

# “Asoma la luz del día”: la Spagna e l’alba spezzata dell’epopea comunista (1921-1939)

di Arianna Fiore

La sezione spagnola del PC nasce il 14 novembre 1921. Con la dittatura di Primo de Rivera (1923-1930) entra nell’illegalità, riducendosi ulteriormente il già esiguo radicamento nel territorio. Il trionfo della rivoluzione bolscevica, salutato con entusiasmo, nel 1919, da Antonio Machado,

¡el hombrecillo que fuma  
 y piensa, y ríe al pensar:  
 cayeron las altas torres;  
 en un basurero están  
 la corona de Guillermo,  
 la testa de Nicolás!<sup>1</sup>

l’ometto che fuma  
 e pensa, e ride pensando:  
 sono cadute le alte torri;  
 e nella spazzatura sono finite  
 la corona di Guglielmo,  
 la testa di Nicola!

doveva aspettare gli ultimi sgoccioli del periodo dittatoriale prima di riflettersi nella poesia. Verso il 1929 Emilio Prados – che aveva conosciuto il marxismo nel 1922, in Germania – inizia a comporre le liriche che confluiranno in una delle prime raccolte di denuncia, *Calendario incompleto del pan y del pescado (1933-1934)*, che l’autore recitava a pescatori e operai:

La luna

su hoz sobre la arena clava.  
 Como un martillo en el pecho  
 pide el corazón venganza<sup>2</sup>.

La luna

la sua falce nella sabbia inchioda.  
 Come un martello nel petto  
 chiede il cuore vendetta.

Se a Prados va il merito di essere “el primer poeta que, en español, escribe poesía comprometida desde el marxismo”<sup>3</sup>, a Rafael Alberti spetta il primato della pubblicazione, con la cruda e disperata *Elegía cívica* del 1° gennaio 1930. Come lui stesso ricordò, a partire da quel momento la poesia “subversiva, de conmoción individual [...] ya anunciaba turbiamente mi futuro camino”<sup>4</sup>.

Un fattore esogeno contribuisce a scuotere le coscienze dei poeti: tra la primavera e l’estate del 1930 il peruviano César Vallejo frequenta Lorca, Unamuno, Alberti, Bergamín e Diego e l’anno dopo pubblica la raccolta di saggi *Rusia en 1931*. Non sarà l’unico poeta americano a influenzare i giovani spagnoli. Alberti ricordava che in una piovosa notte d’inverno del 1930

un libro, un raro manuscrito vino a dar a mis manos.  
 [...] El título: *Residencia en la tierra*. El autor: Pablo Neruda, un poeta chileno apenas conocido entre nosotros. [...] Paseé el libro por todo Madrid. No

hubo tertulia literaria que no lo conociera, admirándose ya a mi entusiasmo José Herrera Petere, Arturo Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco y otros jóvenes escritores nacientes<sup>5</sup>.

La proclamazione della Repubblica, nel 1931, coinvolse la Spagna in una riflessione che dalla Russia si stava propagando nell'intera Europa: che relazione doveva sussistere tra cultura e masse, tra letteratura e politica? E quale ruolo doveva avere l'artista nella società? Nel 1931 i poeti si sentirono chiamati a far parte del progetto di democratizzazione della cultura. Prados, e soprattutto Alberti, avevano segnato la strada, presto seguita da tutta la Generación del 27: abbandonano la linea della purezza degli esordi – poesia come diletto estetico libero da contaminazioni sociali e politiche, difesa allo stremo da Juan Ramón Jiménez – per abbracciare una poesia dapprima *comprometida*, sociale e impura, e poi sempre più militante, rivoluzionaria e politica. Dámaso Alonso disse che, ad un certo punto, nella Generación del 27 aveva fatto irruzione la vita<sup>6</sup>. I poeti lasciarono la torre d'avorio e scesero in strada (come un *Poeta en la calle* si presenterà Alberti e *Andando, andando por el mundo* è il titolo di una raccolta poetica di Prados). L'esercizio poetico "empieza a obedecer a una necesidad, a servir, a ser útil"<sup>7</sup>.

In questo periodo il PCE iniziò ad assumere la forma di un partito di massa: gli 800 iscritti del 1931 e le tre migliaia del 1933, l'anno dopo arrivarono a essere 20.223<sup>8</sup>. Questo esponenziale aumento riflette un'organizzazione sempre più capillare anche tra gli intellettuali, tra i quali Alberti si assume il ruolo di propagatore dell'ideale comunista: nel 1932 partecipò ad Amsterdam al Congresso mondiale contro la guerra imperialista, poi visitò Berlino e conobbe l'Unione Sovietica. Al 1933 risalgono le raccolte *Consignas* (Madrid, Ediciones Octubre), accompagnata dall'inequivocabile frase di Lenin "La literatura debe ser una literatura de partido", e *Un fantasma recorre Europa*:

Que su voz no la oigan los obreros,  
 que su silbido no penetre en las fábricas,  
 que no divisen su hoz alzada los hombres de los campos.  
 ¡Detenedle!<sup>9</sup>

Che non sentano la sua voce gli operai,  
 che il suo fischio non penetri nelle fabbriche,  
 che non scorgano la sua falce alzata gli uomini dei campi.  
 Fermatelo!

Il 1° maggio 1933 diresse il numero 0 di *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, organo ufficiale dell'Unión de escritores y artistas revolucionarios. Il sottotitolo specificava: "*Octubre* está contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado"; anche se chiuse nel 1934, la rivista marcò un solco importante tra gli intellettuali.

Le tensioni crescenti (la svolta a destra del *bienio negro*, i totalitarismi di Hitler e Mussolini) spinsero i comunisti spagnoli a organizzarsi, per combattere politicamente e artisticamente: nel 1934 Alberti rappresentò a Mosca l'Associazione degli scrittori e artisti rivoluzionari nel primo congresso dell'Unione degli Scrittori Sovietici, dove presentò i romanzieri e poeti spagnoli "iniciadores de una literatura de carácter social, prácticamente sin precedentes en nuestra patria"<sup>10</sup>. Dopo la repressione della rivoluzione delle Asturie, nell'ottobre del 1934, la Spagna partecipò al I Congresso internazionale di scrittori per la difesa della cultura, rappresentata da Álvarez del Vayo, Pablo Neruda e Arturo Serrano Plaja.

Le elezioni del febbraio del 1936, con la vittoria del Fronte Popolare, e il golpe del luglio, accentuarono il coinvolgimento sociale e politico degli intellettuali: "Hubo un momento, al desencadenarse la catástrofe, en que el intelectual cesó de serlo, para ser hombre", scrisse nel 1937 María Zambrano<sup>11</sup>. Anche la poesia cambiò, come urlò Neruda, sempre nel 1937:

Preguntaréis ¿por qué su poesía  
 no nos habla del sueño, de las hojas,  
 de los grandes volcanes de su país natal?  
 ¡Venid a ver la sangre por las calles,  
 venid a ver  
 la sangre por las calles,  
 venid a ver la sangre  
 por las calles! (*Explico algunas cosas, España en el corazón*)

Domanderete, perché la sua poesia  
 non ci parla del sogno, delle foglie,  
 dei grandi vulcani del suo paese natale?  
 Venite a vedere il sangue per le strade,  
 venite a vedere  
 il sangue per le strade,  
 venite a vedere il sangue  
 per le strade!

Il PCE interpretò il contesto bellico come una guerra

antifascista e assunse subito una posizione centrale nella difesa della Repubblica; i militanti crebbero esponenzialmente: i 50.000 iscritti del luglio del 1936 nel dicembre del '37 arrivarono a 300.000, terza forza per numero di iscritti dopo la UGT e la CNT. Durante la guerra il consenso – sincero, puro, spassionato – di cui godette il PCE tra la base e gli intellettuali, al di là di ogni tesseramento, fu enorme. Antonio Machado, che non era né comunista né marxista, disse:

[...] el Partido Comunista español [...] es una creación españolísima, un crisol de las virtudes populares, entre las cuales figura nuestro don de universalidad y nuestra capacidad de amor más allá de nuestras fronteras. Nada tan español, nada tan popular [...], nada tan sinceramente nuestro como esa honda simpatía, como ese amor fraterno que siente hoy España, la España auténtica, por el pueblo ruso y por los hombres de otros pueblos, que han venido a verter su sangre por una causa humana, generosa y desinteresadamente, al lado nuestro<sup>12</sup>.

La stampa prodotta in questi tre anni, diretta al fronte o tra la gente comune, militare o di retroguardia, politica (di partito o sindacato), di ogni zona di Spagna, dedicò uno spazio enorme alla poesia. Riviste, libri, volantini e manifesti si inondarono di versi. L'area comunista cantò i suoi eroi – Líster, el Campesino, il comandante Carlos, Stalin, la Pasionaria,

Vasca de generosos yacimientos:  
encina, piedra, vida, hierba noble,  
naciste para dar dirección a los vientos,  
naciste para ser esposa de algún roble<sup>13</sup>.

Basca di generosi giacimenti:  
quercia, pietra, vita, erba nobile,  
nascesti per dare una direzione ai venti,  
nascesti per essere sposa di un rovere!

il Quinto Reggimento, l'Urss, le Brigate Internazionali,

De este país, del otro, del grande, del pequeño,  
del que apenas si al mapa da un color desvaído,  
con las mismas raíces que tiene un mismo sueño,  
sencillamente anónimos y hablando habéis venido<sup>14</sup>.

