

LABOR

Letteratura e dintorni



copia gratuita

Luglio2013, "Lab/Or", periodico trimestrale - aut. Tribunale di Napoli n.26 del 15.05.13



Scrivere implica

necessariamente

TACERE
È DAL PRIMO MOMENTO

offrire

all'altro L'ULTIMA

replica.



Lab/Or è una rivista letteraria che è il prodotto dell'iniziativa di un gruppo di studenti dell'Università "L'Orientale" di Napoli, mossi dall'interesse per la letteratura.

Lab/Or vuole essere innanzitutto un laboratorio di idee dove possano incontrarsi giovani con competenze diverse e provenienti da ambiti di studio differenti,

e dove ci si abitui a un esercizio di lettura e di scrittura.

Il nome **Lab/Or** recupera il significato del latino *labor* e allude al lavoro sulla scrittura, sulla lettura, sulle parole.

Lab è indice della dimensione laboratoriale del progetto, mentre **Or** fa riferimento all'Università "L'Orientale", fra le cui mura è nato.

INDICE



SINESTESIE LETTERARIE 5
PASSAGGI IN/VERSI 7
(POESIE) SUL COMODINO 11
...E ANCORA, SUL COMODINO 12
PELLICOLE DI CARTA 13
QUINTA PARETE 15
VOCI DEGLI AUTORI 17
SPAZIO CREATIVO 19

La rivista **Lab/Or** è un progetto ideato e realizzato da
Direttore: Aniello Fioccola; **Editore:** Lorenzo Licciardi

Caporedattore:
Lorenzo Licciardi

Redattori:
Andrea Corona
Aniello Fioccola

Grafica:
Enzo Lanza
melke.it

Stampa:
Arti Grafiche Zaccaria, Via Loggia dei Pisani, 15
Napoli

Le **illustrazioni** alle pagine 6, 8, 9 e 19 sono state realizzate da Marta Saviato.

Per scrivere su Lab/Or o richiedere informazioni:

E-mail: lab.or@mail.com

Sito web: letteraturaedintorni.wordpress.com

Facebook: [facebook.com/rivistaLabOr](https://www.facebook.com/rivistaLabOr)



Esattamente cinquant'anni fa, Roland Barthes scriveva nella *Prefazione* alla raccolta dei suoi *Saggi Critici*:

Scrivere implica necessariamente tacere; scrivere è, in un certo modo, farsi «muto come un morto», diventare uno a cui non è consentita l'ultima replica; scrivere è dal primo momento offrire all'altro quest'ultima replica.

Questo, perché il senso di un'opera (o di un testo) non può farsi da solo; l'autore non può produrre che delle presunzioni di senso, delle forme se si vuole, ed è il mondo a riempirle.

(Torino, Einaudi 1966, p. XVII)

Tale è la citazione autentica che ha ispirato la copertina del primo numero ufficiale di *Lab/Or* – un riferimento che vuol rendere omaggio al pensiero di Barthes, ma che soprattutto si serve delle sue parole per chiarire le coordinate di questo progetto editoriale, i cui criteri di approccio allo studio della letteratura non si distanziano dalle indicazioni del critico francese.

Dapprima è utile notare come Barthes – nella sua *Prefazione all'edizione italiana* – legittimi il ruolo di chi scrive *sulla* letteratura, valorizzandone la valenza propulsiva e dinamica, volta a scongiurare il rischio di «credere ad un sapere immobile»; il compito della critica è quello di «non lasciare mai che un sapere, qualunque esso sia, per quanto 'vero' possa apparire, assuma la consistenza di un oggetto sacro, di un feticcio, ma di stimolare invece senza tregua la nascita di linguaggi nuovi», di innescare o garantire la continuità di un *circuito* che, fisiologicamente, non può che proseguire anche al di là del testo saggistico o critico:

Questa incessante traslazione di ogni sapere non risponde solo a una necessità morale, ma trova il suo fondamento nella natura oggettiva del linguaggio. Il critico è un uomo che parla della parola degli altri; come si dice in logica (e in linguistica), egli edifica un metalinguaggio, che per oggetto ha il linguaggio degli altri. È una situazione molto particolare, e per capirne i limiti e la portata occorre pensare a un'altra attività metalinguistica, che è quella del lessicografo, del costruttore di dizionari. Che cos'è un dizionario? Un corpo di definizioni verbali, in altre parole un metalinguaggio; ora, il paradosso del dizionario è di non poter mai definire una parola che con altre parole, e ognuna di queste altre parole con altre parole ancora, senza che mai si estingua il circuito infinito del linguaggio, senza che mai si possa raggiungere un'ultima definizione: è sempre possibile portare un po' più in là qualunque metalinguaggio. Riconosciamo qui la vertigine stessa del linguaggio critico. Quando parla di un'opera, il critico istituisce un metalinguaggio che ha le sue unità (le sue parole), ma questo linguaggio è immobile solo per un tempo che può essere brevissimo, perché il suo sapere, essendo verbale, è soggetto alla legge inflessibile della definizione infinita.

(pp. XIII-XIV)

Se dunque scrivere significa dapprima cedere all'altro l'*ultima parola*, ereditarla significa cogliere e accettare la mancanza di una parola definitiva; o già constatare l'inadeguatezza di qualsivoglia intenzione di fissare un punto fermo, che arresti tale flusso.

Ma non è solo la natura *circolatoria* e non-circoscrittibile del discorso letterario ad orientare lo spirito di *Lab/Or*. Continuando ad inseguire il pensiero di Barthes, si chiarisce come sia piuttosto la *funzionalità* di tale processo ad essere decisiva, ovvero il fatto stesso che esso venga attivato; è questo anche il senso del paradosso del dizionario, riguardo al quale qualcuno potrebbe obiettare che la «vertigine delle definizioni inesauribili» sia soltanto una mera «sostanziazione della mente»:

Certo; ma quanto vorremmo qui suggerire, e che ha un profondo rapporto con l'attività critica, è che, dal momento in cui ci si pone un metalinguaggio, diventa impossibile cogliere un significato: la critica non può uscire dal regno dei significanti, non può mai chiudere il senso; [...] ma nel contempo, proprio come il dizionario, essa assicura un certo passaggio dell'opera all'intelligibile umano, ed è di capitale importanza che l'intelligibile a cui dà adito sia l'ultimo ma non l'estremo, che resti sempre aperto – come la definizione del dizionario – all'ineluttabile riassunzione da parte delle parole avvenire.

(pp. XIV-XV)

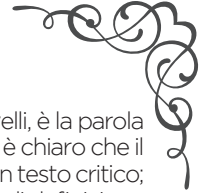
La *funzione* dello studio critico consiste pertanto nel «passaggio dell'opera» – vale a dire la vera, semplice aspirazione che ha sospinto il progetto *Lab/Or*, al di qua di qualsiasi ambizione o velleità.

Ma proprio nella fugacità e nella transitorietà dell'*ultima parola* Barthes ritiene di individuare un'importante identità:

Voglio dire che – anche se parla del linguaggio degli altri, al punto di volerlo apparentemente (e talvolta abusivamente) concludere – il critico, al pari dello scrittore, non ha mai l'*ultima parola*. Anzi, proprio in questo mutismo finale che forma la loro comune condizione si svela la vera identità del critico: il critico è uno scrittore. Non è questa una pretesa di valore, ma di essenza; il critico non chiede che gli si conceda una «visione» o uno «stile», ma solo che gli sia riconosciuto il diritto a una certa parola, che è la parola indiretta.

(*Prefazione*, p. XVIII)





In definitiva, se il critico è a sua volta scrittore e se è vero che la scrittura – come ribadisce Barthes – «a tutti i livelli, è la parola dell'altro, e in questo rovesciamento paradossale si può vedere il 'dono' vero dello scrittore [...]» (p. XXII), allora è chiaro che il moto avviato da un testo letterario non descrive un segmento chiuso che abbia, come altro capo, le pagine di un testo critico; quest'ultimo, piuttosto, a sua volta dovrà 'passare la parola' ad un altro testo e, non possedendo quella capacità di definizione esclusa dall'aporia del dizionario, è invece un veicolo, una stazione di passaggio in un percorso che non è lineare né concluso, bensì un circuito che ospita un movimento costante.

In conclusione, vale la pena insistere ancora una volta sulle parole di Barthes, nella misura in cui esse sconfessano l'esito finale del lavoro del critico, destinato a depositare nella propria scrittura un residuo d'ambizione di *verità*, alla quale non aspira realmente e nella quale non si riconosce:

Il critico è uno scrittore, ma uno scrittore in sospenso; come lo scrittore egli vorrebbe che, più che a quanto scrive, si credesse alla sua decisione di scriverlo; ma contrariamente allo scrittore non può firmare questo desiderio: resta condannato all'errore – alla verità.

(p. XXVIII)

di Lorenzo Licciardi



Le riflessioni teoriche qui ripercorse – è bene ribadirlo – tornano a sostegno delle premesse e delle intenzioni che hanno ispirato la nascita di Lab/Or; ma, in ugual misura, rispecchiano le dinamiche che sono emerse nel corso del tempo e alla luce degli scambi avvenuti, durante il primo anno di vita della rivista. Trascorsi nove mesi di rodaggio attraverso tre pubblicazioni, che hanno accertato la partecipazione al progetto da parte di numerosi studenti e laureati de «L'Orientale», Lab/Or ha raggiunto tre mesi più tardi il traguardo del riconoscimento giuridico presso il Tribunale di Napoli, dopo quello istituzionale da parte dell'Ateneo e dell'Ordine dei Giornalisti. Nel frattempo, la cooperazione, all'interno dell'università, con altri studenti appassionati di letteratura e scrittura è rimasta viva, attivando un confronto produttivo e stimolante.

Per celebrare la maturata possibilità di pubblicare il primo numero 'ufficiale', sono state apportate anche piccole modificazioni alle rubriche, e alla veste stessa della rivista, grazie al rinnovato contributo, per la grafica, di un ex-studente de «L'Orientale», Vincenzo Lanza. Questo numero si giova anche di quattro illustrazioni realizzate da Marta Saviato, che studia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Le diverse collaborazioni sorte fino a questo punto sono un motivo di soddisfazione e rappresentano il raggiungimento del primo e primario obiettivo posto con la creazione di Lab/Or, nella speranza che si possa proseguire su questa strada e trovare il modo di accrescere gli spazi e le possibilità entro cui mantenere fertile il nostro progetto.





SINESTESIE LETTERARIE

Le donne si raccontano a colori

Immagini cromatiche nella letteratura araba femminile contemporanea

L'essere umano percepisce la realtà come un fitto intreccio di forme colorate. La percezione cromatica svolge un ruolo cardine nei processi con cui identifichiamo, collochiamo, elaboriamo e ci rapportiamo agli oggetti nell'ambiente che ci circonda. Il fisiologo tedesco Ewald Hering afferma in proposito che: «I colori [...] sono la materia di cui si costituiscono i fenomeni visivi; il nostro mondo visuale consiste soltanto di colori diversamente formati; e gli oggetti, dal punto di vista del vederli, ovvero, gli oggetti visti, sono nient'altro che colori di diversi tipi e forme» (E. Hering, *Outlines of a Theory of the Light Sense*, Harvard, Harvard University Press 1964, p.1, trad. mia).

Il colore non plasma solo il nostro mondo esteriore. Per alcune scrittrici arabe contemporanee – siano esse saudite come Nada al-Tasan, egiziane come Nawal Al-Sa'dawi, o libanesi come Joumana Haddad – il colore si fa strumento di espressione letteraria, di indagine soggettiva di un universo interiore. Le numerose immagini cromatiche, che si palesano al lettore più attento, non rispondono infatti a semplici necessità descrittive. La loro ragion d'essere sembra risiedere più in profondità, nella capacità intrinseca ai colori di trasmettere significati, in una sorta di specchio riflettente della personalità e delle emozioni.

Un viaggio nell'immaginario cromatico di queste autrici può essere compiuto sfogliando l'antologia *Rose d'Arabia: racconti di scrittrici dell'Arabia Saudita* (a cura di I. Camera D'afflitto, Roma, Edizioni e/o 2001). Questa raccolta, che comprende ventiquattro racconti brevi di quattordici autrici saudite, ha il merito di offrire al lettore un'interessante panoramica su una narrativa generalmente poco nota al grande pubblico.

«Rosso... Il rosso è il colore del mondo» (p. 119), dichiara la protagonista del ventiduesimo racconto dell'antologia, scritto da Nada al-Tasan e intitolato *al-Matar al-ahmar* (*La pioggia rossa*). Il rosso (ar. *al-ahmar*) possiede un ruolo di spicco nel lessico della lingua araba, particolarmente ricca di termini legati a questo colore e alle sue infinite varianti. Se consideriamo la sua simbologia, inoltre, ci ritroviamo proiettati in un mondo di significati altrettanto vasto. Il rosso è il colore più facilmente riconoscibile, il colore primario per eccellenza. In quanto colore del sangue e del fuoco, è indissolubilmente legato tanto all'impulso vitale, quanto al demoniaco. È il colore della passione, dell'istinto e del pericolo. La passione quasi ossessiva che la protagonista nutre per il rosso ci dice molto riguardo la sua personalità. «Deve essere proprio pazzo una che dipinge il cielo rosso e gli occhi rossi! Non le hanno insegnato a scuola che il cielo è azzurro e gli occhi verdi, marroni, oppure neri» (p. 119), si domanda l'amica Odha, che invece «ha una certa allergia contro il rosso e ha bisogno di vedere le cose nel loro colore naturale» (p. 120).

La protagonista del racconto è una donna anticonformista e intelligente, testarda e talvolta aggressiva, creativa, indipendente e tenace. Da questo racconto emerge un'immagine femminile che non combacia affatto con lo stereotipo della donna araba, celata da una spessa cortina di un nero impenetrabile e costretta a piegarsi alla volontà di uomini dispotici. La donna che Nada al-Tasan ci presenta ha scelto invece di ribellarsi. È una moderna Lilith, che di fronte al fallimento del suo matrimonio non si deprime né si lascia andare, ma nella sua attività creativa trova nuova linfa vitale e riscopre momenti di felicità dipingendo piogge rosse nella solitudine del suo studio.

