

IL «PREMIO INTERNAZIONALE EMIGRAZIONE»

L'Associazione Culturale «La Voce dell'Emigrante» bandisce la XXVII edizione del «Premio Internazionale Emigrazione». Il Premio si articola nelle seguenti sezioni: saggistica, giornalismo, narrativa edita ed inedita, poesia in lingua edita ed inedita. tutte le sezioni hanno per oggetto l'emigrazione. Saggi, articoli, servizi televisivi o radiofonici, narrativa, poesia, tutti sull'emigrazione, dovranno pervenire in sei copie entro e non oltre il 31 luglio. Le opere dovranno pervenire alla Segreteria del Premio: «La Voce dell'Emigrante» - Vico Sportello, 10 - C. Postale n. 71 - 67035 Pratola Peligna (AQ) - Italia - Telefax 0864 - 53147 (<http://utenti.lycos.it/voceemondo>)

bandi

poesia

RAOS, RITMI CONTEMPORANEI E TIMBRI ORIENTALI

Francesca De Sanctis

Poeta e prosa, sonetti e variazioni su romanzi, quartine, endecasillabi e citazioni. In poco più di cento pagine il libro di poesie di Andrea Raos, *Aspettami, dice* (Pieraldo Editore, pagine 123, euro 10,00), racchiude tutto questo, un flusso di parole che travolge i personaggi stessi, protagonisti involontari del mondo di Raos: pendolari, studenti, operai che al mattino defluiscono dai treni e dalle metropolitane. Un mondo dal timbro orientale, che pervade non solo i lavori di questo giovane ma la sua stessa vita. Andrea Raos, infatti, ha da poco terminato il dottorato di ricerca in letteratura giapponese e ha soggiornato a lungo a Tokyo. Ha perfino curato l'antologia italo-giapponese *Il coro temporaneo* (Schichosha, 2001), che proprio pochi giorni fa ha vinto la prima

edizione del premio «Bernard Simeone» per la tradizione letteraria nella sezione opera prima (promosso dalla Provincia di Frosinone, dal Comune di Acquafredda e dal Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate dell'Università di Cassino). A Maurizio Cucchi, invece, è andato il premio per la traduzione dell'opera omnia di Stendhal, Mondadori, collana «I Meridiani».

«Pellegrino tra i pellegrini sull'isoletta-purgatorio della sua infanzia e adolescenza bigotta e contadina, a un certo punto, senza apparentemente rinnegare nulla, l'io narrante di *Station Island* (di Seamus Heaney, ndr) comincia a imboccare al contrario il flusso dei pellegrini. E si tra la gente, continua a non tradire il suo popolo per la torre d'avorio, tuttavia li vede tutti

in faccia, perché è un'altra è la sua direzione. Questo è ciò che accade a Raos, con doppio schermo di autoironia e di sarcasmo». Così scrive Franco Buffoni nella sua prefazione al libro, che raccoglie poesie scritte tra il 1992 e il 2002.

La caratteristica vena orientale di Raos la ritroviamo soprattutto nella prima parte della raccolta, *Discendere il fiume calmo* e in particolare nel *Diario immaginario*, dove rilegge un romanzo giapponese del 900, *Shi no toge* di Shimao Toshio, una scelta che Raos spiega così: «Il testo che si propone come traduzione o commento di un altro testo fittizio è uno degli artifici letterari più vecchi del mondo. Ma mi divertiva l'idea di utilizzarlo come un'opera che, in realtà, c'è. Il che mi sembra sapere molto di vita». E a proposito del-

l'uso della prosa (sparsa nel testo) dice: «Guardo più in fondo che posso», e ogni volta «seno il contenuto slittare e i versi dietro, più titubanti. Proprio slittare». Nella seconda parte del libro, scritta cinque anni dopo - *Distruzione, Eco* - protagonista assoluto è l'autore e la sua memoria, che in *Carola d'acqua* scrive: «... una bellissima, cabrata, vera/carola, tufo d'argento/nel vento e poi un'altra subito dopo, nell'identico punto, più calibrata/in equilibrio a guardarmi/ma prima si era dall'alto un colibri/- doveva essere, sì, un uccello -mosca - sopra smeraldo/- rosso chiaro sul petto, sottile quasi, / tuffato a chiederle». Questa sequenza è stata scritta in Giappone mentre elaborava il lutto del padre. L'idea della perdita è alla base di tutti i suoi versi.