Da questo paese, dall'altro, da quello grande, dal piccolo,  
da quello che appena dà alla cartina un colore sbiadito,  
con le stesse radici che ha uno stesso sogno,  
semplicemente anonimi e parlando siete venuti.

le battaglie e l'eroica resistenza di Madrid:

¡Madrid, Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena,  
rompeolas de todas las Españas!  
La tierra se desgarrá, el cielo truena,  
tú sonríes con plomo en las entrañas<sup>15</sup>.

Madrid, Madrid! Come risuona il tuo nome,  
frangiflutti di tutte le Spagne!  
La terra si sgretola, il cielo rituona,  
tu sorridi con il piombo nelle viscere.

I simboli del PC – falce e martello, pugno chiuso e braccio piegato, stella e bandiera rossa, il maggio, il sole che sorge – si disseminarono tra i versi:

No se ven las amapolas  
en su mano rojar;  
el rojo ahora lo llevan  
de estandarte, de ideal,  
con una hoz y un martillo,  
símbolos de libertad.  
Mira las Milicias, madre:  
cantan la Internacional<sup>16</sup>.

Non si vedono i papaveri  
nella sua mano arrossire;  
il rosso ora lo portano  
come stendardo, ideale,  
con una falce e un martello,  
simboli di libertà.  
Guarda le Milizie, madre:  
cantano l'Internazionale.

Asoma la luz del día  
enfrente de Guadarrama,  
ensangrentando de albores  
las luces de la esperanza<sup>17</sup>.

S'affaccia la luce del giorno  
di fronte al Guadarrama,  
insanguinando di albe  
le luci della speranza.

Lo scoppio della rivoluzione spagnola interessò anche il nuovo concetto di poeta, facendo cadere ogni tipo di barriera tra categorie prima ben determinate, come lo erano state i *poetas de oficio* e la massa. Pochi giorni dopo il sollevamento, la sezione letteraria dell'AIA chiese ai suoi lettori – senza nessun distinguo – di mandare *romances* sull'epopea di quei tragici giorni, che sarebbero stati pubblicati ogni settimana nelle due pagine centrali de «El Mono Azul», l'organo ufficiale del Fronte Popolare: “La Sección de Literatura de la

Alianza inaugura en este número el *Romancero de la guerra civil*. Se pide a todos los poetas antifascistas de España, anónimos y conocidos, que nos envíen inmediatamente su colaboración<sup>18</sup>. Il 30 novembre 1936 uscì alle stampe il primo *Romancero de la guerra civil*, “reflejo fiel de tu epopeya sin ejemplo y también del entusiasmo que los poetas han sabido poner al narrarla y cantarla en las ocho sílabas simples, puras, tradicionales, de nuestro romance popular<sup>19</sup>. Pare che si scrissero in poco tempo più di quindicimila *romances*, firmati da almeno cinque migliaia di autori.

In questo momento di spontaneità il *romance* rappresentò il punto di comunione tra poeti e *pueblo*: era lo schema metrico più identificabile con la tradizione popolare, parte del patrimonio culturale collettivo, lo strumento perfetto per narrare l’epopea a cui tutti stavano prendendo parte. E se la guerra rese l’intellettuale un militante – alcuni imbracciarono il fucile, molti si impegnarono nella propaganda, leggendo le loro poesie al campo di battaglia, negli ospedali, nelle caserme, nelle sedi dei sindacati, per radio – la cultura divenne uno strumento del popolo, non solo per il popolo. L’estensione democratica del diritto di far poesia fu una delle più significative conquiste della rivoluzione spagnola:

El pueblo y el poeta se han identificado en el romancero presente, dando lugar a la más profunda relación. Se trata no del poeta por un lado y del pueblo por otro, sino poeta y pueblo en comunión andando el camino del albedrío par a par. Y de ahí es hoy el poeta, poeta del pueblo; y el pueblo, pueblo del poeta<sup>20</sup>.

Pochi mesi dopo l’inizio della guerra Stalin intuì l’importanza strategica di un coinvolgimento maggiore, e a metà ottobre del 1936 iniziò l’invio delle Brigate Internazionali e di armi. In cambio pretese la controrivoluzione, non ritenendo adeguate le circostanze storiche della rivoluzione in corso: voleva dire scioglimento delle collettivizzazioni e delle milizie, creazione di un esercito regolare, con disciplina ferrea, gerarchia militare e commissari politici, arrivo di Togliatti (Erocle Ercoli), Vidali (il comandante Carlos), Codovilla, Duclos, Gerö, Stepanov, Kol’cov e Orlov, arresto e depurazione dei membri del POUM con l’accusa di fascismo, inizio delle purghe sul modello sovietico.

Parallelamente alle vicende politiche, anche la cultura subì un cambiamento: dopo il primo momento di spontaneità ed effervescenza rivoluzionaria, in cui gli intellettuali avevano sentito la necessità di mischiarsi col popolo, con il prolungarsi della guerra si assistette a un ripensamento del loro ruolo. Sussisteva in loro la

consapevolezza della priorità della lotta antifascista, ma *au-dessus de la mêlée*, non più *au dedans*. «El Mono Azul», che aveva convogliato le spontanee energie poetiche nelle pagine dedicate al *Romancero*, nel maggio del 1937 concluse la sua prima epoca. Quando riaprì, il mese dopo (n. 18), erano sparite le pagine del *Romancero*<sup>21</sup>, e il *romance*, “cauce de expresión preferido del pueblo en armas”, tornò a diventare strumento di “quien sintió la necesidad de apropiárselo, asegurando así su continuidad, cuando los poetas cultos [...] se apartaron del género al comprender que de ninguna manera, bajo ningún pretexto, debían renunciar a las exigencias literarias derivadas de su condición<sup>22</sup>. Nel gennaio del 1937 i principali poeti dell’epoca si raccolsero in «Hora de España», un mensile di eccelsa qualità letteraria, fondato, oltre che da Sánchez Barbudo, anche da Juan Gil-Albert, Rafael Dieste e Ramón Gaya. Nel giugno del 1937 quest’ultimo scrisse a Gil-Albert:

Creo peligrosísima cualquier mezcla, y más que cualquier otra, la de arte y política. Ya sé que no se debe ser apolítico – y hoy en España sería casi tan absurdo como ser neutral –, pero es que así como me parece dañino, inadmisible que el artista dejase contaminar de sentido político su obra... el artista, no nos engañemos, hasta el más consciente, es instintivo<sup>23</sup>.

Tre mesi dopo, sottolineò, con piglio deciso: “Lo he dicho otras veces. Para que un artista esté con el pueblo y trabaje por la causa popular no es imprescindible que el pueblo entienda o guste su obra<sup>24</sup>.”

Il peso sempre maggiore assunto dai comunisti nella gestione del conflitto, l’ingerenza sovietica e gli scontri del 1937 fecero tradurre in chiave politica anche questa nuova fase della cultura: dalle pagine di «CNT» gli anarchici scagliarono una campagna contro i poeti di «Hora de España», soprattutto quelli vicini al PCE, e in primis Alberti, ottimo poeta ma accusato di essere poeta della retroguardia, ben lontano dal fronte e dal popolo, e per di più borghese e fedele all’Urss.

Alberti se fue de España,  
 no sé cuándo volverá.  
 Si la mi do re la mi do,  
 si la sol mi re do fa.  
 A Rusia se fue el poeta.  
 [...]
 No se acercó a una trinchera,  
 sino cien leguas atrás.  
 Cuando andaba por Toledo,  
 él andaba por acá.  
 [...]

Ya no beberá montilla;  
 Solo vodka beberá.  
 Vete pronto, mala Guerra  
 y déjale retornar,  
 ya verás con qué bravura  
 la Victoria cantará<sup>25</sup>.

Alberti se ne è andato dalla Spagna,  
 chissà quando tornerà.  
 Si la mi do re la mi do,  
 si la sol mi re do fa.  
 In Russia se ne è andato il poeta.

Non si è avvicinato a una trincera,  
 ben distante a cento leghe.  
 Quando tutto era a Toledo,  
 lui se ne stava da queste parti.

Non berrà più la montilla;  
 solo la vodka berrà.  
 Vattene presto, brutta guerra  
 e lascialo tornare,  
 vedrai con che bravura  
 la Vittoria canterà.

Secondo gli anarchici, questi poeti riproponevano una concezione dell'arte tradizionale, convenzionale e borghese e, così facendo, recuperavano una posizione elitaria, tornando a investire la missione paternalista

e classista a cui avevano rinunciato a inizio conflitto. Anni dopo, Juan Ramón Jiménez ritornò sulle contraddizioni della lotta di classe degli intellettuali sollevate da «CNT», ma con un distinguo:

La guerra internacional peleada en España entre 1936 y 1939 acreció la expresión del romance y pudo haber sido una gran ocasión de revivir el *Romancero*, pero los poetas no tenían convencimiento de lo que decían. Eran señoritos, imitadores de guerrilleros, y paseaban sus rifles y sus pistolas de juguete por Madrid, vestidos con monos azules muy planchados. El único poeta, joven entonces, que peleó y escribió en el campo y en la cárcel, fue Miguel Hernández.<sup>26</sup>

Oggi sarebbe ingiusto interpretare il ripiegamento dell'arte in chiave antirivoluzionaria: forse, esaurita la spontaneità poetica della prima fase, caratterizzata da una relazione dialettica tra popolo e artista, i poeti sentirono la necessità di recuperare l'autonomia del gesto artistico, aldilà di ogni dogma, e di liberarsi da uno schema ormai ripetitivo che aveva esaurito la sua fase più vitale. Andando in direzione contraria rispetto a quanto ritenevano gli anarchici, forse i poeti avevano intuito la drammatica fine che stava prendendo la loro guerra, e provarono a rifugiarsi nell'arte, unico e ultimo spazio di libertà che gli era rimasto.

