



## *“Tutti loro erano persone vere”. Il problema della rappresentazione dell’AIDS nella poesia di Hezy Leskly<sup>1</sup>*

di Sara Ferrari

Scrivere della poesia di Hezy Leskly spesso significa indagare l’assenza. In alcune circostanze, infatti, nella sua opera ci troviamo ad affrontare una sorprendente mancanza di tematiche, strutture, addirittura di determinati vocaboli in cui, per svariate ragioni, ci aspetteremmo di imbatterci. Queste assenze sono in realtà dei vuoti apparenti, i quali celano motivazioni profonde e una sconcertante ricchezza di pensiero. È uno dei tratti peculiari della poesia di Hezy Leskly, un poeta che sempre opera nel segno dell’alterità, come dimostra anche la sua non convenzionale formazione letteraria. Nato nel 1952 a Rehovot (Tel Aviv), da genitori di origine ceca sopravvissuti alla Shoah, Leskly trascorse buona parte degli anni giovanili in Olanda, dove studiò danza e arte presso l’Open Academy of Art de L’Aja. Di ritorno in Israele si stabilì a Tel Aviv, dove iniziò a lavorare come critico per la danza in un settimanale della città e come coreografo. Tra il 1986 e il 1992 pubblicò tre volumi di poesia: *Ha-etzba* (“Il dito”), *Hibbur ve-Hissur* (“Più e meno”, 1988) e soprattutto *Ha-akbarim ve-Leah Goldberg* (“I topi e Lea Goldberg”, 1992), considerato il suo capolavoro. L’ultima raccolta, *Sotim Yekarim* (“Cari pervertiti”), uscì nel 1994 qualche mese dopo la morte del poeta, causata dall’AIDS.

---

<sup>1</sup> Una prima versione di questo saggio è stata presentata al World Congress of Jewish Studies, svoltosi nel 2009 presso l’Università Ebraica di Gerusalemme. Tutte le traduzioni dall’ebraico sono a cura di chi scrive.



Il nostro studio si concentrerà proprio su quest'ultimo libro, al fine di analizzare come Leskly affronta il tema della malattia.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, questo libro non offre alcuna rappresentazione diretta dell'AIDS; addirittura, se si esclude un unico caso, non vi sono neppure allusioni esplicite alla malattia. Eppure, leggendo i versi di *Sotim Yekarim* non si può eludere la sensazione che questo libro, nella sua singolarità, rappresenti un prodotto degli anni della pandemia di AIDS di cui costituisce una testimonianza poetica importante. Lo si evince dalla palese condizione di malessere che governa ogni detto dell'io poetico, dalla sua ironia agghiacciante, dalla "solitudine abissale" (Hirschfeld 1994: 8) in cui egli è costretto. Questa impressione diviene ancor più forte nel momento in cui, grazie a un'approfondita analisi dei testi, comprendiamo che Leskly, al posto di rappresentare direttamente l'AIDS, documentando ad esempio gli effetti del virus sul proprio corpo, come molti fanno in quegli stessi anni, ha invece assorbito la malattia nella scrittura e l'ha resa parte integrante del suo discorso poetico. In altre parole, Leskly non scrive dell'AIDS, ma dall'AIDS.

