

Dalla «zona grigia».

I ritratti di Armando Maltagliati nei campi di Fossoli e Bolzano

« Prego così: non farmi essere un vento
che soffia ora qui ora lì, ma fammi essere
il grano che matura.

Petter Moen,
Møllergata 19 Diario da Carcere (1944) »

I disegni di Armando Maltagliati¹ che sono raccolti in questa mostra sono parte di quel patrimonio sempre più ricco, stratificato e complesso di testimonianze legate alle deportazioni e agli annientamenti sistematici quali elementi essenziali alla persecuzione politica e razziale del nazifascismo in Europa. Tali testimonianze sotto forma di immagini o scritti hanno forme disparate e a volte difficilmente immaginabili, sia per le condizioni estreme in cui furono composti, sia per l'astuzia mediante cui la volontà di testimoniare si è aperta un sottile varco contro l'annientamento assoluto a cui erano stati destinati dai persecutori.

Si pensi alle ultime lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana² ed europea, in cui in poche parole ci sono consegnate in eredità le vite dei partigiani che consapevolmente avevano deciso di sacrificare la propria esistenza in nome della liberazione dal nazifascismo. Oppure pensiamo all'Archivio Ringelblum fatto approssimativamente di 25.000 pagine di annotazioni meticolose, copie di documenti ufficiali, osservazioni autografe, ritagli di giornale, fotografie, disegni raccolti tra il 1939 e il 1943 per testimoniare l'annientamento della comunità ebraica di Varsavia³. E ancora proviamo a immaginare che cosa abbia significato scrivere le lettere impossibili da spedire che il pittore Aldo Carpi indirizza alla moglie Maria Arpesani come estrema forma di resistenza etica e politica dentro i confini del Lager di Mauthausen e nel sottocampo di Gusen⁴, così come i disegni pieni di passione e di *pietas* fatti su foglietti di fortuna sottratti all'infermeria⁵.

Un intero diario scritto sull'unico supporto disponibile, la carta igienica, è quello scritto da Petter Moen⁶ – responsabile della stampa clandestina nella Norvegia occupata – nelle celle della prigione della Gestapo a Oslo, tra febbraio e settembre 1944. Le pagine di questo diario scritto di nascosto, quasi metà alla cieca, incidendo le parole sulle pagine con un ferretto è giunto fino a noi dopo che Moen è riuscito nel suo intento: nascondere più di un migliaio di foglietti nelle prese d'aria delle due celle della prigione nella Møllergata 19 in cui era stato detenuto. L'intero diario si è conservato dove era stato nascosto fino alla liberazione della Norvegia ed è sopravvissuto al suo autore, morto nell'affondamento della nave che lo stava deportando in un Lager tedesco.

- 1 Su Armando Maltagliati si veda Beatrice Lacchia, *I campi di Fossoli e Bolzano. Un'iconografia della memoria* (tesi di laurea, a.a. 2006/07, Università di Bologna), cap. VI, par. 5. Alla figura di Maltagliati si accenna nelle pagine di Leopoldo Gasparotto, *Diario di Fossoli*, a cura di M. Franzinelli, Bollati-Boringhieri, Torino 2007, p. 33, p. 46, pp. 51-52, p. 54, pp. 79-81, p. 86. Maltagliati eseguì un ritratto di Gasparotto riprodotto anche nella seconda di copertina della edizione in commercio del *Diario*. Dal *Diario* si apprende che Maltagliati effettuava gli appelli per la deportazione in Germania (cfr. p. 86). Maltagliati ebbe il compito di invitare Gasparotto alla sede del Comando di Fossoli, poco prima del suo assassinio nella campagna vicino al campo (cfr. M. Franzinelli, *Postfazione*, in L. Gasparotto, *Diario di Fossoli*, cit. p. 163).
- 2 L'archivio di riferimento per quel che riguarda le lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana – a cura dell'Istituto nazionale «Ferruccio Parri» – è disponibile on line al seguente indirizzo: <http://www.ultimelettere.it/>.
- 3 Cfr. <https://onegszabat.org/en/collection-of-the-ringelblum-archives/>. Un'edizione degli appunti di Emmanuel Ringelblum basata sull'edizione americana è disponibile in italiano: Emmanuel Ringelblum, *Sepolti a Varsavia. Appunti dal Ghetto*, a cura di J. Sloan, Castelvecchi, Roma 2013.
- 4 Le lettere di Aldo Carpi a Maria sono state pubblicate per la prima volta nel 1971 dall'editore Garzanti con il titolo *Diario di Gusen*. L'opera è poi stata ristampata in una nuova edizione da Einaudi.
- 5 *I Disegni di Gusen* sono stati donati al Museo monumento al deportato politico e razziale di Carpi.
- 6 Petter Moen, *Møllergata 19. Diario dal carcere*, a cura di M. Guerri, tr. it. di B. Berni, Quodlibet, Macerata 2019.