Sheeler, il fotografo che voleva farsi pittore

Il Metropolitan Museum di New York ospita un omaggio all'artista americano

Matteo Pericoli

NEW YORK Al Metropolitan Museum di Manhattan c'è una mostra (aperta fino al 17 agosto) dedicata alle fotografie di Charles Sheeler (1883-1965), l'artista americano che, a tutti i costi, voleva essere considerato un pittore, non un fotografo. E come tale è ancora oggi maggiormente conosciuto: un pittore di paesaggi urbani e di macchinari industriali; un testimone dell'era di enorme espansione industriale americana dei primi decenni del secolo scorso. *The Photography of Charles Sheeler* è una mostra pensata per chiarire il ruolo della fotografia nel suo lavoro di pittore. E uno ne esce, dalla mostra, pensando: «Ma perché mai Sheeler avrà abbandonato la fotografia?».

Dopo aver studiato alla Scuola di Belle Arti di Philadelphia, Sheeler fa un viaggio in Europa nel 1908 che, come racconta lui stesso negli appunti per una autobiografia commissionatagli e subito abortita nel 1937 (e ora pubblicata in parte nel catalogo), gli apre gli occhi. La rivelazione avviene a Parigi di fronte ai quadri di Picasso, Matisse, Cézanne. Si accorge di quanto a casa sua, in America, la sperimentazione nel campo dell'arte sia ancora indietro. Tornato a Philadelphia, decide di iniziare a fare il fotografo di architettura per sbarcare il lunario, e dal momento in cui inquadra e scatta le prime foto della sua casa-studio in campagna, le immagini che ne risultano hanno una straordinaria precisione e freschezza compositiva. I dettagli, le tessiture dei materiali, i volumi dei pochi e semplici spazi che compongono la casa-studio, sem-

brano mostrati con una esattezza e una chiarezza quasi scientifiche, al punto da sembrare delle opere astratte.

Dopo aver trascorso qualche anno in campagna, Sheeler si trasferisce a New York dove, nel 1920 e in collaborazione con Paul Strand, produce un incredibile film-documento-atto d'amore verso la sua città adottiva intitolato *Manhatta*. I nove minuti circa del film sono un silenzioso ed intenso viaggio attraverso una tipica giornata a New York. Le immagini, alternate a brani tratti da poesie di Walt Whitman, iniziano con l'approdo di uno dei battelli in arrivo da Staten Island e l'assalto di migliaia di pendolari che, da esso, si riversano in città; poi, per il resto delle riprese e della giornata, alla presenza umana sembra sostituirsi un denso e implacabile fumo prodotto da ogni edificio, transatlantico, ciminiera, locomotiva, o rimorchiatore che appaia nell'inquadratura. La città si muove e vive perché la vediamo respirare.

Oltre alla proiezione del film, sono esposte anche alcune stampe tratte dai fotogrammi del cortometraggio, stampe che ispireranno poi il suo lavoro sulla città. Dal 1920 in poi, Sheeler fotograferà New York con l'occhio attento alle forme, astraendo e allontanandosi da tutto ciò che gli si pone davanti. Gli esseri umani sembrano quasi non esistere, ci sono solo piani, finestre, ombre, strutture, possenti volumi e fumo.

Ma queste foto, Sheeler ci spiega, sono fatte per prepararsi a dipingere, con olio su tela, o a ridisegnare, con matita su carta, ciò che ha fotografato; così, con meticolosità ossessiva (battezza il proprio modo di dipingere «precisionismo»), quelle immagini che nella stampa di carta fotografica cat-



Charles Sheeler, «New York» (1920)

turano in modo così cristallino l'essenzialità dei volumi si ammosciano sulla tela o sulla carta nel tentativo di simularne la precisione e l'oggettività, diventando più fredde e meno vive.