Lilith, il demone femminile, la prima donna che rifiutò di obbedire all'uomo e fuggì dal paradiso. Il suo è un mito che si perde nella storia degli antichi popoli semitici. Questa figura policroma e multiforme, nella quale si realizza l'unione degli opposti, viene efficacemente rievocata dalla poetessa libanese Joumana Haddad nel libro intitolato *Il ritorno di Lilith* (Roma, L'asino d'oro edizioni 2009).

Sfogliando le pagine dell'edizione italiana dell'opera, il lettore è invitato a giocare con i colori. Il primo capitolo è un vero e proprio caleidoscopio, in cui ad ogni pagina e ad ogni testo stampato corrisponde un diverso colore. In un caso particolare, un'immagine cromatica si staglia su uno sfondo rosso scuro: è un passaggio criptico, che spiazza e incuriosisce: «Sono il volo dell'urlo, l'insinuazione dell'essenza, / vengo a svegliare la giungla e i suoi marinai, / per divampare invado le vostre fontane / su ogni luogo poso la mia azzurra mano. / Mi avete udita prima che raccontassi, / mi avete vista prima che apparissi, / mi avete amata prima che mi espandessi / sono il superstita e il boia, / sono l'azimut, / dove scappate, mentre mi correte incontro?» (p. 36). Il blu e l'azzurro (ar. *al-azraq*) sono all'estremo opposto del rosso e sono pertanto considerati freddi, effimeri, profondi e immateriali. Questi due colori dalla natura magica, infausta e inquietante, non vantano una posizione di particolare spicco nel lessico cromatico della lingua araba. Sono considerati espressione di una natura scaltra e vendicativa, sono fonte di paura – un'atavica paura di perdersi nelle profondità e nell'abisso – ma allo stesso tempo attraggono per la loro intrinseca forza sacrale (cfr. la voce '*lawn*', in A. Morabia, *Encyclopædia of Islam*, 2ª Ed., vol. V, Leida, E. J. Brill 1986, pp. 698-707). Tale duplice aspetto si ritrova esemplificato nell'ultimo verso della poesia, che esprime gli opposti sentimenti di repulsione e di attrazione dell'uomo nei confronti di questa donna primigenia, tanto fatale e terribile, che «nessun maschio le è sfuggito, nessun maschio vorrebbe sfuggirle» (J. Haddad, *Il ritorno di Lilith*, p.11). Lilith è un essere vendicativo, emblema della passione e della disobbedienza, dell'oscuro e del misterioso, ma è soprattutto un essere totale, che contiene il blu e il rosso, ogni cosa e il suo contrario, ed esprime tutto il potere della femminilità, della libertà e dell'emancipazione.

Se Lilith richiama forze oscure e primordiali, anche la scrittrice cairota Muna Hilmi, nel suo racconto *Fingan min al-ghayb al-mahug* (*Una tazzina di Occulto speziato*, in *Rose del Cairo: racconti di scrittrici egiziane*, a cura di E. Bartuli, Roma, Edizioni e/o 2001, p. 144), mette il suo lettore in contatto con una dimensione magica del colore. Nella sala di un affollato locale, la protagonista incontra un'indovina:

«Chi sei?». «Una donna sola» risposi, «che ama l'ignoto e il caffè speziato». «E il colore nero? Ami anche quello?».

Le sorrisi in segno di conferma. [...] «Cercavi me?» diceva la mia faccia stupita. «Sì, cara, da tempo cercavo un'altra donna che amasse la solitudine e il colore nero» (p. 61).

Il nero (ar. *al-aswad*) è sempre stato per gli arabi un colore dominante, tanto affascinante quanto spaventoso. La radice della parola implica un'idea di forza e potenza. È il colore di ciò che soggiace alla realtà apparente, e per questo ha a che fare con gli anfratti più profondi della coscienza. Come si può, se si ama il colore nero, rifiutare l'invito di un' indovina che vuole svelare le verità più nascoste, leggendo i fondi di un caffè speziato? La

protagonista del racconto permette alla donna di indagarla nel profondo e di rivelarle i segreti più reconditi dell'anima:

Possiedi una mente che è come l'aria, sempre temeraria negli spazi liberi [...] e il tuo cuore, figlia mia, è come l'acqua: praticamente impossibile da afferrare. Sei sola e sola resterai fino al tuo ultimo respiro. [...] Perché tu non cerchi l'amore, cerchi stupore, rischi e pazzie. [...] Vivrai e morirai giovane. [...] I tuoi unici nemici sono la vanità e la superficialità degli uomini. [...] I tuoi unici amici sono le viole, il nero, e il sussurro della meraviglia (p. 62)

Il nero non è l'unico colore che compare nel racconto. Ci sono il giallo del mazzo di fiori, il rosa della lettera profumata di gelsomino e il grigio dell'orizzonte lontano in cui si «profilano ferite inguaribili e momenti di tristezza lunghi mille anni» (p. 63).

Di nuovo i colori aprono spazi di introspezione, di contatto

con un trucco verde. Sembrava che le sue pupille fossero diventate verdi, un verde scuro, potente, come gli alberi sulla riva del Nilo. Le acque del fiume riflettevano il verde degli alberi e ci scorrevano accanto, verdi come i suoi occhi. Il cielo sopra di noi era blu, come il più blu dei cieli, ma i colori si mischiavano e tutto intorno irradiava questa luce liquida, verde, che mi circondava, mi avvolgeva completamente, tanto che, a poco a poco, sentivo di sprofondarci (p. 58)

Anche il verde (ar. *al-akhḍar*) è un colore dalla simbologia molto ricca. Oltre ad essere notoriamente il colore dell'Islam, esso è anche legato alla fortuna, alla fertilità, alla vegetazione e alla gioventù. Nelle parlate arabe popolari sono frequenti le espressioni in cui esso simboleggia la gioia, la felicità e il successo. La visione del verde provoca, in chi guarda, un piacere intenso, dal potere



profondo e intimo con il lato più nascosto dell'individuo, ma si fanno anche strumento di profezia, momento magico in cui si intravede il futuro. A dispetto delle speranze e dei sogni di una giovane donna, che sente ancora di poter dipingere il proprio futuro nei colori che preferisce, cambiandolo a suo piacimento, ciò che attende la protagonista del romanzo *Firdaus: storia di una donna egiziana* (Firenze 1986, Giunti) è un destino ineluttabile e crudele. Questo romanzo, opera della scrittrice e psichiatra Nawal Al-Sa'dawi, narra la vera storia di una vita violenta e disumanizzante, nella quale ogni forma d'amore, compassione, piacere o gioia sembra essere preclusa, fino al compimento, da parte della protagonista, di un atto di estrema e definitiva ribellione: «Afferrai la maniglia della porta, ma lui alzò il braccio e mi colpì. Io alzai la mano ancora più in alto e la calai violentemente sulla sua faccia. Il bianco dei suoi occhi diventò rosso» (p. 106).

Incontriamo Firdaus in attesa della sua esecuzione, in una cella del carcere femminile del Cairo. Il suo racconto è intimo e sincero, a tratti tanto introspettivo da diventare visionario. Nel corso della narrazione, una stessa immagine ricorre con frequenza regolare. È l'immagine di «due cerchi di un bianco intenso, che circondavano due dischi di un nero intenso. Dovevo soltanto guardarli perché il bianco diventasse più bianco e il nero più nero» (p. 21). La visione quasi mistica di questi due occhi benevoli e taumaturgici è il preludio dei rari momenti in cui Firdaus può dimenticare la sofferenza, per lasciarsi trasportare in uno stato di puro piacere: il piacere semplice che deriva dall'empatia, dalla sensazione di vicinanza non solo fisica, ma anche e soprattutto emotiva con l'altro. La triste realtà è che per lei non sono che attimi effimeri e transitori. La sua vita è fatta di brutalità, schiavitù e rapporti malsani con uomini oppressivi. Ed è nella disperata fuga da uno di questi uomini che Firdaus sperimenta l'incontro con una figura salvifica, che si manifesta come un'epifania:

Portava uno scialle verde e aveva gli occhi ombreggiati

rigenerante. Secondo quanto riferito da Al-Jahiz, lo stesso profeta Muhammad dichiarò che «la vista del verde è tanto gradita agli occhi quanto la vista di una splendida donna» (cfr. A. Morabia, *Encyclopædia of Islam*, p. 706).

Non ci si stupisce dunque che l'incontro di Firdaus con questa figura femminile, dall'aura color verde intenso, sappia di purificazione e di rinascita. Tuttavia, anche questa sensazione di rinnovamento e di salvezza si rivelerà illusoria per la protagonista, e la storia sarà lasciata al suo finale drammatico. Nawwal Al-Sa'dawi, nel suo vivido ritratto di Firdaus, ci restituisce l'immagine di una donna atipica, «spinta alla fine più atroce dalla sua stessa disperazione», ma che, al tempo stesso, «ha saputo suscitare un nuovo coraggio in chi [...] le è stato vicino nei suoi ultimi momenti. Il coraggio di sfidare e sconfiggere quelle forze che strappano alle persone il diritto di vivere e di amare, oltre che il diritto alla libertà» (N. Al-Sa'dawi, *Firdaus*, p. 6).

Questi sono solo alcuni esempi dell'*immaginario a colori* delle scrittrici arabe contemporanee. Un approccio cromatico alle loro opere letterarie non è che un tentativo di adottare una prospettiva alternativa, in un momento in cui si avverte la responsabilità di demolire l'impalcatura di pregiudizi, stereotipi e cliché su cui troppo spesso si costruisce il discorso sulla questione femminile nel mondo arabo. Evitare punti di vista scontati e fare leva su un aspetto universale, come la percezione del colore e la sua trasposizione in chiave emotiva, può forse stimolare l'interesse nei confronti di una letteratura ingiustamente trascurata dal grande pubblico e la conoscenza di un universo femminile che non è affatto una totalità monocromatica, ma che si manifesta, al buon lettore/osservatore, in tutta la sua diversità e ricchezza di sfumature.



PASSAGGI IN/VERSI

La scrittura del dolore

Il 'male di vivere' nelle poesie di Sylvia Plath

Una volta qualcuno ha detto che si fa poesia non pensandoci, perché occorre farla. Si cerca di sradicare l'impotenza dalla parola per renderla proficua, per avvicinarla alla rivelazione del segreto che è in noi. Sylvia Plath non comunica, ma svela l'inquietudine e l'oppressione di una vita intera, seppur breve, attraverso liriche i cui versi suonano al di là di qualunque regola dell'armonia. La poesia della Plath è consolazione al dolore, è la risposta della vita. Una vita che non è felicità, ma *possibilità* di scavalcare quel nulla giornaliero e arrivare all'inutilità di un'esistenza viva e serena. Banalmente felice.

Il talento della poetessa di Boston è soltanto sussurrato in vita,



con la pubblicazione di una sola raccolta di poesie e del romanzo *The Bell Jar* (1963), ma proclamato ad altissima voce dopo la sua morte. La rivalutazione postuma del suo genio violento e disperato porta, infatti, alla pubblicazione di tutte le sue opere inedite, nonché alla consacrazione con il Premio Pulitzer nel 1982. L'attività poetica della Plath è continuamente influenzata dalla letteratura statunitense, da quella capacità di drammatizzare così intensamente la disintegrazione individuale nella società postbellica. È da lì che la poetessa approda ai due grandi temi dell'*amore* e della *morte*, inserendoli con prodigio in un quadro visionario e, allo stesso tempo, crudelmente realista. La perenne ricerca di una voce 'propria' si traduce nell'incessante sforzo di risolvere il dilemma dell'esistenza, riconciliando la complessità della sua dolorosa esperienza interiore con la molteplicità di esperienze del mondo che la circonda. Amara e negativa, la sua visione dell'amore: in *Ariel* (1962) il suo scetticismo verso i rapporti matrimoniali è a volte espressa con forte indignazione, così come in *Lady Lazarus* (1962) con profondo sarcasmo, invece, emerge in *The Applicant* (1962), dal diretto contenuto sociale per il tema della riduzione della donna a mero oggetto. Il suo verso è vigoroso, imperniato di sensibilità e di destrezza tecnica, ma la sua scrittura soffre molti cambi, trasformazioni improvvise e impressionanti che seguono i ritmi della sua esistenza, dei precisi momenti vissuti. Ma, riflettendoci, cos'è la scrittura in fondo, se non un monumento al momento, una consacrazione dell'attimo? Dopo la morte del padre e la separazione dal marito la sua poesia si fa più 'fredda', con toni sicuri e una maggiore purezza lessicale. L'ossessione, però, continua a invadere le pagine, e le parole taglienti rapiscono l'attenzione di un lettore che fa spesso fatica a seguire i numerosi salti immaginativi e i 'giochi linguistici'. La sua personalissima simbologia segnala un senso di

trasgressione, la volontà di eludere intelligentemente le norme, per non restare totalmente aggrappata alla sofferenza. Ed è questo che più stupisce della Plath, quella mancanza di pessimismo assoluto in un vortice di dolore taglientemente e coraggiosamente espresso, o meglio, rivelato. Esiste una speranza. Esiste la possibilità, seppur remota, di superare le difficoltà e il lettore respira la fiduciosa attesa di questa donna fra un verso e un altro della sua 'scrittura del dolore'.

Le difficoltà psicologiche della Plath, cause di frequenti ricoveri e cure psichiatriche, si trasformano in poesie strutturate e uniche, in cui la poetessa cerca di modificare la realtà che descrive, conferendo ai suoi versi una creatività eccezionale: *Lady Lazarus* dipinge gli uomini come 'dominatori' che escludono le donne dagli spazi politico-sociali; un aborto è la rinascita poetica in *Morning Song* (1961); il rancore verso suo padre genera molteplici versi (emblematici quelli di *Daddy*: «Non servi, non servi più, o nera scarpa [...] / Papà, ammazzarti avrei dovuto. / Ma sei morto prima che io ci riuscissi»). S. Plath, *Tutte le poesie*. Ediz. inglese a fronte, Milano, Mondadori 2013, p. 107), mentre un'eco di amore, odio e impreparazione alla maternità riecheggia in *Three Women* (1962). La donna Sylvia Plath pare, a tratti, non sapere cosa chiedere alla vita. La sua angoscia è cupa, fatica a trovare un'identità, e i suoi *Diari* ne sono una dimostrazione. In questi scorci biografici si ritrova la descrizione del nulla di un'esistenza apparentemente piena e ricca, con due bambini da crescere e una vita di relazione normale, favorita dal successo professionale ormai vicino. Un male di vivere immotivato, scaturito forse dalla sensazione di avere grandi cose da scrivere ma dall'incapacità di tradurle nella pagina scritta, giacché, come dirà l'autrice, fa male non essere perfetti (cfr. S. Plath, *Diari*, Milano, Adelphi 1998). Quel male di vivere, di montaliana memoria, che la porterà al suicidio a soli trentun anni, vinta dal conflitto irrisolto fra le aspirazioni personali e il ruolo imposto dalla società, fra l'essere per sé o l'essere per gli altri.