Il diario monumentale di una vita nella Germania nazista è quello tenuto dal filologo di origine ebraica Victor Klemperer che ci restituisce la minuziosa descrizione della mutazione quotidiana della propria terra durante la guerra. Il fatto che l'ebreo Klemperer riesca a salvarsi insieme al suo diario è dipeso in primo luogo dall'amore e dalla tenacia della moglie "ariana" Eva, oltre che dalla volontà di Klemperer di «portare testimonianza fino all'ultimo»⁷.

Sono ancora più difficili da immaginare le quattro immagini fotografiche delle immani stragi di Birkenau scattate dal membro del Sonderkommando Alex (all'anagrafe Alberto Errera) con l'aiuto di altri detenuti ad Auschwitz e di alcuni membri della Resistenza polacca. Di fronte all'orrore delle stragi di massa avvenute nell'agosto 1944, Alex cerca di organizzare una resistenza interna, riesce a testimoniare con quattro fotogrammi quanto sta avvenendo all'interno di quel campo di sterminio, tenta la fuga dal Lager e per quanto è stato possibile ricostruire, viene catturato, torturato, ucciso e poi il suo cadavere esposto come esempio per tutti gli altri deportati. Quelle quattro immagini prese retrocedendo all'interno del crematorio ci lasciano in eredità la possibilità di immaginare fino a che punto possa arrivare la capacità di resistere e di testimoniare da parte di chi era condannato al lavoro di distruzione di esseri umani, anche di se stesso. Questi sono solo alcuni esempi del patrimonio di immagini e parole che la tragedia delle persecuzioni razziali e politiche del nazifascismo ci ha lasciato in eredità.

Ogni testimonianza di questo genere costituisce lo spazio di ri-creazione dell'esistenza di colui che porta testimonianza, è la traccia del percorso di riconquista di sé nell'attimo della massima espropriazione. Testimonianze sono quelle che abbiamo ricordato in precedenza, ma testimonianze sono anche contributi letterari come *Se questo è un uomo* di Primo Levi o *Nessuno di noi ritornerà* di Charlotte Delbo, così come tanti scritti o disegni composti anche molti anni dopo il ritorno a casa. Ogni testimone pratica con la scrittura o con il disegno il proprio essere soggetto etico e politico e segna il confine tra libertà e terrore, tra giustizia e oppressione. Riferendosi al *Diario* di Peter Moen, Ernst Jünger ha affermato che forse un giorno si riconoscerà che la «parte più potente» della letteratura del XX secolo è quella «non scaturita da intenti letterari» e cioè «i resoconti, gli epistolari, i diari che hanno visto la luce nelle grandi battute di caccia, negli accerchiamenti, nei mattatoi del