## Note

- 1 Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe 1988, p. 643.
- 2 Emilio Prados, *Enero en el mar*, in *Poesías completas*, Madrid, Visor Libros 1999, t. I, p. 418.
- 3 Antonio García Velasco, *La poesía de Emilio Prados en los años 1933-34*, «Isla de Arianán» 9 (1997) p. 243.
- 4 Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza 1998, t. I, p. 321.
- 5 *Ivi*, p. 324.
- 6 Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos 1965, p. 175.
- 7 Rafael Alberti, *Destierro infinito de Arturo Serrano Plaja*, «El Sol» 19.06.1936, p. 2.
- 8 Thomas Hugh, *Storia della guerra civile spagnola*, Torino, Einaudi 1961, p. 72.
- 9 Rafael Alberti, *Un fantasma recorre Europa*, in *Poesía*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral 2003, t. II, p. 93.
- 10 «Commune», 13-14 (sept.-oct. de 1934), pp. 80-2.
- 11 María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España*, Santiago de Chile, Editorial Panorama 1937, p. 38.
- 12 Antonio Machado, *El Quinto Regimiento del 19 de julio*, in *Prosas completas*, Madrid, Espasa Calpe 1988, p. 2264.
- 13 Miguel Hernández, *Pasionaria, Viento del pueblo*, ed. Juan Cano, Madrid, Cátedra 1992, p. 124.
- 14 Rafael Alberti, *A las Brigadas Internacionales, Poetas en la España leal*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas 1937, p. 25.
- 15 Antonio Machado, S. LXX, in *Poesías completas*, cit., p. 833.
- 16 Félix V. Ramos, *Mira las milicias, madre...*, *Romancero de la guerra civil*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre 1978, p. 134.
- 17 José Bergamín, *Romance del mulo Mola*, «El Mono Azul» 1 (27.08.1936), p. 4.
- 18 «El Mono Azul» 1 (27.08.1936).
- 19 *Romancero de la Guerra civil*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Visor 1984, p. 5.
- 20 Lorenzo Varela, *El romancero de la guerra civil*, «El Mono Azul» 5 (24.09.1936).
- 21 *Romancero de la guerra civil*, ed. Francisco Caudet, cit., p. 20.
- 22 *Romancero de la Guerra civil*, ed. Gonzalo Santonja, cit., p. xi.
- 23 Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia 1985, p. 364.
- 24 Ramón Gaya, *España, toreadores, Picasso*, «Hora de España» 10 (octubre de 1937).
- 25 Antonio Agraz, *¡Ay, que se van los poetas!*, «CNT» 558 (3.03.1937).
- 26 Juan Ramón Jiménez, *Prosas críticas*, Madrid, Taurus 1981, p. 284.

ra russa come qualcosa che deve essere negato, allo stesso modo in cui, secoli orsono, la cultura medievale era stata rifiutata dalla cultura rinascimentale e così, in concatenazione, il rinascimento dal barocco, il barocco dall'illuminismo, l'illuminismo dal romanticismo e, infine, il romanticismo dal modernismo. In realtà, ognuno di questi movimenti culturali produsse un certo numero di capolavori e una massa di innumerevoli artefatti banali: il realismo socialista non fa eccezione.

Da questo punto di vista, il realismo socialista con i suoi eroi inflessibili non ha più senso dei santi cattolici in estasi mistica sulle tele barocche, dei re e dei condottieri nelle odi classiche, dei fantasmi nelle ballate romantiche, degli ardenti eroi nazionali nei romanzi pseudo-storici, ma anche di quei poveri dall'animo nobile e dei ricchi viziosi che popolano il naturalismo.

Quanto detto può trovare riscontro anche nelle attuali ricerche dedicate al realismo socialista. Dal momento che viene studiato sulla base di opere di basso valore e stereotipate, emerge un quadro corrispondente solo all'analogo sovietico della letteratura di massa, in cui la propaganda per la mobilitazione sostituisce quella commerciale. In un certo senso, si assiste alla riduzione di un periodo complesso e contraddittorio durato settanta anni agli utopistici modelli educativo-disciplinari del tardo stalinismo. L'intenzionale e opportunistica indeterminazione nella definizione di ciò che è, o non è, il realismo socialista e l'uniformazione di questo concetto con quello di "letteratura sovietica" appaiono dunque eloquenti.

In principio, a giudicare dai materiali del Primo Congresso dell'Unione degli scrittori sovietici tenutosi del 1934, ci fu un serio tentativo di conferire a questo termine una declinazione teorica. Nei discorsi di Maksim Gor'kij, Aleksej Surkov e Vladimir Lugovskij vennero proposti dei cardini ideologici abbastanza seri su cui sarebbe stato possibile costruirvi la sua filosofia.

In particolare, Gor'kij invitò a rifiutare che un ruolo centrale nella letteratura fosse riservato all'"uomo superfluo", l'egoistico alter ego dello scrittore emblema della classe piccolo borghese, e propose di rivolgere la propria analisi verso rappresentazioni che mostrassero le classi subalterne, sottolineando giustamente come la letteratura russa non avesse mai indagato la figura di un contadino, di un operaio, di un crudele padrone di servi della gleba o di un capitalista avido.

Ribattendo a Bucharin – che stava infarcendo con aforismi latini e *bons mots* francesi il discorso tenuto davanti a un pubblico che per un terzo era composto

da persone senza educazione secondaria e con una conoscenza molto approssimativa della lingua russa – Surkov pose l'accento sull'avvicendamento delle classi sociali in corso, sia tra gli scrittori che tra i lettori, e sulle infinite prospettive che permetteva l'introduzione nella letteratura dell'esperienza delle classi sociali inferiori.

D'altra parte, Lugovskoj insistette sul fatto che il realismo socialista offrisse la possibilità sia di vincere contro il fato della tragedia greca, sia di unire "il luminoso e il gioioso", secondo la definizione di Marx, ovvero di coniugare l'antica definizione della bellezza con la visione cristiana della "bellezza e forza dell'uomo nella vergogna mortale" e con la possibilità di sfuggire alla prigionia dell'egocentrismo individualista (qui cita Eraclito: "tutti gli svegli vivono in un mondo comune, mentre ciascun dormiente se ne va in un mondo proprio").

Il pregiudizio secondo cui l'Assedio di Leningrado non è stato affrontato nella letteratura sovietica è molto diffuso, ma si tratta di una falsità: il Premio Stalin del 1941 fu assegnato a Nikolaj Tichonov per il poema *Kirov s nami* (Kirov con noi); quello del 1945 venne consegnato a Vera Inber per il poema *Pulkovskij meridian* (Il meridiano di Pulkovo) e il diario leningradese *Počti tri goda* (Quasi tre anni); quello del 1950 fu vinto da Ol'ga Berggol'c, divenuta nota come la "musa dell'Assedio", in realtà non per i versi e i poemi dedicati alla Leningrado assediata (all'epoca il governo della città era appena stato estromesso dal potere, evento noto come il cosiddetto "caso di Leningrado", e non era possibile premiare un'opera di questo tipo), ma per il poema *Pervorossijsk*, dedicato ai membri dell'omonima comune post-rivoluzionaria (anche in questo caso un tema distante dalla linea principale tenuta dal partito negli anni del tardo stalinismo). Infine, in un'epoca diversa, per quanto lontana dal liberalismo del Disgelo, Aleksandr Čakovskij ricevette il premio Lenin nel 1978 per il romanzo *Blokada* (L'assedio), mentre Daniil Granin, uno degli autori di *Bloknaja kniga* (Il libro dell'assedio), venne insignito dell'Ordine di Lenin nel 1984. È evidente che non si è verificato un occultamento del fatto, bensì di una diversa interpretazione degli eventi.

Ma cerchiamo di esaminare brevemente la poesia dell'Assedio, scendendo piano piano la scala sociale. Nel suo gradino più alto, la nobiltà e la borghesia, troviamo Anna Achmatova, che durante gli ultimi anni della guerra fu una figura letteraria di primo piano: le sue poesie furono pubblicate nelle principali riviste letterarie e negli almanacchi, così come sui giornali

“Pravda” e “Izvestija”; fu eletta nel consiglio della sezione di Leningrado dell’Unione degli scrittori; intervenne per radio, nella Sala delle Colonne della Casa dei Sindacati, e fu accolta con grande calore.