Va poi osservato che una rappresentazione diretta della malattia sarebbe stata del tutto improbabile per un autore come Leskly, il quale ha costruito la propria poesia come "uno spazio asettico di bellezza infeconda, peccaminosa, glaciale, purificata da ogni sentimento" (Mishori 2009). Inoltre, durante gli anni '80 e '90 scrivere dell'AIDS significava non solo esprimere sentimenti privati di rabbia e dolore, ma anche portare una testimonianza al fine di combattere contro i pregiudizi e la negligenza del mondo politico. Hezy Leskly non avrebbe mai potuto condividere analoghi atteggiamenti nei confronti della scrittura poetica. Basti pensare, ad esempio, a come egli si rapporta all'omosessualità. Esclusi casi isolati, è impossibile trovare nella sua opera espliciti riferimenti all'omosessualità. Come osserva il poeta e critico letterario Yitzhak Laor, "Hezy Leskly non si sarebbe mai permesso di scrivere poesie sull'omosessualità, vale a dire, trattando l'omosessualità come un tema o una questione politica" (Laor 1994: 8). Per Leskly, infatti, l'omosessualità non è un semplice soggetto di cui scrivere, ma un principio estetico, uno status spirituale e artistico (Laor 1994: 8; Hirschfeld 1994: 8). Le medesime considerazioni possono essere applicate anche al nostro argomento. Lo status spirituale e artistico del parlante in *Sotim Yekarim* è, infatti, quello di un poeta omosessuale che scrive durante la fase più acuta dell'epidemia di AIDS. La voce del poeta proviene da un mondo che contempla la propria (auto)distruzione e da ciò trae voluttà. La morte e la malattia circondano il parlante da ogni parte, talvolta sembrano quasi assediare, costringerlo alla resa; a salvarlo però interviene la sua folle ironia.

L'influenza della malattia si percepisce anche dalla lingua poetica che Leskly utilizza nel corso della raccolta. Infatti, a dispetto di un'assenza quasi totale di rappresentazioni o di espliciti riferimenti all'AIDS, termini generali appartenenti al campo semantico della malattia, quali "malato", "malattia", "infermità", "terapia", "medicina", ricorrono in maniera frequente nella raccolta, anche più volte nel corso della stessa poesia (Leskly 1994: 13, 16, 22, 23, 24, 45).



Ciononostante, la malattia non è rappresentata come una condizione fisica, al contrario essa è trasformata in metafora, forse la più rilevante dell'intero volume essendo talvolta metafora della poesia stessa. Ciò avviene in *Ripuyo Shel Ha-Nahar Ha-Saharuri* ("La guarigione del ragazzo sonnambulo"), lirica scritta da Leskly su ispirazione del dipinto *Healing of a Lunatic Boy*, del pittore scozzese Stephen Conroy. Così come il quadro di Stephen Conroy, l'intera poesia è concentrata attorno al corpo del ragazzo sonnambulo, la cui descrizione presenta dei dettagli piuttosto eloquenti:

Il ragazzo è disteso su qualcosa  
che è insieme tavolo, panca e letto.  
Il ragazzo disteso non ha membro  
e la sua pelle è grigia.  
Stringe le braccia misere  
al corpo misero. È  
malato.  
Non c'è nome per la sua malattia  
e non c'è bocca che sappia descriverla [...]

Solo a metà del testo risulta chiaro che il corpo malato del ragazzo in realtà è la poesia. Non si tratta però solo di un artificio necessario alla rappresentazione. Come osserva Ariel Hirschfeld, "il ragazzo sonnambulo si avvicina a essere l'immagine più completa della poesia nel mondo di Leskly" (Hirschfeld 1994: 8). La poesia è dunque descritta come un corpo fragile, impossibile da classificare o definire, per il quale l'infermità è, paradossalmente, una condizione vitale. La guarigione, infatti, conduce alla sterilità, alla mancanza di significato, al tormento:

Il ragazzo non morrà  
né conoscerà dolore.  
Gli alunni della scuola scozzese gli stanno accanto.  
Questi ragazzi  
sono spaventati in verità, ma portano sollievo.  
Se il ragazzo disteso guarirà, noi, che seguiamo con un certo interesse  
la guarigione della poesia, saremo costretti  
a scegliere tra tavolo, panca  
e letto.  
A chi dirà tavolo accadrà un prodigio  
e vedrà due alberi parlanti, i cui tronchi emetteranno saggi detti  
e i rami parole vane.  
Chi dirà panca parlerà una lingua ma  
ne capirà un'altra. Parlerà francese ad esempio  
e capirà solo l'inglese.  
Chi dirà letto vi si sdraierà  
nudo  
rigirandosi come un coltello dentro un'orbita.