E io sarò una donna che sorride.

Non ho che trent'anni.

E come il gatto ho nove vite da morire.

[...]

Morire

È un'arte, come ogni altra cosa.

Io lo faccio in un modo eccezionale.

Io lo faccio che sembra come inferno.

Io lo faccio che sembra reale.

Ammetterete che ho la vocazione.

(S. Plath, *Lady Lazarus*, in *Lady Lazarus e altre poesie*, Milano, Mondadori 1998, pp. 13-17)

di Laura Coletta



Dal dialetto di Casarsa alle influenze romane

La poésie engagée in Pier Paolo Pasolini

La creatività artistica di Pasolini ha spaziato in tutti i campi della narrazione, dalla pagina scritta alle immagini dello schermo cinematografico, passando per prosa, rime, dialetti (friulano e romano), lingua 'pura' e lingua borghese.

La parola poetica pasoliniana è una parola ricca perché creativa, individuale, viva; sostanziale e insieme variabile. L'ispirazione di Pasolini nasceva dal contatto con la realtà quotidiana, che egli cercava di osservare con occhio critico e distaccato, applicando lo stesso principio anche alle cose, alle persone, alle idee, e ai luoghi che frequentava. Pasolini era un poeta-critico: un oppositore della società dei consumi e dell'omologazione a tutti i costi, poiché la sua etica gli impediva di adeguarsi agli sviluppi che erano in corso nella società italiana del boom economico, di cui l'autore osservò gli avvenimenti e i diversi aspetti con la massima attenzione e interesse, per scoprire come funzionasse il meccanismo che aveva prodotto quel mondo al quale sentiva di non appartenere.

Pasolini nacque a Bologna il 5 marzo del 1922, e per tutta l'infanzia e l'adolescenza seguì il padre, ufficiale di fanteria, nei suoi spostamenti, trasferendosi da una città all'altra del Nord Italia e trascorrendo le estati a Casarsa, in Friuli, il paese natio della madre. Fu proprio l'ambiente rurale e naturale di Casarsa ad avvicinare alla poesia il giovane Pasolini.

Io sono nato a Bologna [...] qui ho trascorso gli anni della mia formazione, qui sono diventato antifascista per aver letto a 16 anni una poesia di Rimbaud. Qui ho scritto le mie prime poesie in dialetto friulano (cosa non ammessa dal fascismo). [...] E in realtà il friulano non lo sapevo. Lo ricordavo parola per parola mentre inventavo quelle mie prime poesie. L'ho imparato dopo, quando nel '43, ho dovuto 'sfollare' a Casarsa. Dove ho vissuto prima l'esistenza reale dei parlanti, cioè la vita contadina, poi la Resistenza e infine le lotte politiche dei braccianti contro il latifondo. In Friuli ho imparato un mondo contadino cattolico [...] e poi sono diventato, coi braccianti, comunista. (P. P. Pasolini, *Cani*, febbraio 1975, in *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti 2008, pp. 117-118)

Come non ha mancato di rilevare il critico Guido Santato, le *Poesie a Casarsa* - una raccolta di testi scritti tra il 1941 e il 1942 - rappresentano l'esordio poetico del ventenne Pasolini. L'ispirazione ebbe - e lo confermerà lo stesso poeta trent'anni dopo - un'origine essenzialmente uditiva, o meglio ancora una matrice acustica, sonora. Tra i campi risuonò una parola pronunciata da un giovane contadino: «rosada» (rugiada). L'atto puramente orale di un parlante venne colto nella sua potenzialità linguistica e si trasformò in poesia: «Scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola rosada» (P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 1972, pp. 62-63; e cfr. G. Santato, *Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini*, in L. El Ghaoui et. al., *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio*, Pisa, Fabrizio Serra Editore 2009, p. 95).

L'esperienza 'sensoriale' giovanile istillò nell'animo del poeta la necessità di trovare nella lingua dialettale il proprio strumento espressivo, così come le successive fasi della sua vita stimoleranno altri istinti creativi e artistici: Pasolini osserva il mondo che lo circonda, lo interiorizza e traspone tutto ciò che 'ascolta' nella sua poesia, che non è soltanto espressione rimata e ritmata delle emozioni e della propria coscienza, ma è anche un canale comunicativo per descrivere la realtà italiana nel suo transito da società prettamente contadina a società industriale e capitalistica. Sensibilità e attenzione per il mondo circostante che trovano, nella terra materna, il modo di esprimersi tramite la poesia dialettale, rendendo già ben visibile la vena di provocazione che attraverserà l'intera produzione creativa di Pasolini. La provocazione insita nella natura dell'artista è, infatti, una conseguenza del sentimento di odio/amore per la realtà di quegli anni.

Un significativo esempio di tale sentimento ambivalente è da ritrovare nell'utilizzo della curiosa giustapposizione linguistica *ab joi* in una lirica composta un ventennio più tardi, intitolata *Vittoria* (1964), in cui il poeta rimanda la memoria agli anni della sua iniziazione poetica nel mondo rurale friulano. La preposizione *ab*, che in lingua provenzale significa *con*, indica l'unione e l'avvicinamento, mentre la stessa preposizione in latino assume sfumature opposte, sottolineando le idee dell'allontanamento e della separazione. Così *ab joi* è insieme gioia e distacco da essa, essere vicini alla vita, ed allo stesso tempo provare un sentimento di nostalgia nei confronti di quell'esistenza che dovrebbe essere vissuta e invece si guarda soltanto passare davanti agli occhi: «Il vecchio poeta è 'ab joi' / che parla, come lauzeta o storno» (P. P. Pasolini, *Bestemmia*, Milano 1993, Garzanti, p. 124. Il testo è originariamente contenuto nella raccolta *Poesia in forma di rosa*). Ma la componente di provocazione e rottura delle prime poesie pasoliniane non è certo da ritrovare in mere scelte stilistiche, giacché lo stesso uso del dialetto, in un paese guidato da un regime fascista che osteggiava le 'lingue barbare', veniva considerato come trasgressivo. Il fascismo infatti non ammetteva che in Italia ci fossero dei particolarismi linguistici locali e, tramite l'intervento statale, aveva promosso la diffusione dell'italiano come lingua nazionale. A questi primordi di omologazione linguistica decisa dall'alto, Pasolini oppone una rinascita delle lingue regionali, affidando al dialetto friulano la propria ispirazione poetica:

Il friulano di Casarsa si è prestato quietamente a farsi tramutare in linguaggio poetico, che da principio era assolutamente divelto da ogni abitudine di scrittura dialettale [...]. Per me era semplicemente una lingua antichissima eppure del tutto vergine [...]. Così la lingua stessa, la pura parlata dei Casarsesi, poté divenire linguaggio poetico senza tempo, senza luogo [...]. Per noi ormai lo scrivere in friulano è un fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto ricercato [...] cioè una melodia infinita.

(da *Il Stroligut N.2*, Casarsa, aprile 1946, pp.14-15, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De

Laude, Milano, Mondadori 1999, pp. 159-161)

La melodia dell'universo simbolico friulano riesce a trovare uno spazio d'espressione in un dialetto che è insieme passato e presente, paesaggio simbolico e paesaggio poetico, che coincidono sin dalla *Dedica* d'apertura della raccolta, autentica dichiarazione d'amore al paese: «Fontane d'aghe dal mè país. / A no è aghe pí frès-cie che tal mè país. / Fontana di rustic amòur» («Fontana d'acqua del mio paese. / Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. / Fontana di rustico amore». P. P. Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria Marco Landi 1942, p. 9).

Il friulano è una lingua, in un certo senso, pronta per la poesia, perché letterariamente vergine in quanto priva di tradizione scritta: la scelta del dialetto si configura così come un'operazione linguistica carica di significati, soprattutto perché, nella redazione delle poesie, Pasolini affianca sempre la versione in lingua italiana, portando alla creazione di un bilinguismo che pone il dialetto in antitesi con la lingua ufficiale del fascismo.

La poesia dialettale di Pasolini diventa così, nelle raccolte successive, *poésie engagée*, una poesia impegnata che vuole evocare non solo i suoni di una lingua poetica nuova a cui la letteratura conferisce dignità, ma anche alcuni episodi tragici della storia italiana, come la disfatta di Caporetto durante la prima



guerra mondiale, o la violenza e la crudeltà dell'occupazione tedesca del 1944 e della guerra partigiana. Infatti, durante i sette anni che intercorrono tra la prima pubblicazione di *Poesie a Casarsa* nel 1942 e la successiva raccolta poetica, *Dov'è la mia patria*, del 1949, la vita di Pasolini sarà densa di avvenimenti, sia per quanto riguarda la sua produzione letteraria sia per quanto riguarda l'attivismo politico. La morte del fratello Guido durante la guerra partigiana, in seguito a lotte intestine allo stesso movimento antifascista, segnerà profondamente l'attività di Pasolini, e la successiva «adesione al Pci rappresenta per il giovane poeta un atto di profondo coraggio: intendeva con ciò sacrificare il profondo dolore inferto a sé e alla propria famiglia a un ideale sociale da condividere in pieno con quello stesso Pci friulano che aveva ispirato politicamente gli assassini del fratello» (<http://www.pasolini.net/vita02.htm>).

Grazie alla militanza politica, e grazie a quegli ideali nel quale egli stesso si riconosceva, Pasolini comincia ad inserire le proprie riflessioni intellettuali in un ambito più vasto rispetto all'individualismo e alla riflessione interiore che avevano dominato il periodo poetico casarsese, confrontandosi con una dimensione collettiva, sociale e popolare, prima sconosciuta. Tale identificazione negli ideali comunisti è presente in maniera latente sin dall'inizio nella poetica pasoliniana, anche quando la sua attenzione è focalizzata sui soggetti rurali. Il mondo contadino che Pasolini conosce in Friuli

appare, infatti, come vero depositario di ideali positivi, riconoscibili nei valori tradizionali professati dalla Chiesa, quali, ad esempio, la famiglia, la semplicità, il sacrificio, il risparmio, la moralità. È un mondo pre-borghese, il mondo della classe dominata, che Pasolini considera come un «universo transnazionale: che non riconosce le nazioni. [...] È l'avanzo di una civiltà precedente [...] in cui gli uomini vivevano come consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria esistenza». (P. P. Pasolini, *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in *Scritti corsari*, pp. 52-53). La semplicità della vita di campagna ha significato, nell'esperienza dell'artista, la certezza dell'esistenza di una continuità tra la realtà contemporanea e le origini del mondo umano, valorizzandone ogni minimo gesto, ogni parola. «Rappresentava, ai miei occhi, lo spettacolo di un mondo perfetto» (P. P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi 2003, p. 47).

In questo universo di culture «particolari e reali» (P. P. Pasolini, *In che senso parlare di una sconfitta del Pci al referendum*, in *Scritti Corsari*, p.74) è presente anche una coscienza di classe, un comunismo di valori che va oltre un ideale politico di cui si è culturalmente coscienti, come ci viene raccontato nel primo esperimento narrativo di Pasolini, *Il sogno di una cosa*, composto tra il 1949 e il 1950. È qui che, accanto alla descrizione poetica della vita e del paesaggio friulano, comincia a costruirsi un romanzo che diventa anello di congiunzione tra la produzione poetica degli anni casarsesi e quella impegnata degli anni romani successivi. È infatti un romanzo politico, in cui si cominciano a delineare i temi sociali che caratterizzeranno la produzione pasoliniana degli anni Cinquanta, calati però in un contesto che è ancora rurale. Il testo, infatti, racconta della lotta dei braccianti friulani contro gli agrari e dell'appassionata adesione dei giovani protagonisti ad un comunismo vissuto con ingenuo entusiasmo, lo stesso entusiasmo che quei valori scatenarono nel giovane Pasolini nel momento in cui prese coscienza della propria vocazione politica e sociale, che poi percorrerà l'intera sua produzione letteraria.

L'attivismo politico svela agli occhi del poeta nuove voci, nuovi personaggi che affollano la vita popolare dell'Italia del dopoguerra, personaggi non più collegati soltanto al lento scorrere della vita di campagna, ma inseriti in un contesto industriale, proletario, e soprattutto, come ribadirà più volte lo stesso Pasolini nei suoi scritti, sottoproletario. I sottoproletari:

[...] «i più poveri tra i poveri», sono «i parlanti per definizione di lingue autonome, che solo essi conoscevano nello spirito ed erano in grado di ricreare, attraverso una continua rigenerazione (senza infrazioni) del codice. La loro vita si svolgeva all'interno di queste loro culture [...] ed era assolutamente libera. [...] Il povero non poteva vedere le limitazioni che un'altra cultura gli imponeva per la semplice ragione che non conosceva quest'altra cultura. [...] I sottoproletari si erano conservati (durante il periodo del fascismo e della guerra) perfettamente estranei alla storia borghese» (P. P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti 1962, p. 163).

In questo decennio di transito la poetica pasoliniana trova nell'espressione realistica delle proprie idee il modo di affrontare quella polemica sociale che viene sentita con trasporto sempre maggiore dall'autore, soprattutto dopo il suo trasferimento a Roma nel 1950, dove si trovò a contatto, fisicamente e linguisticamente, con un ambiente completamente diverso dall'idilliaco paesaggio rurale: il mondo sottoproletario delle borgate romane, che gli permise di produrre i suoi lavori più impegnati socialmente e politicamente. Qui la violenza, la miseria, gli espedienti per sopravvivere degli emarginati, dei dimenticati e dei diseredati divengono il nucleo centrale sia dei romanzi che dei componimenti poetici di questo periodo, facendo di Pasolini un poeta civile a tutti gli effetti, soprattutto dopo la pubblicazione, nel 1957, della raccolta di poemetti *Le ceneri di Gramsci*: «Il poemetto si apre con un inizio lento, con ritmo cadenzato. Vi è contrasto tra il laico cimitero in cui è sepolto Gramsci e il lontano battere delle incudini dal quartiere popolare di Testaccio, non lontano da lì, ma

già un altro mondo, un'altra vita. Il Gramsci di quel cimitero non è quello della prigionia, della lotta, 'non padre, ma umile fratello', quindi indifeso e solitario» (dalla *Nota introduttiva* di P. P. Pasolini, in *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti 1957, p. 7).