Le poesie che Achmatova dedica alla guerra sono ispirate dall’esperienza profondamente personale della tragedia, ma, se ci si interroga sul loro destinatario, possiamo cercare di arrivare al cuore delle contestazioni, che nel 1946 seguirono alla delibera della Commissione organizzativa (*Orgbjuro*) del Comitato centrale del Partito Comunista a proposito delle riviste “Zvezda” e “Leningrad” (sebbene sarebbe più corretto dire che era la delibera a fondarsi su di esse) e al relativo discorso di Ždanov che la seguì. Sarebbe bastato riflettere su chi fosse diventato il lettore sopravvissuto a quegli eventi catastrofici (non il “suo” lettore, ma il lettore nel suo complesso) e come lo vedesse lo Stato, che con questo stava cercando un nuovo modello di dialogo alla luce di una parte inseparabile del progetto rivoluzionario: “l’educazione dell’uomo”.

Il problema era concreto: come era possibile educare un uomo che era appena tornato dal fronte, che aveva subito una tragedia nelle retrovie o che aveva forse perso metà della sua famiglia? Come si poteva parlare con una persona del genere?

Achmatova, con tutta la sua elevatezza di spirito e la sua sacra tragicità, non riuscì a vedere il volto di questo lettore sovietico, ma continuò a rivolgersi ai rappresentanti della sua classe sociale. Ecco una delle sue più famose poesie di guerra:

#### ПОБЕДИТЕЛЯМ

Сзади Нарвские были ворота,  
Впереди была только смерть...  
Так советская шла пехота  
Прямо в желтые жерла «берт».  
Вот о вас и напишут книжки:  
«Жизнь свою за други своя»,  
Незатейливые парнишки —  
Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки,—  
Внуки, братики, сыновья!

[Ai vincitori

Dietro le porte di Narva,  
davanti solo la morte...  
Così la fanteria dei Soviét marciava  
Nelle bocche gialle delle “Berte”.

Di voi scriveranno i libri  
“La vita offrirono per il prossimo”,  
giovani senza pretese –  
Van’ka, Vas’ka, Alëška, Griška –  
nipoti, fratelli, figli!].

Per prima cosa: chi sono i soldati della Seconda guerra mondiale? Sono persone nate tra il 1900 e il 1925. E chi è una persona che è nata attorno al 1900? Chi sono i suoi genitori? Figli di schiavi. Quindi lui, questo soldato, è un nipote di schiavi che porta dentro di sé l’infamia della servitù della gleba: un trauma che nessuna rivoluzione può lavare via. Nella lettura di versi simili da parte di un lettore di questo tipo, i nomignoli “Van’ka, Vas’ka, Alëška, Griška”, impiegati dai padroni per i loro servi, evocano dei ricordi talmente nitidi che viene meno qualsiasi altra conversazione. A parte questo, poi, è chiaramente rilevante anche l’ambiente: chi ha vissuto la guerra è attento ai dettagli. E quali sono i dettagli qui? Si tratta di un puro e semplice manierismo letterario: cosa vuole dire “marciò dritta nelle bocche gialle delle ‘Berte’?” È un riferimento alle finestre “nella casa vicina” della poesia *Fabrika* (La fabbrica) di Blok? Chi è stato a vedere la bocca da fuoco gialla delle armi? I soldati che hanno visto queste armi per tre anni sanno di che colore sono. E, in ultimi, di quali “Bert” stiamo parlando? La Berta era diffusa durante la Prima guerra Mondiale: da allora sono passati trent’anni, ma la poetessa è rimasta nel mondo del suo passato.

Il secondo livello è quello dell’*intelligencija* piccolo borghese di cui fa parte Gennadij Gor. I genitori erano rivoluzionari di professione e lui nacque in Buriatia, dove la famiglia si trovava in esilio. I rivoluzionari, però, non rappresentavano una classe sociale – mentre è proprio la visione di classe a essere l’argomento di questo studio – erano, in ogni caso, delle persone legate al passato, che fecero la rivoluzione per guidare il popolo in rivolta e, dopo la vittoria, crescerlo ed educarlo.

Gli anni Venti furono caratterizzati da un gran numero di discorsi dedicati alla “vita educata”, a come si dovesse “mangiare educatamente”, “bere educatamente”, “vestirsi educatamente”, “comportarsi educatamente”. Di cosa si trattava? E come si opponevano a questa educazione i poeti dei primi anni del realismo socialista, come Aleksandr Prokof’ev? Descrivendo una rissa di campagna, il poeta sembrava che dices-

se: “questo è il nostro modo di fare, siamo contadini e abbiamo vissuto così per secoli”. Il suo modo di testimoniare le pratiche contadine è uguale a quello avuto dopo la Rivoluzione dalla cultura borghese: non ammette che ci sia qualcuno in grado di insegnargli cosa sia “culturale” e cosa no, perché, come afferma in una sua poesia, “abbiamo difeso, compagni, il nostro potere sovietico”.

In alcuni casi Gor è stato definito come un *obériut* post-OBÉRIU. Ma chi sono stati gli *obériuty* da un punto di vista sociale (a proposito, anche il padre di Charms era un esule politico)? Erano persone che avevano completamente smarrito il loro capitale sociale. È proprio alla piccola borghesia che la rivoluzione ha portato via tutto (ai “portatori” dell’*habitus* nobiliare e alto borghese era rimasta la “grande cultura”). Per loro, la costruzione del socialismo era diventata il mondo dell’assurdo e le modalità con cui hanno espresso e incarnato questa realtà ci dicono assai di più sui tormenti di una classe sociale un tempo privilegiata di quanto potrebbe fare qualsiasi rispettabile rappresentante di ceti un tempo superiori.

I versi di Gennadij Gor – e questa è stata una perdita terribile per la nostra poesia – sono rimasti sconosciuti fino al 2002 (ma anche la prima pubblicazione è passata inosservata), per volontà dell’autore stesso. In questo caso non si tratta solo di censura ma di qualcos’altro di estremamente importante.

Mentre Achmatova scrisse i versi dedicati all’Assedio sia quando era a Leningrado, sia nel periodo in cui fu evacuata (e qui vale la pena ricordare che non visse il momento più terribile della carestia), sia una volta ritornata in città, Gor compose tutte le sue poesie (che non aveva scritto prima né scrisse dopo, essendo un prosatore) mentre era evacuato: nel miserabile inverno del 1941-1942 non aveva, come la maggior parte dei sopravvissuti, le forze per scrivere.

Здесь лошадь смеялась и время скакало.  
 Река входила в дома.  
 Здесь папа был мамой,  
 А мама мычала.  
 Вдруг дворник выходит,  
 Налево идет.  
 Дрова он несет.  
 Он время толкает ногой,  
 Он годы пинает

И спящих бросает в окно.  
 Мужчины сидят  
 И мыло едят,  
 И невскую воду пьют,  
 Заедая травю.  
 И девушка мочится стоя  
 Там, где недавно гуляла.  
 Там, где ходит пустая весна,  
 Там, где бродит весна.

[Qui il cavallo rideva e il tempo galoppava.  
 Il fiume entrava nelle case.  
 Qui il papà era la mamma,  
 E la mamma muggiva.  
 All’improvviso esce il portinaio,  
 Va a sinistra.  
 Trasporta legna da ardere.  
 Spinge il tempo con il piede,  
 Prende a calci gli anni  
 E getta dalla finestra quelli che dormono.  
 Gli uomini si siedono  
 E mangiano il sapone,  
 E bevono l’acqua della Neva,  
 rifacendosi la bocca con l’erba.  
 E la ragazza fa la pipì in piedi  
 Lì dove ha passeggiato da poco.  
 Lì dove cammina la primavera vuota,  
 Lì dove vaga la primavera].

Si tratta di una poesia terrificante, dedicata alla catastrofe: il protagonista, che ha perso il senno a causa della distrofia alimentare, è circondato da realtà e miraggi indistinguibili gli uni dagli altri. Il poeta si è ritirato in se stesso e il mondo intero si è ristretto in un punto doloroso al suo interno. La realtà costante e le altre persone sofferenti si sono allontanate da lui.

I personaggi delle liriche dell’Assedio composte da Gor, se compaiono, sembrano delle maschere o delle scenografie spaventose. Non furono solo i poeti e i loro lettori, persone del “mondo della cultura”, a perire nel disastro, ma anche altri esseri viventi scomparvero nell’inferno della fame: donne arrabbiate, vecchi indolenti, adolescenti inferociti, bambini emaciati. Il poeta li ha notati? No, non l’ha fatto: Gor si è ritirato in se stesso e quando si è riavuto, una volta passato quel po’ di tempo necessario per guarire almeno in parte dal trauma, ha smesso di scrivere poesie. È forse possibile che, per il resto della sua vita, abbia provato qualche ostacolo eti-

co non solo a pubblicare questi versi, ma anche a leggerli alle persone più vicine? All'interno della problematica legata alla disumanizzazione dell'essere umano ("Se questo è un uomo", come disse Primo Levi), discutere di Gor, spaventato dalla censura sovietica, non sembra un argomento convincente.

Ma proseguiamo. È estremamente difficile, a nostro avviso, definire chi appartenesse alla nomenclatura sovietica negli anni precedenti la guerra. Durante i due decenni trascorsi tra la Rivoluzione e lo scoppio della Seconda guerra mondiale, non era potuta emergere una nuova classe sociale vera e propria, perché questo processo avrebbe richiesto un cambio generazionale all'interno del gruppo privilegiato giunto al potere. La prima domanda a cui rispondere è: a quale classe sociale appartenevano queste persone? A questo punto, mentre si tenta di dare una risposta, il compito diventa arduo, dal momento che il Grande Terrore ha modificato in larga misura la composizione di questo gruppo. Dal nostro punto di vista, sono due i poeti dell'Assedio che si collocano logicamente in questo terzo livello: Nikolaj Tichonov e Vera Inber.