Al di là di queste riflessioni, la centralità dell'AIDS all'interno di *Sotim Yekarim* è inoltre testimoniata dal fatto che esso rappresenta il culmine (e probabilmente anche il motore) del discorso poetico principale del volume, quello concernente l'arte, la realtà e il loro significato. Il primo testo concernente questo argomento è la poesia di apertura del volume, *Hashraah Metuqah* ("Una dolce intuizione"):

Non esiste nulla al mondo  
se non  
l'arte.  
Non esiste fame  
non esiste politica  
interna né estera

non esistono rigurgiti né singulti  
non esistono rose  
non esistono scarpe strette  
non esistono dita meravigliose    mani perfette    dita splendide

non esiste purè di  
patate

non esiste pioggia, non esiste canicola o paura della  
morte.    Solo l'arte.

Qui il parlante sembra voler invocare l'assoluta superiorità dell'arte tramite la magniloquente dichiarazione "non esiste nulla al mondo se non l'arte" (Hirschfeld 1994: 8; Hever 1994: 7). Tuttavia l'atmosfera assertiva si dissolve immediatamente e il lettore realizza come la presunta supremazia dell'arte si fonda, di fatto, su una serie di negazioni, tutte in qualche modo legate al mondo fisico o reale. Il catalogo di negazioni scaturito dall'affermazione iniziale dimostra come in verità quest'ultima costituisca non tanto una manifestazione vigorosa, quanto piuttosto l'esito di uno sforzo da parte dell'io poetico, teso a respingere la presenza quasi debordante della fisicità del reale per poter infine dichiarare la preminenza dell'arte (Hever 1994: 7). Ciononostante, come nota Ariel Hirschfeld, la riga finale, se letta separatamente da quella che la precede, giunge a formare l'assioma "morte = solo l'arte" (Hirschfeld 1994: 8), il quale annulla del tutto ogni possibilità di intendere la poesia e la sua asserzione iniziale in maniera positiva. Di conseguenza il significato del testo risulta opposto a quello suggerito dai primi versi: l'allontanamento della fisicità e della concretezza del reale, a favore dell'astratto, ossia dell'arte, è una scelta pericolosa, che conduce alla morte. Sin dai versi iniziali del volume, Leskly sembra dunque essere assillato dalla realtà e dal suo status all'interno della poesia. Non si tratta di una novità introdotta nel quarto libro; Leskly si occupa di questo argomento in tutta la sua opera, concentrandosi principalmente su alcuni particolari aspetti del reale, ossia gli elementi di norma



considerati di scarsa importanza o addirittura ripugnanti (Leskly 1992: 12), come i calzini (Leskly 1992: 38), i topi e gli scarafaggi (Leskly 1992: 38, 94) o, per citare la poesia appena analizzata, rigurgiti e singulti, scarpe strette, purè di patate. È uno dei principi basilari dell'estetica "altra" di Leskly che mira a rovesciare ogni gerarchia convenzionale e ogni canone estetico. Sulla base di queste considerazioni, i due testi che ci accingiamo a esaminare, *Ha-Tzaluv*, ("Il crocifisso") e *Yitzkhak* ("Isacco"), rappresentano forse il compimento del percorso poetico di Leskly. Tramite l'uso della tradizionale dialettica arte vs. vita, in entrambe le liriche il poeta si concentra sulla caratteristica più sgradevole della fisicità: il suo essere soggetta alla sofferenza e alla morte.

Esiste un aspetto più appropriato, più bello, più saggio  
di quello di  
Gesù crocifisso nelle chiese, nelle cattedrali, nei musei, sui libri  
d'arte?  
Al contrario,  
l'effigie del vero crocifisso sul vero Golgota,  
che cosa racchiude  
?  
Mosche, puzzo, sudore, urina.  
Nessuna parabola spunterà qui,  
forse qualche stupida gramigna.  
Oh Dio mio, Dio mio!

