – sought to explore the history of Hungarian prose (novels, short stories and essays), and its defining authors, works and features into the present day, all in an international context. The lectures and writings investigate Hungarian literature as an inherent part of world literature that has been developed in organic interaction with European prose and poetry.

In the work on prose, the text block entitled *Irodalom- és létszemléleti horizontok (Horizons of Approaches to Literature and Existence)* is opened by the study of István Fried, who draws attention to the literature produced by small nations and how the characters experience self-determination in Imre Kertész's novels. Balázs Füzfa emphasizes the formative role of *regionality* in literary history and writes about the most defining texts of the Trieste-Szombathely-Kőszeg-Vienna-Prague region. In her study, Kornélia Faragó describes the ethos and values of the journal «New Symposion» between 1965 and 1975. In Anikó Kurucz's study we can read about the basic concepts of Béla Hamvas's essays inherited from the philosophies that were most significant for the author, including the concept of *aletheia*.

The second chapter, entitled *A klasszikus modern próza poétikák nemzetközi vetületben (Classical and Modern Poetics of Prose in International Dimensions)* begins with the study of Ágnes Hansági, in which the author takes stock of the peculiarities of Jókai's style of writing, especially the way it moves away from romantic paradigms. Zsuzsa Horváth compares the narrative worlds of Margit Kaffka and Katherine Mansfield by considering the impressionistic features of the two types of prose. Krisztián Benyovszky re-reads the short story titled *A béka (The Frog)* by Géza Csáth, which mobilizes the tools of the genres of horror and psychological narration, instructively comparing them with Poe's short story *The Black Cat*. Gábor Kovács's writing draws a parallel between how Géza Gárdonyi and Mark Twain develop their characters in their novels. Ágnes Klára Papp brings *Sárarany (Gold in the Mud)* by Móricz and *Crime and Punishment* of Dostoevsky into a fruitful dialogue. Zoltán Abádi Nagy highlights the role of relativizing irony in novels by Swift and Karinthy, while Árpád Kovács examines how the genres of novel, thesis novel and sacred texts are intermingled in *Anna Karenina* and *Anna Édes*. Tibor Gintli points to parallels between the narrative techniques of Maupassant and Kosztolányi novels, emphasizing that the fictional world of the psychological novel is based on the principle of reality. The dialogue of Kosztolányi-novels with world literature is further expanded by the study of László Bengi, in which the author examines the motivational and narrative similarities between *The Picture of Dorian Gray* and Kosztolányi's *Pacsirta (Skylark)*.

The third chapter discusses late modern and contemporary Hungarian prose. This chapter starts with the writing of Kornélia Horváth, in which the author takes into account the hidden and not so hidden historical references of *Iskola a határon (The School at the Frontier)* by Géza Ottlik. The study *Az emlékezet bozótjában (In the Bush of Memory)* shows how Géza Ottlik's *Minden megvan (Nothing's Lost)* and Thomas Wolfe's short story *The Lost Boy* influence each other. Géza S. Horváth discusses the poetic processes of Miklós Mészöly's novel *Saulus* by describing its interdependent relationship with *Crime and Punishment*. István Ladányi's writing traces the experimental nature and poetic solutions of Ottó Tolnai's novel *Rovarház (Insect House)* to the traditions of avantgarde text construction. János Szávai re-interprets László Krasznahorkai's novel *Báró Wenckheim hazatér (Baron Wenckheim's Homecoming)* from the perspective of the *menippos satire* and Bakhtin's carnival theory. In the final study of the volume, Lívía Érfalvy presents István Vörös's *Thomas Mann kabátja (Thomas Mann's Coat)* as a contemporary novel that imitates the irony in Thomas Mann's texts.

The work on poetry, the second half of the volume, consists of three chapters: two studies in the first chapter entitled *Emberi megfontolások (Human Considerations)* examines various lyrical, historical and artistic linguistic trends in Europe,

and focuses on a new theoretical approach and analysis of various traditions of poetics. In particular, the study of Ernő Kulcsár Szabó articulates the need to create a new literary history, which would not study historical circumstances, but the internal dialogue of the literature itself, along the dynamic dialogue of texts. The eleven studies of chapter two analyse the authors of classical and late modern Hungarian literature like Endre Ady (written by János D. Mekis and István Fried), Lőrinc Szabó (Lóránt Kabdebó), Attila József (Antal Bókay), Sándor Weöres (Mihály Benda, Kornélia Horváth, Attila Páli and Bianka Zámbo), János Pilinszky (Ágnes Burján, Anna Máriáss), or Ágnes Nemes Nagy (Adrienn Pataky).