Nel 1927 Sheeler riceve la commissione perfetta. Gli viene chiesto di lavorare ad una serie di foto per un opuscolo che illustri e celebri l'enorme stabilimento della Ford, a Dearborn in Michigan. Il suo amore per i volumi, per la possanza delle macchine e di tutto ciò che è manufatto - non creato dalla natura ma che, come la natura, possiede una «struttura astratta intrinseca» - in questa serie di foto viene espresso al massimo. L'uomo è, ancora, pressoché invisibile di fronte all'immensità della macchina. La fonderia, i nastri trasportatori, i tralicci con le gru per il trasporto di materiali, sono tutte forme che sembrano «corrette», come scrive ancora lui stesso, «perché (come in natura) sono progettate con in mente la loro funzione e, una volta ottenuto questo risultato, ciò che ne consegue è la bellezza».

Ma, purtroppo, Sheeler continua ad insistere che la fotografia è, per lui, solo un mezzo per arrivare ad una pittura sempre più astratta che, paradossalmente, «si liberi nel dipinto finale dei segni della pittura in quanto tale». Spinto dai mercanti e dal mercato ad abbandonare la fotografia per non diminuire il valore dei suoi quadri, Sheeler finisce per fotografare quasi di nascosto, e sempre con la scusa che la foto gli serve solo come «annotazione» per il futuro dipinto. Nelle sue note autobiografiche spiega che l'unico motivo per cui continua a fotografare è perché la foto è in fondo un modo per schizzare più rapidamente, per

non dover tornare nello stesso posto più d'una volta, e per accumulare più informazioni senza dover selezionare in anticipo ciò che, con calma, deciderà di rappresentare una volta nel suo studio.

Nel 1929 (due anni prima di abbandonare «ufficialmente» la fotografia) Sheeler fa un viaggio in Europa durante il quale vede un luogo che aveva a lungo desiderato visitare: la cattedrale di Chartres. Nel voler catturare la complessità della struttura, Sheeler prende la macchina fotografica e decide di trattare la cattedrale medievale come aveva trattato, due anni prima, la «cattedrale dell'industria», lo stabilimento della Ford, cercandone la naturale «struttura astratta intrinseca». Con una serie di quattordici foto, Sheeler ci fa sentire di cosa sia fatta la cattedrale, ce ne fa toccare i mattoni, e ce ne mostra l'imponenza facendocela vedere dal basso verso l'alto, dall'alto verso il basso, da vicino, da vicinissimo, e mai in un'immagine d'insieme. Anche qui, come nelle foto di New York, o delle officine della Ford, non esiste l'orizzonte, non esistono le persone, c'è solo la forza primordiale dei volumi, delle macchine, dei contrafforti e degli archi rampanti che, come enormi tralicci, si arrampicano verso il cielo.

«Per un uomo che non sa nulla», Sheeler scrive, «le montagne sono semplicemente montagne, l'acqua è acqua e gli alberi sono alberi. Non appena studia e sa qualcosa di più, le montagne non sono più montagne, l'acqua non è più acqua e gli alberi non sono più alberi. Ma quando avrà veramente capito, le montagne tornano ad essere montagne, l'acqua ad essere acqua e gli alberi alberi».

La Recensione

Un'estate inverosimile ma credibile

Angelo Guglielmi

Con *Una lunga estate* (storia di Leopoldo e Nina e tanti altri in corsa innamorata per l'Europa e l'Africa) Elkann ha sbagliato la mira: voleva fare una cosa e si è trovato a farne un'altra: voleva scrivere un romanzo d'amore e invece ha scritto - consapevole, inconsapevole - la storia di un fallimento intellettuale.

Il romanzo di Elkann è assolutamente inverosimile e fa risiedere proprio nella inverosimiglianza la sua credibilità. Pensate come sarebbe qualunque se si fosse svolto in maniera verosimile: intanto Leopoldo non sarebbe mai partito per la Grecia se, invece che incontrare Nina casualmente a Piazza del Popolo (e quasi non riconoscerla), superarla e tornare indietro e dirle partiamo e ottenerne un punto sì, avesse dovuto (come succede nella vita) farle una corte di giorni con cene e balli prima di convincerla a fare un viaggio con un quasi sconosciuto.

