



di TOMMASO PINCIO

●●●Nel luogo più oscuro del secolo breve, Martin Amis era già stato. La prima volta nel 1991, con *La freccia del tempo*, dove la vita di un medico nazista che ha prestato servizio in un lager era raccontata a ritroso, in un turbinare di cambi di identità e scorribande erotiche. C'era poi tornato nel 2000 in altra maniera, dando conto della sua prima visita ad Auschwitz in un memoir scaturito dalla morte del padre. Dopodiché (a meno di non dimenticare qualcosa e evitando di considerare il suo interessamento a Stalin e ai gulag un'estensione della stessa materia) ha atteso quasi un quindicennio per farvi ritorno una terza volta. Come spesso capita ai romanzi di Amis, anche quest'ultimo è stato oggetto di polemiche: era ancora un semplice manoscritto quando si sparse la notizia che **La zona d'interesse** (traduzione di Maurizia Balmelli, Einaudi, pp. 304, € 20,00) era stato rifiutato sia dell'editore francese che da quello tedesco. Le voci volevano che all'origine ci fossero le sconsigliate richieste economiche dell'autore, un'ipotesi confermata in parte da Hanser e smentita da Gallimard, che giunse alla sua decisione, perlomeno a quanto ha affermato, «per ragioni letterarie». Nessuno dei due editori ha ammesso un fastidio per il modo all'apparenza irraguardoso con il quale Amis ha trattato l'Olocausto. Probabile tuttavia, se non certo, che la questione abbia pesato.

Amis rigetta l'idea di Adorno per cui scrivere poesia dopo Auschwitz equivarrebbe a un atto di barbarie, e lo fa sposando l'opinione di W. G. Sebald, ossia abbracciando la tesi opposta, e affermando dunque che quello è l'unico luogo cui la mente di una persona è sempre rivolta. In una simile disposizione mentale non c'è alcun elemento di novità, come è nient'affatto nuovo lo scandalo di affrontare un tasto tanto delicato in maniera dichiaratamente scorretta; si pensi all'esempio delle *Benevole* di Littel, pubblicato in Francia senza grandi problemi. Qual è dunque la questione? Il libro è forse davvero sbagliato nel tono e affetto da una trama informe, come sostengono da Gallimard? Tutt'altro. È una delle opere più riuscite di Amis; superiore di gran lunga ai libri che lo hanno immediatamente preceduto, *La vedova incinta* e *Lionel Asbo*, romanzi che a detta di molti parevano indicare una fase di stanca, se non l'inizio di un declino.

Il guaio, per così dire, sta altrove. Sta nel fatto che *La zona di intesa* non è un romanzo per tutti. Quanto a questo, la giornalista Gina Thomas ha colto un nodo essenziale osservando che il problema consiste nell'umorismo disivolto, sfacciatamente inglese e di non immediata comprensione al lettore straniero, a cominciare ovviamente dal lettore tedesco. La colpa di Amis – sempre che tale la si possa definire – non è tanto quella di avere ambientato una commedia romantica a due passi dal filo spinato di un campo di sterminio, quanto l'aver attribuito a personaggi tedeschi, e per di più nazisti, una arguzia macabra che è tipicamente britannica. La dissonanza è per giunta intensificata dal fatto che l'azione, anziché passare attraverso il filtro livellatore di un narratore onnisciente, viene riferita in prima persona e in tempo pressoché reale dai protagonisti. Parliamo infatti di un

romanzo a tre voci che si alternano con cadenza regolare per sei capitoli. Ognuna ha un suo carattere e diversi trascorsi; ognuna tende, più che a proporre una propria versione dei fatti, a mostrare e dunque annientare l'immagine che il precedente narratore ha dato di sé.

C'è Angelus Thomsen detto Golo che, col suo metro e novanta di altezza e i capelli di un bianco ghiaccio, incarna l'epitome del perfetto ariano o, come dicono le donne che lo frequentano, dello stronz islandese. A dispetto delle apparenze e delle ascendenze – è niente meno che il nipote prediletto di Martin Bormann, segretario personale di un Hitler mai chiamato per nome lungo tutto il romanzo – Golo è un nazista agnostico, più preso

KEMENY E ALTRI POETI ITALIANI • ORELLI • PETROWSKAJA • MEYERHOFF • YEHOSHUA • GAVRON • SAER • CASTILLO • RULFO • FUTURISTI

dalle sue mire di seduttore seriale che dai non meglio precisati compiti di collegamento tra il Reich e la IG Farben, che in quel di Auschwitz finanzia a scopo di ricerca bellica il Kat Zet III, un ramo della soluzione finale noto ai lettori di Amis in quanto già presente nella *Freccia del tempo*.

Nel momento in cui il romanzo ha inizio, l'agosto del 1942, Golo ha messo gli occhi su una preda conforme «all'ideale nazionale della femminilità giovane, imperturbabile, agreste, concepita per la procreazione e i lavori pesanti». Si chiama Hannah, è madre di due bambine nonché moglie del maggiore Paul Doll, il Kommandant, «la punta di lancia di questo formidabile programma nazionale di igiene applicata» che sono i campi di sterminio, la Zona d'interesse.

Tuttavia, Doll è per Golo soltanto il Vecchio Beone, il quale, in quanto voce del romanzo, può a sua volta esternare una scarsissima opinione di Golo. Comincia col liquidarlo come un omosessuale e, quando l'evidenza dei fatti gli dimostra il contrario, insiste comunque nel vedere in lui un eccesso di effeminatezza. Stando ai parametri nazisti, Doll non è poi così lontano dal vero: Golo legge in segreto Thomas Mann e ha posseduto opere d'arte, un Klee, un Kandinsky minuscolo. D'altra parte, la massima preoccupazione estetica del Vecchio Beone è quella di porre rimedio al tanfo di carne bruciata, non foss'altro che a causa del fastidio che procura alla moglie, con la quale Doll ha non pochi problemi,

non ultimo quello di una relazione sessuale per nulla soddisfacente.

La presenza del Kommandant sembra servire da portavoce alla banalità del male, tanto che lui stesso con forza asserisce: «Io sono un uomo normale con bisogni normali. Sono *assolutamente normale*. È questo che nessuno sembra capire».

In effetti – e proprio in questo consiste uno dei maggiori pregi del romanzo – Doll sarebbe normale se si limitasse a essere un uomo senza particolari qualità, anziché un compendio di difetti e di pochezze. Più che banale, Doll è un uomo ridicolo, patetico, grottesco. Per assurdo, ben più normale di lui è l'ebreo Szmul, la terza voce narrante, l'uomo più triste della storia del mondo in quanto a capo degli uomini più tristi del Lager, gli schiavi dell'SK, la Squadra Speciale che adempie al proprio ufficio «in mezzo ai morti, con le forbici, le pinze e le mazzuole, i secchi con gli avanzi di benzina, le siviere, le macine». In soldoni, è il capo degli ebrei che assistono i nazisti nell'opera di sterminio e smaltimento dei cadaveri.

Quella di Szmul è, ovviamente, la normalità dell'impossibile: non

abituarsi al Lager, non impazzire, parlare, conservare un sentimento di fratellanza. Le parti nelle quali prende la parola sono le più brevi. La sua stringatezza è il contraltare della stolidità verbosità di Doll e, seppure più indirettamente, dell'estetismo donnaiolo di Golo. Parla poco perché è il solo a rendersi conto del fatto che, neppure conoscendo ogni singolo minuto della storia umana, sarebbe possibile trovare «alcun esempio, alcun modello, alcun precedente». Parla poco anche perché, consapevole del suo destino, assume la ieratica lconicità del santo, dell'uomo che si è svuotato di sé; e tale è questa sua consapevolezza che, nel riconoscersi martire di una degenerazione unica nella Storia, si sofferma a considerare come la parola martire derivi «dal greco *martur*, che significa *testimone*».

Szmul seppellirà il thermos contenente le sue essenziali memorie sotto un arbusto di uva spina, certo che «per questa ragione non tutto di me morirà». È importante notare, a questo proposito, come Amis si preoccupi di mostrarci il modo in cui le parole dei tre narra-

tori sono giunte a noi. Nelle primissime righe del romanzo vediamo un notes aperto su un ceppo e le sue pagine smosse da un vento indiscreto, mentre il proprietario, Golo Thomsen, è tutto preso dall'incendere di un nuovo oggetto del desiderio, la moglie di Doll. Più avanti ecco il marito, l'uomo che si credeva normale, interrotto nella stesura dei suoi vaniloqui dalla cameriera che bussava alla porta.

Simili dettagli sembrano evocare l'antico espediente romanzesco del manoscritto ritrovato in un baule. Altrettanto significativo è che, a guerra finita, uno dei personaggi si ritrovi a fare il traduttore, quasi a lasciare intendere che il romanzo nel suo complesso vada preso come la riscrittura di un testo già dato, il riflesso di uno specchio dell'orrore. Il che spiegherebbe perché Auschwitz faccia da sfondo a una commedia d'amore dove il sesso è soltanto un ricordo. Spiegherebbe inoltre perché un'anomalia tedesca venga resa con umorismo britannico e forse anche come mai la traduzione di Maurizia Balmelli abbia la sola pecca di essere migliore dell'originale.

TRE VOCI SI ALTERNANO SMENTENDOSI A VICENDA E PROIETTANDO SU UNA STORIA TUTTA TEDESCA L' AMABILMENTE SCANDALOSO UMRISMO BRITANNICO: DA EINAUDI, «LA ZONA D'INTERESSE»



MARTIN AMIS, AMORE ALL'INFERNO

→ POESIA

«107 INCONTRI CON LA PROSA E LA POESIA» ■ EDIZIONI DEL VERRI

La stremata modernità di Tomaso Kemeny, dove il reale è onirico

di ENZO DI MAURO

●●●Se qualcuno dovesse pigliarsi vaghezza di chiedere all'autore, per puro capriccio, quali tra questi **107 incontri con la prosa e la poesia** (Edizioni del Verrì, pp. 168, € 13,00) potrebbero essere riconducibili a un del tutto ipotetico principio di realtà ovvero o anche a un personaggio che sia o che sia stato nel mondo in carne e ossa, egli ragionevolmente risponderebbe senza esitare: «Che domanda! È semplice: con Beethoven, Ovidio, García Lorca e Salvador Dalí». E poi, dopo una brevissima pausa e con la medesima determinazione, aggiungerebbe: «E con la Donna Barbuta». Di sicuro Tomaso Kemeny (Budapest, classe 1938) ometterebbe di ricordare che nel suo libro c'è un incontro con se stesso o con la Realtà, la quale ha qui una grana schiettamente surrealista, onirica, quasi di giovanile, sorgivo empito novecentesco,

così come lo abbiamo conosciuto e amato nelle arti, nel cinema e nella stessa letteratura, testimonianza viva ed emozionante di un'epoca in cui la pratica del conflitto pareva necessaria alla creatività. Kemeny – al quale, come altrove mi pare di aver ricordato, capitò di incontrare sul lungomare di una città della Costa Azzurra, egli poco più che adolescente e l'altro già vecchio e coronato di gloria, il grande Breton: un simbolico battesimo del fuoco, si potrebbe dire il segnava di un destino militante – è stato e continua a essere il frutto più prezioso di quella tradizione modernista che lui, nel corso degli anni, nel corpo della scrittura, ha saputo variare e modulare con la destrezza di un maestro che insieme è riuscito sempre a rimanere un fraterno compagno di strada (ma lui, certo, preferirebbe di lotta, di resistenza, tanto cieca come l'amore è la sua fede nella poesia e nella «gioventù eterna

/ del mondo»: che sono poi, per questo poeta, una sola cosa, un solo desiderio). La Realtà, si diceva. Ma la Realtà, dopotutto, vi si presenta, qui, sogno essa stessa, a scompigliare il sogno. Una notte entrano in casa dei soldati, dei predatori, e mentre costoro (così sta scritto) «portano via ogni mio avere, mi accorgo di giacere sul pavimento del mio studio. Tutto pare normale tranne che la mia testa si trova staccata a fianco del mio corpo, per poi rotolare vicino ai miei piedi. La Realtà giunge nuda e cruda, e con un brivido, poco prima dell'alba. È la Signora Tohil a chinarsi su di me, e a rimettere la mia testa al suo posto». Sembra chiaro: ci troviamo dinanzi a una scena surrealista tra le più tipiche, a una sequenza alla maniera delle primissime pellicole del Grande Spagnolo e insomma a una ammissione di corretteità a quel movimento. C'è, dolorosamente percussivo, il fantasma de-

Enrico Baj, «La favorita del presidente», 1992



gli orrori e dei terrori del secolo scorso che il poeta ha ben conosciuto, e ci sono il sogno, la piegatura grottesca e a volte comica addirittura, la visione netta di uno smembramento del corpo che si accompagna a quello, non meno lacerante, dell'io. Ma poi, e al contempo, c'è il desiderio dell'alba, il bisogno struggente della ricomposizione, dell'avvento di una solarità che ricompatti il soggetto e la comunità dopo «il sonno delle nostre generazioni».