Nikolaj Tichonov proveniva da un ambiente piccolo borghese – così come, del resto, la maggior parte dei poeti rivoluzionari di cui fu un esponente di spicco – e, per molti versi, rappresentò il volto della poesia sovietica degli anni Venti. In seguito alla creazione della nomenclatura degli scrittori sovietici (l'Unione degli scrittori sovietici) ne ricoprì una delle cariche principali, in quanto capo della sezione di Leningrado. Sfuggì alle repressioni del 1937 e con l'inizio della guerra ottenne una posizione di rilievo nel Comando politico del fronte di Leningrado. Al termine della guerra divenne presidente dell'Unione degli scrittori.

La poetica dei versi rivoluzionari di Tichonov, tuttavia, era lontana dal realismo socialista, apparendo piuttosto una continuazione della linea di Gumilëv (solo che gli eroi di quest'ultimo erano, convenzionalmente, dei "bianchi", mentre quelli di Tichonov erano "rossi"). Si trattava di persone con la stessa etica e la stessa comprensione dell'eroismo, dal momento che anche l'eroismo, naturalmente, possiede una sua dimensione di classe. Ricordiamo la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel: l'uomo sceglie la libertà o la morte; colui che sceglie la morte e sopravvive diventa un rappresentante della classe dirigente, mentre chi sceglie la vita diventa uno schiavo.

L'eroismo delle classi oppresse è di un tipo completamente diverso e consiste nel momento in cui l'uomo che non ha scelto la libertà ma la vita da schiavo all'improvviso dice: "No!".

Ricordiamo *Komu na Rusi žit' chorošo* (Chi vive bene in Russia?) di Nikolaj Nekrasov ("Del servo esemplare Jakov il fedele"):

Люди холопского звания –  
Сущe псы иногда:  
Чем тяжелей наказания,  
Тем им милей господа...

[Ma tra i servi si trovano  
Qualche volta dei veri e propri cani:  
quanto più dura è la punizione  
tanto più bene vogliono al padrone]¹.

I versi raccontano di un cameriere che porta il proprio padrone-aguzzino paralizzato in una foresta deserta e si impicca davanti ai suoi occhi.

Questo eroismo, l'eroismo degli oppressi, si risveglia quando il senso di umanità (di giustizia? Della verità? Del bene?) si ridesta improvvisamente in un uomo che ha perso quasi del tutto l'aspetto umano a causa dell'umiliazione. Un esempio, più tipico del Ventesimo secolo, è quello dell'uomo che per tutta la vita si è umiliato, piegando la schiena in una fabbrica o in una piantagione (con moglie e figli): improvvisamente, qualcosa dentro gli esplose e questo stesso uomo sale sulle barricate o si unisce ai partigiani e rimane ucciso. Perché?

Se vogliamo parlare seriamente dell'eroismo durante la Seconda guerra mondiale, non dobbiamo dimenticarci del cambiamento avvenuto nelle classi sociali. Nelle poesie di Tichonov parrebbe che nulla sia cambiato, come se la Rivoluzione fosse appena iniziata o dovesse avvenire il giorno dopo. Ma erano passati vent'anni dall'ottobre del 1917 ed era stata costruita una società fondamentalmente nuova, tanto che anche la gente era cambiata.

Ecco un frammento del poema *Kirov s nami* (Kirov è con noi), pubblicato sulla *Pravda* del 1 dicembre 1934 (il giorno della morte del leader dei comunisti di Leningrado).

Разбиты дома и ограды,  
Зияет разрушенный свод,  
В железных ночах Ленинграда

По городу Киров идет.  
 Боец, справедливый и грозный,  
 По городу тихо идет.  
 Час поздний, глухой и морозный...  
 Суровый, как крепость, завод,  
 Здесь нет перерывов в работе,  
 Здесь отдых забыли и сон,  
 Здесь люди в великой заботе,  
 Лишь в капельках пота висок.  
 Пусть красное пламя снаряда  
 Не раз полыхало в цехах,  
 Работай на совесть, как надо,  
 Гони и усталость и страх.  
 Мгновенная оторопь свяжет  
 Людей, но выходит старик, –  
 Послушай, что дед этот скажет,  
 Его неподкупен язык:  
 «Пусть наши супы водяные,  
 Пусть хлеб на вес золота стал,  
 Мы будем стоять, как стальные,  
 Потом мы успеем устать».

[Le case e le recinzioni sono distrutte,  
 L'arco in rovina è spalancato,  
 Nelle notti di ferro di Leningrado  
 Kirov cammina per la città.  
 Un combattente, giusto e terribile,  
 in silenzio cammina per la città.  
 L'ora è tarda, sorda e gelida...  
 Severa, come una fortezza, la fabbrica.  
 Qui non ci sono pause nel lavoro,  
 Qui hanno scordato il riposo e il sonno,  
 Qui le persone sono molto in pensiero,  
 ma solo poco sudore cola sulle tempie.  
 Che la fiamma rossa di un proiettore  
 Arda più volte nelle officine,  
 Lavora al meglio, come si deve,  
 Scaccia la fatica e la paura.  
 Uno attimo di stupore lega  
 Gli uomini, ma esce un vecchio:  
 Ascoltate cosa ha da dire questo nonno,  
 La sua lingua non è corrotta:  
 "Che le nostre zuppe siano annacquate,  
 Che il nostro pane valga oro,  
 Staremo in piedi, dritti come d'acciaio,  
 Poi riusciremo a stancarci"].

Sono certamente dei meravigliosi versi densi di eroismo ma...dov'è qui l'operaio?

Il vecchio? "Che le vostre zuppe siano annacquate..."? Non è così che parla un operaio: a casa ha

già una moglie anziana, gonfia per la fame, dei figli o dei nipoti che non piangono più, ma tacciono storditi...non parlerebbe mai così. Si tratta di nuovo di manierismo letterario, lo stesso presentato da Achmatova. Sì, il testo è esteticamente bello (una virtuosistica parafrasi di *Vozdušnyj korabl'* [Il vascello aereo] di Lermontov), ma non rappresenta la verità e tantomeno la realtà di queste persone, perché l'eroismo dell'operaio è di un altro tipo: qui vediamo solo l'eroismo del padrone, mentre, a dire il vero, si è assistito al coraggio degli schiavi che hanno cessato di essere schiavi, nonostante conservassero i traumi della schiavitù.

Passiamo ora a Vera Inber, nipote di Trockij, che trascorse presso la famiglia della ragazza gli anni della scuola. In realtà, la famiglia non apparteneva tanto alla piccola quanto alla borghesia vera e propria, sebbene le origini ebraiche non dessero loro gli stessi diritti dei cristiani. Vera Inber si sposò in prime nozze con un ricco borghese, visse a Parigi e prima della Rivoluzione si fece un nome in ambito letterario: quando, nel 1914, furono pubblicati in contemporanea *Četki* [Rosario] di Achmatova e il primo libro di Inber, *Pečal'noe vino* [Vino triste], i critici li confrontarono e ad Achmatova preferirono spesso Inber. Questo testimonia, come minimo, una certa bravura. Quella che segue, però, è un'altra storia: prima il gruppo dei costruttivisti, poi il tentativo di diventare una vera poetessa sovietica (con i viaggi di propaganda nei cantieri del socialismo, ma anche con le traduzioni dei libretti d'opera). Quando scoppiò la guerra, Inber era la moglie del rettore del Primo Istituto di medicina di Leningrado (i coniugi appartenevano alla nomenclatura e, con l'inizio dell'Assedio, godettero di grandi privilegi). Tutti i memorialisti sottolineano che nei mesi più terribili dell'inverno 1941-42 la poetessa aiutava sistematicamente i suoi amici e una volta alla settimana offriva il pranzo a qualche uomo di lettere affamato. Non possiamo che inchinarci con gratitudine davanti a questo gesto, ma non è la sua personalità che ora ci interessa (di solito si parla di Inber come di un'opportunistica filogovernativa sovietica e non vale la pena ripetere acriticamente queste affermazioni). Continuiamo a considerarla come una vera poetessa e vediamo come ha lavorato con il materiale dell'Assedio nel poema *Pulkovskij meridian*.

23

[...] День от дня  
 Из наших клеток исчезает кальций.  
 Слабею. (Взять хотя бы и меня:  
 Ничтожная царапина на пальце,  
 И месяца уже, пожалуй, три  
 Не заживает, прах ее бери!)

24

Как тягостно и, главное, как скоро  
 Теперь стареют лица! Их черты  
 Доведены до птичьей остроты  
 Как бы рукой зловещего гримера:  
 Подбавил пепла, подмешал свинца —  
 И человек похож на мертвеца.

25

Открылись зубы, обтянулся рот,  
 Лицо из воска. Трупная борода  
 (Такую даже бритва не берет).  
 Почти без центра тяжести походка,  
 Почти без пульса серая рука.  
 Начало гибели. Распад белка.