Come nota Ariel Hirschfeld, di primo acchito la poesia sembra vertere su una contrapposizione di tipo meramente estetico tra arte e vita (Hirschfeld 1994: 8): ciò che gravita entro il territorio dell'arte è "appropriato, bello, saggio", mentre il reale è solo "mosche, puzzo, sudore e urina". Tuttavia uno sguardo più approfondito rivela invece un complesso dibattito sul valore del reale e del concreto in rapporto all'astratto.

L'immagine che Leskly sceglie come esempio è quella del Cristo crocifisso. L'utilizzo di un emblema della tradizione cristiana non deve stupire. Tra la poesia israeliana e il Nuovo Testamento esiste, infatti, un dialogo vivace, il quale si esplica in particolar modo nella rielaborazione di episodi e temi evangelici. Tuttavia, come vedremo anche nella poesia successiva, la scelta di Leskly cade sempre su elementi della tradizione cristiana che sono divenuti parte integrante della letteratura e della cultura occidentali; pertanto, ciò che interessa al poeta non è il loro significato all'interno del Cristianesimo, ma il loro potenziale simbolico generale.

Il Cristo crocifisso è l'immagine forse più rappresentativa della cultura occidentale, sia per le sue caratteristiche esteriori, sia per l'ampia rete di significati e simboli teologici e morali a essa associati. Di conseguenza la rappresentazione del Cristo nell'arte tende per lo più a realizzare un'immagine sublimata, tesa a riprodurre figurativamente il significato ultimo della Passione, considerato un sacrificio d'amore, una sofferenza necessaria che già reca in sé il trionfo della resurrezione e della redenzione dell'umanità. Questa interpretazione è così radicata da essere ormai divenuta l'immagine reale del Cristo, la quale supera e allontana il modo in cui "il vero



crocifisso sul vero Golgota” ha sofferto ed è morto, cioè tra fluidi corporali tutt’altro che nobili. Ciò è confermato dal fatto che, per riferirsi al Gesù crocifisso del mondo dell’arte, Leskly utilizza la parola “aspetto” (*mareh*), solitamente riservata agli esseri umani “reali”, mentre per definire l’immagine del vero crocifisso egli sceglie il termine “effigie” (*tmunah*), di norma destinato a rappresentazioni figurative di vario genere. Conseguentemente, se il Gesù crocifisso del mondo dell’arte è divenuto l’aspetto di Gesù per antonomasia, la sua immagine reale, la cornice di sofferenza fisica originaria sono divenute ormai solo un’effigie, uno strumento di rappresentazione. Come ha individuato Hanan Hever (Hever 1994: 7), Leskly muove qui un’evidente critica alla struttura dell’allegoria tradizionale, la quale si basa su una ben definita polarità tra il significante reale e il significato astratto e di norma considera l’essere umano solo come personificazione di concetti astratti. La tensione allegorica tradizionale fallisce poiché crea, come nel nostro caso, un evidente squilibrio tra i due poli; la struttura risulta, infatti, sin dal principio zoppicante, mozzata, incapace di rappresentare il mondo (Hever 1994: 7). La carenza della struttura allegorica è espressa chiaramente nel terzultimo verso, dove il parlante nega che dalla reale agonia del vero Gesù possa nascere un *mashal*, cioè una parabola, un racconto allegorico portatore di un insegnamento morale o di un messaggio teologico. È del tutto improbabile però che siano la bruttezza della realtà o la sua inadeguatezza a fornire validi insegnamenti ad angustiare il parlante. Ciò che lo disturba è la tendenza della cultura occidentale a costruire sulla concretezza della realtà strutture ermeneutiche che tendono all’astratto e al divino, ma relegano la materia di cui sono costruiti, ossia il reale stesso, a una condizione di assoluta marginalità.