Sotto tale aspetto parlavo prima di militanza e anzi direi che in nessun altro poeta più che in Kemeny si coglie questo nodo complesso tanto simile a una nobile, produttiva contraddizione: la presa d'atto, da un lato, della condizione ineluttabile e avventurosa di una postrema e stremata modernità e, dall'altro, la nostalgia dell'unità perduta. Si potrebbe riassumere in una formula (forse grossolana alla pari di ogni formula) che Kemeny non può non oscillare (o, anzi meglio,

Scene alla Buñuel, orrori del '900, l'«io» smembrato come il corpo... Tra nostalgie dell'unità perduta e l'attesa militante di un'alba di ricomposizione

è costretto a farlo) tra Bellezza e Orrore – dove l'Orrore viene indicato nel culto scellerato della vanità, dell'esibizionismo, dell'egoismo sociale e della vile rassegnazione di massa all'empietà (ma si tratta beninteso, per lui, di empie-

tà contro la poesia), mentre la Bellezza (in specie per l'insigne studioso di Dylan Thomas, di Pound e di Joyce) si mostra per frantumi, macerata e ferita. E vale inoltre la pena di fermarsi, tra questi *107 incontri con la prosa e la poesia*, su quello con la Verità, laddove essa, anche qui, «si manifesta come nostalgia di un futuro diverso, in grado di coprire il mondo intero». Ma la Verità, quelli che la rispettano, «la incontrano in forma di Menzogna o di Illusione». E, lasciando la prosa per lo specchio dei versi, ecco che «il Vero si vela così / in turbine e vortici / lontano sia da chi vive / di frode e saccheggio / sia dall'onesto e persino / dal santo». Da tali e tante tensioni è impastato e sostenuto questo libro scritto da un poeta ostinatamente e nonostante (e contro) tutto felice. Né si può affermare, senza cadere in un vieto pleonasmo, che l'opera ora data alle stampe da Tomaso Kemeny ci abbia sorpreso.

VITO M. BONITO ■ «SOFFIATI VIA» NELLE EDIZIONI DEL PONTE DEL SALE

Minime favole nere con voci di bambini sottili e cromati

di CECILIA BELLO MINCIACCHI

●●●Per lavoro Iddio «prosciuga le anime», la mamma «mangia i resti» – fredda e cieca come «un pesce / senz'occhi» –, il padre «nessuno lo vede», e il risultato è un vocativo, un soffio, sospeso tra nostalgia, rammarico, constatazione: «oh mio sogno fetale // unica porta fecale». Il nuovo libro di poesia di Vito M. Bonito inizia dal suo centro, da questa rima impietosa, *fetale*: *fecale*, coagulo di suono e di senso, paragramma-clausola della sezione *felicità coniugale*, il cui titolo, in una tema immedicabile, con quella rima si accorda già sulla soglia. E così congiunzione, gestazione e deiezione si riverberano, legate in una catena che perpetua infelicità. A ribadire quanta forza e quanta evidenza possenga il vincolo istituito dalla rima è già Bonito in uno studio dedicato a Pascoli, *Il canto della crisalide* (Clueb, 1999): «la rima mostra la verità d'una parola nella verità di un'altra parola». Verità è termine difficile, anzi scomodo, disturbante per la sua assolutezza, eppure pieno di sostanza, non aggirabile; e Bonito è un poeta che predilige l'effetto di verità all'effetto di realtà, come si evince da suo recente saggio sul cinema di Herzog e di Korine. Apparo per le eleganti edizioni del Ponte del Sale di Rovigo, **Soffiati via** (pp. 119, € 15,00), con le sue minime favole nere, con le sue voci di bambini «sottili», «bambini cromati», assassinati o assassini, comunque volati, *soffiati*, e con le sue «statuine di sangue», vira i colori dal reale al vero. È un vero esistenziale e psichico, quello attinto da Bonito, un vero intimo, d'abisso, tramato di orrore per il niente su cui la vita pencola, il niente da cui proviene e a cui fatalmente torna. Il testo d'apertura, «il balcone» del libro, si apre nel pieno di un gerundio: «morendo / si va in frantumi... // niente buio niente barlumi», dove non poca suggestione crea l'eco – volontaria o involontaria che sia – di una parola in rima che appartiene al *Balcone* montaliano, «La vita che dà barlumi»... Nella chiusa, poi, il testo di Bonito precipita in una verticale che non lascia spiragli,

semplice, chiara, assertiva: «niente muove da un motivo / niente muore / né rimane vivo». Poche pagine dopo, «le persone piccole di sangue / respirano male // fiori vivi / senz'aria // il sole li trema / fino alla fine // *mehr licht / mehr nicht*»: qui l'inconsueto uso transitivo del verbo «tremare» aggiunge crudeltà all'agonia, perché *la agisce* dall'esterno (e il tremore è segno di inermità, concetto caro da sempre alla poetica di Bonito), e rende più desolanti e coincidenti le due discusse versioni del commiato di Goethe: *più luce, più niente – non più*. Nodo del libro è proprio il «non più», e il «cosa resta dei morti». Le situazioni, le storie stilizzate, le voci di *Soffiati via* sono postume, sono quelle di morti che «si alzano tra i morti» e recitano come se niente fosse», si legge nell'epigrafe da Kantor che apre la prima sezione, *luce eterna*. Sebbene condizioni e soggetti siano presenti, qui, *in limine mortis* anzi più diffusamente *post mortem* – «ora che sono morto» –, questo è un libro pieno di materia: vi premono la fisicità dei «corpicini» e il soffio che va via, il tremito reiterato, l'ardore del fuoco, la piccolezza tangibile data dall'affollamento dei diminutivi subdolamente graziosi, quei vestitini, lumini, manine, vocine, ossicini, uccellini. Tutto concorre a diffondere palpabilità, acuzie dei sensi e loro (e nostro) sgomento. Anche la mancanza di una possibile sospensione, di un latino *demorari*, è desolatamente fisica: «nessuna dimora nessuna». La sintassi dell'infanzia – «giochiamo che cadi // che nessuno mi aiuta / a morire giochiamo // che io / muoio / sono morto / ora e ti annuso» – non sorride, i versi sono brevissimi, le parole essenziali e scarse, imbarazzanti per la loro nudità, circondate dal bianco della pagina come da un campo innevato – *A distanza di neve* (Book, 1997) è uno dei primi titoli di Bonito che da vent'anni (è nato nel 1963 a Foggia, vive a Bologna) investe la poesia del bianco e del gelo dei lutti, o arde nella *Fioritura del sangue* (Perrone, 2010). Se alle spalle c'è anche scrittura mistica, qui l'estasi manca, «non c'è paradiso» né conforto, negato ogni diritto all'integrità della persona: «habeas corpus / nostro infinito svanire».

IVAN SCHIAVONE ■ IL SUO TERZO LIBRO

Cassandra qui, nel paesaggio delle rovine

di C. B. M.

●●●Stasi, mancanza di passioni, attesa dell'attesa e resa all'illusione, perdita di senso, oppressione, annientamento della naturalità, espropriazione, esaurimento di forze e di fiamma sono i mali che lasciano «qui» – ed è il nostro qui ed ora – solo «l'errante e l'impiccato». Così, con un rimando agli Arcani dei Tarocchi – il Matto o l'Eremita e l'Appeso –, si chiude il sonetto-*introibo* a **Cassandra, un paesaggio** (Oèdipus, pp. 61, € 11,00), terzo libro di poesia di Ivan Schiavone (Roma, 1983). A figure storicamente portatrici di molti significati, predisposte a interpretazioni plurali, fa da netto contraltare l'inconfutabile determinazione del luogo, l'incipitario «Qui» ribattuto in anafora all'inizio di ogni periodo. Il *paesaggio* è proprio quello, desolato, dei nostri giorni, a noi spazialmente vicino, tanto da includerci tutti; i mali sono quelli già orditi e compiuti da anni di politiche imperialiste, le cui conseguenze annuncia una voce di profetessa sventurata, veritiera e non creduta. Il ricorso al mito, assai mediato, è efficace: il libro che testimonia e stigmatizza lo stato delle cose, e la passività che vi concorre, muove da un

orizzonte potenzialmente condiviso, reagisce alla dispersione e alla decostruzione culturale e identitaria attraverso la scelta di una figura, Cassandra, largamente nota e rappresentativa, e che per questo potrebbe ostacolare l'odierno infallibile *divide et impera*. Schiavone colloca, «monta» nel paesaggio testuale i cumuli di rovine che ci circondano, ma non vi si crogiola. Già dai volumi d'esordio, *Enuegz* (Onyx, 2010) e *Strutture* (Oèdipus, 2011), malgrado la radicalità della disillusione, si avverte uno sforzo costruttivo e morale, una tragicità non priva di sfumature didattiche. Cassandra è una donna di Ilio, per compagne ha le protagoniste delle *Troiane*, la tragedia pacifista di Euripide: voci di un popolo vinto raccontano la guerra che hanno patito come orfane, madri cui hanno ucciso tutti i figli maschi, vedove e schiave. E ancora una voce femminile, quella di Amelia Rosselli, è scelta per l'epigrafe, limpida, a questa *Cassandra*: «ma / non è vero che il domani sia sicuro / e non è vero che l'oggi è calmo». Il tempo su cui si apre il libro è un *post quem*: «dopo di che (dopo che)», è il verso incipitario, sospeso con parentesi non chiusa sulla pagina della prima sezione, *Winterreise*. Qui, dove siamo, «tutto è bruciato / tutto è gelato / tutto è bloccato dalla neve». Alla disposizione a gradini della prima parte, seguono la stesura compatta e priva di *versus* dell'*Automatismo delle Cassandre*, serrato, dolentissimo monologo aperto e chiuso da «oramai», spia di tardività, di «carogne ammassate», di «terra alla bocca», e poi i versi a scalini della *Conta dei giorni*, poemetto d'interrogazioni sgomenta e ansiogene, constatazione della «rottura del linguaggio». A concludere un libro tutto costruito con accortezza metrica e lessico per programma ampio, nove splendidi testi, traforati quasi avessero lacune e finemente legati in ripresa, offrono «per venature», «attraverso la tramatura», *Annotazioni per tornare ad abitare*.

«TUTTE LE POESIE» DEGLI OSCAR MONDADORI, A CURA DI PIETRO DE MARCHI

Il merito maggiore del «dantesco» Giorgio Orelli (lo coglie bene Mengaldo) è l'attenzione alla realtà: realtà dei laghi materni e anche dell'abisso

di MASSIMO RAFFAELI

●●●Giorgio Orelli è un poeta che non assomiglia a nessun altro: questa è la clausola esemplare del saggio introduttivo di Pier Vincenzo Mengaldo a **Tutte le poesie** (Mondadori, «Oscar», pp. LXXIX+480, € 22.00) del poeta ticinese a cura ottima di Pietro De Marchi con la collaborazione di Pietro Montorfani che firma la bibliografia. Nativo di Airolo, nell'alto Ticino, Orelli è mancato novantaduenne a Bellinzona nel novembre del 2013 dopo una vita operosissima di insegnante, traduttore (splendide le sue versioni da Goethe che uscirono in un «Oscar» nel '74), di critico militante e di studioso (qui basti alludere al suo primo volume riassuntivo, *Accertamenti verbali*, Bompiani 1978) formatosi negli anni di guerra a Friburgo con Gianfranco Contini, il quale, giusto nel '44, aveva corredato la prima *plaquette* dell'allievo, *Né bianco né viola*, di una memorabile epistola in versi.

E tuttavia sia il magistero di Contini, così vistosamente importante, sia la collocazione geografica tra margine e confine d'Italia e dunque virtualmente debitoria di testualità più centrali, sia soprattutto una coscienza metalinguistica sovradeterminata (si sospettava da taluni che dentro ogni verso di Orelli, data la memoria sommanente ricettiva, ce ne fosse sempre un altro e un altro ancora senza che però si cogliesse la tautologia contenuta in un simile sospetto), insomma il coagulo di indizi tanto numerosi aveva finito in un primo momento con l'iscrivere nel senso comune l'idea che si trattasse di un poeta di grande dignità e rispettabilità ma privo di una propria e aggettante fisionomia. Né lo aveva favorito la precoce inclusione nella celebre antologia di Luciano Anceschi, *Linea lombarda* ('52), che lo riconosceva tra i più promettenti post-montaliani ma lo collocava ai bordi di una tradizione regionalista e, per così dire, «laghista».

Solo il tempo avrebbe detto che immediatamente alle spalle di Orelli c'era sì Montale ma buon ultimo di una risorgiva che, transitando da Pascoli, si originava dal grande invasivo di Dante. E Orelli ci aveva messo del suo serbando una postura defilata, tutelata da un rigoroso *understatement*, lui altissimo e sempre sorridente, la voce calda e profonda di uomo davvero alla mano, un professore delle medie che nessuno a Bellinzona, per mezzo secolo, aveva mai incontrato se non in bicicletta. Lavorava con riserbo e accanimento, inseguiva il flusso di varianti cautelandosi dal limite inerte della *ne varietur* perché, da buon continiano, riteneva più importante il fare del già fatto e alla statica della compiutezza anteponeva la vitale dinamica della imperfezione. Contava, evidentemente, sui tempi lunghi e infatti la sua poesia è apprezzabile nella sua piena originalità (vale a dire nella sua intramata, concentrata, compattezza) soltanto se letta in retrospettiva.