nostro mondo»⁸; con ciò Jünger non intende attribuire alla testimonianza uno statuto veritativo altro rispetto alla creazione letteraria, né si appella a quel dispositivo vittimario⁹ entro cui oggi spesso sono ricondotte le testimonianze delle Shoah e della Resistenza. Seguendo le indicazioni di Jünger tali testimonianze possono essere concepite come una delle incarnazioni della letteratura, nella misura in cui esse riescono a portare a compimento gli obiettivi propri di questa espressione artistica: trasfigurare l'esperienza nelle parole, illuminare l'opacità delle cose con la luce del verbo, comprendere e dare un senso alla vita, iscriversi del singolo nella storia, trasformare e prendersi cura di se stessi e dell'altro attraverso l'atto di scrittura o attraverso il porre in immagine. In questo senso, quindi, la testimonianza non è concepita come negazione della letteratura o dell'arte ma anzi come sua espressione tipica, l'unica possibile nel massimo vuoto di libertà, all'interno di un processo di annientamento dell'idea di soggettività e di politica. Proprio in mezzo alle stragi e alla distruzione sistematica di milioni di esseri umani l'arte e la letteratura sotto forma di testimonianza hanno saputo arrivare alle «fondamenta dell'essere» riuscendo a incrinare la «tirannia del dubbio»; attraverso la scrittura il singolo ha potuto decidere, prendere posizione nella storia, resistere al proprio annientamento, anche nel caso in cui – come nel caso di molti di loro, forse la maggioranza – sia risultato individualmente sconfitto. Questo apparente paradosso è stato espresso da Maurice Blanchot con estrema limpidezza: «L'uomo è indistruttibile, eppure può essere distrutto»¹⁰.

Se la testimonianza è opera d'arte, vale pena ricordare con Paul Ricœur che il rapporto tra storia e poesia non può essere nemmeno liquidato contrapponendo il puro «realismo» della storia alla pura «finzione» della poesia. Non è possibile affermare che la «finzione è priva di referenza», né che la «storia si riferisce al passato storico così come le descrizioni empiriche si riferiscono al reale presente». Ricœur mette in luce che «tutti i sistemi simbolici contribuiscono a *configurare* la realtà. (...) Finzione è *fingere e fingere* è fare.

Il mondo della finzione (...) non è altro che il mondo del testo, una proiezione del testo come mondo. (...) Se il mondo del testo fosse senza alcun rapporto determinabile con il mondo reale, allora il linguaggio non sarebbe "pericoloso", nel senso in cui lo diceva Hölderlin, prima ancora di Nietzsche

7 Di Victor Klemperer sono stati tradotti due momenti essenziali della sua insopprimibile volontà di testimoniare: *Testimoniare fino all'ultimo*, a cura di A. Ruchat e P. Quadrelli, Mondadori, Milano 1999; *E così tutto vacilla*, a cura di A. Ruchat, Scheiwiller, Milano 2010. La sua attività di filologo sospeso dall'università ha dato i suoi migliori frutti in LTI. *La lingua del terzo Reich. Taccuino di un filologo*, a cura di P. Buscaglione, Giuntina, Firenze 1998.

8 Ernst Jünger, *Trattato del ribelle*, tr. it. di F. Bovoli, Adelphi, Milano 1990, p.85

9 Sul dispositivo vittimario cfr. Daniele Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma 2014.

10 Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, tr. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino 1981, p. 44

e Walter Benjamin»¹¹. E ancora, sul rapporto tra opera d'arte e testimonianza Ricoeur scrive: «Je me demande si l'œuvre d'art, avec sa conjonction de singularité et de communicabilité, n'est pas un modèle pour penser la notion de témoignage»¹².