It's an interesting fact that in this chapter most of studies are dedicated to the poetry of Weöres (four in total), while two deals with the poetry of Ady and two of Pilinszky. This may indicate the growing appreciation of the Weöres-oeuvre in the academic discourse. However, it is not the number of the studies that is important, but the perspective from which the analyses are born, and the philological relations between world literature and Hungarian literature revealed by the studies. Such is the aspect of biblical rhetoric in Ady's poetry in the study of János D. Mekis and István Fried.

Lóránt Kabdebó, Lőrinc Szabó's outstanding Hungarian researcher, explores innovative approaches for interpreting the poet's new autograph materials. Antal Bókay recites József Attila's *Külvárosi éj* (*Suburban night*) in a new voice, based on Anglo-Saxon traditions of objective poetry. This writing is followed by four studies on Sándor Weöres, of which two draw a parallel between the work of Weöres and French poetry. Pilinszky's lyricism is also interpreted by two parallels of poetic history: in Rainer Maria Rilke's works by the study of Ágnes Burján and in Mihail Bulgakov's works by the study of Anna Máriáss. This chapter concludes with a study by Adrienn Pataky on the poetry of Ágnes Nemes Nagy and her *Ekhmaton* cycle.

Chapter three of the volume on poetry examines the works of contemporary Hungarian lyricists from the last two or three decades of the 20th century to the present day. The writing of Bálint Buday deals with a special topic, the genre and the possible ways of interpreting of footnote, mainly in the poetry of Tandori, Petri and Ottó Orbán, but also on János Arany's and T.S. Eliot's lyricism. Anna Branczeiz discusses the poetry of György Petri in light of poems by John Berryman, especially the relationship between self-reflexive irony and apparent lyricism. The study of Dorottya Szávai analyses the tradition of elegy in contemporary Hungarian poetry, emphasizing that the genre has a continuation from antiquity to the present day. In her view, it would be justified to introduce a genre in the academic discourse, which we might call "elegiac-ironic". All this results in a critical rethinking of Hungarian postmodern literature.

Sarolta Ostroluszky in her study *Mi a vers nektek? (What is the poem for you?)* interprets the poems of five Hungarian poets (András Ferenc Kovács, Lajos Parti Nagy, Tamás Jónás, Anna Anna Szabó and Krisztina Tóth) and five American poets (Jane Miller, Sam Hamill, Dana Leving, Richard Cecil, Alexander Long) from a comparative perspective. László Bedecs discusses the erotic and homoerotic poetry of Zoltán Csehy in a way that is particularly illuminative. Mária Bartal examines two volumes of Zsuzsa Takács (*A test imádása, Tiltott nyelv – Adoration of the Body, Forbidden Language*) based on the concepts and views of famous 20th century literary scholars (e.g. Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida), and on ancient authors (Homer, Euripides, Catullus, Ovid). Finally, Márton Tanos analyzes the postmodern poetry of Márton Sirokai.

I hope that this description reveals the wide spectrum of literary and poetic history that appears in the volume, affording readers the opportunity to approach contemporary Hungarian poetry and prose through the great authors of classical and late modernity. The studies of this outstanding volume point to the common origin of world literature and the genealogy and narrative techniques of modern Hungarian literature.

IV

NECROLOGI

IN MEMORIA DEL PROFESSORE SANTE GRACIOTTI, GRANDE
STUDIOSO E PROMOTORE DELLE RICERCHE ITALO-UNGHERESI

Péter Sárközy
Università di Roma La Sapienza

Il 17 ottobre 2021, all'età di 98 anni, si è spento Sante Graciotti, famoso slavista dell'Università Cattolica di Milano e, in seguito, dell'Università di Roma La Sapienza, e accademico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, dopo Giovanni Maver, del quale era stato allievo. Graciotti è stato uno dei massimi studiosi italiani della filologia slava e della cultura dei popoli slavi meridionali e grande polonista. Non tutti sanno, però, che il Professore era nello stesso tempo anche fervente protettore della magiaristica italiana, organizzatore instancabile delle ricerche italo-ungheresi in Italia negli ultimi cinquant'anni.