Orelli ha pubblicato in vita sua quattro raccolte appena, *L'ora del tempo* (del '62, ma si tratta del collettore-antologia di tutta la produzione giovanile), *Sinopie* ('77), *Spiracoli* ('89), *Il collo dell'anitra* (2001) cui ora se ne aggiunge una quinta e inedita, *L'orlo della vita*, «un libro-finito non finito» secondo la parola dell'autore, che De Marchi ha il merito di produrre riordinandolo fra i testi già anticipati in riviste e miscelanee (2003-2013) e quelli, viceversa, affidati a redazioni non ufficialmente compiute cui si sommano, in appendice, versioni da due tra i classici più amati, Lucrezio e Goethe.

In una delle poesie remote, «Sera a Bedretto», c'è già potenzialmente lo sviluppo di Orelli. Giocatori di carte



L'idillio ticinese si fa immanenza

in una osteria di campagna e, fuori di lì, come presenze correlative, delle capre che ruzzano: «La capre, giunte quasi sulla soglia/ dell'osteria,/ si guardano lunatiche e pietose/ negli occhi, si provano la fronte/ con urti sordi». È quasi un idillio campestre, chiuso nel giro di pochi endecasillabi interi o spezzati ma incisi, come pure amava dire, a graffito secco mentre il lessico è scabro e appena velato da un pulviscolo allitterante, lo stesso che sarà sempre prelibato da Orelli studioso: qui sono evidenti le virtù primordiali che Mengaldo riconosce nella «attenzione» alla realtà (una attenzione sottilmente decentrata e raffreddata, ai limiti dello stupore) e in un senso di totale traslucida «immanenza». Quanto a ciò, le raccolte successive, specialmente *Sinopie* e *Spiracoli*, possono ampliare la gamma linguistica (dal dialetto materno di Prato Leventina, ai gerghi della società affluente, al tedesco), possono dilatare la metrica verso il calco esametrico o

la prosa ritmica, possono persino adire la forma-racconto (e si ricordino le notevoli prove giovanili di *Un giorno della vita*, Lerici 1960) ma non possono mai recidere quella antica radice percettiva: piante, animali, esseri umani popolano la poesia di Orelli senza l'ambizione di essere dei simboli o delle allegorie, sono presenze, figure, voci che si stagliano ad altezza d'uomo e si muovono nell'orizzonte d'attesa della pura normalità.

Lo spazio e il tempo le immettono al presente e nel campo acustico/visivo con una naturalezza da brividi proprio perché nulla (nessuna metafisica, nessun credo, nessuna poetica predefinita) le vorrebbe mai lì. E si direbbe che esse esistono, o che tornino a farlo, soltanto come tracce o impronte di una vita che è o che comunque è stata vera, dopo tutto e nonostante tutto. (*L'orlo della vita*, il titolo terminale e dantesco, dice per contrappasso, evocando il vuoto e l'abisso, l'immenità del non-essere che avrebbe potu-

to normalmente inghiottirle).

Sembrerà strano ma se c'è un poeta cui si addice il paradosso di Brecht, secondo cui le poesie politiche parlano in realtà di alberi, costui è proprio Orelli che apertamente diffidava della vena oratoria e temeva «la rabbia, il risentimento» (come afferma negli appunti di *Quasi un abbecedario*, a cura di Yari Bernasconi, Casagrande 2014). La sua poesia è politica non perché da certi epigrammi escano punte satiriche o sarcastiche, né perché ha voluto lui tante volte ribadire d'essere un compagno di Renzo Tramaglino (e cioè un partigiano dell'eguaglianza), ma perché le presenze che si iscrivono nella sua testualità, quelle voci, quei volti dileguanti, quei medesimi fruscii vegetali o animali, nella loro penuria, nella loro spoglia finitezza, testimoniano di una perfezione che denuncia di per sé gli automatismi percettivi, le gerarchie di rango e di senso, di quanto si è avvezzi a chiamare la normalità.

Nel suo libro terminale si leggono alcuni versi dal titolo «Farfalla»: «Sembra eccessivo l'odore/ di gelsomino in cui vo ringioito/ da una farfalla/ bianchissima che volita/ vantandosi di nulla/ e in cima alla salita controvento/ sbietta verso un giardino,/ si posa su un corimbo/ di melo, si fa fiore». Orelli sembra tornato allo stampo più antico, a una specie di idillio, l'immagine segue il moto lieve quasi di un *haiku*, che il metro asseconda, la lingua assapora i nomi delle piante e si imbeve della loro patina in evidente stato di soddisfazione. Ma non c'è affatto idillio, semmai c'è un rito lento, inesorabile, di metamorfosi per cui la farfalla che sembrava svagata e perduta a un certo punto cambia direzione, trova il proprio ramo, si confonde con un fiore e, alla lettera, di colpo *si fa* fiore: nulla lo lascerebbe immaginare ma questo è uno dei modi possibili, e tra i più singolari, per alludere senza alcuna retorica a ciò che un giorno fu detto il sogno di una cosa.

Carlo Carrà,
«Il bove», 1932,
Ferrara, Museo d'Arte
Moderna
e Contemporanea
«Filippo De Pisis»

GERENZA

Il manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri

a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma
Info:
tel. 0668719549
0668719545
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.info

impaginazione:
il manifesto
ricerca iconografica:
il manifesto

concessionaria di
pubblicità:
Poster Pubblicità s.r.l.

sede legale:
via A. Bargoni, 8
tel. 0668896911
fax 0658179764

e-mail:
poster@poster-pr.it
sede Milano

viale Gran Sasso 2
20131 Milano
tel. 02 4953339.2.3.4
fax 02 49533395

tariffe in euro delle
inserzioni pubblicitarie:
Pagina

30.450,00 (320 x 455)
Mezza pagina
16.800,00 (319 x 198)

Colonna
11.085,00 (104 x 452)
Piede di pagina
7.058,00 (320 x 85)

Quadrotto
2.578,00 (104 x 85)
posizioni speciali:
Finestra prima pagina
4.100,00 (65 x 88)

IV copertina
46.437,00 (320 x 455)

stampa:
LITOSUD Srl
via Carlo Pesenti 130,
Roma

LITOSUD Srl
via Aldo Moro 4 20060
Pessano con Bornago (Mi)

diffusione e contabilità,
rivendite e abbonamenti:
REDS Rete Europea

distribuzione e servizi:
viale Bastioni
Michelangelo 5/a

00192 Roma
tel. 0639745482
Fax. 0639762130

In copertina di «Alias-D»:
George Grosz, «Caino
o Hitler all'inferno», 1944
New York, David Nolan

VITTORIO LINGIARDI

Ciò che ognuno fa della propria solitudine: versi per «Alterazioni del ritmo» non solo cardiaco

di MARIA GRAZIA CALANDRONE

●●●Arriva un giorno in cui l'amato chiama *cane* quello che fino a quel momento, insieme, avevamo chiamato *tavolo* – ed è l'inizio delle «cose disumane». Nel suo **Alterazioni del ritmo** (Nottetempo, pp. 92, € 8,00) Vittorio Lingiardi non poteva dirlo meglio, non poteva esprimere meglio lo straniamento di chi resta, quando l'Altro si chiama fuori dall'amore condiviso, cambiando il nome stesso delle cose, a volte il nome stesso dell'amore, che non era che questo: «se mi amo ti amo / senza farmi più male». Perché gli amori cominciano amando noi attraverso l'altro, continuano quando amiamo l'altro attraverso di noi, se grazie a lui abbiamo imparato ad amarci – e finiscono, se finiscono, quando smette la reciprocità intima e dolce di questa cura. Qui addirittura per un tradimento, chiamato col suo nome. La precisione delle parole è decisiva, nell'amore come nel disamore. Dare alle cose proprio il nome che hanno, il nome proprio. Anche la malattia, anche l'alterazione del ritmo cardiaco: è il solo organo mai trascurato, che si ammalava. Il corpo,

«bestiola / che piange e mi consola», si ribella ammalandosi – e un giorno se ne andrà, sgancerà dalla «montagna animale» quei suoi 21 grammi d'anima, come «una grazia infantile» che esala da se stessa. Come ha fatto lei, ancora, anche in questo libro, come ha fatto la madre. Rieccole, le mani della madre, le mani fragili e bianche della madre morente che anche Pippo Del Bono, nel suo coraggiosissimo *Orchidee* accarezza, mostrandoci pure lui, senza la falsa ossessione contemporanea del privato, quel tenerissimo, lungo, dignitoso addio a «pochi grammi di madre sfinita». Le mani della madre che, quando è stato nostro il tempo d'essere indifesi e fragili, ci trattenevano dal precipitare nell'indifferenziato, nell'abbandono nel quale ogni vita è gettata nascendo – come scrive meravigliosamente Massimo Recalcati –, ora sono le mani che noi teniamo e accarezziamo, lì, all'orlo semplice e tremendo tra la vita e la morte «che della vita è la vita più forte». Quando il dolore si fa più feroce, Lingiardi attacca un ritmo regolare, leggero, da canzonetta: l'anima sanguina e la bocca scandisce cantilene. Pensiamo a Sandro Penna e

ai suoi marinaretti: bianchi, ardenti, ossessivi. Pensiamo a come batta il tempo e le rime Caproni, nel suo capolavoro Il seme del piangere, anch'esso sulla morte della madre: «canzonetta: che sembri scritta per gioco / e lo sei piangendo: e con fuoco». Certo, questi orfani che fanno i poeti cantano lieve perché hanno il pudore di non appesantire, ma anche perché il suono infantile, da filastrocca e da ninnananna, ci fa sentire meno soli, davanti a una perdita tanto remota e cruciale: le mani della madre vengono sostituite dal battito leggero di chi resta, il ritmo viene mantenuto regolare dalla volontà di ricostituire il canto originario del battito del cuore, materno e proprio, nonostante le sue alterazioni e adulterazioni. Nonostante la solitudine. Ad apertura della penultima sezione, Lingiardi cita Whitehead: «Religione è ciò che uno fa della propria solitudine». Religione della parola, anche, come Celan o Mandel'stam nei rispettivi precipizi umani di Shoah e gulag, religione del silenzio di una morte: minima per il mondo, massima per chi è sprofondato in essa, l'ha conosciuta tanto da trovare la voce per cantarla. Piano.

INCONTRO CON KATJA PETROWSKAJA, AUTRICE DI «FORSE ESTHER»

La Storia
comincia
quando
le voci
dei testimoni
tacciono

di V.P.

●●●In un saggio del 2009 intitolato *Dopo l'ultimo testimone* David Bidussa si chiedeva quali conseguenze fosse destinata ad avere sulla memoria collettiva la scomparsa fisica, tanto imminente quanto irreparabile, dei sopravvissuti della Shoah. Il libro di Katja Petrowskaja **Forse Esther** (traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, pp. 241, € 18,00) ci proietta imperiosamente in questa dimensione post-testimoniale, complice anche l'appartenenza dell'autrice all'ultima generazione sovietica. «La Storia comincia quando, all'improvviso, non ci sono più persone a cui poter domandare, ma solo fonti. Io non avevo più nessuno a cui chiedere...»

È questa la constatazione che ha spinto la scrittrice, nata a Kiev nel 1970, a tentare di riportare alla luce i suoi parenti sommersi, gli Krzevin e i Levi, «lucciole del passato, che illuminavano piccole zone d'attorno, qualche strada o qualche fatto, ma non se stesse». Lo sforzo si sarebbe rivelato, fin da subito, fonte di frustrazione e di ulteriori dubbi per la controfigura dell'autrice, che, come Katja Petrowskaja, vive ormai da anni a Berlino e viaggia a ritroso verso est da «una città che pratica la pace in modo quasi aggressivo». A distinguere *Forse Esther* dallo sfondo dell'ormai sterminata letteratura sull'argomento è un acuto, quasi lancinante senso del paradosso, unito a una scempi radicalità che investe non solo la possibilità di ricostruire l'esatto svolgimento degli eventi, ma anche l'eventualità che miseri lacerti di passato possano aggiungere coerenza a quell'immagine sfocata che è la nostra identità.

Nel corso delle ricerche che la portarono dove un tempo sorgeva il ghetto di Varsavia, nonché in quell'amena località di villeggiatura austriaca che è diventata ora Mauthausen, l'io narrante si rende infatti conto di come il passato sembri sabotare a ogni piè sospinto le sue aspettative e commetta persino numerosi *faux pas*. Ad esempio, quando dagli archivi spunta un lontano parente, Ad. Krzevin, che si rivelerà poi chiamarsi non Adam, come sarebbe parso plausibile, bensì Adolf. Ma che la pretesa dei nomi di identificare chicchessia sia alquanto risibile lo sostiene lo stesso assunto di partenza: «I nomi di alcuni miei parenti erano di così ampia diffusione che non aveva senso mettersi sulle loro tracce. Sarebbe stata una ricerca tra omonimi...». Sarebbe stata, in altre parole, una «selezione tra 'nostri' e 'non nostri'» capace di ricordare all'autrice ben più sinistre cernite. Così, non stupisce che l'ombra dubitativa di un «forse» aleggi sull'identità del personaggio certo più indimenticabile di tutto il libro, quella bisnonna che forse si chiamava Esther, la quale con la lentezza biblica di una tartaruga si era incamminata spontaneamente sulla strada di Babij Jar.