I disegni di Armando Maltagliati aggiungono un'altra prospettiva a quelle testimonianze su cui siamo soliti interrogarci, le testimonianze di chi in modi diversi ha saputo resistere anche con le immagini e con le parole scritte alla deportazione, alla persecuzione, alla distruzione della libertà e della vita. Armando Maltagliati, come ricorda Dario Venegoni, nello scritto che accompagna questa mostra è una figura ambigua, proprio per il ruolo che occupa all'interno del campo di Fossoli e poi di Bolzano¹³. Maltagliati viene arrestato come membro della Resistenza, ma dopo l'arresto e la detenzione nel carcere di Firenze entra nei ranghi della gestione dei campi, è un capocampo, una figura di intermediario tra i detenuti in senso stretto e le SS che gestiscono i campi di Fossoli e poi di Bolzano. Certo è che in questo suo essere una figura intermedia, Maltagliati risponde alle SS. Le testimonianze in merito al suo operato nei due campi sono piuttosto contraddittorie e intricate: da un lato esse evidenziano una inevitabile sudditanza rispetto alle direttive dei gestori dei campi, dall'altro in alcuni episodi affiora la volontà di fare il possibile per difendere l'incolumità dei prigionieri. E dunque, che senso hanno i numerosi ritratti che Maltagliati disegna nei campi di Fossoli e Bolzano? Sono una testimonianza di condivisione della sofferenza dei prigionieri, un modo per istituire un ponte attraverso lo sguardo e le immagini, un segno della *cumpassio e della pietas* di Maltagliati? Oppure il disegno è il trastullo di un piccolo funzionario del campo che per ingannare il tempo si dedica a ritrarre i prigionieri, rubando loro anche il volto, esercitando anche attraverso le immagini il proprio potere all'interno del sistema concentrazionario?

Ci si può domandare anche che senso abbia quella meticolosa insistenza con cui Maltagliati accompagna quasi ogni ritratto con il nome, l'indirizzo di residenza e il numero di matricola del prigioniero. Un gesto di pietà per consegnare un'immagine dopo l'auspicata liberazione, o dopo l'eventuale

morte? Oppure si tratta dell'inquietante prolungamento fin dentro i disegni di quella burocrazia asfissiante che costituiva uno degli ingranaggi principali finalizzati al funzionamento di tutti i campi? Fino a che punto Maltagliati era libero di disegnare nei campi di Fossoli e di Bolzano? Oppure la sua attività era tenuta segreta dagli sguardi dei tedeschi? Perché dopo la sua nomina a capocampo i disegni sembrano diventare meno frequenti? Tutte domande che tendono a spingerci verso una affrettata risposta: Maltagliati come eroe incompreso, oppure come volenteroso collaboratore dei carnefici. In effetti, più che risposte decise questi disegni portano alla luce ulteriori domande che ci immettono nel labirinto dei campi in cui sono stati prodotti.

Dei ritratti che sono giunti fino a noi – conservati gelosamente in una cartellina per decenni dall'autore, senza che mai fossero mostrati – sappiamo per certo che i primi furono disegnati già al carcere delle Murate di Firenze. In questa situazione fino al 10 maggio Maltagliati non aveva ancora acquisito quello status di piccola eminenza che acquisirà a Fossoli e Bolzano. Fin qui Maltagliati è un prigioniero e un perseguitato per motivi politici, al pari di tutti gli altri compagni di prigionia. Il fatto che i disegni inizino in questo frangente e che accompagnino Maltagliati fino alla fine sono segni che possono indurci a pensare al ritratto come modo per restituire a se stesso e ai soggetti ritratti la propria umanità e la propria storia. Occorre osservare però dopo la nomina a capocampo – stando ai disegni pervenuti – l'attività diventa più saltuaria. Si tratta della maggior pressione esercitata dai nazisti su Maltagliati o di una linea di separazione che ormai si erge tra Maltagliati e i suoi ex compagni?

Osservando i ritratti di Maltagliati, risalta un aspetto mimetico che unito agli elementi burocratici che accompagnano quasi tutti i disegni (il numero di matricola e il tipo di triangolo, oltre che l'indirizzo di residenza) possono spingerci a pensare che ci sia una volontà di testimoniare ciò che accade dentro il recinto di Fossoli o Bolzano. Allo stesso tempo è proprio questa dimensione mimetica, che pare ridurre i soggetti ritratti alla condizione in cui si trovano: i singoli esseri umani ritratti sembrano privi di una storia, anzi la loro storia si risolve nella loro condizione di deportati, nel loro triangolo o numero di matricola. Rispetto alle testimonianze grafiche confrontabili (penso per esempio ad Aldo Carpi, Zoran Mušič, Agostino Barbieri, Corrado Cagli) i disegni di Maltagliati appaiono poveri di quell'empatia in grado di unire l'autore al soggetto ritratto: i volti ritratti in bianco e nero (con qualche dettaglio a matita colorata) in modo frontale, di profilo, di tre quarti talora finiscono per apparire come immagini segnaletiche. Non si scorge segno di resistenza rispetto alla condizione in cui i soggetti ritratti e lui stesso si trovano: sembra che manchi una presa di posizione o una presa di distanza