Questo componimento descrive la lunga ed emozionante meditazione del poeta allorché si reca alla tomba del filosofo e militante operaio, co-fondatore del Partito Comunista Italiano, martire della resistenza, che nell'elaborazione intellettuale di Pasolini va a sovrapporsi all'immagine di Guido, il fratello caduto tragicamente durante la lotta partigiana. Lo sfondo contro cui si delinea il monologo del poeta è quello delle borgate romane. Roma è infatti divenuta la «nuova Casarsa» (P. P. Pasolini, *Lettera a Silvana Ottieri*, in *Lettere*, I, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1986, p. 390), il nuovo, amato universo simbolico nel quale Pasolini trova gli strumenti adatti ad esprimere la propria maturità artistica e politica.

Al panorama rurale della campagna friulana si sostituisce infine il ben più ampio panorama nazionale nel poemetto *L'umile Italia*, strutturato sull'opposizione tra paesaggio settentrionale e paesaggio meridionale, tra i dolci cieli padani di ieri e le assolate lande della campagna romana. Un'opposizione che mette di fronte due ambienti letterari e due epoche della vita al contempo:

È necessità il capire
e il fare: il credersi volti
al meglio, presi da un ardore
sacrilego a scordare i morti,
a non concedersi respiro
dietro il rinnovarsi del tempo.
Eppure qualche cosa è più
forte del nostro ardore empio
a maturare nella mente
a fare della natura virtù
E ci trascina indietro.

(P. P. Pasolini, *L'umile Italia*, in *Le ceneri di Gramsci*, p. 55).

 di Silvia Scognamiglio





(POESIE) SUL COMODINO

Le Meditazioni al femminile di Michela Zanarella

Il linguaggio poetico, come è noto, è anti-funzionalista, ovvero prescinde dalla didattica e trascende la gnoseologia. Nondimeno, pur non risultando mai didascalici, i sessantasette componimenti che compongono la silloge *Meditazioni al femminile* di Michela Zanarella (Arezzo, Esserre Press 2012) affrontano una serie di tematiche ben precise, come preciso è il messaggio che da esse emerge.

Le *Meditazioni* di Zanarella, a giudizio dello scrivente, non sono 'femminili', ma 'androgine', in quanto sembrano unificare la dualità maschile/femminile di cui siamo tutti composti. E, in ciò, veicolano una grande gravidanza contenutistica. Nelle pagine di questo volume, infatti, riecheggia il pensiero di autori spirituali come Tony Parsons, Arnaud Desjardins e Mauro Bergonzi, per i quali un uomo non è un vero uomo se non integra la propria parte femminile, e una donna non è una vera donna se non integra la propria parte maschile. Ovvero: se per 'femminile' si intende l'atteggiamento ricettivo e accogliente di chi si lascia 'penetrare' dalla vita per sentirla intimamente (la cosiddetta 'via del fuoco', devozionale e passionale), e se per 'maschile' si intende la propensione a valutare imparzialmente e obiettivamente le situazioni (la cosiddetta 'via del ghiaccio' del testimone impassibile), appare allora evidente quanto sia necessario, per ogni essere umano, armonizzare dentro di sé questi due atteggiamenti complementari (cfr. M. Bergonzi, *Il sorriso segreto dell'Essere. Oltre l'illusione dell'io e della ricerca spirituale*, Milano, Mondadori 2011, pp. 150-151). E il messaggio che traspare dalle *Meditazioni* di Zanarella è proprio questo: ogni volta che la vita mette alla prova con un evento traumatico, è indispensabile lasciarsi compenetrare in modo ricettivo da un lato, ma valutarlo oggettivamente per comprenderlo, metabolizzarlo e superarlo dall'altro.

Conformemente a ciò, le liriche di Michela Zanarella offrono uno sguardo molteplice sul reale. Se da un lato, come nella delicata *Un Giappone disperato* (lirica sul terremoto di Sendai e del Tōhoku del 2011) vi sono riflessioni su avvenimenti drammatici («Capricci di terra e di mare / a schiacciare rughe di cemento / ed occhi di un mondo troppo affannato. / Un Giappone disperato / svuota il suo dolore alla storia», p. 69); dall'altro, invece, lo sguardo è rivolto verso l'interno, divenendo uno sguardo introspettivo, dunque, che è insieme un esame di coscienza e un'invocazione religiosa, come nel caso di *Ho pensato a te, Dio* («Ho pensato a te, Dio, / quanto poco è il mio senso / di donna / senza l'ossigeno della Tua luce», p. 71).

Si rivolge a una donna, e precisamente a una madre, il verso di Zanarella allorquando ritrae l'Italia nel suo tricolore («lo che di patria parlo / come di una verde madre, / rivolta a bianche malinconie di nebbia, infrango limiti rossi di linfa / e respiro / energia dalla storia, / dalle cicatrici di un tempo / che è ombra di un tricolore», p. 62). Alla caducità di un Paese che è «ombra di un tricolore», si accompagna la precarietà della vita e dell'esistenza; e sembra quasi di avvertire l'eco di Ungaretti e Quasimodo in *Troppo breve* («Troppo breve il senso / e la natura di un respiro. / Siamo un piccolo brusio / sotto l'eternità. / Il mondo come la vita / si affacciano rapidi / dentro le vene, / finché una polvere / s'impossessa d'ogni radice / e si fa memoria / che abbandona la sua patria», p. 77).

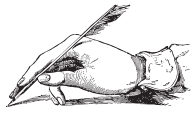
E non mancano, nella raccolta, *amarcord* dedicati alla Padova dell'infanzia (*Tramonto padovano, Ad una Padova leggera*) e agli affetti familiari (con le tre liriche *Padre, Madre e Un fraterno silenzio*,

dedicata al fratello Federico), nonché omaggi a quelle figure che hanno accompagnato l'autrice nel suo percorso artistico e spirituale, come *Giovanni Paolo II*, Alda Merini, la celebre 'poetessa dei Navigli' alla cui memoria sono dedicate due liriche (*Dei tuoi Navigli, Sono spogli i Navigli*), e Pier Paolo Pasolini, mirabilmente ritratto in *Scartafacci di vita*: «Tradito come un autunno / in maledizione / è stato il tuo canto di verità. / Non si accorsero che assassinando / un guscio secolare di saggezza / estirpavano fiore universale di poesia» (p. 39).

In conclusione, *Meditazioni al femminile*, pubblicato una prima volta nel gennaio 2012 con Sangel e disponibile da dicembre nella nuova edizione Esserre Press, si configura come una sintesi delle opere anteriori di Zanarella (come *Credo*, del 2006, e *Sensualità*, del 2011), che nell'arco di un decennio di attività ha ottenuto numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali ed è oggi tradotta in inglese, francese e arabo. La compresenza di temi personali e motivi religiosi, politici e sociali fanno di questo volume una raccolta completa e universale che ha richiamato, ancora una volta, l'interesse del pubblico e della critica.

di Andrea Corona





...E ANCORA, SUL COMODINO

InferNapoli di Peppe Lanzetta

InferNapoli è l'ultimo lavoro letterario dello scrittore napoletano Peppe Lanzetta, pubblicato nel 2011 per Garzanti. Con una prosa veloce, cruda e lucida, l'autore partenopeo conferma il suo talento nel raccontare le vicissitudini di un *outsider* il quale, tuttavia, a differenza di altri protagonisti di Lanzetta, non vive una disperazione subordinata ad agenti esterni (quali possono essere il lavoro o il denaro), ma una disperazione cronica, connaturata al suo animo corrotto.

Il protagonista del romanzo è Vincent Profumo, un boss della malavita napoletana. All'apparenza simile a tutti gli altri malavitosi, egli è in realtà dotato di uno spirito particolare: ama la letteratura, la musica e l'arte. È un esteta che, complice il mondo violento e poco addomesticato alla cultura nel quale vive, si avvicina all'arte con la stessa passione sanguigna con la quale commissiona un omicidio. È un esteta che vive, nel corso del romanzo, il suo apprendistato sentimentale (che oscilla tra alti e bassi) e che svela un suo lato inedito, profondo ma anche irreversibilmente negativo. Un esteta che ha un nome antifrastico e un vezzo particolare come quello di mettersi continuamente del profumo; un atto simbolico per nascondere il tanfo della sua vita marcia. È un boss, Vincent Profumo, che «nonostante il caldo, spesso aveva il cuore gelato» (p. 65). Un boss che tutti rispettano ma a cui nessuno sembra voler bene. E proprio di un affetto mancato, quello della figlia MariaLuna, egli farà il suo cruccio esistenziale, il tarlo che tormenterà la sua anima nera – è significativo che in un tema scolastico la ragazzina dipinga il padre come uno dei tanti mostri che hanno reso Napoli una città infernale.

In un'interessante rilettura del tema della redenzione – notoriamente affrontato da autori classici quali Dostoevskij o Manzoni – Peppe Lanzetta racconta di un boss della 'mala' che è, in maniera più o meno complessa, paragonabile all'Innominato de *I promessi sposi*. Senz'ombra di dubbio, la vita violenta e la voglia di riscattare gli errori accomunano questi due personaggi, sebbene gli epiloghi delle due vicende saranno diametralmente opposti: Profumo sceglierà e continuerà a scegliere la cattiva strada. E MariaLuna, figlia amata dal boss ma ferita dal tipo d'esistenza che suo padre conduce, rappresenta dal canto suo una rivisitazione di Lucia Mondella: è l'occhio umido e arso dal pianto che chiede *pietas*.

Non a caso, alla faticosa notte della redenzione dell'Innominato, Lanzetta fa corrispondere la riabilitazione di Vincent a seguito del male che gli ha quasi provocato un infarto. Ma Vincent è forse, per certi versi, ancor più sfaccettato dell'Innominato: come s'è detto, Vincent è un esteta, e nel suo riscatto è rintracciabile un altro plausibile paragone letterario, quello con Andrea Sperelli. Sebbene il personaggio dannunziano appartenga ad un contesto assai lontano da quello in cui agisce il boss Profumo, ciò che accomuna fortemente questi due personaggi è rappresentato dalla sensibilità e dall'ansia di 'rinnovamento' che avvertono durante la riabilitazione. Sperelli deve recuperare forze ed energie dopo una ferita riportata in un duello che era certo di vincere; Vincent deve recuperare forze ed energie dopo una ferita causatagli dalla sua stessa tracotanza e boria. E nella riabilitazione sia Sperelli che Profumo si rifugiano nell'arte.

Sperelli legge i poeti classici, Profumo sceglie *Amleto*. E non avrebbe potuto fare scelta peggiore, in quanto cerca risposte in un testo che apre mille interrogativi e non offre alcuna certezza. Che cosa potrebbe trovare, del resto, Vincent Profumo, malavitoso in

piena crisi esistenziale, in un'opera come l'*Amleto* di Shakespeare? La risposta alle sue preoccupazioni sull'aldilà? O all'interrogativo se sia meglio 'essere o non essere'? O l'invito a muovere guerra a tutti gli 'zio Claudio', come nel copione shakespeariano?

Vincent si rifugia nella lettura delle vicende di un personaggio fra i più inconcludenti, maledetti e tragici della modernità. Ma il destino di Vincent è segnato, come si evince allorché egli si specchia, a metà romanzo, proprio nell'*Amleto* (e lo stesso Vincent aveva predetto alla moglie che: «Qualcuno pure ci sarà che mi uccide, ricordatelo bene», p. 41). E come Amleto macchierà le sue mani di delitti compiuti fra le sue stesse mura domestiche, e avrà sulla coscienza la vita spezzata di Ofelia, così Vincent porterà il peso della vita spezzata di sua figlia MariaLuna (che, non reggendo alle colpe paterne, si ucciderà) e di sua moglie Felicità che lo ha tradito (e che egli farà sciogliere nell'acido insieme all'amante).

Eppure, dinanzi a questi accadimenti, l'autore non emette giudizi o sentenze di ordine morale: Lanzetta non è uno scrittore-demagogo; racconta ma non denuncia, mostra ma non dimostra, in una sorta di attitudine 'veristico-sentimentale'. E tuttavia il messaggio di *InferNapoli* è chiaro: la Napolinfernale è una città vittima e senza riscatto, spavalda ma stanca e demoralizzata, dove «la vita continua. E la guerra pure» (p. 260). E non è solo la vita di Vincent Profumo a macchiare il nome e l'esistenza di un luogo del quale «si dovrebbe sentire la poesia, ma non si sente più» (p. 179).

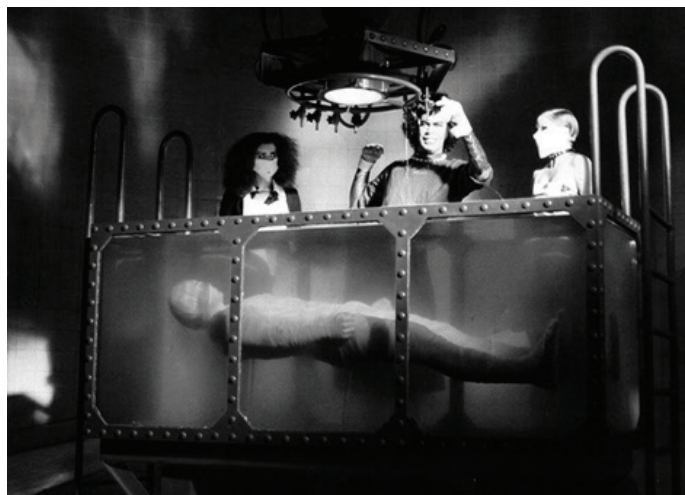
 di Giuseppe Sterlicco



PELLICOLE DI CARTA

The Rocky Horror Picture Show: creazione e punizione nel moderno Frankenstein

Può una sfida alla creazione procedere senza l'incombenza di una futura punizione? Una delle questioni più affascinanti che le arti umane hanno da sempre dovuto e voluto affrontare, nel tentativo di una meta-riflessione sulla propria natura e sui propri limiti, riguarda il rapporto che si instaura tra soggetto fautore ed oggetto prodotto nell'atto creativo, e le conseguenze di quest'ultimo sui suoi partecipanti. Numerosi generi letterari e cinematografici hanno interpretato il mito della creazione secondo le più diverse chiavi rappresentative, dissezionando e ricomponendo insieme ambiti religiosi, psicologici, sessuali ed artistici in risultati più o



meno moralizzanti. Il romanzo *Frankenstein: or, the modern Prometheus* (Londra, 1818), scritto da Mary Shelley tra il 1816 e il 1817, è probabilmente il caso principe degli studi anatomici operati sullo spinoso tema dell'uomo alle prese con la realizzazione/il rifiuto di se stesso attraverso la creazione di qualcosa che da sé è altro, e sulla condanna che deriva per aver osato oltrepassare i limiti imposti agli esseri umani, se non da un volere divino, dal naturale corso della vita.