Notiamo poi che nell’ultimo verso il parlante cita alcune delle parole pronunciate da Gesù al culmine dell’agonia sulla croce.<sup>2</sup> Il compito che questa citazione svolge è duplice. Introdotta dall’interiezione “oh”, lo strumento retorico prediletto da Leskly per creare il peculiare equilibrio tra pathos e ironia, essa può essere intesa “come un gemito di stanchezza e rinuncia che implica derisione e annientamento del mondo della bellezza e della fede espresso dal racconto antico” (Hirschfeld 1994: 8). Tuttavia, alla luce di quanto è stato spiegato in precedenza riguardo all’allegoria, risultano molto interessanti le parole di Hanan Hever:

dopo essersi congedato dall’allegoria generale, quella legittima delle icone provenienti dal mondo dell’arte, [Leskly] torna al luogo in cui, nonostante tutto, il concreto e il puzzo, il sudore e il corpo ricevono per alcuni istanti, attraverso la citazione delle parole di Gesù, uno status spirituale, metafisico, e così facendo fornisce loro uno status allegorico alternativo. (Hever 1994: 7)

---

<sup>2</sup> La citazione completa, riportata in *Matteo 27: 46* sarebbe: “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?”.



La struttura allegorica alternativa che Leskly propone si realizza dunque nella realtà più immediata e vicina possibile: la voce del parlante. Sebbene la citazione dei Vangeli sia frammentaria e la domanda originale sia ormai divenuta un appello mozzato, senza alcuna speranza di corrispondere completamente al modello originale, il grido del parlante è il "vero" grido.

È chiaro che, rappresentando la fase intermedia di una più ampia riflessione, questa poesia, *Ha-Tzaluv*, rivela appieno le proprie potenzialità ermeneutiche se accostata a *Yitzhak*, l'ultimo testo che sarà analizzato in questa sede. Tuttavia il fatto che Leskly abbia scelto come esempio l'agonia di Cristo non è di certo casuale e costituisce un legame diretto con la letteratura dell'AIDS. In molti testi scritti, in particolare negli Stati Uniti, sia durante gli anni '80 e '90, sia di recente, l'immagine del Cristo crocifisso è utilizzata per rappresentare, elaborare e in qualche modo anche vincere le sofferenze fisiche e morali della malattia (si vedano, ad esempio, Corless e Pittman 1989; 1994; Haver 1996; Ackermann 2002; Messer 2004; Overberg 2006). Essa, infatti, è l'archetipo più diffuso della sofferenza innocente, il cui significato è reso ancor più valido dalle speranze di vita eterna, amore e redenzione che implica. Talvolta vi è un invito esplicito a leggere le sofferenze generate dall'AIDS attraverso il racconto della Passione: "both caretaker and patient fit into the archetype of Christ in the Cross" (Corless e Pittman 1989: 386). Identificare le sofferenze del malato di AIDS con quelle di Cristo significa, infatti, imprimere in esse un alto valore spirituale, cosa che assume un'importanza straordinaria, soprattutto se consideriamo i pesanti pregiudizi legati questa malattia. È possibile forse ipotizzare che Leskly muova qui una critica indiretta anche nei confronti di analoghi accostamenti, invocando il rispetto spettante di diritto al "vero Gesù sul vero Golgota", ossia al malato reale, sebbene la sua sofferenza non possa fornire alcun insegnamento. Questa supposizione appare sostenuta da quanto espresso in *Yitzhak*, la lirica che chiude il libro, la sola in cui Leskly affronti il tema dell'AIDS in maniera esplicita. Se le due poesie precedenti, e *Ha-Tzaluv* in particolare, costituiscono la premessa teorica, *Yitzhak* rappresenta invece l'elaborazione concreta di un pensiero sviluppatosi lungo tutto il volume. La poesia è inclusa in un ciclo dal titolo indicativo, *Ha-Mishpahah Ha-Qedoshah*, cioè "La Sacra Famiglia". Ci troviamo dunque davanti a un nuovo richiamo all'ambito cristiano, questa volta rielaborato in senso ironico-allegorico: la Sacra Famiglia" ideata da Leskly non ha nulla a che vedere con quella originale.