26

У женщин начинается отек,  
 Они всё зябнут (это не от стужи).  
 Крест-накрест на груди у них все туже,  
 Когда-то белый, вязаный платок.  
 Не веришь: неужели эта грудь  
 Могла дитя вскормить когда-нибудь?

.....

28

А там, за этим, следует конец.  
 И в старом одеяле цвета пыли,  
 Английскими булавками зашпилен,  
 Бечевкой перевязанный мертвец  
 Так на салазках ладно снаряжен,  
 Что, видимо, в семье не первый он.

29

Но встречный — в одеяльце голубом,  
 Мальчишечка грудной, само здоровье,  
 Хотя не женским, даже не коровьим,  
 А соевым он вскормлен молоком.  
 В движении не просто встреча это:  
 Здесь жизни передана эстафета...

[23

[...] Giorno dopo giorno  
 Dalle nostre cellule scompare il calcio.  
 Diventiamo più deboli. (Prendete anche solo me:  
 Un piccolo graffio sul dito,  
 ed è passato già un mese, anzi, tre  
 ma non si rimargina, accidenti!)

24

Così penoso e, ancora, così veloce  
 È adesso l'invecchiare dei volti! I tratti  
 Portati all'asprezza degli uccelli  
 Come per mano di un lugubre truccatore:  
 Ha aggiunto un po' di cenere e mescolato il piombo  
 E l'uomo sembra un cadavere.

25

Si aprirono i denti, si affilò la bocca,  
 il volto di cera. Una barba da cadavere  
 (che nemmeno il rasoio può levare).  
 Un'andatura quasi senza baricentro,  
 una mano grigia quasi senza polso.  
 L'inizio della morte. La disintegrazione della protei-  
 na.

26

Le donne mostrano gli edemi,  
 Continuano a raffreddarsi (e non è per il freddo).  
 Lo scialle a maglia, un tempo bianco  
 Sta sempre più stretto, a croce, sul loro petto.  
 Puoi credere che questo petto  
 Abbia mai potuto nutrire un bambino?

.....

28

Ma lì, dopo, arriva la fine.  
 E in una vecchia coperta color polvere,  
 Appuntata con spille inglesi,  
 Sta il morto legato con la corda  
 Su una slitta, così ben attrezzato  
 Che, forse, non è il primo della famiglia.

29

Ma il passante porta, in una coperta blu,  
 Un lattante, la salute stessa,  
 Anche se non di donna, nemmeno di mucca,  
 ma di soia è il latte con cui lo nutre.  
 Non è solo un incontro in movimento:  
 Qui si passa il testimone della vita...]

Non sembrano dei versi dovuti all'opportunismo, anzi, in molti casi sembrano tratti da un libro di medicina vietato ai lettori sprovvisti di un'autorizzazione speciale, *Distrofia alimentare nella Leningrado assediata* (1947).

Certo, alcuni passi portano il timbro dell'uso "corrente", come l'ultima strofa, che è tipicamente sovietica: "ma la città viveva...", "ma la città combatteva...", "ma le muse non tacevano...", anche in questo caso, però, non è esattamente così.

Abbiamo, qui, qualcosa in più: la poetessa, che vive in un appartamento riscaldato, che mangia poco, ma senza rischiare la vita, che non passa il tempo, dalla mattina alla sera, in coda, sperando di comprare delle tessere annonarie per un pezzo di carne lavorata, dei cereali, del grasso e dello zucchero, vede ciò che succede intorno a sé e si dispiace (se non altro visto il suo relativo benessere) per chi la circonda, anche se continua a non capire niente. Che senso aveva menzionare una ferita da taglio al dito? Per un sopravvissuto all'Assedio sentire queste cose è un sacrilegio: c'erano persone con i piedi gonfi e senza più denti a causa dello scorbuto, c'erano bambini con i peli sul viso ed ecco, nella lirica, una borghese che si è tagliata un dito. Notiamo, però, come l'occhio femminile si fermi con tenacia sulle piccole cose, ad esempio un cadavere avvolto in un panno fermato con spille inglesi. È un dettaglio che rivela l'essenza di un grande poeta. Tuttavia Inber – che più tardi, nonostante la sua condizione privilegiata, perderà un nipote – non comprende i suoi personaggi, né tantomeno che c'era bisogno di soldi e risorse incredibili affinché una donna partorisce durante l'Assedio e il bambino rimanesse vivo!

Confrontiamo, però, questi versi con il raccolto di Ol'ga Berggol'c *Banja* (Il bagno), dove una signora privilegiata si reca in un bagno e lì trova altre donne distrofiche, magrissime. Una di loro si avvicina alla signora, le schiaffeggia il sedere e dice: "Ehi, carina, non venire qua, guarda che ti mangiamo. Proprio ora... non abbiamo molto tempo...Puttana...".

Eccola qui l'abisale differenza tra le classi sociali: Berggol'c è la portatrice dell'ottica del realismo socialista, capisce queste persone come se ci fosse stata anche lei, in quel bagno, per quanto godesse in verità di una situazione privilegiata. Nel *Dnevnik* (Diario), il 12 aprile 1942, registra: "Ho un aspetto attraente. Dal viso sono sparite tutte le pustole, non ho quasi rughe, per

quanto sia incredibile non ho mai avuto una pelle così levigata, quasi di seta [sic]. Le spalle ampie e candide e i seni rotondi, tonici, attraenti"<sup>2</sup>. Nonostante questo, però, Berggol'c ha la capacità di vedere e capire queste persone, mentre Inber riflette ancora la vecchia vulgata borghese che ripete "sì, abbiamo compassione di voi", anche se si tratta della stessa pietà che traspare dai quadri degli Ambulanti. Proprio come nel quadro *Trojka* di Vasilij Perov: sono ritratti tre bambini legati a una botte come bestie da tiro, ma l'artista non capisce il meccanismo di violenza che li costringe a fare questa cosa. Per comprenderlo, è necessario un altro tipo di esperienza sociale.

Berggol'c, a nostro avviso, è la più complessa e interessante voce autoriale dell'Assedio. Con il suo passato, la *mésalliance* dei genitori e il declassamento sociale che l'ha sradicata da un'ambiente piccolo borghese e le ha permesso di entrare a far parte dei primi nuclei del Komsomol, composti da quegli idealisti che ambivano ai valori più elevati.

La sua visione era assolutamente in sintonia con il mondo di queste persone con cui aveva trascorso la giovinezza, e il padre, tedesco del Baltico e laureato all'Università di Dorpat, a Tartu, non fu d'ostacolo.

Così, fin dai primi giorni di guerra, iniziò a scrivere servendosi del materiale che le forniva l'Assedio. Per lei si trattava, prima di tutto, di un atto di liberazione dal trauma di sei mesi di prigionia e interrogatori: era divenuto di nuovo chiaro chi fosse il nemico e dove si trovasse. Anche se era stata assolta per una qualche circostanza miracolosa, quei sei mesi l'avevano seriamente traumatizzata: come poteva essere altrimenti? Lei, che aveva dato il suo cuore per la rivoluzione, all'improvviso era stata accusata di tradimento! Qui non si trattava certo dei vecchi "nostalgici", che non si aspettavano altro dal nuovo governo.

Dunque, iniziata la guerra, come prima cosa Berggol'c introduce nei suoi versi le persone comuni, della strada. Cosa hanno trovato nella guerra quei "maestri della parola", come Tichonov? Le file serrate di eroi defunti e l'incedere ferreo di un capo ormai morto, ma non certo i cadaveri per le strade o le persone affamate: queste non sono immagini eroiche.

Ecco, invece, *Razgovor s sosedkoj* [Conversazione con la vicina] di Berggol'c. Scritta, tra l'altro, già il 5 dicembre 1941 (il giorno dell'inizio dell'offensiva su Mosca).

Дарья Власьевна, соседка по квартире,  
сядем, побеседуем вдвоем.  
Знаешь, будем говорить о мире,  
о желанном мире, о своем.

Вот мы прожили почти полгода,  
полтора ста суток длится бой.  
Тяжелы страдания народа —  
наши, Дарья Власьевна, с тобой.

[Dar'ja Vlas'evna, la vicina di casa,  
ci sederemo, per conversare assieme.  
Sai, parleremo del mondo,  
del mondo che vogliamo, il nostro.

Abbiamo vissuto quasi sei mesi,  
da centocinquanta giorni dura la battaglia.  
Sono gravi le sofferenze del popolo  
I nostri, Da'rja Vlas'evna, sono con te].

Certo, qui c'è un'interruzione, quando irrompe il tono ufficiale ("Sono gravi le sofferenze del popolo"), ma è la poetessa che lo pronuncia, non il suo personaggio: in bocca a lui, queste parole sarebbero suonate come una bugia indecente e insostenibile, mentre lei lavora nel comitato radiofonico, prende parte ai programmi di propaganda, per lei è normale.

О, ночное воющее небо,  
дрожь земли, обвал невдалеке,  
бедный ленинградский ломтик хлеба —  
он почти не весит на руке...

[Oh, gli ululati del cielo notturno,  
il tremore della terra, una frana vicina,  
quasi non riesce a tenere in mano  
una povera fetta di pane di Leningrado...]

(per dire una cosa del genere, bisogna davvero aver tenuto in mano quella fetta di pane).

Для того чтоб жить в кольце блокады,  
ежедневно смертный слышать свист —  
сколько силы нам, соседка, надо,  
сколько ненависти и любви...