Poi una volta in Grecia non diventa subito amanti come ci si aspetterebbe visto che condividono la casa, toccano gli stessi oggetti, si scambiano le magliette, fanno il bagno nudi, si sequestrano in spiaggette solitarie e deliziose. Nulla di tutto questo anzi tutto il contrario: diventano amanti dopo alcune settimane e Nina cede non (come ancora ci si aspetterebbe) per ripicca, per punire Taddeo, l'amante rimasto a Roma, con cui Nina è in litigio, pur seriamente amandolo, perché non ha il coraggio di lasciare la moglie e continua ad avere il piede in due staffe.

In realtà all'interno di questa situazione straordinaria un elemento di verosimiglianza c'è, voglio dire che il ritardo con cui Nina e Leopoldo diventano amanti trova giustificazione agli occhi del lettore (abituato a seguire le attese del buon senso) nella mancanza di fascino di Leopoldo. Sì, Leopoldo è un critico d'arte che si è costruito (anzi che cerca di costruirsi) un piccolo nome da scandalo parlando di Picasso (contro gli osanna generali). Per il resto non evidenzia nessun'altra qualità: non è ricco, è un semplice giornalista, forse è bello, non è particolarmente brillante

(anzi appare molto sotto tono nelle riunioni con gli intellettuali del luogo dove Nina lo trascina prima in Grecia e poi a Tangeri). Così il fatto che Nina, di straordinario carisma e bellezza, a lungo non lo fila e lo tiene lontano è una delle poche cose verosimili-comprendibili dell'*Estate* di Elkann. Ma è che Leopoldo non è un personaggio, non ha una forte autonomia di persona (alla stregua degli altri personaggi del romanzo), non nasconde verità straordinarie e pour cause: l'autore aveva bisogno di qualcuno, di più comune, che tenesse le fila della complessa matassa che stava svolgendo e inventa Leopoldo che piuttosto che un protagonista della scena è solo un trait-d'union, una linea di collegamento tra vicende, risvolti, sorprese e luoghi diversi: Leopoldo è per l'autore altrettanto necessario dell'aereo.

Ma torniamo a Nina. Nina si innamora di Leopoldo (e non si sa perché visto che non pare dotato di particolare sex appeal) ma è anche o ancora innamorata di Taddeo che pur la infastidisce: di lui le dà fastidio oltre la viltà (di cui si è detto) la gelosia che Nina non concepisce (o non tollera) parendole del tutto normale (e lo scopriremo sempre più nel prosieguo della storia) amare contemporaneamente due uomini comunque più di un uomo: è che per Nina l'amore non è l'incontro fortunato e felice tra due esseri ciascuno dei quali trova il tutto nell'altro (e non desidera più nulla) ma è una storia di sentimento panico di cui sono capaci solo alcuni esseri privilegiati e che si esprime attraverso una dedizione, un dare coinvolgente

che non ha limiti di destinazione e che riguarda non tanto chi ne beneficia ma chi dà. Nina è uno di questi esseri privilegiati: solo Nina è capace d'amore, gli altri tanto Taddeo che Leopoldo sono semplici approfittatori e casuali beneficiari di un favorevole incontro. Capita così che Leopoldo all'arrivo di Taddeo, pur sapendo di essere il favorito e dunque al riparo dalla gelosia (come sono in genere i freschi amanti - Leopoldo e Nina sono amanti da qualche giorno - nei confronti dei mariti - e per Leopoldo, Taddeo è una sorta di marito di Nina visto i tanti anni in cui stanno insieme) incongruamente (in

fondo inconcepibilmente) si ingelosisce e sparisce facendosi romito in una sorta di cuccia stamberga che troverebbe, e non si sa come, lungo la spiaggia. E che la gelosia è un pretesto per sottrarsi all'amore, che è cosa che in fondo non gli appartiene, di cui sa approfittare ma non sa vivere tanto da trasformarlo in una occasione di solitudine e di rinuncia. E solo quando scopre che Nina non è più nell'isola, è partita, esce dal suo nascondiglio e si mette a cercarla. Per Leopoldo e non solo per lui l'amore esiste solo come inseguimento.