*Yitzhak* ("Isacco") rappresenta l'elemento culminante di questo nucleo familiare, e dell'intero volume. Si considerino le prime due strofe:

Molti anni fa  
Izik  
era  
il mio migliore amico.  
È morto di AIDS.  
Peter è morto di AIDS (gli stivali, le danze)  
Hans è morto di AIDS (l'opera)



Hart è morto di AIDS (cartoline artistiche)  
Diogenes è morto di AIDS (Giappone)  
Ulisses è morto di AIDS (museo privato)

Shulamit  
l'ha strangolata un tassista, Suriname.  
(Filo del telefono)  
Mi pare Suriname. Non ne  
sono sicuro.  
Tutti loro erano persone vere.

Il titolo Yitzhak/Isacco rappresenta un elemento di non trascurabile importanza. Per un lettore avvezzo alla poesia israeliana esso, infatti, richiama immediatamente un contesto ben preciso, ossia l'episodio biblico cui in italiano di norma ci si riferisce (impropriamente) con l'appellativo di "sacrificio d'Isacco", in ebraico chiamato *Aqedah*, "legatura". Per la cultura ebraica questo brano costituisce un archetipo d'importanza basilare che, sin dal Medioevo, letterati e intellettuali hanno rielaborato e riscritto adattandolo a situazioni private e collettive, spesso con lo scopo di rappresentare i traumi della storia degli ebrei, dalle persecuzioni messe in atto dai Crociati ai *pogrom*, dalla Shoah alle guerre d'Israele. Nel corso dei secoli, l'importanza ermeneutica di questo brano non ha mai perduto vigore, mantenendo una posizione di assoluta preminenza anche nell'ambito della letteratura israeliana; il tempo però ha mutato in modo considerevole la modalità di approccio al testo, il quale dal Novecento è andato incontro a un processo di secolarizzazione totale:

Relationship between man and God is gradually replaced, first by relationship between man (either as individual or nation) and his socio-historical circumstances, and then by the relationship between man and his self, his own existence, his fate. (Kartun-Blum 1997:18)

All'interno delle molteplici e disparate interpretazioni, è dato affermare che il personaggio di Yitzhak/Isacco incarna, in linea generale, il paradigma della vittima ignara e innocente di un sacrificio crudele e, talvolta, privo di motivazioni. Sulla base di queste premesse, è possibile dunque interpretare la poesia Yitzhak come una tradizionale rielaborazione dell'episodio biblico, una sorta di "*Aqedah* al tempo dell'AIDS", in cui Isacco, la vittima, è un uomo colpito e ucciso dalla malattia. La corrispondenza tra la vittima biblica e quella odierna è inoltre rafforzata dal rapporto di derivazione sussistente tra il nome biblico, Yitzhak, e quello dell'amico morto del poeta, Izik, che ne costituisce una variante. Queste considerazioni, per quanto valide in una certa misura, non esauriscono tuttavia la complessa struttura di questa poesia, la quale richiede una più ampia e approfondita riflessione.