Tra le numerosissime trasposizioni di questo soggetto ce n'è una, probabilmente la più irriverente nella sua singolarità, che proprio di recente ha celebrato quarant'anni dal suo debutto. Nel giugno 1973 nasceva infatti sulle scene del Royal Court Theatre a Londra un musical, *The Rocky Horror Show*, scritto da Richard O'Brien (musica e testi) e diretto da Jim Sharman: questo stranissimo collage di riferimenti letterari gotici, comici e fantascientifici in chiave musico-parodistica fu destinato a trasformarsi poco tempo dopo, sotto la direzione dello stesso Sharman, in uno dei film *cult* di maggior successo del XX secolo, *The Rocky Horror Picture Show* (1975), nonché a detenere il record per la distribuzione cinematografica più longeva nella storia del cinema (è tutt'ora regolarmente proiettato in tutto il mondo). Il titolo, poco informativo ad una prima lettura, calca in realtà non solo il riuscitissimo tentativo di rendere omaggio all'eredità letteraria in questione, ma anche quello di affrontare tramite la sua attualizzazione gli scottanti dibattiti di genere, morale e identità in corso negli anni della rivoluzione sessuale.

Nei suoi cento minuti, la proiezione del *Rocky Horror* invita da subito ad assistere ad uno spettacolo nello spettacolo: l'esordio superficiale della trama - quella dei due giovani e casti innamorati

Janet e Brad (Susan Sarandon e Barry Bostwick) che, alle prese con una ruota bucata in una notte buia e tempestosa, si rifugiano in un castello dall'aspetto sinistro - lascia ben presto spazio alla scioccante, provocatoria rivisitazione di secoli di pensiero etico dettata dall'ingresso del vero protagonista della pellicola, ovvero l'alieno Frank-N-Furter, il padrone del castello (nell'insuperata interpretazione di Tim Curry), che è insieme scienziato pazzo, tiranno, *dandy*, regista, omicida, cannibale e, se questo non dovesse bastare, travestito. Nel vortice distorto di maschere che Frank sceglie di voler incarnare - da Dracula a Robinson Crusoe a Bette Davis - quella di più chiara manifestazione è proprio quella di Frankenstein, della cui storia vengono riprese le cornici e le azioni, dislocate però nell'universo frammentato, geniale e isterico che rispecchia il suo stesso creatore: lo spettacolo che Frank mostra ai due fidanzati e al pubblico dei convitati transilvanici suoi concittadini, ovvero la nascita della sua creatura Rocky, si propone infatti come inversione completa dello sviluppo creazionistico argomentato da Mary Shelley nel suo romanzo.

Frank non ha nulla di Victor Frankenstein, il dottore ginevrino che lavorò senza sosta per due anni al compimento della sua mostruosa creazione, progettata per nobilitare l'impiego dell'intelletto umano, salvo poi celermente inorridire delle proprie azioni in una condanna senza vie d'uscita, perché autoimposta. Inoltre, nel *Frankenstein* di Mary Shelley la punizione, che come maledizione imperante si abbatteva sulla miseria insieme di creatore e creatura, giungeva a restaurare un equilibrio sociale ed individuale nell'universo che aveva ospitato l'atto di sfida commesso, nonché a fungere da tradizionale *exemplum* per chi, come i lettori, alla sfida vi assisteva soltanto. Diversamente, Frank-N-Furter (il cui nome richiama parodicamente quello di Frank-N-Stein, ma fa anche riferimento in modo non troppo velato a due termini utilizzati nello *slang* inglese rispettivamente per gli organi genitali maschili e femminili - *Frank e Fur*) presenta la propria creazione come superamento di ogni limite umano eticamente accettato dai più, sia esso scientifico, morale o sessuale: nel suo laboratorio dalle forme e dai colori uterini lo scienziato ha dato vita, non ci è dato e non importa sapere come, ad un uomo incarnante ironicamente le fattezze dell'amante perfetto, biondo, muscoloso, depilato, e dal comportamento primordiale facilmente addomesticabile. Non c'è nulla che non vada in Rocky, non esteticamente né interiormente, tantomeno Frank prova sensi di colpa per il suo gesto, neppure quando svela successivamente che una metà del cervello di Rocky è stata sezionata addirittura da un suo precedente amante. La sfida di Frank-N-Furter giunge ad un compimento positivo, che tale resta almeno per buona parte del film, perché l'artefice di tale sfida risulta incapace, nel bene e nel male, di formulare e provare scrupoli e quindi, in quest'ottica, di avere consapevolezza del senso del peccato: nella propria smodata trasgressione, Frank è un puro, che pone il suo genio sregolato al servizio dell'istinto ancora incontaminato dalla riflessione, e che osa gridare nel suo sincero orgasmo creativo: «Non c'è reato nell'abbandonarsi al piacere assoluto» (51'24").

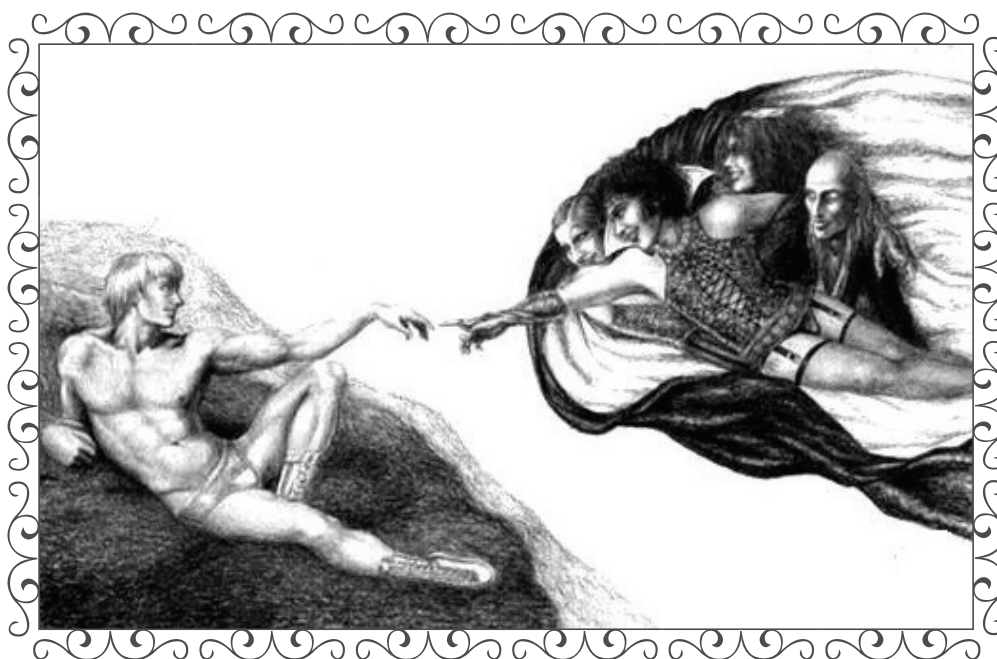
Più della sua creatura, è egli stesso la vera creazione, l'oggetto d'arte in corso d'opera che, nella notte di colpi di scena in cui i personaggi della storia si incontreranno e scontreranno nei più svariati ambiti, riuscirà a sedurre tutti i suoi spettatori, pietrificando e poi smantellando le loro inibizioni ed i loro sensi di colpa grazie al potere

della propria immagine (il trasduttore utilizzato per controllare la volontà di Brad e Janet verso la fine del film si chiama non a caso «Medusa»). Frank costruisce e alterna su se stesso trucchi, costumi, canzoni come se fossero protesi anatomiche: rifacendosi esplicitamente nei lustrini, nelle pose e nelle parole alle icone del cinema hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta, il travestito d'eccezione trasforma il suo creazionismo in divismo, giocando sul senso dell'identità tra dio/divo, giungendo infine a porsi dove Victor non era riuscito (o non era voluto riuscire). Nell'atto finale del *Rocky Horror*, infatti, tra ulteriori rimandi al *Gothic genre* (su tutti l'imponente logo-antenna della RKO, storica casa di produzione di film *horror* su Frankenstein e affini) ed esibizioni ibride a metà tra il *vaudeville* e il *glam rock*, Frank-N-Furter svela *l'ingrediente elusivo* per la creazione perfetta attraverso lo strumento della messa in scena meta-teatrale: il palcoscenico sul quale egli e le sue creature (non più soltanto Rocky, ma anche Brad, Janet e parte della sua servitù) si esibiscono lascia lentamente spazio ad una piscina il cui fondale a mosaico rappresenta la *Creazione di Adamo* di Michelangelo. Al centro, tra Dio e Adamo, Frank galleggia su un salvagente utilizzato a mo' di trono, ripetendo il mantra rivelatore: «Non sognatelo, siatelo» (77'52"). Come anello di congiunzione tra il Creatore e l'Uomo, Frank-N-Furter, alieno «dal pianeta Bisesso della Galassia di Transilvania» (24'07"), agisce come soffio, o meglio, liquido vitale tra immobilità e caducità per mostrarsi come essere dalle possibilità infinite, impunibili, inclassificabili perché di natura doppia, maschile (*Frank*) e femminile (*Fur*), perfette perché opposte ma complete.

Poco importa che l'arresto delle sue azioni e la sua condanna, significativamente impostagli dai suoi due più fedeli servitori, facciano precipitare l'ascesi creativa del discorso meta-letterario verso l'affermazione della morale comune in chiusura di pellicola: Frank muore, così come Rocky, ora novello King Kong salito sulla punta della torre RKO nel tentativo di difendere il corpo del proprio padrone/amante, ma ormai il processo si è già compiuto. A punirlo non sono gli esseri umani: Brad e Janet vengono risparmiati dalla carneficina finale operata dai servitori transilvanici e fuggono, ma sono proprio loro a subire direttamente le conseguenze

dell'esistenza di Frank. «Strisciano sulla superficie del pianeta degli insetti chiamati razza umana, persi nel tempo, nello spazio, e nel significato» (92'28") – nelle parole finali dell'opera riecheggia la morale professata da Frankenstein: «Imparate dalle mie miserie, e non cercate di aumentare le vostre» (M. Shelley, *Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*, Milano, Rizzoli 1998, p.197), per quegli uomini che da sempre vengono tentati dal richiamo odisseo di remare verso ciò che sta oltre; ma in questi stessi uomini, più di quelle parole, resterà sempre impressa nelle loro menti il sogno (ir?)realizzabile di un'espressione creativa dionisiaca a misura d'oltre-uomo.

di Serena Barbato





QUINTA PARETE

La Caccia, ovvero la ricerca del senso nella tragedia contemporanea

La Caccia è una riscrittura delle *Baccanti* di Euripide. Scritto e interpretato dall'attore siciliano Luigi Lo Cascio, il testo è un interessante esperimento di letteratura teatrale che dialoga costantemente con l'opera originale greca, mediante rimandi testuali e nuove forme di rappresentazione delle vicende dionisiache. Lo spettacolo è a più voci, ma prevede in scena un unico attore in carne e ossa, supportato da un considerevole apparato tecnologico con il quale il protagonista interagisce in scena. Il testo presenta lunghe didascalie che, surrogando la funzione del coro tragico, guidano il lettore attraverso le vicissitudini del protagonista Penteo, alle prese con l'arrivo sconvolgente di Dioniso nella città di Tebe. Divinità dalla natura proteiforme, Dioniso è protagonista di molti miti classici, fonti da cui la letteratura ha ampiamente attinto nelle sue sperimentazioni. Il neopaganesimo rinascimentale o il modernismo, in cui si riscopre il mito come linguaggio simbolico, sono esempi di come in alcune correnti artistiche le divinità vengano rilette come figure archetipiche, ampliando le potenzialità interpretative del mito:

Un dio androgino, nomade, teriomorfo, che si sdoppia e subisce metamorfosi, la cui azione annulla le differenze e rovescia le opposizioni, sembra avere tutte le potenzialità per visualizzare un nuovo modello di soggettività: ibrido, mobile, meticcio, in continuo incrocio con la categoria dell'altro.

(Massimo Fusillo, *Il dio ibrido*, Bologna, Il Mulino 2006, p.77)

Dioniso ha una natura ibrida, doppia, e nell'opera di Lo Cascio è il testo stesso che finisce per acquisirne le caratteristiche, sia nel modo di rappresentare la vicenda, con multiformi espedienti teatrali, sia nel modo in cui questa viene narrata, con costanti interruzioni e cambi di registro, senza mai dimenticare però il testo 'madre' euripideo.

Le Baccanti, tragedia scritta tra il 407 e il 406 a.C. in Macedonia, è stata riproposta per il teatro numerose volte nella contemporaneità, come nel caso dell'omonimo dramma del premio Nobel Wole Soyinka, del 1973, e del riadattamento di Luca Ronconi, del 1978. La possibilità di ricavare dalla figura di Dioniso una gran quantità di nuove proposte artistiche è data dalla varietà di miti tramandati su questa divinità. Tra quelli che vengono sfruttati da Lo Cascio è importante ricordare la vicenda in cui il dio viene colpito dall'ira di Era che, accecata dalla gelosia per l'ennesimo tradimento di Zeus, uccide la madre di Dioniso quando ha ancora il bambino in grembo. Mentre la donna muore colpita da una folgore della dea, il feto viene salvato da Ermes che, portando il nascituro da Zeus, glielo cuce nella coscia. Ed è qui che Dioniso completa il ciclo

naturale dei nove mesi prima di vedere la luce. Per questo motivo, Dioniso è detto «nato due volte» e Lo Cascio gioca molto sulle ambivalenze e le contraddizioni che caratterizzano la divinità.