Sante Graciotti, nato a Osimo nel 1923, dopo avere frequentato le classi medie e superiori nelle scuole francescane, completò presso i Francescani gli studi di filosofia e teologia, laureandosi in seguito in filologia moderna all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Roma e ottenendo successivamente il dottorato anche in filologia slava presso Sapienza Università di Roma. Dopo alcuni anni dedicati alla ricerca scientifica in Polonia e in Jugoslavia, Graciotti divenne infine libero docente, quindi professore ordinario alla Cattolica di Milano. Dal 1972 al 1997 passò all'Università di Roma La Sapienza come professore ordinario, dirigendo poi l'Istituto di filologia slava, successivamente trasformato in Dipartimento di Studi Slavi e dell'Europa centro-orientale. Fondatore e primo presidente dell'Associazione italiana degli slavisti e segretario generale dell'*Association internationale d'Études du Sud-Est Européen*, professore "honoris causa" presso diverse università straniere e socio straniero di numerose accademie scientifiche di vari paesi slavi (Croazia, Polonia, Ucraina), dal 1984 era socio dell'Accademia dei Lincei. Per la sua attività didattica e scientifica in Europa centro-orientale ricevette il diploma d'onore della *Société européenne de culture*.

Dal 1963 al 2003 collaborò con la *Fondazione Giorgio Cini* di Venezia, alla guida della quale, accanto al Presidente Vittore Branca, ricoprì negli anni Ottanta e Novanta dapprima le funzioni di vice-direttore e, in seguito di co-direttore dell'*Istituto Venezia e l'Oriente*, promuovendo innumerevoli convegni e incontri di studio con tutti i Paesi dell'Europa centro-orientale. Negli anni Sessanta e Settanta la politica estera italiana aveva elaborato una strategia culturale verso l'Europa centro-orientale, diretta principalmente verso i Paesi che avevano secolari

rapporti culturali con l'Italia, come la Croazia, la Polonia e l'Ungheria. Il centro di questa espansione culturale fu proprio la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, diretta dal professor Vittore Branca, presidente dell'Associazione Internazionale degli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, il quale organizzò nel 1967 a Budapest il VI congresso dell' AISLLI sul Romanticismo. In occasione del primo congresso mondiale degli italianisti in un Paese del blocco sovietico fu pubblicato dall'Accademia Ungherese delle Scienze un volume in lingua italiana sui rapporti letterari italo-ungheresi (*Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti culturali*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Budapest, Akadémiai, 1967), con il contributo dei migliori comparatisti ungheresi (Imre Bán, Tibor Kardos, Tibor Klaniczay, Jenő Koltay Kastner, István Nemeskürty, József Szauder e altri). Dopo i primi colloqui, la Fondazione Giorgio Cini e l'Accademia Ungherese delle Scienze sottoscrissero un accordo per una collaborazione scientifica di lungo termine e ad ampio raggio, nell'ambito della quale in una serie di convegni insigni studiosi del Medioevo, del Rinascimento, del Barocco e successivamente dell'Illuminismo, del Romanticismo e fino all'età moderna, si confrontarono sui nuovi risultati delle loro ricerche sulla storia dei rapporti letterari italo-ungheresi, coinvolgendo storici (anche di storia dell'economia) e studiosi dell'arte e della musica. Il primo convegno italo-ungherese si svolse nel 1970 all'Isola di San Giorgio di Venezia, il cui abate Gerardo Sagredo (997-1046) era stato il primo vescovo Santo martire della Chiesa Cattolica ungherese. Fino al 2013 ogni quattro-cinque anni vennero organizzati altri undici convegni, i cui atti sono stati pubblicati in tredici volumi in lingua italiana presso le case editrici Leo Olschki e dell'Accademia Ungherese delle Scienze. Questi incontri si inserivano organicamente negli altri convegni organizzati in collaborazione con le Accademie Scientifiche della Croazia e della Polonia. Il vero organizzatore scientifico di tale collaborazione di ricerca internazionale tra l'Italia e le culture "italofone" di questi Paesi della zona centro-orientale dell'Europa è stato per 40 anni il Professor Sante Graciotti. Durante questi congressi gli studiosi italiani poterono riprendere i contatti scientifici con i loro colleghi ungheresi e presentare e pubblicare i loro saggi sui rapporti culturali tra l'Italia e l'Ungheria. Possiamo menzionare soltanto alcuni del centinaio di studiosi che presero parte a tali convegni: V. Branca, G. Barberi Squarotti, D. Caccamo, F. Cardini, A. Carile, S. Gentile, A. D'Alessandro, F. Guida, T. Kemeny, C. Leonardi, R. Manselli, E. Paratore, M. Petrucciani, A. Quondam, A. Tamborra, U. Tucci, A. Tenenti, R. Tolomeo, C. Vasoli, oltre a una ventina di figure importanti della magiaristica italiana. Il grande merito del professor Graciotti è consistito nel coinvolgere nelle ricerche italo-ungheresi negli anni Ottanta un'intera generazione di storici italiani, come Silvano Cavazza, Marco Dogo, Francesco Guida, Giuseppe Monsagrati, Valerio Marchetti, Rita Tolomeo: in questo modo la storia

millenaria ungherese riprese la sua importanza nello studio dei rapporti millenari dell'Italia con la zona centro-europea, all'interno della quale il Regno d'Ungheria svolse fino alla prima guerra mondiale un ruolo storico molto importante.