La differenza formale riscontrabile tra il nome del titolo e quello presente all'interno della strofa implica, infatti, l'inattuabilità di una completa sovrapposizione tra i due personaggi. In altre parole, il poeta, pur riconoscendo l'esistenza di un'affinità di fondo tra le due figure, nello stesso tempo evidenzia il fatto che essi appartengono a due piani separati: da un lato il personaggio biblico, divenuto ormai segno allegorico, dall'altro la persona reale. Anche in questo caso ritroviamo dunque la medesima tensione riscontrata nella poesia *Ha-Tzaluv*. Tuttavia, se, come abbiamo visto, il testo esaminato in precedenza costituisce una prima fase di critica e decostruzione della struttura allegorica tradizionale, questa poesia, *Yitzhak*, è un esempio di come Leskly concepisca la propria allegoria alternativa. Notiamo innanzitutto come, dal sesto verso, la corrispondenza *Yitzhak/Izik*, apparentemente alla base dell'intera poesia, sia, di fatto, superata dall'allargamento del discorso anche ad altri personaggi e amici (Peter, Hans, Art, Diogenes, Ulisses). L'allegoria costruita qui da Leskly è dunque non convenzionale, "un'allegoria traballante, in cui il legame tra significato astratto e significante concreto necessita di essere continuamente stabilito" (Hever 1994: 7). Inoltre, essa "non porta con sé significati fissi, naturali, legati alla fonte assoluta e autorevole del significato; al contrario crea una lingua elastica di significati frammentati e di frammenti allegorici" (Hever 1994: 7). Sotto questa prospettiva va considerata in particolare la seconda strofa, dove la vicenda di Shulamit, che costituisce una variazione rispetto al tema iniziale, sposta il contenuto dell'allegoria dal contesto più specifico dell'epidemia dell'AIDS a quello più ampio di una serie di morti terribili e premature. Particolarmente significativo è poi l'ultimo verso di questa seconda strofa: "Tutti loro erano persone vere". La presenza di questo aggettivo, "vere", di certo non è casuale e costituisce un ulteriore segno del dialogo tra i due testi oggetto della nostra discussione. Come "il vero Gesù sul vero Golgota", quelle citate qui da Leskly sono persone reali che hanno subito una morte crudele e quindi sono state anch'esse "mosche e puzzo, sudore e urina". Paradossalmente ciò rappresenta il punto di forza di questi personaggi: la realtà della loro vicenda, la concretezza, anche sgradevole, della loro sofferenza. Leskly è ben conscio del fatto che non ci potrà mai essere piena conformità tra il segno allegorico e i personaggi "terreni", perché le vicende di questi ultimi sono imperfette e prive di significato morale; tuttavia intitolando la poesia con il nome biblico "Yitzhak", egli restituisce dignità a questi personaggi, li innalza "in carne e ossa" a uno status spirituale elevato proprio in virtù del loro essere reali. È una sorta di contro-allegoria, dove la struttura originaria è stata eliminata per fare posto a un altro modello, più consono a rappresentare la realtà contemporanea in tutte le sue forme.

Per quanto riguarda poi il tema specifico della malattia, si noti come nella prima strofa Leskly utilizza una serie di ricorrenti stereotipi nella sequenza di spiegazioni tra parentesi, in particolare l'associazione tra l'AIDS, omosessualità e il mondo dell'arte.

Le strofe successive sono nuovamente incentrate sul tema dell'AIDS:

Anni fa  
passeggiavo col mio amico Benni (Bernhard)



lungo uno dei canali di Amsterdam.  
(Oh gli adorati canali!)  
E gli dissi: ho la sensazione  
che l'aeroplano che ha bombardato Hiroshima  
sia passato di qui e abbia sterminato  
i giovani omosessuali  
di Amsterdam.

Un istante dopo mi colpì un pensiero  
come un tuono, sì, come un tuono:  
il nome dell'aeroplano o della bomba, non  
riesco a ricordarmi se fosse l'aeroplano  
o la bomba;  
in ogni  
caso  
il nome era:  
Enola Gay.  
(Oh gli adorati canali!)