Un altro mito lo vede invece, sempre per vendetta di Era, smembrato dai Titani poco dopo la nascita e rimesso in vita dalla nonna Rea che ebbe pietà del piccolo. Da qui la sua natura doppia, che si muove anche tra i generi sessuali; per proteggere il bambino una volta sottratto ai Titani, questi sarà camuffato da ragazza, acquisendo così anche una sorta di duplicità sessuale. E la mescolanza si compie anche con il mondo animale e vegetale, perché Dioniso, una volta cresciuto, viene riconosciuto da Era, che lo condanna alla pazzia e alla dissoluzione. Il dio, allora, gira per il mondo seguito dal tutore Sileno e da un gruppo di menadi e, nel tentativo di piegare i mortali al proprio culto, si trasforma di volta in volta in toro, serpente, leone, capro e altri animali. Lo Cascio sfrutta tutte queste peculiarità di Dioniso per sottolineare l'ambiguità del personaggio e per descriverne la natura perturbante, caratteristica preponderante nella riscrittura che deve molto alla psicoanalisi.

Mentre in Euripide gli elementi del mito si ripresentano trasversalmente durante l'intero racconto dello sconvolgimento che Dioniso porta a Tebe, ne *La Caccia* non vi è una chiara successione degli eventi tragici, narrati dal protagonista al limite tra il ricordo e la dimensione caotica del sogno.

L'elemento comune a entrambe le opere è ovviamente la trama: il dio, per colpire il tiranno di Tebe, Penteo, che ne mette in dubbio la natura semi-divina, decide di gettare scompiglio in città. Le donne, prese da una furia menadica, abbandonano le proprie case per abitare i monti circostanti, dove di notte si svolgono riti orgiastici e bacchanali e dove si assiste a eventi sovranaturali, come lo sgorgare dalla terra di zampilli di vino e di rivoli di miele. Tra queste donne c'è la madre di Penteo, per mano della quale il tiranno morirà, poiché lei, presa da una furia ispirata dalla divinità vendicativa, non riconoscerà l'identità della sua vittima e ne dilanerà le carni.

In Euripide la storia si basa sulla progressiva distruzione di Tebe e del suo reggente con una linearità propria della tragedia classica, che segue la vicenda dall'antefatto ai suoi più cupi risvolti. *La Caccia* invece non presenta tale linearità. La narrazione ruota tutta attorno all'esperienza particolare del tiranno di Tebe a cui Dioniso annerchia il senno, per condurlo infine verso l'assoluta disfatta. Ciò di cui si avvale Lo Cascio è la dimensione psicanalitica che funge da ulteriore strumento d'indagine per scoprire volti nascosti del mito. Di Penteo si narrano e manifestano così le pulsioni nascoste, le sue più recondite paure e i suoi desideri. La tentazione di cedere all'irrazionalità indotta da Dioniso e il tentativo di resistergli arricchiscono di sfumature il personaggio del tiranno, non più simbolo del *λόγος* greco che regge una *πόλις*, ma soggetto in preda ai tumulti delle passioni, ritratto in tutta la sua umanità e fragilità.

Il supporto tecnologico previsto dal testo genera immagini che prendono forma su enormi schermi alle spalle del protagonista, le cui evoluzioni e involuzioni creano suggestioni caotiche e coinvolgenti. Grazie alle proiezioni prendono vita anche altri personaggi del testo greco, come Cadmo o Tiresia, evocati dal passato classico per risorgere nel nuovo racconto del dramma come ombre inquietanti e volgarizzate, assumendo l'aspetto di visioni fantasmatiche nella mente di Penteo.

Altro personaggio fondamentale della riscrittura è il *deus ex machina*: con sembianze di un bambino saccente più che





onnisciente, che si propone irrisoriamente di svelare il senso dell'intera storia, egli è sia un alter-ego di Dioniso stesso, sia, come affermato nella prima lunga didascalia, una rappresentazione di Mercurio, messaggero degli dèi e testimone delle vicende. Gli interventi e le riflessioni di questo particolare personaggio danno all'opera una forte impronta metatestuale e metateatrale. Con la figura del bambino-narratore, chiamato nel testo LO STUDIOSO, Lo Cascio, infatti, suggerisce come un'indagine di tipo psicanalitico apra a nuove prospettive sul mito, ma anche come ciò ne sovverta le regole, poiché, scavando nei meandri dell'inconscio di Penteo, il rischio è quello di perdersi prima di trovare il senso della tragedia, che diventa così irrapresentabile. A ciò si unisce una riflessione sul teatro stesso, come mezzo che ha perso, rispetto all'antichità, la sua sacralità e possibilità catartica, diminuendo così ancor più le possibilità di raccontare la tragedia:

LO STUDIOSO: È fonte di cospicuo godimento individuare e sciogliere gli enigmi che talvolta offuscano la comprensione dei capolavori del passato... Il mondo dell'arte è andato verso un più profondo apporto della critica e dell'interpretazione. Non c'è teatro senza regia, non c'è pubblico senza sostegno critico, senza una guida che proponga, spieghi, articoli, indirizzi verso l'apprendimento voluttuoso del senso della forma e delle cose. E veniamo adesso al motivo per cui mi trovo qui... Bisogna riconoscerlo: la possibilità di rappresentare la tragedia nel mondo contemporaneo è del tutto illusoria e condannata a un sicuro fallimento.

(Luigi Lo Cascio, *La Caccia. Nella Tana*, Milano, Vienneperre editore 2009, pp.18-19)

Appare chiara la volontà di reinterrogare il testo di Euripide, ma nell'opera si lascia «parlare da solo il mito» (p.29) come se fosse esso stesso soggetto a una seduta di psicoanalisi, rendendo manifesta l'indagine profonda che si compie sul personaggio di Penteo, irrapresentabile nelle sue vesti classiche, ma dalla rinnovata complessità data dall'introspezione. In questo però c'è anche una satira feroce contro la dimensione del teatro contemporaneo, poiché nella perdita della sua dimensione sacra e mistica si è fatta spazio una vera e propria commercializzazione del prodotto teatrale. A livello testuale si vede come questa critica sia mossa satiricamente attraverso l'interruzione del dramma

con tre brevi scene, definite dal drammaturgo 'coroselli' e si concluda con una quarta, di natura assolutamente parodica. I 'coroselli' fungono esplicitamente da piccoli stacchi pubblicitari, i toni e gli slogan usati richiamano alla mente immediatamente gli spot televisivi. Le paradossali scenette sono tra le più ricche di rimandi ai miti dionisiaci; ne è esempio la citazione dell'episodio che racconta gli ultimi mesi della gestazione del dio nella coscia di Zeus, trasformata da Lo Cascio nella pubblicità di un prodotto fittizio per uomo, dal nome *EPOS*, che serve per diventare un vero eroe e auto-fecondarsi iniettando nella coscia una dose del prodotto. Gli spaccati, all'apparenza poco consoni al clima tragico della vicenda, giocano sulla scarsa propensione del pubblico contemporaneo a cogliere il misticismo dietro la tragedia. Il fatto che non si riesca così mai a stabilire un totale coinvolgimento e non si possa prestare attenzione alla storia senza le interruzioni pubblicitarie rafforza il tentativo di affermare l'impossibilità di una rappresentazione de *Le Baccanti* oggi. Persino nel finale, dopo il terribile squartamento di Penteo ad opera della madre e un ultimo monologo dello STUDIOSO che svanisce nel nulla, proprio nell'attimo precedente la 'sentenza' che svela il senso ultimo dell'opera, la scena conclusiva vede presentare in cucina il piatto del giorno, a base di carpaccio di carne tenera e la cui ironica, beffarda e macabra chiusura è: «Innaffiate il tutto con una bella bottiglia di vino! Per Bacco!» (p.68).

di Aureliana Natale



VOCI DEGLI AUTORI

Social zoo, ovvero: quando la letteratura diventa polifonica *Un'intervista ad Aldo Putignano, scrittore ed editore napoletano*

Social zoo (Homoscrivens 2013) è già la terza pubblicazione di Aldo Putignano che, messa in piedi più di dieci anni fa la prima compagnia italiana di scrittura chiamata 'Homoscrivens', l'anno scorso ha fondato una casa editrice sotto lo stesso nome. Nel 2007 aveva già pubblicato *Il caso Freud* con Perrone e nel 2011 *La sindrome di Balzac* con Cento Autori.

Un'attività che ruota dunque a 360° intorno alla letteratura, vista come esperienza privata e insieme collettiva, osservata dal punto di vista dell'autore come da quello dell'editore. E accanto ai libri, una moltitudine di iniziative e progetti che coinvolgono numerosi scrittori, da giovani ed esordienti a meno giovani con qualche esperienza alle spalle.

Aldo Putignano ha rilasciato una lunga intervista a Lab/Or, parlando non solo del suo ultimo libro, ma anche di diversi aspetti interessanti per studenti e laureati che vogliono affacciarsi alla scrittura e all'editoria.

Per cominciare, una banale quanto utile domanda: di cosa parla il tuo ultimo libro?

Social zoo è un romanzo epistolare atipico, dato che non avviene un vero e proprio scambio equo e bilaterale di lettere. Piuttosto, ad uno dei due capi c'è un singolo destinatario di nome Lorenzo, mentre all'altro capo una serie di diversi mittenti, le cui epistole rimangono però prive di risposte ed anzi, ad un certo punto, Lorenzo decide di cestinare tutta la carta accumulata. Le storie dei mittenti, ovvero i personaggi di questo libro, si ricostruiscono in virtù dell'attività di un filologo che si prende la briga e il piacere di raccogliere i loro scritti e, senza preoccuparsi di chiedere autorizzazioni o licenze, sceglie di pubblicarli, tradendo anche le regole di ogni bravo filologo quando decide di intervenire sulle lettere stesse con tagli, correzioni e con l'eliminazione dalla raccolta di alcuni degli autori. Pertanto, le storie di ciascuno dei personaggi si ricavano da questo flusso ininterrotto di lettere, inviate senza curarsi delle mancate risposte e al solo scopo di scrivere e raccontarsi.

In questo romanzo epistolare non ortodosso c'è quindi, da una parte, una voce mancante, quella del misterioso destinatario, e dall'altra i personaggi - ovvero gli autori delle lettere - che costituiscono loro stessi un insieme polifonico che li racconta. Esiste, da qualche parte nel testo, un punto d'osservazione che faccia da guida, o un canale narrativo primario su cui si articolano la narrazione principale?

In *Social zoo* non c'è un narratore. Escluso l'intervento iniziale del filologo, non c'è nemmeno un elemento che svolga una funzione d'ordine del racconto, anzi prevale il caos. Le lettere sono pubblicate in ordine cronologico e non divise per autori, per cui talvolta un personaggio può comparire anche a distanza di mesi.

In altre interviste hai dichiarato che i personaggi sono concepiti, in senso meta-letterario, per essere ciascuno veicolo di un genere, trasportandone le caratteristiche e i limiti.

Ho cercato di trasferire nel carattere dei personaggi i limiti e le ingenuità del genere letterario a cui ambiscono. Ognuno di loro, infatti, ha un'ambizione di letterarietà, o in qualità di personaggi o come scrittori. Ciascuno potrebbe avere come riferimento un genere: ad esempio, il romanzo neo-verista, ovvero quello che vorrebbe scrivere Alberto Sanchez; oppure mi viene in mente il

maresciallo Biglioffo che indaga su un delitto mai commesso, per ammazzare la noia, e nel suo caso è chiaro il riferimento al genere del giallo, ma stavolta più come personaggio. Egli stesso cerca, forse inconsapevolmente, di ripercorrere le orme dei grandi investigatori della letteratura. E ancora, in *Social zoo* si ritrovano fantascienza, romanzo sentimentale, horror, poesia, ciascun genere affidato a una diversa voce.

E il filologo?

Il filologo svolge funzioni non troppo dissimili da quelle di un *social network*. È colui che dà vita a questo 'social zoo', colui che anche nel caos cerca di far prevalere il buon senso, la comunicazione. Una comunicazione che altrimenti, mancando il dialogo in senso stretto, non ci sarebbe perché non è cercata. Sovrapponendosi alle voci stesse, il filologo cerca di imporre una ragione superiore, che anche in questo caso ha una vocazione letteraria, nel tentativo di raccontare spezzoni di vita, così com'essa si presenta.

Come definiresti il 'social zoo'?

Il 'social zoo' è un sistema di comunicazione confuso. È ambientato idealmente nel 2008 quando i *social network* non erano ancora così diffusi in Italia, ma ne riproduce i meccanismi di funzionamento: individui che comunicano senza poter verificare di avere un effettivo destinatario, realizzando quasi uno sfogo privato attraverso un mezzo pubblico. Lo stesso Lorenzo è a sua volta un destinatario debole, in quanto nessuno, tranne un paio di amici, si preoccupa di lui: né di avere sue risposte né di avere sue notizie.

In che misura il titolo si riferisce alla digitalizzazione della comunicazione e ai social network in senso stretto, come fenomeno della modernità?

In verità non c'è riferimento ai fenomeni digitali, il titolo allude piuttosto ad un giardino zoologico perché i personaggi, pur non essendo bestie, privati della reale comunicazione e vita sociale vivono ciascuno nella propria gabbia. Una gabbia che attraverso la scrittura contribuiscono loro stessi a formare, dato che la scrittura, dapprima un luogo per esprimersi, diventa poi una sorta di bottiglia nell'oceano: piuttosto che scendere in strada e conoscere persone, si preferisce affidare la responsabilità comunicativa al testo scritto. La dimensione *social* pertanto si esprime nella misura del suo fallimento, se la comunicazione, pur cercata, non si realizza veramente.

Oltre a scrivere, attualmente ti occupi anche di editoria con la casa editrice Homoscrivens. Come confluisce in questo libro l'esperienza e la prospettiva di Aldo Putignano editore, per quel che concerne il discorso peri-letterario che *Social zoo* sembra suggerire?

Come editore ricevo tanti dattiloscritti, magari anche da personaggi simili a quelli che bonariamente prendo in giro. Il bisogno di pubblicare è molto diffuso, per cui ho provato a raccontare uno spaccato di quella che è la vita editoriale prima della pubblicazione. In questa fase, che resta un po' nascosta, c'è un'intera attività di proposte e scambi, talvolta scambi che non si realizzano: parlo appunto degli aspiranti scrittori che inviano i propri scritti investendovi entusiasmo, energie, mettendoci qualcosa della loro vita; e magari questi testi neppure vengono letti da chi li riceve.

Quindi Lorenzo è in piccola misura un editore, mentre i suoi corrispondenti sono in parte aspiranti scrittori?