Altrove, invece, il passato sembra riaffiorare con maggior dovizia di particolari, che restano tuttavia per lo più incomprensibili a causa della distanza prospettica tra oggi e ieri. Per l'autrice, cresciuta «nella famiglia dei popoli fratelli dell'Unione Sovietica» dove ogni accenno alla Shoah era stato a lungo rimosso, la riscoperta del proprio retroterra ebraico non può che accompagnarsi a una sensazione di spiazzante estraneità. «Ecco in che cosa consistevano la mia storia, la mia genealogia, ma questo non ero io». Costruito su inevitabili lacune e sui coni d'ombra del passato, il testo è scritto in tedesco, ma è dotato di un doppio fondo linguistico, dove le risposte ad alcune domande generano a loro volta nuovi interrogativi.



PETROWSKAJA

Walter De Maria, «Beds of Spikes», part., 1968-69, Basilea, Kunstmuseum



Le parole del nemico
per far tremare
le voci della Shoah

di VALENTINA PARISI

●Partiamo dalla struttura del libro e dalla sua circolarità: il viaggio a ritroso nel passato ha inizio con l'apparizione alla stazione centrale di Berlino dell'anziano ebreo americano Sam e l'ammissione della protagonista: «Vengo fin troppo spesso qui», e termina con l'incontro altrettanto irrealistico con la vecchietta di Kiev e le parole «torno un po' troppo spesso da queste parti». Qual è il senso di questa struttura ad anello che riporta la narratrice al punto di partenza? Davvero non c'è via d'uscita nello spazio del ricordo?

MEYERHOFF

Un manicomio
come set:
«Quando tutto
tornerà a essere
come non è
mai stato»

In realtà, è quasi per caso che l'episodio di Kiev si è ritrovato alla fine, in teoria avrebbe dovuto essere al centro, una sorta di ritorno a casa di Katja, la figliola prodiga. D'altronde, le storie di cui si compone il libro sono state scritte nell'arco di quasi cinque anni e la collocazione dei capitoli è cambiata molte volte. In un certo senso, il mio viaggio è un tentativo di *Wanderung* romantica, e la forma del frammento si è rivelata la più adatta a riflettere questo tipo di tensione... una tensione che ruota intorno non solo all'ombra lunga di eventi concreti, ma anche alla ricerca di un procedimento letterario, di una modalità narrativa per rappresentarli sulla base di ciò che sappiamo, e di quello che non

potremo mai sapere. E questa ricerca di una via per tessere una favola intorno al ricordo ci riporta di nuovo alla domanda di partenza: qual è la nostra posizione soggettiva rispetto a Babij Jar e alla Shoah?

●Questo stesso interrogativo la figlia lo propone a bruciapelo alla protagonista durante la visita al Museo di storia tedesca di Berlino davanti al pannello esplicativo delle leggi di Norimberga: mamma, e noi qui dove siamo?

Sì, è una domanda da cui non potevo fare a meno di partire, ma che insieme dovevo anche superare, per evitare di restare intrappolata nella contrapposizione vittime/carnefici, che

Il suono dei ricordi
in un impossibile
spazio linguistico,
al crocevia
tra «rielaborazione
della memoria»
tedesca
e retorica sovietica
della vittoria

non intendevo replicare e di cui personalmente non ho alcun bisogno. In realtà, a distanza di tempo mi sono resa conto di come abbiano influito, sulla scelta del punto di vista da cui narrare alcuni episodi, soprattutto reminiscenze cinematografiche: la «terra desolata» della scena iniziale, il «vuoto in piena città» dove adesso sorge la stazione centrale, è in realtà la *Waste land* di Potsdamer Platz ripresa da Wim Wenders nel *Cielo sopra Berlino*. È come se una parte di me fosse ancora lì, in quel vuoto che mi aveva tanto colpita quando, arrivando per la prima volta a Berlino, mi ero sentita di colpo al centro dell'Europa e, al tempo stesso, catapultata in una terra desolata che sembrava appena uscita dalla guerra. Così come non avrei mai potuto scrivere il capitolo sulla mia visita a Babij Jar se non fossi inconsciamente tornata a *Blow-Up* di Antonioni, alla scena nel parco in cui il «vero» avvenimento sfugge all'attenzione del protagonista e viene colto unicamente dall'obiettivo della macchina fotografica. Allo stesso modo, la gente a passeggio nel parco di Babij Jar e io vedevamo nello medesimo istante cose radicalmente diverse. E da qui sorge un altro interrogativo che, in realtà, è un problema di coscienza: come facciamo a obbedire all'imperativo etico di sapere che cos'è storicamente avvenuto e, nel contempo, a non lasciarci travolgere e annientare da questa forma di sapere?

●Volendo individuare un punto di svolta nel suo libro, verrebbe da pensare al capitolo *Kalisz*, dove la narratrice, raggiunta finalmente la località polacca da cui provenivano i suoi avi – «tutta quella sequela di Rikva, Raizla, Natan, Ozjel, Jozef» – si accorge di aver dimenticato il movente primo della sua ricerca, trasformata ormai in ossessione. La sua unica speranza è quella di trovare qualcosa, non importa cosa, per potersi avviare sulla strada del ritorno, «pur non sapendo se la casa in cui sarei rientrata avesse le sue fondamenta nel linguaggio, nello spazio o nella mia parentela». È riuscita poi a trovare una risposta a questa domanda?

Certamente la lingua. È la lingua, non la mia famiglia, la vera protagonista di questo libro. Credo che non avrei mai potuto scrivere la storia degli Krzevin in una lingua diversa dal tedesco – «la lingua del nemico». Scrivere nella mia madrelingua, il russo, mi avrebbe inchiodata al ruolo di vittima, non sarei mai riuscita a sbarazzarmi dalla retorica che condiziona ancora oggi in Russia il discorso sulla seconda guerra mondiale e sulla vittoria sul nazismo. La mia vittoria personale invece è scrivere in questo tedesco che non è un tedesco «vero», ma artificiale, perché nasconde un doppio fondo di allusioni e riferimenti camuffati, comprensibili solo a chi conosce il russo...

●A proposito, il tema del camuffamento compare anche nell'episodio di Varsavia, quando la narratrice scopre che l'edificio da lei identificato come il collegio per sordomuti diretto da suo bisnonno in realtà non è quello giusto e, delusa, partecipa al casting per diventare la protagonista di una performance dell'artista contemporanea polacca Katarzyna Kozyra...

Sì, però in quel caso la metafora del travestitismo assume una valenza negativa, infatti l'episodio del casting mi ha dimostrato per l'ennesima volta che non sono in grado di recitare una storia diversa dalla mia. Tutt'altro discorso per quanto riguarda il passaggio dal russo al tedesco, che invece mi ha dato la possibilità di stare da entrambe le parti, di essere io e non io, mentre scrivo. In questo senso, io e mio fratello – che ha appreso perfettamente l'ebraico – abbiamo intrapreso due strade identiche, benché all'apparenza opposte, e in ogni caso altrettanto incomprensibili per i nostri genitori che vivono tuttora a Kiev.

●Il suo libro ha già avuto tante traduzioni, ma non una russa. Pensa di affidarsi a un traduttore esterno, oppure di auto-tradursi?

In realtà, il testo tedesco è già in parte una traduzione, da un originale russo elaborato mentalmente, sulla base di precise sonorità, di associazioni di idee, eppure mai scritto. È un testo spurio che nasce tra le lingue, in uno spazio intermedio posto tra il linguaggio coniato nell'ambito della cosiddetta «rielaborazione della memoria» in Germania e quello della retorica sovietica della vittoria, che a livello inconscio ha segnato la mia infanzia. Uno spazio impossibile, alimentato da narrazioni chiaramente inconciliabili, e anche uno spazio assai poco accogliente, che impedisce alle parole di «accomodarsi» al posto riservato loro e le costringe a tremare leggermente. Tradurre questo libro in russo vorrebbe dire invertire la direzione e trasformare il mio *Drang nach Westen*, la mia personale deriva verso occidente, in derivata verso est. Significherebbe tornare a qualcosa di molto simile al libro che non ho voluto scrivere.

di INGRID BASSO

●●●Quando tutto tornerà a essere come non è mai stato allora l'immaginazione coinciderà finalmente con la realtà, e il vissuto cesserà di trasformarsi in illusione: **Quando tutto tornerà a essere come non è mai stato** (traduzione di Giovanna Agabio, Marsilio, pp. 324, € 19,00) è un percorso di riconciliazione con il proprio passato che il tedesco Joachim Meyerhoff ha trasformato in romanzo rielaborando una lunga serie di *pièces* teatrali autobiografiche dal titolo *Alle Toten fliegen hoch*. Nella sua storia personale la «realtà» ha ben poco di oggettivo e il binario della cosiddetta «normalità» non è che uno tra i tanti che solcano un mondo inafferrabile. Joachim Meyerhoff è cresciuto a Hesterberg, il più grande ospedale psichiatrico regionale dello Schleswig-Holstein: il padre era psichiatra infantile e dell'adolescenza, direttore di un'imponente struttura che contava fino a millecinquecento ospiti. Casermoni enfi di mattoni al cui centro troneggiava la villa del direttore. «Il lussuoso edificio era una dimostrazione di potere e allo stesso tempo anche la dichiarazione che il direttore non

intendeva stare al di fuori di quel mondo. Medico e re in una sola persona». La figura del dottor Meyerhoff domina incontrastata il romanzo, è la forma che prende la realtà spirituale del protagonista. In fondo, riconciliarsi con la propria storia significa per lo scrittore Meyerhoff riconciliarsi con la figura del padre, un uomo fisicamente brutto ma «indiscriminatamente colto», sempre entusiasta della vita, sovrano dalla curiosità implacabile capace di vedere la bellezza anche nelle più turpi malformazioni dei corpi umani, fino a interpretare la testa deformata di una paziente come una bolla di sapone modellata dal vento. Il dottor Meyerhoff al mattino si fa scortare serio al lavoro dall'«autista»: un paziente che finge di avere un volante tra le mani e mima con le labbra il rombo del motore, mentre il suo notabile passeggero lo segue agitando la valigetta. Le recite di Natale all'ospedale vengono messe in piedi con assassini e delinquenti colpevoli di reati sessuali e perciò rinchiusi a vita: dietro a ogni pastore sta un infermiere gigantesco pronto a intervenire. Il dottor Meyerhoff è un «nomade della cultura legato alla propria poltrona»: non è mai andato più

lontano di Weimar eppure sembra conoscere il mondo a menadito, un mondo sul quale pontifica convinto senza remore né sosta. È l'uomo che dà la tonalità emotiva alla vita della famiglia, che colora il mondo dei caustici e divertentissimi tre figli e detta legge, pur senza mai dare ordini, a una moglie altrettanto intelligente, ma decisamente succube di quella personalità istrionica così dominante. La vita della famiglia Meyerhoff, così come l'intero regno dell'ospedale psichiatrico, si regge dunque su un equilibrio che ha fondamenta umane. Ma che accade quando quelle fondamenta cedono? Che accade quando gli equilibri famigliari mutano, il mondo cambia, gli ospedali psichiatrici chiudono? Il tempo sembra diventare allora la triste simulazione di un passato che forse non è mai stato reale, non era che una teoria elaborata da una singola persona. Il mondo intero dev'essere quindi ricostruito, la sua visione trasformata e con essa anche il passato deve assumere un volto diverso. Diventare adulto significa per lo scrittore comprendere finalmente che «il passato è un luogo molto più insicuro, meno garantito, del futuro».

«LA COMPARSA», ULTIMO ROMANZO DELLO SCRITTORE ISRAELIANO, EINAUDI

→ YEHOOSHUA

Sfida all'ortodossia del ruolo femminile

di ANDREA COLOMBO

●●●Nel suo ultimo romanzo, *L'inganno*, Thomas Mann racconta la vicenda tragica e grottesca di una donna che ha fatto della prolificità un culto e che, quando perde la possibilità di procreare, perde con ciò anche ogni ragione di vita. Sino a illudersi, quando il sangue torna a sgorgare, che si tratti di un miracolo, mentre è il segno della malattia destinata a ucciderla. Chissà se Abraham Yehoshua aveva in mente, per contrasto, anche questo modello quando ha deciso di centrare il suo nuovo romanzo, **La comparsa** (traduzione di Alessandra Shomroni, in uscita mercoledì per Einaudi, pp. 260, € 20.00) su una donna, Noga, che alla fertilità non ha mai dato alcuna importanza e che, pur credendo di averla persa appena quarantenne, non se ne stupisce né se ne affligge. Suonatrice d'arpa, Noga ha sacrificato il rapporto con un marito amato, e che moltissimo la amava, pur di non dargli il figlio che desiderava. Potrebbe dire di averlo fatto per non mettere a rischio la sua carriera di concertista, ma è troppo onesta per mentirsi ed è cosciente del fatto che nella sua stessa orchestra ci sono madri e nonne.