Столько, что минутами в смятенье  
ты сама себя не узнаешь:  
«Вынесу ли? Хватит ли терпенья?»  
— «Вынесешь. Дотерпишь. Доживешь».

[Per vivere al centro dell'assedio,  
sentire ogni giorno il fischio della morte —  
quanta forza ci serve, vicina mia,  
quanto odio e amore...]

Così tanto che nei momenti di sgomento  
non riconosci te stessa:  
"Posso sopportarlo? Sono abbastanza forte?"  
- "Puoi farlo. Pazienta. Sopravviverai".

"Pazienta!" Un ritorno alla vecchia immagine contadina, dato che il contadino è colui che sopporta; in questa sopportazione c'è un certo eroismo.

Дарья Власьевна, еще немного,  
день придет — над нашей головой  
пролетит последняя тревога  
и последний прозвучит отбой.

И какой далекой, давней-давней  
нам с тобой покажется война  
в миг, когда толкнем рукою ставни,  
сдернем шторы черные с окна.

Пусть жилище светится и дышит,  
полнится покоем и весной...  
Плачьте тише, смейтесь тише, тише,  
будем наслаждаться тишиной.

[Dar'ja Vlas'evna, ancora un poco,  
verrà il giorno che sulle nostre teste  
squillerà l'ultimo allarme  
e suonerà l'ultima ritirata.

E quanto lontana, passata  
sembrerà la guerra a me e a te  
nell'attimo in cui apriremo le imposte  
e strapperemo dalle finestre le tende nere

Lasciate che la casa risplenda e respiri,  
che si riempia di calma e primavera...  
Piangete piano, ridete piano, più piano,  
godiamoci il silenzio.]

La poesia del realismo socialista non rispecchia una dichiarazione privata e superflua. Compie, simile alla poesia liturgica, quella missione che i decadentisti hanno definito "sobornaja" [conciliare], educando in un modo o nell'altro il proprio lettore. Non può certo calarlo in un'atmosfera disperata ("lo spirito dell'ozio e della tristezza"<sup>3</sup>), nonostante nel dicembre del 1941 ci

fosse spazio per ben poco, oltre la disperazione. Ma non lo può fare. Non si può dire a un moribondo: “Stai per morire, hai una distrofia alimentare al terzo stadio: anche se ti nutrissero ora, non sopravvivresti. Ormai è troppo tardi!”. Una cosa del genere l'avrebbe potuta fare, e l'ha fatta, uno scrittore borghese (“un realista senza sponde”<sup>4</sup>), ma uno scrittore del realismo socialista non avrebbe potuto dirlo: per lui ritrattare in modo del tutto realista uno storpio o un moribondo avrebbe voluto dire deridere le vergogne del proprio padre, diventando come Cam. E colui che si trovi in una tale condizione di necessità è proprio come un uomo con le vergogne scoperte. Ecco perché la poesia del realismo socialista mostra una tragicità senza pari: da un lato, dice la verità (“Piangete piano, ridete piano”), ma dall'altro, questa verità viene detta in maniera tale che sia necessario sapere come ascoltarla (cosa vuole dire “piangete piano...?”).

Qualche anno dopo, Berggol'c scriverà la continuazione di questa poesia, *Vtoroj razgovor s sosedkoj* [Una seconda conversazione con la vicina], dove appare il verso “Hai sepolto cinque persone”. Nel 1944 era possibile dire una cosa del genere, perché l'Assedio era finito, ma allora, nel 1941, quante persone aveva già sepolto? Non lo sappiamo.

Un'altra questione molto importante è quella del punto di vista dell'uomo comune, dell'operaio e del contadino. Chi era questa donna? Molto probabilmente, la moglie di un operaio: lui lavorava in una fabbrica, lei restava a casa, preparava la minestra e lavava la biancheria dei figli, come si usava nelle famiglie degli operai. Erano le loro pratiche di sopravvivenza e rifiutarle significava rinunciare ad avere figli. Non c'erano gli elettrodomestici moderni e fino alla fine degli anni Cinquanta alcuni appartamenti di Leningrado non avevano il gas e, spesso, nemmeno l'acqua calda (per fortuna c'erano l'acqua corrente e le fognature). Prima della guerra non c'era il riscaldamento a vapore, si usavano le stufe. In queste condizioni di vita, rifiutare la quotidianità significava rinunciare ai figli. Berggol'c lo capì a causa della sua terribile esperienza; rifiutò le regole della quotidianità e il modello patriarcale della donna e il risultato fu che entrambe le sue figlie morirono.

Dar'ja Vlas'evna, invece, aveva con ogni probabilità passato tutta la sua vita ai fornelli, all'acquaio, a fare il bucato e a stirare. Aveva cresciuto i suoi figli che, presumibilmente, erano morti: i più grandi erano andati

al fronte e non erano tornati, mentre quelli più piccoli erano morti di fame nella città assediata.

Niente di tutto questo viene detto esplicitamente, ma si cela dietro i versi di Berggol'c. Non è possibile pronunciare queste cose in modo diretto, ma in realtà vengono nominate, solo in un modo diverso, comune nel realismo socialista, pensato per un lettore con un'esperienza che gli avrebbe permesso di vedere ciò che si trovava dietro le nere lettere tipografiche.

*Traduzione di Iris Karafilidis*

## Bibliografia

### Letteratura primaria

Anna Achmatova, *Sobranie sočinenij: v 6 tt.*, T. 2, 1, Moskva, Ellis Lak, 1999.

Ol'ga Berggol'c, *Sobranie sočinenij: v 3 tt.*, T. 2-3, Leningrad, Chudožestvennaja Literatura, 1989-1990.

Ol'ga Berggol'c, *Moj dnevnik. 1941-1971*, Moskva, Kučkovo pole, 2020.

Gennadij Gor, *Obryvok reki*, Sankt-Peterburg, Izdanie Ivana Limbacha, 2021.

Vera Inber, *Izbrannoe*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1947.

Aleksandr Prokof'ev, *Stichotvorenija i poëmi (Biblioteka poëta. Bol'saja serija)*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1976.

Aleksej Surkov, *Izbrannye stichi*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1947.

Nikolaj Tichonov, *Stichotvorenija i poëmi (Biblioteka poëta. Bol'saja serija)*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1981.

### Letteratura secondaria

Polina Barskova, *Soobščenie Apriëkja*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2011.

Polina Barskova, *Živye kartiny*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2019.

Polina Barskova, *Sed'maja ščeloč': teksty i sud'by blokadnych poëtov*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2020.

Michail V. Černoruckij (a cura di), *Alimentarnaja distrofiija v blokirovannom Leningrade*, Leningrad, Medgiz, 1947.

Evgenij Dobrenko, *Politëkonomija socrealizma*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2007.

Georg Vil'gel'm Fridrich Gegel', *Fenomenologija duha*, in Id. *Sočinenija*, T.4, Moskva, Socëgiz, 1959.

Boris Ivanov, *Belyj gorod*, in Id. *Sočinenija: v 2 tt.*, 1, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2009.

Sergej V. Jarov, *Blokadnaja ëtika*, Moskva, Centroikugra, 2012.

Sergej Jarov, *Povsednevnaia žizn' blokadnogo Leningrada*, Moskva, Molodaja gvardija, 2014.

Oleg Jur'ev, *Gennadij Gor: Zapolnennoe zizanie – 2*, in Id. *Zapolnennye zizania*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2013.

Stanislav I. Suchich, *Èvoljucija doktriny socrealizma vo vtoroj polovine XX veka*, “Vestnik Nižegorodskogo Universiteta: Filologija”, 2, 2013.

Igor' Višneveckij, *Leningrad*, in Id. *Neizbiratel'noe srodstvo*, Moskva, Izdatel'stvo “E”, 2018.

Sergej Zav'jalov, *Roždestvenskij post*, in Id. *Stichotvorenija i poëmi. 1993-2017*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2018.

Sergej Zav'jalov, *Čto ostaëtstja ot svidetel'stva: memorizacija travmy v tvorčestve Ol'gi Berggol'c*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 116, 2012.

Andrej A. Ždanov, *Doklad o žurnalach "Zvezda" i "Leningrad"*, Moskva, Gospolitizdat, 1946.

*Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej. Stenografičeskoj otčët*, Moskva, Gosudarstvennoe izdanie chudožestvennoj literatury, 1934.

*Vtoroj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej. Stenografičeskoj otčët*, Moskva, Gosudarstvennoe izdanie chudožestvennoj literatury, 1956.

CK VKP(b) [Comitato centrale del Partito Comunista dei Bolscevichi], *O žurnalach "Zvezda" i "Leningrad" (...)*, Moskva, Gospolitizdat, 1950.

## Note

<sup>1</sup> Trad. italiana in N. Nekrasov, *Chi vive bene in Russia?*, a cura di E. Lo Gatto, De Donato Editore, Bari 1968, p. 314.

<sup>2</sup> Trad. italiana in Ol'ga Berggol'c, *Diario proibito. La verità sull'assedio di Leningrado*, trad. e cura di N. Cicognini, Mar-

silio, Venezia, 2013, p. 95.

<sup>3</sup> "Duch prazdnosti i unynija", verso tratto dalla Preghieraquaresimale di Sant'Efrem il Siro.