Sicuramente sì. E forse anche nel filologo c'è un po' dell'editore e dello scrittore: egli cerca di trovare una strada, uno spazio d'apertura, una lettura possibile, anche a costo di intervenire sul testo per renderlo comunicabile e per farlo uscire dall'anonimato a cui sembra destinato.

Negli stessi personaggi, al di là dell'intenzione comunicativa, è quindi percepibile un'aspirazione alla popolarità, o un desiderio di rendere pubblica la loro scrittura?

Sì, in molti di loro è manifesto, e sono tutti personaggi in cerca di qualcosa. Non soltanto la gloria del testo, ma anche il giusto modo per esprimersi. E sì, in definitiva si tratta della ricerca di un testo che possa conquistare il gradimento del pubblico e possa aiutarli a uscire dall'anonima chiusura in cui vivono.

C'è un personaggio di cui vorresti parlare?

Ci terrei a menzionare Enrica Camilleri: lei sostiene che «scrivere fa male» e sviluppa una teoria che elenca tutti i tipi di mali causati dalla scrittura, anche patologie fisiche, cercando di mettere in evidenza come l'affidarsi alla scrittura possa essere un modo per autopunirsi piuttosto che per esprimersi.

C'è anche una componente di autoironia nel modo di configurare il rapporto con la scrittura?

Sì, e ce n'è un po' in tutti i personaggi. Io stesso scrivo a Lorenzo, anche io so di aver molto da chiedere, di aver bisogno di nuovi destinatari, di un pubblico, di persone che mi ascoltino. È un problema che riguarda tutti e non mi permetto certo di attaccare la pura esigenza (insoddisfatta) di espressione. Anche io sono fra loro, anzi c'è persino una mia lettera, nascosta nel libro dietro un'iniziale puntata.

E per quanto riguarda la diagnosi di Enrica Camilleri?

Da parecchio tempo avverto il timore degli effetti negativi della scrittura. Ancora non ne ho una piena consapevolezza, ma quando mi è venuto in mente questo personaggio il romanzo ha preso una sua forma conclusiva. È stato come se fosse l'idea più ragionevole, quella che ci sia qualcosa che non va nella scrittura: la scrittura non garantisce la felicità, quella desiderata nel momento in cui si decide di scrivere.

Per quanto tu stesso avresti ancora domande da rivolgere a Lorenzo, la tua esperienza di scrittore ed editore ormai ti ha donato una certa consapevolezza. Cosa consiglieresti ad un esordiente o un aspirante scrittore?

Serve senza dubbio vocazione e volontà. È necessario rinunciare a qualsiasi scorciatoia, come le pubblicazioni a pagamento, che io considero un disastro per l'editoria come per gli scrittori, che di fatto rinunciano alla pubblicazione per vedere soltanto il proprio nome scritto su una copertina.

Ci parli in breve della storia di Homoscrivens?

Più di dieci anni fa mi sono riunito con altre persone animate dalla mia stessa passione per fondare un gruppo di scrittura, chiamato 'Homoscrivens' e che è, stando a questa definizione, la prima 'compagnia italiana di scrittura', ovvero un gruppo aperto a tutti e in parte itinerante. A valle di diversi laboratori di scrittura creativa, abbiamo iniziato a proporre spettacoli e organizzare eventi e presentazioni letterarie, per poi finalmente realizzare volumi 'collettivi', cioè raccolte di racconti ad opera di diversi autori. Risale all'anno scorso la decisione di mettersi in proprio e affiancare alla compagnia di scrittura anche una vera e propria casa editrice, sotto lo stesso nome di Homoscrivens. Abbiamo pubblicato già diversi autori senza mai chiedere contributi e promuovendo anche giovani esordienti. Inoltre, non abbiamo smesso di produrre libri collettivi: l'ultimo è stata l'*Enciclopedia degli scrittori inesistenti*, con oltre centottanta contributi giunti da ogni parte d'Italia - un'operazione titanica sotto certi aspetti. Di iniziative ne abbiamo sempre di

nuove, mentre ci industriamo per sopravvivere remando contro forze contrarie, nella palude che è il contesto editoriale e in senso ampio culturale a Napoli: qui i piccoli editori fanno fatica e le librerie svaniscono una dopo l'altra.

Quali sono i progetti in cantiere per l'autunno?

Per ottobre stiamo organizzando la *Settimana della letteratura inesistente*, un'iniziativa itinerante in giro per l'Italia allo scopo di raccogliere nuove 'schede' per l'enciclopedia di autori immaginari, e saremo presso università ed altre istituzioni ospitanti a Milano, Bari, Roma e in altre città, ovviamente compresa Napoli. Sempre ad ottobre riprenderanno i laboratori di scrittura, che sono ormai il marchio di fabbrica di Homoscrivens: ne proponiamo tre, due a Napoli ed uno a Pompei.

Potremmo, a questo punto, ricollegare la polifonia sulla quale si articola *Social zoo* con la dimensione collettiva e collaborativa su cui si fonda la concezione della scrittura portata avanti da Homoscrivens?

Sì, senz'altro. Nella nostra idea di letteratura, c'è l'intenzione di incentrare l'attività di scrittura sulla comunicazione, senza elementi di separazione. Tanto nella fase creativa quanto in quella realizzativa e conclusiva, l'interazione diventa un fattore fondamentale per il nostro lavoro. E così ogni personaggio di *Social zoo* ha una propria individualità ma vive solo nello spazio complessivo del romanzo.

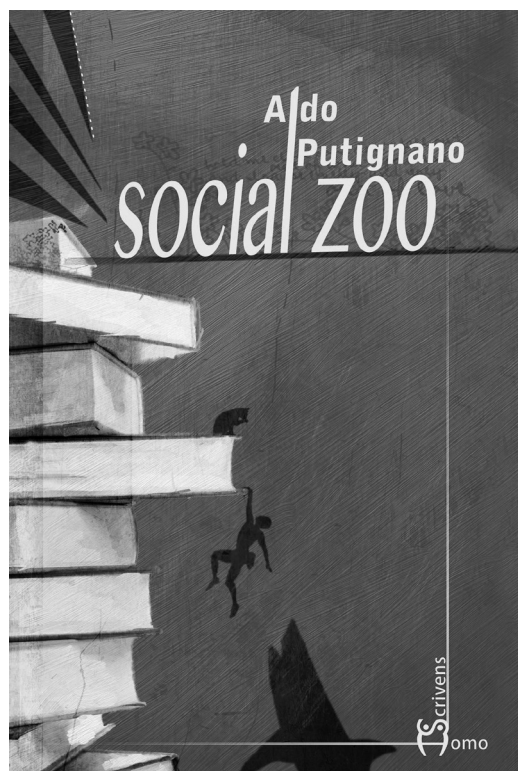
E le storie di questi personaggi hanno un'evoluzione? Magari un epilogo?

Ogni storia ha un suo sviluppo, ma manca un vero e proprio epilogo in quanto non è escluso che altre lettere continuino ad arrivare a Lorenzo. Di certo, dalle epistole si evincono anche evoluzioni nelle vicende di alcuni personaggi e in qualche caso, magari, matura una consapevolezza: avere a che fare con la scrittura porta a dei cambiamenti.

Materialmente, la conclusione è affidata a due versi: «Il vento sposta i gabbiani / e sembra che volino».

Con Aldo Putignano

A cura di Lorenzo Licciardi





SPAZIO CREATIVO

La maschera che non ho

Voglio solo essere naturale... Qualcuno mi insegna a recitare.

Voglio un ruolo, una parte anche per me! Posso assicurarvi il massimo impegno e dedizione. Ma improvvisare... Non posso, non so. A questi patti no!

Lo spettacolo è a metà, sento il vociare degli attori sul palco. Mi sembra già di sentire addosso la luce e il calore dei riflettori. Tremo mentre rovisto freneticamente nei bauli in cerca di una maschera. Non ricordo le mie battute, quale personaggio dovrò interpretare?

Tra poco toccherà a me, me lo sento. I battiti del cuore crescono come l'alta marea e una minuscola donnina annaspa, non riesce a riemergere dai flutti che si divertono a giocare con la sua vita. Sono dispettose queste onde! Quella non è una bambola, state attente! Nessuno si accorge che non sa nuotare? Urlo per interrompere questo gioco insano ma senza emettere alcun suono. Si diffonde solo il cicalcio confuso delle loro risate. Ridono fragorosamente queste onde, che giocano a palla con le suppliche della donnina che affoga e che è rimasta bloccata lì, nella scatola di vetro del mare. Lì i suoni esterni sono ovattati e le figure sono macchie indistinte. La piccola crede di essere al riparo, ma poi inizia a spaventarsi: le risate esterne diventano mugugni, le isole sembrano mostri... Il suo cercapersone inizia a squillare. Non smette mai. Taci, per favore, non riesco a concentrarmi! Voglio uscire! Uscire o morire... Aria, aria! Qualcuno mi strappa dal petto questa sveglia impazzita che continua ad urlare e non mi fa dormire!

Ma cosa ci fai ancora lì imbambolata, non sei ancora pronta? Non puoi sognare ad occhi aperti, tra trenta secondi dovrai comparire in scena! Indossa il vestito e vai!

Già, l'abito... Il camice? La cravatta? Le *paillettes*? Come dovrò presentarmi per risultare convincente al pubblico e a me?

Ma i pensieri vengono interrotti: mi afferrano per le braccia, scalcio e cerco di liberarmi dalla stretta mentre passiamo accanto alle attrici che ridacchiano acidule. Una mano sconosciuta mi posiziona sul volto una maschera e così il buio del retroscena diventa lo spazio della



mia anima. Sono all'oscuro di ciò che rappresenterò. Dovrò valermi della voce: ma tace! Movimenti precisi... scoordinati i miei!

Il fruscio del sipario mi solletica, mentre scorre velocemente davanti al mio corpo, e decido di entrare in scena con gli occhi chiusi. Sono al centro del proscenio. Non so cosa è accaduto prima e cosa succederà dopo di me. Qualcosa dovrò pur dire e fare.

La sala diventa, nella mia fantasia, come un lago ed il suo silenzio, acque calme in cui nuotare nuda senza aiuti. La prima parola che mi viene in mente è come un sassolino che crea cerchi concentrici. Detta la prima le altre sgorgano spontanee una dopo l'altra, il fantasma di Salinas ancora dentro di me:

Se te està viendo la otra [...]

Y vendrá un día

- porque vendrá, sí, vendrá -

en que al mirarme a los ojos

tú veas

que pienso en ella y la quiero:

tú veas que no eres tú.

Apro gli occhi e vedo te. Mi guardi con tenerezza, seduto al centro della quarta fila a sinistra, solo nel teatro vuoto. Mi guardi con tenerezza, sapevi ancor prima di me che avrei recitato quella poesia. Vieni verso di me, mi copri delicatamente con un morbido velo e mi porti a casa.

Su una poltrona dell'ultima fila, un mazzo di fiori. Sarà per me? La calligrafia antica ed elegante è inconfondibile. Sa di collegio e ricamo. Un arabesco di stelle. Nel tuo stile asciutto ma immediato mi dici: «Ci vuole pazienza, tanta pazienza per sciogliere i nodi».

Mi sembra di guardare fisso nei tuoi occhi, che mi sorridono benevoli. Sciolgo la mia treccia e proseguo con lui fuori dal teatro. Camminiamo a passo lento nella notte. L'aria è fresca, sa di violetta...



Attimi di paradiso



Come tutti i mercoledì, io e Martina siamo seduti l'uno di fronte all'altra, pronti a darci battaglia: le due squadre, la bianca e la nera, sono schierate, immobili, in attesa del comandante; e come tutti i mercoledì, Martina rivendica per sé i pezzi bianchi. La discussione è breve e si conclude nel solito modo: tempo due minuti, e il mio lato della scacchiera è quello che ospita la squadra nera.

Fingo sempre di adombrarmi, quasi come se la vittoria finale dipendesse dalla scelta dei pezzi. Martina sembra esserne convinta: muovere per prima è un privilegio al quale non rinunciarebbe mai, la rende forte e sicura di sé prima ancora che il mio dito indeciso spinga avanti il primo pedone nero sulla sinistra, quella che è invariabilmente la mia prima mossa. Essere prevedibile e abitudinario appartiene al mio carattere, purtroppo; non sono uno di quegli uomini affascinanti che appena aprono bocca incantano occhi e orecchi, sono uno che, quando arriva il suo turno al bancone del supermercato, alza la mano timidamente e mormora: «Sono io». Inoltre, ho poca stima di me stesso, un fattore cruciale che ha sempre influito in maniera negativa sui miei rapporti con le donne. E Martina non fa eccezione. Davanti a lei sono spesso impacciato, sorrido timidamente quando fa una battuta e ho sempre paura di dire qualcosa di sbagliato. Ogni tanto mi sorprende a ripetermi una frase più e più volte nella testa prima di pronunciarla ad alta voce, cercando di renderne interessante il contenuto. Martina è speciale, ha un intuito e una perspicacia formidabili e i suoi profondi occhi azzurri mi penetrano con irriverenza e curiosità, aspettando di cogliermi in fallo. O magari, invece, penso subito dopo, si posano su di me indifferenti, catalogando come banali tutte le cose che dico. Questo, naturalmente, mi dispiacerebbe di più.

Quando entro in casa, Martina prende sempre il mio soprabito fra le braccia e lo appende all'attaccapanni; poi mi fa strada fino al salotto e mi invita a sedere sui cuscini. Questa volta noto che sul pavimento accanto a lei c'è un termometro racchiuso da un cilindretto di plastica.

«Stai male?» le domando, ed effettivamente, ora che ci faccio caso, le sue guance mi sembrano molto più colorite del solito.

«Ho solo qualche linea di febbre» mi risponde, scrollando le spalle con noncuranza. Poi, dopo le brevi schermaglie su chi debba aggiudicarsi i bianchi, si comincia a giocare.

Ho appena mosso il mio pedone nero sulla sinistra, prima vittima sacrificale di ogni partita, che scorgo un sorriso beffardo sul volto di Martina. So che quelle labbra rosee stanno canzonando proprio me, ma sorrido istintivamente, come uno stupido. Apro la bocca per dire qualcosa, qualunque cosa, ma non riesco a trovare nulla di intelligente.

«Devi muovere tu» fa lei, lanciandomi una breve occhiata da dietro le lenti degli occhiali.