11 Paul Ricoeur, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, pp. 17-18. Su storia e finzione si veda P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. III, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1988, in particolare il capitolo «L'incrocio tra storia e finzione», pp. 279-96. Una posizione teorica di grande importanza sul rapporto tra storia e letteratura è quella di Carlo Ginzburg; si veda per esempio *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006.

12 P. Ricoeur, *La critique et la conviction: entretien avec F. Azouvy et M. de Launay*, Calman-Lévy, Paris 1995, p. 273

13 Per un repertorio delle testimonianze più significative su Maltagliati, cfr. B. Lacchia, *I campi di Fossoli e Bolzano*, cit., pp. 60-71.

– anche labile, nascosta, insinuata, oppure ironica o sarcastica – che ci dia un segno dell'ostilità o un moto di rivolta di Maltagliati rispetto alla condizione in cui si trovano i prigionieri ritratti. Il mimetismo dei ritratti – cui si aggiungono l'insieme di informazioni burocratiche – sembrano inchiodare i singoli prigionieri e con lui lo stesso Maltagliati alla realtà del funzionamento del campo in cui si trovano. Non c'è nulla al di fuori della realtà dei prigionieri e del campo. È come se la mano non riuscisse che a riprodurre la condizione dei prigionieri anche in ritratto, senza quello scarto che testimonia la distanza di chi è ritratto e di chi lo disegna rispetto a ciò che stanno vivendo. D'altra parte tutte queste considerazioni si indeboliscono fino a essere poste radicalmente in discussione se si osserva il ritratto di Maltagliati che Lodovico Belgiojoso esegue proprio a Fossoli pochi giorni dopo l'eccidio di Cibeno del 12 luglio 1944. Belgiojoso sembra riprendere il modello di Maltagliati proprio mentre lo ritrae. Come osserva Beatrice Lacchia il «ritratto è nitido, essenziale, ma il tratto lieve e stilizzato dell'autore si fa preciso nel sottolineare alcuni dettagli della fisionomia, come le folte sopracciglia e la linea del naso, che caratterizzano il soggetto»¹⁴. E ancora Lacchia osserva: «Non sappiamo quali motivi portarono Maltagliati a farsi ritrarre, conosciamo, però, il clima in cui nacquero questi disegni: l'eccidio del 12 luglio aveva funestato l'atmosfera del campo, le partenze si susseguivano. Forse disegnare significava cercare una pausa di serenità, o forse proprio in queste immagini cercarono di fissare una traccia di sé, un ricordo, in un momento in cui tutti i prigionieri vissero nell'angoscia e nella più buia incertezza del futuro»¹⁵. È vero che se il ritratto fatto da Belgiojoso a Maltagliati utilizzandone il modello può essere il segno di un reciproco riconoscimento, allo stesso tempo può essere anche che Belgiojoso abbia assecondato il più possibile Maltagliati proprio perché non si fidava del capocampo. Tra l'altro prima della partenza per la Germania, Belgiojoso dona a Maltagliati un disegno assai sarcastico in cui il capocampo viene rappresentato come un elefante che cammina sulle uova. Le uova sotto le zampe sono rotte e la gallina che le produce sta scappando a zampe levate. Al momento non è documentato nemmeno che Maltagliati abbia donato i disegni alle persone ritratte, il che sarebbe potuto accadere considerando che tra di loro vi sono coloro che si sono salvati da quelle che per molti altri deportati sono state le destinazioni finali. Non abbiamo nemmeno segni o testimonianze che la donazione dei disegni alle persone ritratte fosse nelle intenzioni dell'autore. Forse come tanti altri anche Maltagliati ha voluto tirare una linea netta che potesse allontanarlo dal passato, forse ha cercato di rimuovere l'esperienza dei campi di Fossoli e di Bolzano respingendo il

ricordo e il confronto consapevole con il buco nero dell'esperienza del Lager. Di certo il ruolo equivoco che ha ricoperto nei campi deve aver pesato su questa decisione di eludere il confronto con il tragico passato della prigionia e della deportazione: i ritratti rimangono al buio, chiusi dentro a una cartellina arancione fino alla morte del loro autore.