Perché abbia scelto di deludere tanto l'ex marito quanto la sua famiglia di origine, Noga non saprebbe dirlo. Ma la domanda inevasa, che chiama in causa l'intero senso della sua vita, la aspetta nella città natale, a Gerusalemme, dove è costretta a tornare per pochi mesi, dall'Olanda, dopo la morte del padre. Nulla di clamoroso, in realtà, accade nel corso del soggiorno: un paio di corteggiatori occasionali, un confronto tenuto sempre sotto

traccia ma costante con il suo passato, con il fratello che sembra aver sofferto più di tutti per il suo divorzio, con il ricordo del padre, con la madre, che si rivela protagonista, pagina dopo pagina, della relazione forse più importante e meno risolta della sua vita, perché incarna un modello di femminilità opposto al suo. C'è un imprevisto e drammatico incontro con il marito, che pur avendo ormai ottenuto dalla nuova consorte l'ambita prole non ha mai smesso di amarla. Ricompare, per un attimo, anche il ragazzo di cui Noga era stata innamorata da adolescente, prima che diventasse un ortodosso. Ma ancora prima, la protagonista si imbatte nel figlio di lui, abituato a intrufolarsi di nascosto in casa, per rubare qualche ora di tv proibita dall'ortodossia.

La sola vera avventura, nella breve trasferta gerosolimitana, è quella che porta Noga, per ingannare il tempo e guadagnare qualcosa, a imbarcarsi in una breve ma intensa carriera di comparsa. Forse è solo una parentesi, ma forse è una metafora della sua intera scelta di vita. In fondo ha optato per uno strumento, l'arpa, che la costringe quasi sempre a restare in seconda fila, quando non ridotta a spettatrice. Dopo il matrimonio non è andata oltre una relazione estremamente saltuaria; vive a migliaia di chilometri dalla famiglia e dal suo paese, senza partecipare davvero ai piccoli e grandi drammi dell'una e dell'altro. Senza mai rendere nulla esplicito, l'autore induce il dubbio per cui la stessa scelta che le è costata il matrimonio, comportando il rifiuto di una parte essenziale della sua femminilità, ora la costringa nel ruolo angusto di una semplice comparsa, nel film della sua vita.



Dietro la superficie minimalista di una vicenda privata, Yehoshua nasconde una trama fitta, piena di simbolismi e metafore, a partire dal nome della protagonista, Noga, che in ebraico è anche il nome della stella Venere, dunque alludendo da una parte a quella femminilità che è, per Noga, il cuore di un conflitto lacerante e irrisolto, e d'altra parte evocando l'arpa, lo strumento suonato da re David, che nella simbologia ebraica torna con frequenza (sebbene gli studiosi ritengono oggi che si trattasse piuttosto di una lira). Al cuore del libro non sta solo il dilemma di Noga, ma il tema universale della femminilità e della difficoltà ad accettarla nella complessità della sua ricchezza, sia da parte delle donne, che da parte degli uomini.

Ma anche questo contenuto funziona, almeno in parte, come un *trompe l'oeil*, perché alla fin fine, sebbene diversamente di libro in libro, Abraham Yehoshua allude sempre a Israele, ai suoi conflitti e alle lacerazioni che lo agitano. Proprio co-

Avigdor Arikha, «Scarlet Scarf on studio Chair», 1989

me nell'*Amante* aveva approfittato di una storia privata per piazzare dietro le quinte il dilemma rappresentato per gli israeliani dagli arabi di Israele, qui adopera la storia di Noga per mettere in campo un problema meno vistoso e meno tragico, ma per Israele, e per gli israeliani laici, non meno drammatico e difficilmente risolvibile, quello segnato dal proliferare degli ortodossi.

Nel romanzo la loro presenza è costante: popolano in maggioranza il quartiere dov'è la casa in cui la protagonista è cresciuta e dove torna per tre mesi a vivere. Ortodosso era il primo amore della donna, ortodossi sono i bambini che le invadono la casa incantati, ortodossi sono ormai quasi tutti i vicini dei suoi assolutamente laici genitori, e frequenti, anche se mai eccessivamente esibiti, sono i richiami al peso determinante che gli ortodossi hanno ormai nel definire l'identità, e spesso anche le scelte politiche, dello Stato ebraico. Il lato della femminilità che Noga rifiuta, del resto, è precisamente quello più esaltato nelle famiglie ortodosse, estremamente prolifiche e dove vige una divisione dei ruoli esasperata.

La prospettiva di Yehoshua non è sospettabile di filortodossia, essendo piuttosto vicina a quella dei pionieri di Israele: è un laico che vede gli ebrei più come un popolo che come una comunità religiosa e che, anni fa, destò ira e scandalo nella Diaspora affermando che gli ebrei dovrebbero «normalizzarsi», trasferendosi tutti in Israele, e sciogliendo così il nodo dell'identità ebraica, che si risolverebbe nella coincidenza tra ebrei e israeliani. È evidente, dunque, che la modifica sostanziale subita dalla identità israeliana in seguito alla pressione dei religiosi, con un progressivo slittamento dall'identità etnica e nazionale verso quella «confessionale», non può incontrare i suoi favori. Come lui sono laici i protagonisti della *Comparsa*, da Noga a tutta la sua famiglia. E, tuttavia, Yehoshua non si permette, com'è ovvio, di ignorare il fatto che gli ortodossi sono una parte di Israele, una componente stabile e fondante della sua multiforme e a volte contraddittoria identità.

Alla drastica chiusura di Noga nei confronti dei «neri», comune a moltissimi laici, contrappone la tolleranza, la capacità di dialogo emotivo; e persino nel personaggio della madre infonde una certa simpatia. Autorizzando dunque a concludere che così come Noga, per diventare protagonista della propria vita, deve riconoscere e accettare quel versante della propria femminilità che ha provato a rinnegare, forse anche i laici di Israele devono riconoscere come parte della loro identità nazionale gli ortodossi, pena l'esplosione di un conflitto interno non meno lacerante di quello esterno con i palestinesi

➔ **Dietro la vicenda minimalista di una donna che si rifiuta di diventare madre, una trama satura di simbolismi e metafore sulla identità religiosa di Israele**

ASSAF GAVRON

Un immaginario avamposto nei Territori: «La collina» dove chi vince è la natura

di MASSIMILIANO DE VILLA

●●●Il deserto della Giudea con le sue colline aride, il Mar Morto e, dietro, i monti, dove l'uomo strappa, a fatica, i campi all'incolto. Più da vicino una collina, su cui sorge l'avamposto illegale Maalé Chermesh C. Non è segnato sulle carte, per il governo israeliano non esiste. Eppure, una ventina di persone vive aggrappata a questa geografia di sporgenze, scarpate e aridità, dentro container che, tutti uguali nella forma, sono case, asili o sinagoghe. Ci si ritrova così, non senza disagio, nella Cisgiordania, tra i coloni ebrei o – come altri dicono cambiando la lingua senza che la sostanza cambi – tra i settler della West Bank. Dentro questo paesaggio estremo, la storia di due fratelli, Gabi e Roni Cooper, orfani, adottati, cresciuti in un kibbutz, ora di nuovo soli. Due fratelli diversi, ma accomunati da un percorso accidentato attraverso la vita e da un'irrequietezza sottile che ha portato Gabi all'aggressività, e Roni all'imprudenza finanziaria. Sposato a Tel Aviv, Gabi perde moglie e figlio per intemperanza. Una brusca svolta lo porta, seguace di un ebraismo ultraortodosso e chassidico, a sfidare il vento e

la polvere nell'insediamento illegale. Una svolta che, così sembra, ha acquietato il suo animo e lo ha disposto al lavoro, alla solidarietà, al vincolo comunitario, alla preghiera: a un'esistenza scandita dalla devozione e dal procedere lento del calendario religioso. Gettato sulla strada da speculazioni spericolate e rincorso da clienti e creditori, di lì a qualche anno anche Roni riparerà sulla collina, a dividere con il fratello un'esistenza nuda, la scarna quotidianità racchiusa dalle lamiere ondulate di un caravan. Conviventi nel raggio di pochi metri ma assorti entrambi nella propria solitudine siderale, i due fratelli scambiano parole a intermittenza e molto silenzio. Tra loro, un abisso di diversità ma la stessa disperata voglia di resistere in piedi dopo ogni colpo del destino. Intorno a questi fratelli e al loro passato che emerge a colpi di flashback si muove un microcosmo di esistenze. C'è Otniel Assis, il veterano dell'avamposto, granitico coltivatore e colono fanatico. Ci sono i suoi figli Ghitit, amazzone pervasa dal fuoco dell'ideologia, e Yakir, tormentato da dubbi sulla liceità degli insediamenti. C'è Nir Rivlin, ebreo *hippie* e autore, su una chitarra sgangherata, di canzoni

che cadono nella dimenticanza ancora prima di vedere la luce. C'è la moglie Sheulit, attorniata di bambini, che un giorno spedisce il marito via di casa ed entrerà in sinagoga con i capelli sciolti. C'è Neta Hirschson, estetista e agitatrice scalmanata che alternatamente urla slogan di destra e fa le unghie alle donne dell'avamposto. C'è l'esercito israeliano che presidia l'illegalità della postazione e, invisibile agli abitanti, affigge inascoltati ordini di sgombero a intervalli regolari. C'è il governo che con una mano aiuta e con l'altra minaccia. C'è, poco distante, il villaggio arabo di Charmish con i suoi ulivi. È questo il paesaggio che Assaf Gavron squaderna davanti al lettore nel suo settimo romanzo **La collina** (traduzione di Shira Katz, Giuntina, pp. 529, €19.50). Un paesaggio, quello dei territori occupati da Israele e rivendicati per intero dai palestinesi, che il lettore attraversa non senza disagio, almeno in apertura, ma che Gavron, schierato apertamente contro gli insediamenti, disegna nel suo carattere complesso affacciandosi sulla realtà di una colonia israeliana. Lascia a casa le opinioni largamente condivise, condivise da lui stesso, e – lontano dalle immagini che si logorano di bocca in

bocca – semplicemente guarda. Guarda per due anni da vicino la realtà degli insediamenti. Poi, passando dall'osservazione al romanzo, descrive le persone che abitano l'immaginario avamposto Maalé Chermesh: negli slanci di altruismo, nelle acque basse della diffidenza o, peggio, dell'intolleranza, nell'ardore politico, nella foga spiritata, nella rabbia contro il governo e l'esercito, nelle paradossali alleanze con gli arabi del villaggio accanto o con i militanti di *Shalom Achshav* per scongiurare la costruzione di un muro. Il tutto con quella libertà, di sguardo e di stile, tipica della generazione israeliana che sfiora o ha da poco superato i quarant'anni. E con una misura di ironia che mostra spesso, dietro le parole d'ordine e le bandiere, tutta la commedia umana. Tutte le febbri e le inquietudini che diventano nulla se avvicinate, per confronto, all'antica essenzialità della natura. Sopra tutte le parole – sembra suggerire Gavron – sul rumoroso agitarsi di queste donne e di questi uomini si eleva la collina, le sue rocce e i suoi ulivi secolari, i suoi rovi e i suoi tramonti, «il paesaggio» regale, sublime, selvaggio, che quasi grida, ma anche risuona: qui è il deserto, qui è la Bibbia, qui la Genesi.



Juan José Saer a Parigi nel 2002,
foto Daniel Mordzinski

Fabula filosofica di un testimone dei riti antropofagi

di FRANCESCA LAZZARATO

●●●Anche i lettori italiani, grazie alle traduzioni degli ultimi anni, riconoscono ormai l'argentino Juan José Saer come uno dei più grandi scrittori contemporanei, ma non tutti, forse, ricordano che la sua prima opera apparsa nella nostra lingua è **L'arcano**, riproposta oggi da La Nuova Frontiera (pp.159, € 15, 50) nella stessa ottima versione curata nel '94 per Giunti da una ispanista sperimentata come Luisa Pranzetti: un romanzo pubblicato contemporaneamente in spagnolo e in francese oltre un decennio prima, arrivato da noi in ritardo (o forse troppo in anticipo, vista l'indifferenza con cui venne accolto), e che aveva segnato una svolta nel percorso di uno scrittore la cui grandezza cominciava appena a essere intuita dalla critica.

Negli anni '70, infatti, l'influenza del *nouveau roman* aveva indotto Saer a dilatare la ricerca formale rigorosa e complessa che già caratterizzava la sua narrativa, fino a produrre anti-romanzi come *El limonero real* e *Glosa*: un cammino che, se perseguito fino in fondo, avrebbe potuto condurlo a un'astrazione prossima all'illeggibilità e al silenzio.