E la insegue attraverso la Corsica, la Spagna e il Marocco e in ognuna delle

tappe di questa peregrinazione amorosa trova la conferma, sempre nuove prove che l'amore è sempre altrove. A Bastia in Corsica incontra prima Marcel (che è anche il proprietario dell'albergo in cui dorme la prima notte) e poi Hector, il compagno di Françoise, presso la quale Nina si sarebbe rifugiata. E scopre che tanto l'uno che l'altro hanno una vita segreta e che a fianco delle donne che amano, ne amano una seconda ma questa seconda è più spesso lontana, vive in un'altra città e la incontrano più spesso per telefono, nelle cui cornette si giurano grande amore. E non si tratta di adulteri qualunque che approfittano dell'assenza della moglie per tradirla.

Ma è che l'amore non è mai lì dove si trova, è sempre lontano, in un altro luogo dove esiste come ricerca più che come dato di fatto. Esiste essenzialmente come inseguimento.

E Leopoldo, che l'autore usa, come più sopra abbiamo detto, come una sorta di portavoce dei convincimenti amorosi dei suoi personaggi, finisce per proclamare proprio questa sorta di impossibilità dell'amore quando parlando di sé, del suo amore per Nina, confessa: «Il nostro amore o sarà un amore assoluto o non sarà niente».

E arrivato a Tangeri in Marocco, al termine del suo inseguimento, non tarda molto a scoprire che «non sarà niente». Qui a Tangeri ritrova faticosamente Nina che gli si presenta come un miraggio. Gli pare di vederla dappertutto ma sempre la perde. Va dove è certo di trovarla ma lei all'ultimo momento ha deciso di andare altrove. Incontra le amiche che gli dicono che è pazza di lui e che ha sofferto come una bestia per la sua sparizione. Sa che anche Taddeo è a

Tangeri o sta per arrivare e sa che il rapporto di Nina con il suo vecchio amante è ancora, se pur attutito, vivo.

Finalmente incontra Nina. Scoprono di essere perdutamente innamorati l'uno dell'altro. Lei gli dice di essere incinta ma non sa di chi. Improvvisamente si materializza Taddeo. Nina cade in una sorta di coma che dura quasi due giorni come il risultato di una insostenibile contraddizione interna tra due appelli altrettanto forti che la spingono in direzioni opposte. In realtà Nina è innamorata o si sta innamorando di un terzo uomo. Si innamora di Gérard, un fotografo omosessuale, mettendosi in gara con un uomo (facente parte della sua combriccola di amici) pure lui innamorato del fotografo. In realtà innamorandosi di Gérard, Nina si innamora di se stessa, si innamora dell'amore che il fotografo, non per niente omosessuale (e dunque al riparo per lei donna dalla ricerca di un piacere immediato) rappresenta.

Infatti cosa spinge Nina verso Gérard? Forse la stravaganza? No, piuttosto s'innamora del rumore secco e distaccato dei clic della macchina fotografica così simile alla precisione e alla freddezza con cui il dio dell'amore lancia i suoi dardi. Il rumore di quei clic sono per lei «come una fitta dentro, un piacere forte, fisico». E finalmente Nina, che mentiva quando diceva di essere incinta, si acquieta in un amore per sempre. All'amore per Leopoldo o per Taddeo, Nina, attraverso Gérard, sostituisce l'amore per l'idea dell'amore riuscendo finalmente a conferire al sentimento dell'amore quella qualità di cosa eterna e bellissima che tutti gli innamorati ardentemente cercano e mai trovano. E non è per caso che l'amore finalmente raggiunto trova casa a Parigi, per convenzione la città dell'amore, dove Nina e Gérard ormai vivono e dove molti anni dopo Leopoldo li incontra mentre passeggiano trascinandosi dietro un piccolo bambino.

Ecco, a me piace raccontarmi questo romanzo di Elkann come una scena dove i protagonisti scoprono di esistere non esistendo, prendendo atto del fallimento dei loro progetti di vita. La verità dell'esistenza è sempre altrove e a noi non rimane che il coraggio di coltivarne l'impossibilità.