Primo Levi in *I sommersi e i salvati* si è addentrato nel labirinto della «zona grigia» scandagliando in profondità l'abisso di coloro che nel sistema concentrazionario si situano tra le vittime e i carnefici. Nel quadro del sistema concentrazionario la «zona grigia» ha coinvolto un gran numero di persone perché il potere aveva necessità di «ausiliari esterni»¹⁶: «Il nazismo degli ultimi anni non ne poteva fare a meno, risoluto com'era a mantenere il suo ordine all'interno dell'Europa sottomessa, e ad alimentare i fronti di guerra dissanguati dalla crescente resistenza militare degli avversari»¹⁷. Inoltre, Levi ci ricorda che «a contrasto con una certa stilizzazione agiografica e retorica, quanto è più dura l'oppressione, tanto più è diffusa tra gli oppressi la disponibilità a collaborare con il potere»¹⁸. Infinite sono le sfumature di coloro che in tutti i tempi e in rapporto con ogni forma di potere si sono resi disponibili a collaborare con coloro che attivamente esercitano una forma di oppressione: «terrore, adescamento ideologico, imitazione pedissequa del vincitore, voglia miope di qualsiasi potere, anche ridicolmente circoscritto nello spazio e nel tempo, viltà, fino al lucido calcolo inteso a eludere gli ordini e l'ordine imposto»¹⁹. Levi però ci ha messo in guardia dall'emettere sentenze affrettate nei confronti di tutti quelli che sono entrati nella «zona grigia»: «occorre affermare con forza che davanti a casi umani come questi è imprudente precipitarsi a emettere un giudizio morale. Deve essere chiaro che la massima colpa pesa sul sistema, sulla struttura stessa dello Stato totalitario; il concorso alla colpa da parte dei singoli collaboratori grandi e piccoli (mai simpatici, mai trasparenti!) è sempre difficile da valutare. È un giudizio che vorremmo affidare soltanto a chi si è trovato in circostanze simili, ed ha avuto modo di verificare su se stesso che cosa significa agire in stato di costrizione. Lo sapeva bene il Manzoni: "I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del perversimento ancora a cui portano l'animo degli offesi". La condizione di offeso non esclude la colpa, e spesso questa è obiettivamente grave, ma non conosco tribunale umano a cui delegarne la misura». I ritratti di Maltagliati più che documenti che forniscono risposte,

16 Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, p. 29.

17 *Ibidem*.

18 *Ivi*, p. 30.