Il tratto più evidente dei versi conclusivi della poesia è la scelta di rappresentare la pandemia tramite il confronto con altre stragi precedenti della storia, come la Shoah o la Morte Nera. Si tratta di uno stereotipo piuttosto frequente nella letteratura legata all'AIDS (si vedano, ad esempio, Haver 1996; Kruger 1996; Goshert 2005), pertanto il fatto che Leskly scelga il bombardamento di Hiroshima non deve stupire. Tuttavia va osservato che il nesso tra i due eventi è stabilito non solo dai loro analoghi effetti devastanti, ma anche e soprattutto da una sarcastica interpretazione del celebre nome dell'aeroplano da cui fu sganciata la bomba atomica: Enola Gay. L'atmosfera generale è tipica di quest'ultima raccolta di Leskly, dominata, com'è stato osservato all'inizio del presente studio, da uno humour nero a tratti sconvolgente. Anche qui la chiusura è affidata all'interiezione "oh" la quale nello spazio delle strofe conclusive ricorre due volte con le parole "(Oh gli adorati canali!)", che esprimono la nostalgia del parlante per i canali di Amsterdam. Tuttavia, se nella terza strofa queste parole sono percepite dal lettore come davvero cariche di rimpianto, nell'ultimo verso esse si trasformano in una chiusura fortemente ironica, quasi auto-derisoria, che rappresenta il perfetto addio di Leskly ai suoi lettori e alla poesia.

#### BIBLIOGRAFIA

Ackermann D., 2002, *Tamar's Cry: Re-Reading an Ancient Text in the Midst of an HIV/AIDS Pandemic*, CIIR, London.

Corless I., Pittman M., 1989, *AIDS: Principles, Practices & Politics*, Taylor & Francis, New-York/London.



- Goshert J.C., 2005, "The Aporia of AIDS and/as Holocaust", *Shofar*, 23, Spring, pp. 48-70.
- Haver W., 1996, *The Body of This Death: Historicity and Sociality in the Time of AIDS*, Stanford University Press, Stanford.
- Hever H., 1994, "Mashal lo yitzmah kan", *Haaretz*, 17 August, p. 7.
- Hirschfeld A., 1994, "Homoseksualiut hi hakfapat ha-hayyim la-iqaron ha-esteti", *Haaretz*, 5 August, p. 8.
- Kartun-Blum R., 1999, *Profane Scriptures*, Hebrew Union College Press, Detroit.
- Kruger S., 1996, *AIDS Narratives: Gender and Sexuality, Fiction and Science*, Taylor & Francis, New-York/London.
- Laor Y., 1994, "Ha-taanug ladaat et ha-mawet", *Haaretz*, 12 August, p. 8.
- Leskly H., 1992, *Ha-akbarim ve-Leah Goldberg*, Zmora Bitan, Tel-Aviv.
- Leskly H., 1994, *Sotim yekarim*, Zmora Bitan, Tel-Aviv.
- Messer D., 2004, *Breaking the Conspiracy of Silence: Christian Churches and the Global AIDS Crisis*, Fortress Press, Augsburg.
- Mishori E., 2009, "Barukh boakhem le-Gan ha-Eden shel ha-Gehinnom", *Haaretz*, 6 May, <http://www.haaretz.co.il/hasite/spages/1082911.html>
- Overberg K., 2006, *Ethics and AIDS: Compassion and Justice in a Global Crisis*, Rowman & Littlefield, Oxford.

---

**Sara Ferrari**, PhD, è docente a contratto di Lingua e Cultura Ebraica presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa principalmente di poesia ebraica moderna e contemporanea, di cui è anche traduttrice. Finora ha curato i seguenti volumi: *Forte come la morte è l'amore / Tremila anni di poesia d'amore ebraica* (Salomone Belforte Editore 2007); Yehuda Amichai, *Nel giardino pubblico* (A Oriente! 2008); Tali Latowicki, *Camera Obscura*, (Salomone Belforte Editore 2008); *La notte tace. La Shoah nella poesia ebraica* (Salomone Belforte Editore, 2010).

[sara.ferrari1@unimi.it](mailto:sara.ferrari1@unimi.it)