L'arcano – pur non allontanandosi troppo dalle ossessioni dell'autore e dalla sua idea di narrativa, già ben definite nel romanzo d'esordio, *Responso*, e ancora di più in quello della sua prima maturità, *Cicatrici* (La Nuova Frontiera 2012) – non esclude invece le ragioni della trama e sembra volgersi (anche se l'apparente rivisitazione di generi letterari diversi si rivela un semplice pretesto intertestuale) verso il romanzo storico e la cronaca di viaggio. Non a caso lo spunto veniva, racconta lo stesso Saer, dalla lettura della *Historia argentina* di Busaniche, in cui si parla brevemente di Francisco del Puerto, mozzo su una delle navi spagnole al comando di Juan Díaz de Solís, che avevano raggiunto e risalito nel 1516 il Río de la Plata, per cercare un passaggio tra Atlantico e Pacifico. Solís e alcuni marinai erano scesi a terra, dove gli indigeni li avevano uccisi e divorati, e, mentre la caravella ripartiva, nessuno si era accorto che il mozzo era scampato al massacro; gli indios lo avrebbero tenuto con loro per dieci anni, fino all'avvistamento casuale di una nave spagnola della spedizione Caboto, alla quale lo avrebbero restituito.

«La storia mi sedusse all'istante e decisi di non leggere altro sulla vi-



cenda, per poter immaginare più liberamente il racconto. L'unica cosa che conservai furono quelle quattordici righe», scrisse Saer ventisette anni dopo la prima uscita del romanzo, affermando di aver scelto come «personaggio collettivo» la tribù estinta e quasi sconosciuta dei Colastiné, per poter creare senza impacci etnologici un deuteragonista da affiancare al mozzo, voce narrante alla quale non viene mai dato un nome. E nemmeno i luoghi in cui *L'arcano* si svolge sono mai nominati, compreso quello della prigionia, indicato solo come un qualche punto

delle Indie perso nel cosiddetto *mar dulce*, unica evidente allusione all'immenso estuario in cui confluiscono i fiumi Uruguay e Paraná (è sulle rive di quest'ultimo, tra l'altro, che lo scrittore santafesino è nato e cresciuto, trasformandolo poi nella Zona, sfondo e protagonista di quasi tutta la sua opera).

Basterebbero questa vaghezza e la rinuncia alla toponomastica o alle date, insieme alla non linearità del racconto e alla sua adesione ai ritmi capricciosi e frammentari del ricordo individuale, a farci intendere che *L'arcano* non è ciò che a prima vista potrebbe sembrare. Non è un «nuovo romanzo storico latinoamericano», etichetta applicata da Ángel Rama a *Yo, el supremo* di Roa Bastos o a *Terra nostra* di Fuentes, perché Saer non era interessato a una ricostruzione attendibile degli eventi, tanto che tutti i suoi romanzi ambientati nel passato (oltre a *L'arcano*, *La nubes* e *La ocasión*) si potrebbero definire antistorici. Non un classico romanzo di viaggio e d'avventura, perché non ne possiede l'intenzione di intrattenere e stupire. Non un romanzo picaresco, anche se il protagonista è un orfano alla ventura: alla sua vita errante, infatti, vengono dedicate poche e succinte pagine, che negano spazio all'affacciarsi di un Lazarillo. Non è, infine, un memoriale, anche se l'autenticità della memoria e il suo legame con l'immaginazione sono uno dei punti cardinali del romanzo.

Sin dalle prime righe, *L'arcano* si rivela piuttosto una perfetta fabula filosofica in cui l'autore dà forma di racconto a questioni che da sempre lo assillano: la natura del linguaggio e la sua capacità di modellare l'essere umano, la ri-creazione del mondo attraverso la scrittura, il rapporto tra spazio e tempo, l'esistenza di un Luogo che contiene tutti gli altri, il disorientamento e la precarietà che insidiano ogni aspetto del reale.

Diversi sia dai selvaggi semiumani cui si stentava a riconoscere il possesso di un'anima, sia da quelli idealizzati nel diciottesimo secolo, gli indios Colastiné sono sì antropofagi, ma solo una volta all'anno, quando organizzano un grande banchetto di carne umana e una sbornia collettiva, seguiti da un'epica orgia, che Saer descrive con fredda minuzia; sempre, però, lasciano in vita un prigioniero che trattano con riguardo e che li vede tornare lentamente a una vita industriosa, austera e sempre uguale: qualcuno, insomma, che funzioni da legame con un ester-

no inimmaginabile e perciò inquietante e temuto, e che, una volta tornato dai suoi, tramandi quanto ha visto. È questo il compito affidato al mozzo, la cui indispensabile alterità viene coltivata con cura (gli indios non gli insegnano la loro lingua fragile e informe, né cercano di renderlo uno di loro) e evocata nella ripetizione di un unico vocabolo, *def-ghi*, qualcosa di simile a «testimone»: un estraneo che deve farsi veicolo di immortalità per la tribù, impegnata in piccoli riti ossessivi destinati a evitare la disintegrazione del mondo conosciuto, l'unico possibile. E anche l'orgia antropofaga è un rito, il più importante, che per riaffermare e consolidare l'esistenza di un universo ordinato e riconoscibile esige un periodico scivolamento nel caos primigenio del desiderio.

L'antico mozzo lo capirà molto tempo dopo, in una patria matrigna dove diventerà via via una meraviglia da esibire, ma «contaminata» al punto da aver dimenticato la lingua nativa. Approderà poi alla condizione di pupillo del prete Quesada, che gli insegnerà a leggere a scrivere e lo introdurrà allo studio e alla cultura, quindi reciterà con successo come attore girovago la messa in scena dell'esperienza fatta oltremare. Solo dopo aver vissuto lungamente da *entenado* (*El entenado* è il titolo originale del libro: un termine che indica il figliastro, o anche colui che viene allevato da estranei), il vagabondo potrà fermarsi, adottare tre orfani e aprire una florida stamperia, approdando, in vista della morte, alla quiete e soprattutto a una scrittura «vera», dopo averne praticate di false e ingannevoli come il resoconto delle sue avventure raccolto da padre Quesada, o la commedia sui «selvaggi» nata per compiacere l'immaginario europeo e il suo gusto per l'esotico e il meraviglioso.

Sessant'anni dopo, portato a termine il viaggio che lo ha trasformato da *entenado* a padre di *entenados*, rimasto più e più volte sino a riconoscersi come narratore, il protagonista compie infine la missione che gli indios gli hanno affidato. Ed è così che nasce un racconto fatto di frammenti, in cui gli anni volano, brillano immagini remote e l'incatenarsi delle riflessioni sovrasta, circonda, illumina i fatti, simile alla «abbondanza del cielo» che abbacinava il mozzo sulle coste vuote delle Indie: come per confermare ancora una volta – nota Florencia Abbate, studiosa acuta dell'opera di Saer – «la funzione re-dentrica della scrittura del ricordo».

➤ **Nelle foreste del Rio della Plata, all'inizio del cinquecento, un mozzo approda tra gli indios che ne fanno il loro messaggero; e Saer ribadisce la ri-creazione del mondo attraverso la scrittura**

ABELARDO CASTILLO

Indulgente e ironica, la stanchezza dei racconti argentini: «I mondi reali»

di STEFANO GALLERANI

●●●Erede di una tradizione *platense* che da Borges, Cortázar ed Arlt risale fino a Leopoldo Lugones e all'uruguaiano Horacio Quiroga, Abelardo Castillo (nato a Buenos Aires nel 1935 ma cresciuto a San Pedro fino ai diciott'anni) è uno scrittore pressoché sconosciuto all'editoria italiana: se si esclude la pubblicazione, per Crocetti, nel 2002, del *Vangelo secondo Van Hutten* (1999), ad oggi suo terzo ed ultimo romanzo, nessuno dei titoli che lo hanno reso, con Juan José Saer e Ricardo Piglia, uno dei più importanti scrittori argentini della sua generazione, ha sinora trovato da noi l'accoglienza che avrebbe meritato. A parziale risarcimento di questa disattenzione, Del Vecchio ha appena dato alle stampe **I mondi reali** (traduzione di Elisa Montanelli, pp.262, € 16,00), volume che, sotto l'intestazione di cui lo stesso Castillo

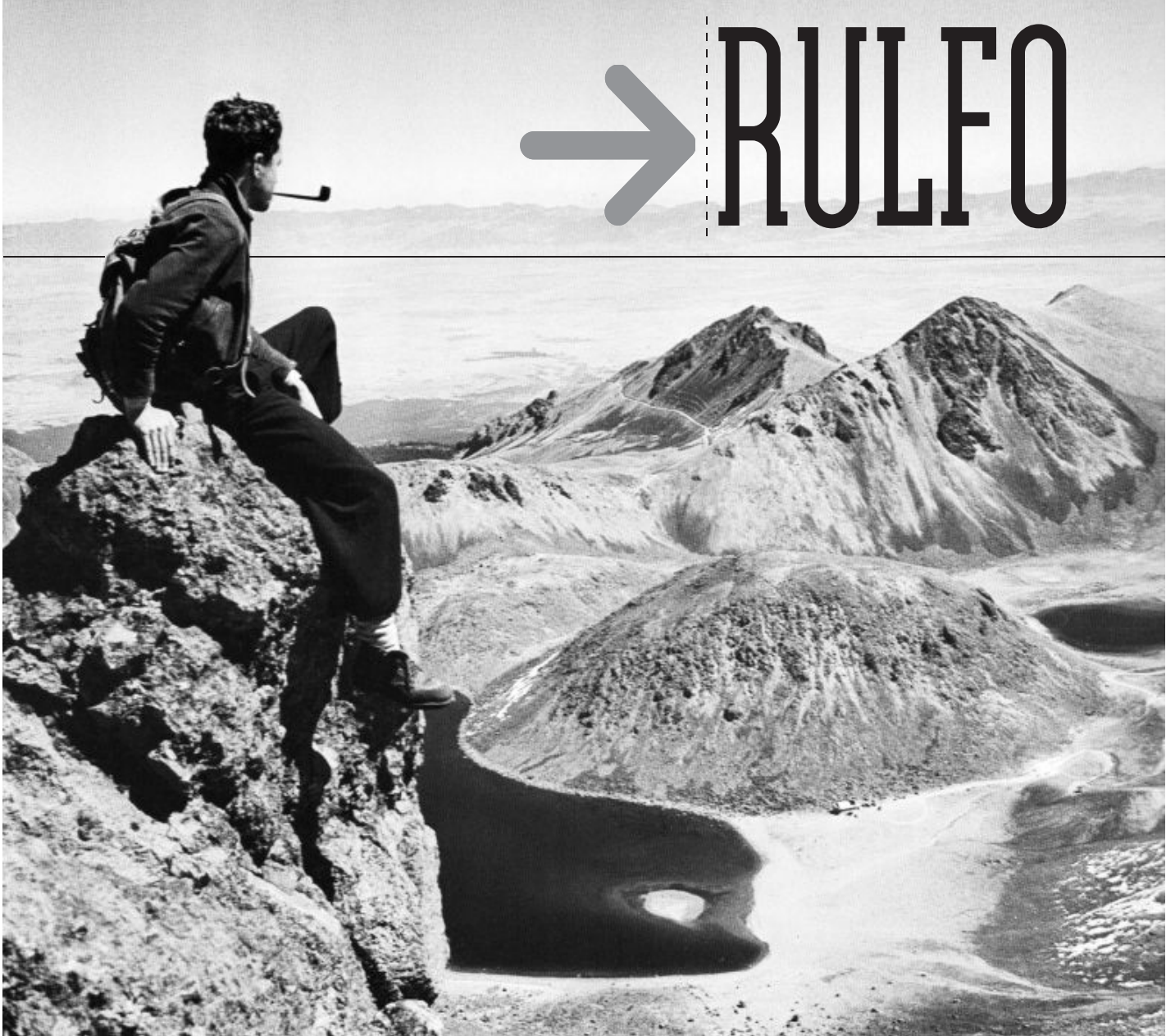
ha fregiato, dal 1972, ogni raccolta di *cuentos*, riunisce una completa antologia della sua arte narrativa. Coprendo un arco temporale che va dal 1961 al 2004 è così possibile tratteggiare un ritratto fedele della personalità letteraria di Abelardo Castillo, sorprendendosi, innanzitutto, per l'uniformità del suo stile che, pur a fronte del passare dei decenni e stabilite alcune differenze, caratterizza tutti i racconti qui raggruppati. Si passa in questo modo, senza soluzione di continuità, dagli esordi (con *Las otras puertas*, del 1961, e *Cuentos crueles*, del 1966), connotati da un realismo atavico e primitivo, alla piena maturità, tra anni settanta ed ottanta, quando sulla pagina prende il sopravvento una cifra metafisica e, talvolta, iper-citazionista. Densi di eco e di rimandi, infatti, i racconti di questo periodo si focalizzano su una dimensione privata in cui a prevalere è il tema classico del *doppelgänger*, inteso sia

come duplicazione della psiche dei personaggi che come dialogo tra realtà complementari e solo all'apparenza distinte. Limpida nella prosa quanto complessa nell'escogitazione, la scrittura diventa, per Abelardo Castillo, una sfida alle possibilità del quotidiano, laddove, che giochi con stilemi di genere («L'assassino irreprensibile») o con variazioni sottili dai suoi testi o da altri paradigmatici della tradizione novecentesca («Le pantere e il tempio»), è sempre il sogno, l'atmosfera notturna, a irrompere, con il suo incedere ossessivo, nella tiepida tranquillità del giorno. Artisti falliti o santi bevitori e visionari, i suoi protagonisti (da un'altra prospettiva niente più che gli alter ego della sua coscienza) modulano la propria voce quasi sempre in prima persona, giocando con l'imprevisto e le continue sprezzature che colorano le loro grottesche e catastrofiche confessioni. Come

sottolinea opportunamente Elisa Montanelli, a quest'altezza «scompare la dimensione storica che aveva caratterizzato il Castillo precedente e scompare in qualche modo anche la speranza di una redenzione collettiva dell'uomo. L'individuo è solo, non si sente parte di un processo storico, non è uno degli artefici della ruota degli eventi e del progresso, ne è semmai il distruttore». Pure, nulla di più distante da queste novelle di un disperato re-ferto nichilistico: la temperatura emotiva dell'autore di *Crónica de un iniciado* (il suo secondo romanzo, del 1991) è piuttosto quella, per usare una sua espressione, di una «stanchezza indulgente e dolorosa, quasi ironica»; una stanchezza che fa il paio con la lunga fedeltà da mezzo secolo testimoniata da Castillo alla letteratura in quanto strumento per declinare quella vita che, come i *mondi reali* e mutando l'incipit del «Decurione», è doppia. «Almeno doppia».