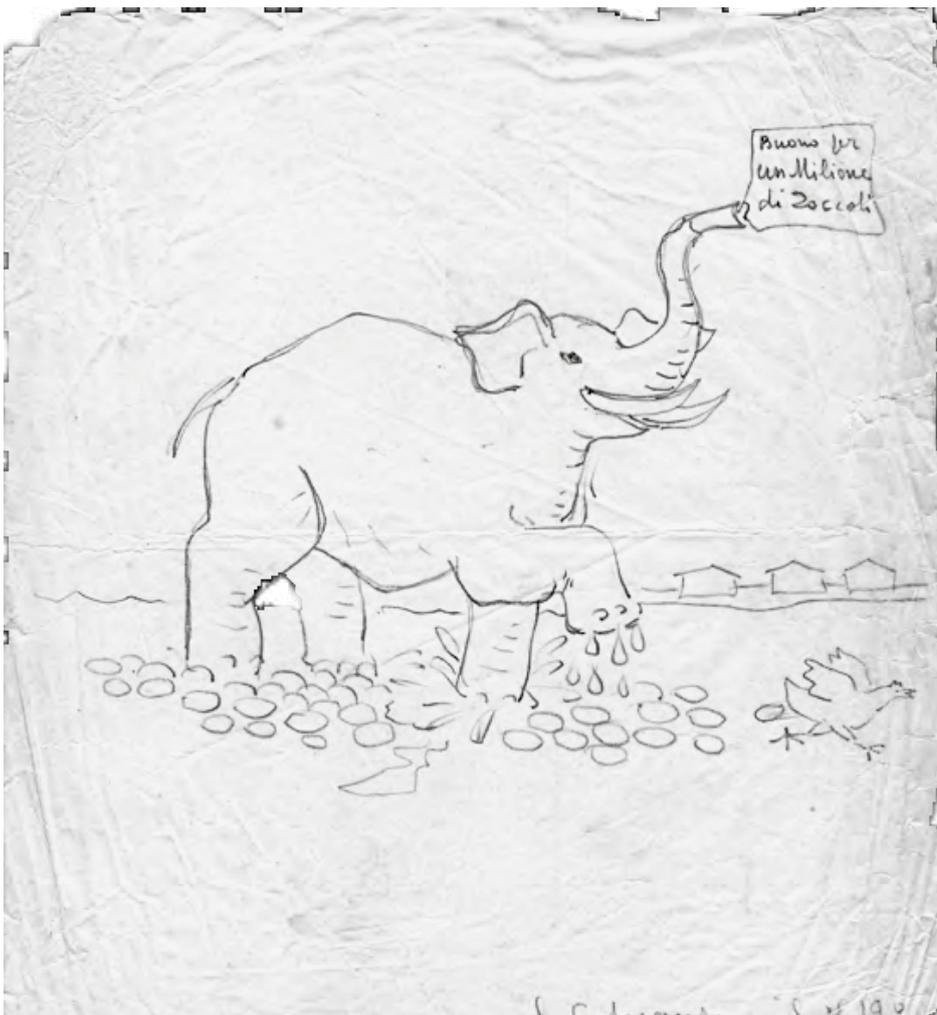
19 *Ibidem*.

14 Beatrice Lacchia, p. 83.

15 *Ibidem*.

sono immagini che aprono spiragli sulla «zona grigia», che testimoniano di questa condizione ambigua in cui tanti uomini sopravvissero per paura, opportunismo, sete di potere o per aver capito troppo tardi in quale macchina mortifera fossero finiti. Forse proprio questa rara dimensione della testimonianza è quanto di più prezioso ci lasciano in eredità i disegni di Maltagliati.

Maurizio Guerri - Istituto Nazionale Ferruccio Parri



Questo disegno è da considerarsi come una caricatura di Armando Maltagliati eseguita da Lodovico Belgiojoso. Raffigura un elefante che cerca - senza riuscirci - di camminare sulle uova, trasparente riferimento al difficile ruolo del capocampo, che cercava di barcamenarsi tra i suoi obblighi verso le SS del Lager e il rapporto con gli altri prigionieri. Nella proboscide l'elefante stringe un biglietto su cui si legge "Buono per un Milione di Zoccoli", mentre sullo sfondo si scorgono i profili delle baracche del campo. Ci si riferisce al fatto che nel Lager, spesso inondato di fango, molti prigionieri erano senza scarpe, tanto che il parroco di Carpi, Don Venturelli, provvide a far fabbricare centinaia di paia di zoccoli di legno che consegnò agli internati e forse la distribuzione di queste calzature, evidentemente non sufficienti per tutti, provocò malumori contro le scelte del capocampo. Nella lettera con la quale Maltagliati inviava il ritratto di Banfi alla vedova, si legge: "So che Belgiojoso è tornato. Se lo conoscete rammentategli il "101" il vecchio elefante che sapeva camminare sulle uova".

Disegno eseguito da Belgiojoso nel campo di Fossoli il 1.6.1944, matita su carta, 20x23 cm.