Ritorno subito alla realtà. Guardo la scacchiera: un cavallo bianco è stato spostato con studiata rapidità davanti alla linea dei pedoni. «Oh» dico. Martina sorride di nuovo, anzi, ridacchia quasi, coprendosi la bocca con la mano. Io mi imbrancio. «Pensavo ad altre cose» borbotta, risentito.

Lei alza le sopracciglia.

«Davvero? E a che cosa, in particolare?»

Alzo gli occhi su di lei e faccio per risponderle bruscamente, indispettito come un bambino, ma il suo sguardo fisso nel mio raccoglie tutti i miei pensieri, li mette assieme, ne fa una pallottola e la scaglia nel cestino del dimenticatoio, facendo canestro immediatamente. A cos'è che stavo pensando?

«Nulla... nulla. Sono un po' distratto. È un fatto caratteriale, credo».

Martina non dice niente, mi guarda quasi con una punta di compassione. Poi fissa gli occhi sulla scacchiera e mormora: «Anch'io sono un po' distratta».

Un sorriso anche più idiota del precedente mi si dipinge sul viso; la mia fervida immaginazione ha appena partorito un piccolo ponte, un punto di contatto fra me e lei che possa accorciare ogni distanza e abbattere quel muro che ci divide. Forse prendermi in giro davanti alla scacchiera è un piccolo momento di piacere, per lei; ma *per me*, questi sono attimi di paradiso.

Trascuriamo qualche minuto in silenzio, giocando semplicemente; le mie mosse sono sempre accompagnate da una marea di goffe riflessioni (riflettere non è mai stato il mio forte), quelle di Martina arrivano rapide e indolori: le sue dita si avvinghiano attorno ai pezzi bianchi con decisione e li spostano avanti e indietro con sicurezza.

Tocca ancora a lei: solleva un cavallo e se lo tiene lì nel pugno per qualche istante, scrutando i miei soldati di plastica che le sorridono timidamente come me dall'altro lato della scacchiera, immobili e disperati mentre probabilmente pensano: «Non mangiarci, ti prego».

Il cavallo bianco plana quasi accanto all'ultima torre che mi è rimasta, sogghignandole con cattiveria dalla casella che lei non potrà mai raggiungere in diagonale.

«Il mio pezzo preferito è la regina» mi informa Martina, guardandomi con una certa alterigia, proprio con la stessa diffidenza di una sovrana. Ha uno strano senso dell'umorismo questa creatura, rimugino.

«Immaginavo» mi limito a mormorare.

«Sì?»

«Eh, sì. La regina fa tutto quello che le pare, no? Si mangia tutti i pezzi».

Martina ride e io, incantato, ascolto ogni più piccolo frammento di quel suono ormai familiare. Un altro piccolo momento di paradiso mi addolcisce la giornata, tenero tenero come una nuvola di zucchero.

«Qual è il tuo pezzo preferito?» mi chiede poi, curiosa.

Mi stringo nelle spalle. Non è che giocare a scacchi mi esalti, credo di averlo fatto due o tre volte in tutta la mia vita prima di incontrare Martina, ma visto che lei ne è un'autentica appassionata, ho deciso di assecondarla. Per farla breve, non ho un pezzo preferito e non mi sono mai posto questo problema.

«Mah» inizio, vago come al solito «ho sempre nutrito una certa solidarietà nei confronti del re...»

«Il re? Il re è il pezzo più stupido; ha in testa la corona più grossa ma tutti devono difenderlo, compresa la moglie, altrimenti finisce in pasto ai nemici. È il pezzo più debole degli scacchi».

Vero. Sarà per questo che ha la mia solidarietà...io e il re ne abbiamo, di cose in comune...

Un sorriso sfacciato illumina il viso di Martina, segno che l'analogia non è sfuggita nemmeno a lei.
«Adesso fai silenzio, che devo muovere io» taglio corto, concentrandomi sulla scacchiera. Martina sorride e mi lascia fare.

Tanto per cambiare, ho perso un'altra volta. Da quando io e Martina ci vediamo a casa sua per giocare, non ho mai vinto; non è che mi ci sia applicato molto, ma lei è una vera e propria belva degli scacchi. Altro che regina: la povera sovrana inanimata non reggerebbe il confronto nemmeno per un minuto.

«Come vanno le cose?» azzardo, un po' titubante. Ho scelto una frase appositamente vaga, per non metterla a disagio. Non siamo ancora pronti a parlare degli affari suoi, non ci conosciamo abbastanza, ecco.

«Le cose vanno bene» mi risponde.

Per un attimo, ma davvero solo per un attimo, percepisco la freddezza dovuta ad anni di silenzio. Rivedo davanti a me, fra di noi, quel muro, alto e massiccio, in cui solo da qualche mese è stato aperto un varco. Quella parete è stata eretta pazientemente, anno dopo anno, mattone dopo mattone, ma silenziosamente, in modo che nessuno ci facesse caso; quando è diventata abbastanza alta da non poter guardare dall'altro lato, l'hanno notata tutti, e l'ho notata anch'io. Ma era troppo tardi, ormai, e per anni ho fatto finta che non ci fosse; quando mi veniva voglia di spingere lo sguardo oltre il muro di pietra per sapere cosa succedeva lì dove io non potevo guardare, mi bastava fare un paio di telefonate per ottenere le informazioni che volevo. Un giorno, però, non ce l'ho fatta più.

Mi sono messo a scavare come un pazzo: ho infilato le dita nella roccia, mille frammenti mi sono entrati sotto le unghie e le mani mi si sono coperte di graffi e cicatrici; ma nessuno di questi inconvenienti è riuscito a scoraggiarmi. Alla fine, nel bel mezzo della parete, si è aperto un varco enorme, scavato da mesi di compromessi: il muro non è crollato, nonostante proprio nel mezzo vi sia un grande vuoto. Eppure, prima o poi, ogni mattone verrà giù, portandosi via anni di polvere e di frustrazione. Io ne sono sicuro. Decidere chi è stato l'architetto di questa mostruosità è inutile, ed è altrettanto inutile lambiccarsi il cervello sui come, i quando, i perché. Questi sono particolari che non mi interessano più.

«La scuola va bene, sì?»

Martina sorride.

«Va benissimo» risponde. «La maestra ieri ha detto che sono proprio portata per la matematica. Dice che dovrei frequentare il liceo scientifico».

«Ci vuole ancora tempo per il liceo, signorina» le rammento, mentre mi infilo il soprabito.

«Ci vogliono ancora cinque anni» precisa Martina. «Adesso ne ho nove, tra cinque ne avrò quattordici e andrò alle superiori...sono divertenti le superiori?»

«Mah» faccio. «La scuola non mi è mai piaciuta troppo, veramente...»

Lei mi sorride complice. «Non piace neanche a me» confessa.

Ci lanciamo un ultimo sguardo prima che lei apra la porta. «Allora a mercoledì prossimo. Non vedo l'ora» mi dice. Stavolta, non so perché, le credo; mi sembra che oggi sia venuta giù una parte importante del muro.

Martina chiude la porta, lasciandomi sul pianerottolo. Sto per scendere le scale, quando la porta dell'ascensore si apre e ne esce Alice, imbacuccata in un pesante cappotto di lana; ha l'aria stravolta, avrà lavorato tutto il giorno, ma quando rincerà, Martina le butterà le braccia al collo e la farà sentire subito meglio. I figli fanno sempre quest'effetto.

«Ciao» sussurro.

Alice si volta verso di me, sorpresa. «Oh...ciao» saluta debolmente.

Rimaniamo così a fissarci per qualche secondo. Il silenzio avvolge i nostri pensieri, e io, in cuor mio, le auguro di non provare mai l'amarezza di un silenzio simile; perché questo è il più tremendo, è il più infernale dei silenzi.

«Io vado». Alice mi volta le spalle. Io scendo un altro gradino. Mi giro di nuovo: Alice, con la faccia rivolta verso la porta, esita un momento. Sento che un altro piccolo attimo di paradiso sta per aggiungersi agli altri. E infatti, tirandosi giù un altro pezzo di muro, lei mormora, quasi confusa: «Buona serata, papà», entra in casa di fretta e richiude la porta.

Io, fermo sugli scalini, sorrido al pavimento lucido del pianerottolo. Ho fatto bene a lasciare il bastone a casa, stasera: oggi non mi serve davvero.

 di Mariachiara Eredia





BIO GRAFIE

La Redazione che ha lavorato a questo numero di Lab/Or:

Andrea Corona è nato a Napoli nel 1982. Laureato in Filosofia presso l'Università «L'Orientale» di Napoli, lavora in campo editoriale. Autore di scritti su Samuel Beckett, Victor Hugo, Milan Kundera e Saul Bellow, collabora con la casa editrice Orientexpress e con la rivista *Filosofi per caso*. Scrive inoltre per il web: articoli di estetica e di ermeneutica per il sito *Arteggiando* e recensioni letterarie per *Click News*, *Racconto Postmoderno*, *Scribere Artem* e *Temperamento*.

Aniello Fioccola (direttore) si è laureato in Filosofia e Comunicazione presso l'Università di Napoli «L'Orientale» con una tesi in Estetica su Rilke. È presidente della casa editrice Orientexpress. Ha scritto per alcune testate online. Attualmente si sta occupando del rapporto tra Pessoa e il paganesimo.

Lorenzo Licciardi (editore, caporedattore) ha studiato letteratura e traduzione per le lingue tedesco e inglese, conseguendo le lauree triennale e magistrale presso l'Università di Napoli «L'Orientale». Attualmente svolge un dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Salerno in Studi Letterari e Linguistici, con tesi sulla letteratura tedesca. Dopo due pubblicazioni scientifiche di argomento traduttivo e letterario su Kafka e Hildesheimer, attualmente si occupa di letteratura tedesca contemporanea. Nel 2011 ha tenuto un corso intensivo di lingua e cultura tedesca presso il centro C.I.L.A. de «L'Orientale» e nel 2013 un seminario di letteratura tedesca e comparata presso l'Università degli Studi «Suor Orsola Benincasa», dove è anche cultore della materia.



Hanno scritto su questo numero di Lab/Or i seguenti studenti o laureati dell'Università di Napoli «L'Orientale»:

Serena Barbato ha conseguito la laurea triennale in Giornalismo Culturale e dello Spettacolo presso la facoltà di Lingue e Letterature Straniere con una tesi sulle estetiche poetiche moderniste di inizio '900. È ora iscritta al secondo anno di laurea magistrale in Lingue, Letterature e Culture. Si interessa di critiche comparate, di musica, poesia e cinema, su cui ha scritto articoli e recensioni per alcune testate online. Fonda e dirige a Napoli un'organizzazione di volontariato a stampo culturale, nonché diverse *community* italiane su internet dedicate all'ambito cinematografico e musicale.

Sara Belelli, nata nel 1989 a Recanati, ha conseguito a luglio del 2010 la laurea triennale in Lingue e Culture dell'Eurasia e del Mediterraneo presso l'Università «Ca' Foscari» di Venezia. Ha poi conseguito la laurea magistrale in Lingue e Civiltà Orientali presso «L'Orientale» di Napoli, dove è attualmente iscritta al primo anno di dottorato di ricerca – corso in Turchia, Iran e Asia Centrale.

Laura Coletta, laureata in lingue e letterature straniere, si sta specializzando in traduzione letteraria. Vive di grandi passioni, come quella per la letteratura, e da qualche tempo scrive e traduce per il blog *Asterischi.it*. Si definisce prima di tutto una traduttrice, nonostante il suo forte interesse per la scrittura creativa. Del resto, un traduttore è quasi sempre uno scrittore, mancato o meno.

Mariachiara Eredia è nata a Napoli nel 1988. Nel 2011, con una tesi sul 'doppio' nella letteratura vittoriana, ha conseguito la laurea triennale in Lingue, Letterature e Culture dell'Europa e delle Americhe (inglese e tedesco). Attualmente è prossima a conseguire la laurea magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane, curriculum Traduzione Letteraria (inglese). La passione per la scrittura la accompagna costantemente dall'età di dieci anni, e l'ha sempre assecondata dedicandosi principalmente (ma non solo) al genere fantasy.

Viviana Gaggiotti è in procinto di conseguire la laurea magistrale in Letterature Comparate con una tesi in letteratura russa e storia dell'arte, incentrata sul recupero della Commedia dell'arte e sul simbolo della Maschera nell'opera di A. A. Blok. Docente di lingua inglese per adulti, traduttrice ed addetto stampa, al momento cura la rubrica letteraria "ORIZZONTE LIB...RO" per il sito www.informazione.campania.it. Non sa vivere senza un libro ed un taccuino in borsa, per leggere o registrare la vita. A volte più di un libro, a volte più di un taccuino, a volte più vite contemporaneamente.

Aureliana Natale ha studiato inglese e francese e conseguito la laurea triennale in Lingue, Letterature e Culture dell'Europa e delle Americhe con un elaborato dal titolo «Declinazioni della melanconia: dalla anatomia barocca di Burton ai ritratti e ai rispecchiamenti proto moderni di Pater e Baudelaire». È ora iscritta al secondo anno della laurea magistrale in Lingue, Letterature e Culture. Ha collaborato con l'ex Consolato Britannico di Napoli e ha vissuto e studiato per alcuni mesi a Londra.

Silvia Scognamiglio è traduttrice letteraria. Laureata in Lingue, culture e istituzioni dei Paesi del Mediterraneo con una tesi su Pier Paolo Pasolini. Da due anni vive a Roma, dove ha studiato Scienze della Traduzione all'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», specializzandosi in letteratura inglese postcoloniale. Ha collaborato con diverse case editrici e lavora come caporedattore per una società che gestisce siti web.

Giuseppe Sterlicco è laureato in Lettere Moderne con una tesi di laurea in Metodologia e Storia della Critica Letteraria sulla scrittrice Elvira Santacroce. È iscritto al corso di laurea specialistica in Cultura e Filologia Antica e Moderna. Nel 2008 esce la sua prima raccolta di versi intitolata *Poesie dure&crude* per la casa editrice Orientexpress. Nel 2010 la casa editrice Dante&Descartes pubblica la sua seconda raccolta *Dal luogo crudele*. Ha ottenuto diversi riconoscimenti letterari ed alcune sue poesie compaiono in raccolte di poeti contemporanei per case editrici come la Aletti Editore di Roma.



LABOR
Letteratura e dintorni