«IL GALLO D'ORO», IN UNA NUOVA TRADUZIONE PER EINAUDI

→ RULFO



Il destino in fiamme su fondali messicani

di STEFANO TEDESCHI

●●●«Quella notte non riuscii a dormire fino a che non ebbi terminato una seconda lettura; mai, dopo la notte tremenda in cui avevo letto *La metamorfosi* di Kafka, in un lugubre pensionato studentesco di Bogotá dieci anni prima, avevo conosciuto una simile commozione. Il giorno dopo lessi *El llano en llamas* e lo stupore rimase intatto. Per il resto dell'anno non riuscii a leggere nessun altro autore, perché tutti mi sembravano minori». Così García Márquez riferisce del suo incontro con Juan Rulfo e con il suo romanzo maggiore, *Pedro Páramo*, un incontro, che come lo stesso scrittore colombiano avrebbe poi affermato, gli mostrò un nuovo cammino verso quella scrittura che sembrava essere approdata, per lui, a un vicolo cieco.

Con la pubblicazione di **Il gallo d'oro** (traduzione di Paolo Collo, Einaudi, pp. XII-82, €14,00) – la cui ultima edizione presso gli Editori Riuniti risaliva al 1982 nella traduzione di Da-

rio Puccini – viene data finalmente anche ai lettori italiani la possibilità di leggere la narrativa di Juan Rulfo nella sua interezza: questo romanzo breve completa infatti la sua opera, di cui la stessa Einaudi aveva già pubblicato, in nuove traduzioni, i racconti di *La pianura in fiamme* (2012) e *Pedro Páramo* (2014), tutti introdotti da Ernesto Franco, e fornisce una buona occasione per tornare sulle pagine dello scrittore messicano, che nel frattempo si è guadagnato una enorme bibliografia di studi critici.

Il titolo della prima raccolta – *La pianura in fiamme*, del 1953 – fonda prima di ogni altra cosa uno spazio, quello rurale del Messico profondo, e più precisamente della regione di Jalisco dove l'autore era nato, e dalla quale aveva proiettato fantasie connotanti la devastata geografia dei racconti, dall'immaginaria cittadina di Comala all'itineranza tra le fiere di provincia raccontata nel *Gallo d'oro*. Spazi rurali resi inclementi di certo dal clima e dall'aridità della terra, ma anche dalle violenze sofferte durante

la Rivoluzione e la successiva guerra cristera, eventi che la famiglia di Rulfo aveva vissuto in prima persona. Uno spazio, dunque, trafitto dal passaggio della storia, che da lontano arriva a sconvolgere le campagne con furia inaudita, attraverso movimenti collettivi ma traversata anche da episodi diffusi di violenza individuale, che marchiano ogni rapporto con il segno della sopraffazione e dell'ingiustizia. L'approdo finale è a un paesaggio desolato, «in cui si annida la tristezza», pervaso da una costante presenza della morte.

Se questa è la realtà che Rulfo ha conosciuto e che rimane sempre viva nella sua memoria, anche quando si trasferirà nella capitale, non perciò essa condiziona la sua narrativa in una direzione fondamentalmente realista: quella geografia rurale così delimitata diventa, infatti, la cifra di uno spazio la cui dimensione è universale; non è un caso, allora, che molti dei luoghi evocati nei racconti siano anonimi o immaginari, così come lo è Comala, il paese di Pedro Páramo defini-

to la «vera bocca dell'inferno», perché il suo nome viene dal *comal*, il recipiente di argilla che si mette sul fuoco vivo per cucinare. E, tuttavia, quei luoghi Rulfo li descrive in modo asciutto, essenziale, riducendo al minimo l'aggettivazione, mentre fa emergere echi, ricordi, frammenti visuali, che poi riprodurrà nella sue magnifiche fotografie.

L'assoluta economia linguistica è una delle peculiarità più notevoli della narrativa di Rulfo: lontano dalle proliferazioni barocche delle scritture caraibiche riversate nel realismo magico, l'autore messicano rielabora la lingua popolare dei contadini di Jalisco per creare una sorta di «idioma dell'ineffabile» che, come ha ricordato Francesco Fava, è fatto di «scarti temporali sottilissimi, dialoghi che si muovono quasi sempre sul filo dell'ambiguità, reticolati di ripetizioni e variazioni, intreccio di diversi registri e di vari piani narrativi». Un linguaggio, dunque, molto arduo per qualsiasi traduttore, che rischia di perdere la relazione fortissima tra la

concretezza delle immagini, la loro corporeità e il loro rinvio a un livello di realtà ulteriore, tutto da decifrare.

Negli spazi disegnati da Rulfo si muovono personaggi che di quel paesaggio hanno assunto i contorni netti e i destini ineluttabili: nei racconti emergono come bozzetti in chiaroscuro – indimenticabili, come Macario, o Anacleto Morones dei racconti omonimi o come il padre e il figlio di «Non senti latrare i cani» – mentre nei due romanzi Pedro Páramo e Dionisio Pinzón sono figure a tutto tondo in quella loro tragicità che ha i confini di una tragedia collettiva, capace di trascinare con sé tutti coloro che si avvicinano.

Pedro Páramo, la figura emblematica che è il cardine di tutta l'opera di Rulfo, travolgerà l'intero paese: il romanzo di cui è protagonista è strutturato come un viaggio alla ricerca del padre che uno dei narratori, Juan Preciado, viene istigato a compiere dalla madre morente: per lui Pedro Páramo è uno sconosciuto, da cui la madre è fuggita, e che piano piano si rivelerà ignobile, e da tempo già morto. Così, il viaggio alla ricerca del padre perduto si trasforma in un viaggio nel paese dei morti: Juan Preciado scende a Comala come dentro un girone infernale e tutti i personaggi che incontra si rivelano appartenere a un tempo passato che ha lasciato dietro di sé solo rovine. Poco a poco anche la voce di Juan Preciado perde la sua singolarità, all'inizio così marcata: si comincia con un'accumulazione di verbi in prima persona e aggettivi possessivi – «Venni a Comala perché mi dissero che qui viveva mio padre, un certo Pedro Páramo. Mia madre me lo disse. Le promisi che sarei venuto a trovarlo appena lei fosse morta» – per sciogliersi poi in un narratore impersonale, quando scopriamo che forse anche Juan Preciado è morto, o che comunque attraverso ripetutamente quella frontiera tra la vita e la morte che nella cultura messicana è da sempre porosa e fragile.

Il viaggio nel paese dei morti assume, così, toni che richiamano allo stesso tempo mitologie preispaniche – il viaggio di Quetzalcoatl al Mictlan – e classiche saghe, ma ai personaggi non è dato riemergere a un nuovo destino, perché il loro è un viaggio senza ritorno, come senza pietà è la decisione estrema di Pedro Páramo: lui che possiede ormai tutta la regione circostante, domina la cittadina, ha sparso figli nelle campagne e a Comala, di fronte all'impossibilità di realizzare il solo vero desiderio della sua vita – essere accettato dall'unica donna che ha amato, Susana San Juan – decide di lasciarsi andare, di sedersi davanti alla sua enorme casa e di far andare in rovina tutto quello che possiede, compresa la città e i suoi abitanti. L'impossibilità del ritorno, di una catarsi in grado di superare la tragedia, è segnata da questo accumularsi di perdite successive: il mancato incontro con il padre, l'impossibile uscita dalla violenza, l'irraggiungibilità del desiderio.

Se la rovina di Pedro Páramo e di Comala sono segnate dalla violenza, dalla perdita e dall'impotenza del potere di fronte al lasciarsi morire di Susana, il percorso di Dionisio Pinzón in *Il gallo d'oro* presenta tutt'altro itinerario: nato come soggetto cinematografico, venne portato una prima volta sullo schermo (in una versione non proprio fortunata) nel 1964 da Roberto Gavaldón, con la sceneggiatura di Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez. Solo più tardi, nel 1980, Rulfo lo avrebbe recuperato per farne il breve romanzo che conosciamo, e questa versione avrebbe poi conosciuto una nuova, e questa sì straordi-

Juan Rulfo, autoritratto sul Nevado di Toluca, 1940 ca., da «100 fotografías de Juan Rulfo», Mexico, 2013

L'apparente sigillo di ogni orizzonte chiude i tre libri di Rulfo, epitaffio di un mondo rurale già in declino. Qui, la rovina nasce dalla violenta lusinga del denaro

na, trasposizione cinematografica in *El imperio de la fortuna* di Arturo Ripstein nel 1986. Tra le sue pagine si racconta la storia di Dionisio, «uno degli uomini più poveri di San Miguel del Milagro» che si guadagna da vivere come banditore nelle fiere e nelle lotte tra galli. Per via di un accidente, Dionisio entra in possesso di un gallo da combattimento lasciato mezzo morto nell'arena e riesce a farlo diventare un campione, ciò che – insieme al gioco delle carte – lo condurrà a una vertiginosa ascesa sociale ed economica, in cui la fortuna si coniugherà con il progressivo abbandono di ogni scrupolo.

Dionisio accumula dunque una piccola fortuna, e conquista i favori della Caponera, la cantante delle fiere di cui si è innamorato, e che diventa per lui una sorta di talismano portafortuna indispensabile per vincere alle carte. La rapidità dell'ascesa corrisponde però a quella della caduta: in una notte fatale, Dionisio perderà tutto, compresa la sua donna, compresa la vita. Partito come una narrazione quasi verista, *Il gallo d'oro* si trasforma in un potente racconto sul potere del denaro e sulla sua maledizione, e i personaggi – come segnala Ernesto Franco nell'introduzione «non sono uomini o donne alla ricerca di un proprio fare dentro la storia, ma figure del destino condannate a ripetere per l'eternità la propria parte. Forse è per questo che i luoghi dove si svolgono i fatti sono quasi sempre palcoscenici o simulacri di palcoscenico».

Se Pedro Páramo aveva costruito il suo avvenire sulla violenza e la sopraffazione, Dionisio Pinzón procede grazie all'imprevedibile corso della fortuna; ma entrambi si avvieranno a una fine che sembra sancire la muta impotenza di cui partecipano tanto gli offesi quanto coloro che sembrano essere riusciti a dominare quel mondo.

L'opera di Rulfo si chiude allora, in tutti e tre i suoi libri, sull'apparente sigillo di ogni orizzonte, quasi a epitaffio di un mondo rurale che negli anni cinquanta già si stava spegnendo, travolto dall'urbanizzazione accelerata e dalla fuga dalla campagna. La voce dello scrittore messicano non si spegne tuttavia in un accordo in minore, ma assume dall'interno quella tragedia collettiva, se ne fa voce intensa e dolente, testimonianza senza ingiungimenti a favore di coloro che, travolti dalla storia, sono rimasti senza voce.