Il professor Graciotti era uno studioso di filologia slava, della storia culturale dei Paesi slavi, pertanto non svolgeva ricerche nel campo della storia letteraria ungherese, e tuttavia tenne una serie di conferenze su alcuni momenti e problemi della storia e su alcuni personaggi della storia culturale ungherese: *Per una rilettura della "leggenda" su Elisabetta di Ungheria, tra biografia e agiografia; L'eredità classica in Italia e Ungheria fra tardo Medioevo e primo Rinascimento; Le ascendenze dottrinali dei lodatori di Mattia Corvino; L'Athila di Miklós Oláh fra la tradizione italiana e le filiazioni slave; L'Arcadia italiana e il Settecento ungherese nella cornice della cultura letteraria dell'Europa centro-orientale; L'elemento nazionale e popolare nelle letterature dell'Est europeo tra Illuminismo e Romanticismo.*

Come direttore del Dipartimento di Studi Slavi e dell'Europa centro-orientale dell'Università degli Studi di Roma il professor Graciotti è stato un grande protettore della Cattedra di ungherese e degli studi ungheresi presso la Sapienza, grazie anche ai suoi stretti rapporti personali con i titolari dell'insegnamento di Lingua e Letteratura ungherese: prima con József Szauder e Tibor Klaniczay, che erano i suoi amici italianisti ungheresi, poi dal 1979 con un suo ex allievo ai corsi estivi della Cattolica, in seguito vincitore del concorso per la Cattedra di ungherese di Roma, che è stato anche Suo collega nell'organizzazione dei dodici convegni italo-ungheresi della Fondazione Cini e dell'Accademia Ungherese delle Scienze. Lo stesso allievo che adesso sta scrivendo l'ultimo saluto al Suo grande Amico Paterno, in quella «Rivista di Studi Ungheresi» della quale il "direttore responsabile", nei primi numeri, fu Lui perché in quel momento "il direttore scientifico", cioè il titolare della Cattedra di Ungherese, era ancora un "migrante" senza cittadinanza italiana.

Il professor Sante Graciotti si è spento nel 98° anno della sua lunga vita, ricchissima di lavori scientifici, e la sua perdita suscita sincero e profondo compianto in tutti noi, suoi allievi, amici ed ex-colleghi, in tutti quelli che hanno avuto modo di conoscerlo e apprezzarlo come uno dei massimi professori di cultura umanista, amico aperto e cordiale, esigente e affettuoso. Della sua scomparsa coloro che davvero lo conobbero non si consolano.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022

SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Università degli Studi di Roma *La Sapienza*

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

AUTORI DEL NUMERO

ANDREA CARTENY	Sapienza Università di Roma
TIZIANA D'AMICO	Università Ca' Foscari
ELENA LAVINIA DUMITRU	Unitelma Sapienza
CINZIA FRANCHI	Università degli Studi di Padova
GABRIELE ITALIANO	Sapienza Università di Roma
MARIANNA KOVÁCS	Università degli Studi di Padova
BALÁZS JUHÁSZ	Università Elte di Budapest
KATALIN LAJOS	Sapientia Hungarian University of Transylvania
LORENZO MARMIROLI	Università degli Studi di Szeged
KATALIN MELLACE	Roma
ELLA BERNADETTE NAGY	Conservatorio "Giacomo Puccini" di La Spezia
SIMONA NICOLOSI	Roma (Sapienza Università di Roma)
JÓZSEF PÁL	Università degli Studi di Szeged
NÓRA PÁLMAI	Bruxelles
ELEONORA PAPP	Bologna
COSTANZA PENNA	Sapienza Università di Roma
FRANCESCA PIZZINGA	Università degli Studi di Padova
ANNA RIGHETTO	Università degli Studi di Padova
PÉTER SÁRKÖZY	Budapest
ZSUZSA TAPODI	Sapientia Hungarian University of Transylvania
CLAUDIA TATASCIORE	Università degli Studi di Firenze
ANNA TŰSKÉS	Università di Pécs
VALENTIN TRIFESCU	Sapientia Hungarian University of Transylvania
KLAUDIA ZSUPPÁN	Università Cattolica Péter Pázmány, Budapest