RACCONTI

Da Rubén Darío a Hudson i protagonisti latinoamericani del terrore nel XIX secolo

di RAUL SCHENARDI

●●●«Antiche come la paura, le storie fantastiche precedono la scrittura. Gli spettri popolano tutte le letterature: sono nello *Zendavesta*, nella Bibbia, in Omero, nelle *Mille e una notte*: questo l'incipit della prefazione di Bioy Casares alla *Antologia della letteratura fantastica* che curò, nel 1940, con la moglie Silvina Ocampo e con Borges. I cultori delle classificazioni precise potrebbero avere qualcosa da ridire: l'accento alla paura e agli spettri fa pensare piuttosto ai *cuentos de miedo*, come a lungo sono stati chiamati in ambito ispanoamericano i racconti del terrore. Del resto, Bioy Casares aveva chiaro che la letteratura fantastica si nutre anche di ben altre suggestioni, e nell'antologia figurano racconti come «Tantalia» di Macedonio Fernández e «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» di Borges – definiti «fantasie metafisiche» – nei

quali non sono i fantasmi né l'orrore suscitato da esseri o eventi soprannaturali a inquietare ma, rispettivamente, un'innocua piantina di trifoglio e qualche volume polveroso. Non vi figuravano invece racconti di vampiri, perché «il loro ingresso nella letteratura non è stato felice; ricorderemo *Dracula* di Bram Stoker». Il successo delle storie di vampiri nella letteratura universale smentisce in qualche misura questo giudizio, e ora l'antologia **Racconti ispanoamericani del terrore del XIX secolo** (a cura di Lola López Martín, traduzione di Alessio Mirarchi, Dajana Morelli e Marcella Solinas, edizioni Arcoiris, pp. 152, €12,00) viene a confermare che anche in America latina questo filone ha goduto di una vasta fortuna. Il racconto titolato «Tristán Canaleto», del venezuelano Julio Calcaño, ha addirittura preceduto la pubblicazione del *Dracula* di Stoker, e la presenza demoniaca in «L'ombra nera», di Casimiro Collado. Largo seguito hanno avuto

anche le storie basate sulle superstizioni popolari, di cui troviamo un esempio nel «Rospo» dell'argentino Leopoldo Lugones, tra i nomi più famosi presenti nell'antologia, insieme a William H. Hudson e all'amico Rubén Darío, il poeta nicaraguense con il quale condivideva l'ossessione per le teorie occultiste e teosofiche, un'altra fonte inesauribile di racconti misteriosi. Manca all'appello Horacio Quiroga (nella collana degli Eccentrici, però, è stato pubblicato *I perseguitati*), che fu tra i primi estimatori di Poe nel subcontinente americano e seppa far tesoro del suo magistero. Di ispirazione kafkiana è «Il cane interiore (lettera confidenziale di un uomo di scienza)», dell'argentino Carlos Octavio Bunge, storia di una metamorfosi animale, mentre il tema della possessione telepatica o ipnotica è al centro di due racconti, «La confessione di Pelino Viera», di William H. Hudson, e «Di

fronte alla giuria», del messicano Alejandro Cuevas. Uno studioso di ipnotismo è anche il protagonista del magistrale «Thanatopia», di Darío, che non si rassegna alla perdita della moglie e riesce a tenerne in vita il simulacro. Completano utilmente il volume le accurate biografie degli autori e la postfazione della curatrice, che mette in luce, oltre al debito nei confronti della tradizione gotica inglese (Walpole e Lewis), di Hoffmann e Poe, il contrasto fra lo spirito razionalistico dell'epoca e la persistenza di paure ataviche che si nutrivano di antiche superstizioni e di nuovi terrori, generati proprio dallo sviluppo tecnologico. Con questa antologia il catalogo degli Eccentrici arriva al ventesimo volume, senza venir meno al progetto editoriale racchiuso nel nome della collana, che alla pubblicazione di autori contemporanei (Laiseca, Damiani, Dámaso Martínez) unisce il meritorio recupero di classici come Arlt, Vallejo e Holmberg.

A MILANO, GALLERIA SOZZANI, «FOTOGRAFIA FUTURISTA» A CURA DI GIOVANNI LISTA



Piero Luigi Boccardi, «Dalla luce alle tenebre», 1931; al centro, Tato (Guglielmo Sansoni), «Aeroritratto fantastico di Mino Somenzi», 1934; in basso, Pierre Gonnord, «Miroslaw, 2009», dalla serie «(Other)Workers» in mostra a Foto/Industria a Bologna



FUTURISTI

Velocità azione ai sali d'argento

di MAURIZIO GIUFFRÈ
MILANO

●●● Fin dal suo pionieristico saggio *Futurismo e fotografia* (Multhipla, 1979) Giovanni Lista ha indagato avvenimenti e figure delle arti visive del Ventennio. Lo ha fatto con scrupolo, come dimostra la mostra **Fotografia Futurista** alla Galleria Carla Sozzani di Milano (fino all'1 novembre). Un'esposizione che ci si aspetterebbe di trovare nella programmazione di uno dei tanti spazi espositivi pubblici di Milano per il valore delle opere raccolte, ma che invece si svolge in quello di una galleria privata che così ha voluto celebrare i suoi venticinque anni di vita e che per la fotografia ha fin dall'inizio dimostrato un impegno particolare, sempre con esposizioni di qualità come quella in corso. Diviso in quattro sezioni, il percorso espositivo illustra ciò che fu il contributo del Futurismo all'«immagine meccanica» codificata ne *La fotografia futurista* di Marinetti e Tato (Guglielmo Sansoni) nel 1930, ossia i tre «modelli formali» che elenca il manifesto: il fotodinamismo dei Fratelli Bragaglia, «la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili» e «la composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona» (Boccioni). Ma si dà anche conto sia degli antecedenti di inizio Novecento, che compongono l'*humus* dei temi poi confluiti nell'estetica fotografica dei futuristi, sia dello sperimentalismo che tra le due guerre saprà misurarsi con la fotografia delle avanguardie artistiche europee.

Si parte così da quel laboratorio del fantastico e del misterico rappresentato dal ritratto multiplo, dalla manipolazione per sovrapposizione del negativo e dalla riproduzione di immagini in movimento (cronofotografia) che con efficacia illustrano il desiderio di superare il dato sensibile della realtà per dirigersi verso tutto ciò che riguarda l'altro da sé: il vasto mondo che sta oltre il percettibile. Sulla scorta dell'innovazione della fotografia scientifica (Mach, Marey, Muybridge), fotografi come i Fratelli Alinari, Mario Nunes Vai, Carlo Maiorana e persino Boccioni, insieme a Tito D'Alessandri, si cimentano con la tecnica del multiritratto (ludico o a specchi) per quella «distruzione della mimesi» per la quale ogni scoperta è utile per vincere il realismo e la stasi della ritrattistica corrente. In questo ambito si inseriscono le immagini teatralizzate, come quella di Francesco Negri (*Apparizione spiritica*, 1895-1900), che narrano situazioni irreali e stravaganti.

All'inizio, infatti, la fotografia, nei modi dati dal pittoricismo, non persuade i futuristi. Saranno Anton Giulio e Arturo Bragaglia, con il Fotodinamismo, a convincerli che la fotografia può invece essere, come il cinema, il nuovo *medium* adatto a esprimere i contenuti plastici della velocità e dell'azione. Boccioni lo intuì con il «dinamismo universale» composto di cinetismo (*kinesis*) e energia (*dynamis*), al quale i Fratelli Bragaglia saranno sempre riconoscenti. Le loro fotodinamiche dei primi anni dieci – quali *Un inchino*, *Ritratto polifisognomico di Umberto Boccioni* o la serie delle immagini de *Il pittore Francesco Trombadori* – interpretano con esemplare effetto la teoria boccioniana. Queste rivelano «lo svolgersi dinamico e continuo del gesto» scrive Lista in catalogo – rispetto al movimento lineare, sequenziale e segmentato» delle cronofotografie. Causa il lungo tempo di posa, insieme alla lenta sensibilizzazione della lastra, il soggetto si presenta come avvolto in una «nuvola lattiginosa e rarefatta» che bene interpreta il movimento e l'energia vitale del Futurismo. Nell'autoritratto di Anton Giulio Bragaglia dal titolo *Gustavo Bonaventura* (1913) lo «sdoppiamento incosciente» della figura, prodotto della sovraimpressione, se irride il ritratto spiritico in voga all'inizio del secolo, cattura la realtà fenomenica cogliendone le sue «qualità trascendentali» (*Fotodinamismo futurista*, Roma, 1913) contenute nel movimento delle cose nello spazio. Già la filosofia di Bergson con le sue tesi sul movimento fornì al Futurismo più di un elemento di riflessione non solo per ciò che riguarda l'*immagine-movimento* del cinema, ma anche per ciò che sono le *immagini-istantanee* della fotografia: le *sezioni immobili*, come le definì Deleuze. Se le prime sottostanno al «tempo impersonale, uniforme, astratto» (*falso movimento*) della macchina da presa, le seconde sono «pose» e «istanti privilegiati» che richiedono solo una sintesi. Ciò che si nota, scrisse Deleuze, è il termine finale o il punto culminante «da una forma a un'altra forma». In entrambi i casi siamo sempre nel campo della «riproduzione di un'illusione» (Bergson).

L'unicità del reale sta solo nel documentare *vernissage*, fatti di cronaca o ritratti. I ritratti sono quelli in studio di Carrà, Marinetti, o dei due insieme a Papini, Boccioni e Palazzeschi, eseguiti da Mario Nunes Vas: tradizionali nella composizione e nella posa dei soggetti. È «un gruppo d'avanguardia che mostra e ribadisce le proprie radici e la propria appartenenza borghese».



➡ All'inizio, troppo implicata nel pittoricismo, la fotografia mise in sospetto Boccioni e compagni. Furono i fratelli Bragaglia a convincerli che si trattava di un nuovo medium atto a esprimere i contenuti «plastici» del dinamismo

FOTO/INDUSTRIA

Il visto, il vissuto, l'immaginazione sovversiva: a Bologna un itinerario espositivo

di ANTONELLO TOLVE
BOLOGNA

●●● Giunta alla sua seconda edizione, la Biennale di Fotografia illumina la scena estetica di Bologna con una serie di nuovi e imperdibili incontri che disegnano il panorama industriale in tutte le sue varie declinazioni e sfaccettature visive, in tutte le sue forme, con formule che raccontano il passato, leggono il presente, immaginano il futuro. Dopo un primo appuntamento di rodaggio organizzato per sensibilizzare lo spettatore al mondo della fotografia (di una fotografia che, come una poesia muta, mostra paesaggi e atmosfere sempre più aperte al discorso critico, al lavoro manuale, al circuito imprenditoriale), il nuovo palinsesto offerto da **Foto/Industria**, non solo consolida il sodalizio tra il Comune e la Fondazione Mast, ma offre al pubblico l'opportunità di

accedere gratuitamente ad alcuni luoghi storici, di ammirare architetture e godere di allestimenti puliti, armonici, coinvolgenti. A Palazzo Pepoli Campogrande, ad esempio, prima di gustare il sorprendente report video-fotografico proposto da Edward Burtynsky con i suoi *Paesaggi industrializzati*, lo spettatore inciampa in una monumentale installazione a parete di Marco Gastini (*Il concerto di Campogrande, nel volo*) e viene rapito dallo scalone che porta al primo piano, sede di una sezione distaccata della Pinacoteca Nazionale. Diretta ancora una volta da François Hébel (responsabile dei Rencontres de la Photographie d'Arles), Foto/Industria propone un percorso nel mondo della produzione e del lavoro umano, disseminandolo in undici sedi storiche e negli eleganti spazi del Mast, dove la mostra documentaria *Dall'album al libro* fotografica propone un viaggio

nell'industria italiana attraverso 120 volumi della collezione Savina Palmieri. Si propongono in particolare pregiati focus dedicati a David LaChapelle, Hong Hao, Edward Burtynsky, O. Winston Link, Luca Campigotto, Pierre Gonnord, Neal Slavin, Gianni Berengo Gardin, Kathy Ryan, Jason Sangik Noh, Hein Gorny e Léon Gimpel i cui progetti non si fermano alla superficie della realtà filtrata e manipolata dai media, ma operano piuttosto nel mezzo delle questioni, tra le profondità del visto e del vissuto, tra le quinte di un teatro della immaginazione, sovversiva e trasformativa. «Dall'infinitesimale al gigantesco, dal raggio di sole sulla moquette al treno che sfreccia nella notte a tutta velocità, dalla ricostruzione artificiale che sembra più vera della stessa realtà a composizioni di oggetti recuperati che sembrano, questi sì, disegni, dal bello che dovrebbe invece essere visto brutto, dai corpi logori e sfruttati alla sontuosa dignità



dell'ironia e della poesia, i fotografi invitati hanno tutti scelto punti di vista e modi di operare forti, inattesi e soprattutto significativi» puntualizza Hébel. Tra le varie esposizioni, il mondo offerto da Pierre Gonnord con (*Altri*) *Lavoratori* negli spazi di Santa Maria della Vita, invita a riflettere, attraverso il ritratto, sulle maggioranze silenziose, le periferie urbane, i sentieri secondari. «Esplorare quei margini (o meglio quegli *altrove*) è

il mio modo di riconoscere l'importanza del silenzio costruito socialmente, ma soprattutto di rendere omaggio a quegli *Altri Noi* testimoni di un'esistenza che è loro propria e quanto mai unica. Detentori di una straordinaria forza vitale», suggerisce l'artista nel testo che accompagna la mostra. Che la fotografia industriale sia diventata per Bologna un fiore all'occhiello lo attesta non solo l'itinerario polifonico offerto in città, ma anche la nascita di un concorso – *GD4PhotoArt* – e del progetto *Werker 10 / Community Darkroom*, per effetto del quale lo spazio espositivo si trasforma in un ambiente pedagogico dove «viene a comporsi una sorta di costellazione collaborativa che permette allo spettatore» di assumere un ruolo attivo nei processi di produzione dell'immagine, oltre che nel *reediting* e nell'analisi critica degli scatti quale forma di apprendimento collettivo.