<sup>4</sup> Nota definizione dello studioso Roger Garaudy.

# Il “Quinto Evangelista” Dem’jan Bednyj. La poesia proletaria contro la religione

di Stefano Garzonio

Nella pseudo-intervista *La nuova letteratura dei Soviet (Intervista a Malaparte)*, apparsa il 30 Giugno 1929 sulla rivista “L’Italia Letteraria”, vale a dire subito dopo il suo rientro dall’URSS (vi aveva trascorso alcune settimane tra il Maggio e il Giugno del 1929), Malaparte parla di Dem’jan Bednyj, “il poeta aulico del bolscevismo”, e scrive:

“Alloggiato nientemeno che al Cremlino, creduto l’Heine della Rivoluzione, grasso, pasciuto, ben nutrito, Biedni non soffre certo della solitudine nella folla, del dover risiedere in un appartamento suddiviso e condiviso, dei guai materiali che destano tanta malinconia negli altri scrittori. Io conosco abbastanza i russi per parlare direttamente anche coll’operaio, interrogare, ecc., ma ho voluto farmi tradurre l’ultimo poema di Biedni – *Il Nuovo Testamento* – che sta facendo di lui il quinto evangelista. Da noi, se ci fosse ancora l’“Asino”, ve lo si potrebbe pubblicare a puntate: è degna opera dell’emulo del direttore della “Gazeta besbojnikoff” (Gazzetta dei Senzadio) Jaroslavskij, suo collega ed eminenza grigia di ogni controllo politico, e perciò anche di quello letterario, quale capo della Commissione di Epurazione del Partito bolscevico”<sup>1</sup>.

Poco tempo dopo, nella sua introduzione al volume di R. Fülöp-Miller, *Il volto del Bolscevismo*, Malaparte inserisce Dem’jan Bednyj in un elenco di autori della “letteratura bolscevica”, tra i quali Blok, Esenin, Bulgakov, Lidin e lo stesso Majakovskij<sup>2</sup>.

È altresì interessante notare come nel libro del

Fülöp-Miller, nel capitolo intitolato *La meccanizzazione della poesia*, sia presente una lunga caratterizzazione dell’opera di Dem’jan Bednyj che evidentemente Malaparte ebbe poi presente nei suoi ritratti del poeta proletario. Qui, tra l’altro, si legge che Dem’jan Bednyj, “su commissione della direzione del partito, fornisce poesie incendiarie in qualsiasi quantitativo. Egli non è un ‘meccanico della parola’ ma dispone di un ricco assortimento di frasi come ‘il tremendo furor’, ‘l’odio fiammeggiante’, opportune a infondere simili sentimenti nelle masse, ad ‘associarle’ nel significato marxista della soprastruttura. Bedni è anche l’autore della ‘Marsigliese comunista’ composta di versi incitanti alla strage...”<sup>3</sup>.

Poco sotto, dopo aver riportato della fortuna ottenuta da Bednyj tra i funzionari del partito (si riporta anche un giudizio di Lev Trockij), Fülöp-Miller conclude che il nostro non è “un talento eccezionale: figlio di contadini si è limitato a riprendere la forma tradizionale delle favole di Krylof empiendola di un contenuto satirico rivoluzionario. Le sue poesie sono sempre lavori di circostanza per scopi di propaganda, privi di qualsiasi ispirazione: il suo successo, incontestabile, dipende soprattutto dalla popolarità e facilità della sua forma e dalla sua lingua, dal suo primitivo simbolismo”<sup>4</sup>.

Ma chi fu realmente Dem’jan Bednyj? E quale fu il peso della sua poesia antireligiosa nella definizione delle nuove linee della poesia proletaria negli anni Venti e Trenta dello scorso secolo?

Nato nel 1883, nella regione di Elizavetgrad, e legato al bolscevismo fin dal 1912, Efim Alekseevič Pridvorov, si affermò come poeta satirico acquistando lo pseudonimo di Dem'jan Bednyj [Damiano il Povero] in onore di uno zio ateo convinto, così soprannominato nel suo villaggio natio (da qui la poesia *O Dem'jane Bednom, mužike vrednom* [Su Dem'jan il Povero, dannoso mugicco]). Già nei primi anni di attività letteraria Bednyj si dedicò a opere di sapore popolare, spesso riconducibili al genere della fiaba esopica, ma anche a canzoni, stornelli e altre forme derivate dalla tradizione folclorica, che egli andò sviluppando con toni di rivolta e impeto rivoluzionario<sup>5</sup>.

Legato al bolscevismo già prima della rivoluzione, collaboratore del giornale "Pravda", e poi attivo protagonista degli eventi rivoluzionari, arringatore delle guardie rosse, autore di opere di agitazione e polemica politica, Dem'jan Bednyj seguì e partecipò alle diverse fasi della guerra civile, spesso a stretto contatto con Lev Trockij (come nel caso della presa di Kazan'). Nel marzo del 1918 ottenne un appartamento all'interno del Cremlino. Fu apprezzato da Lenin e stimato da Lunačarskij, che lo paragonò addirittura a Maksim Gor'kij<sup>6</sup>.

Nel corso degli anni Venti Bednyj fu il più popolare poeta proletario, anche se osteggiato per diversi motivi sia dagli esponenti del Proletkul't, sia dai membri del LEF guidato da Majakovskij. Pur essendo stato in passato, come già detto, molto vicino a Trockij, negli ultimi anni del decennio Bednyj sostenne la linea politica di Stalin e riuscì così a ritagliarsi un ruolo importante nella letteratura ufficiale della *Grande Svolta*<sup>7</sup>. Bednyj si concentrò sulla propaganda antireligiosa e compose anche un fortunato *Novyj zavet bez iz'jana evangelista Dem'jana* [Il Nuovo Testamento senza difetti dell'evangelista Damiano, 1925]<sup>8</sup>.

Oggi, l'opera di Dem'jan Bednyj è pressoché dimenticata. La prima edizione completa delle opere, avviata nel 1925, fu interrotta nel 1933. Successivamente, dopo un lungo periodo di disgrazia coronato nel 1938 dall'espulsione dal partito e dall'Unione degli Scrittori, dopo gli anni della guerra e la morte (il poeta morì nel 1945), le sue opere furono ripubblicate prima nel 1947 e nel 1951<sup>9</sup>, e poi dopo la destalinizzazione in varie edizioni (la più completa in otto volumi tra il 1963 e il 1965), senza risvegliare comunque particolare interesse nei lettori e nella critica (va comunque ricordato che Bednyj fu il poeta preferito di Nikita Chruščëv)<sup>10</sup>.

Nel presente studio intendo proporre alcuni dati e alcune riflessioni sull'opera di Dem'jan Bednyj con riferimento ai non moltissimi interventi critici su di lui esistenti (assai pochi pubblicati in tempi recenti). Ovviamente lo studio tiene anche conto dei contributi di carattere storico-fattuale apparsi negli anni successivi all'apertura seppur parziale degli archivi d'epoca sovietica dopo il collasso dell'URSS.

Senza dubbio, l'opera di Dem'jan Bednyj costituisce in primo luogo un documento di sicuro interesse per definire e analizzare quella specifica aspirazione del potere sovietico a costruire un paradiso in terra senza Dio, della quale il politico Jaroskavskij fu il teorico e Dem'jan Bednyj sicuramente il più attivo propagandista<sup>11</sup>.

Già nei frenetici giorni della rivoluzione d'Ottobre Dem'jan Bednyj, che partecipò direttamente alle operazioni della guerra civile, si trasformò con i suoi *agitki* (volantini di agitazione politica e culturale) e i suoi innumerevoli libelli e *feuilletons* in versi, nel più strenuo combattente contro la religione, seguito, imitato, ma anche osteggiato all'interno del variegato mondo letterario degli anni della guerra civile e dell'affermazione del nuovo potere sovietico. Le sue opere furono stampate e diffuse in milioni di copie facendone un autore popolarissimo. Questa circostanza sta forse all'origine di un aneddoto non privo di veridicità, secondo il quale il poeta, quando alla morte di Lenin (che per inciso stimava moltissimo l'opera di Bednyj) la città di Pietroburgo fu rinominata in Leningrado, avrebbe chiesto che le opere di Puškin fossero rinominate come "Opere di Dem'jan Bednyj".

Nella sterminata produzione di Bednyj, costituita da moltissime poesie d'occasione, composte nei più disparati generi, dalla fiaba esopica al poema, tra i testi di tematica antireligiosa spicca il già ricordato poema *Novyj Zavet bez iz'jana evangelista Dem'jana* (1925), che si colloca in una specifica fase di consolidamento della lotta del potere sovietico contro la religione<sup>12</sup>. Non a caso, sarà proprio Dem'jan Bednyj a celebrare anni più tardi, nel 1931, la distruzione della Cattedrale del Cristo Salvatore, al cui posto il potere bolscevico intendeva costruire l'avveniristico Palazzo dei Soviet<sup>13</sup>.

Il poema, costituito da un'introduzione e 37 capitoli<sup>14</sup>, si costruisce come uno scritto polemico nei confronti delle fonti cristiane e si concentra innanzitutto sulle presunte contraddizioni che caratterizzerebbero i quattro *Vangeli* e gli *Atti degli Apostoli*. Tra i modelli si

è indicato da parte della critica l'opera di Léo Taxil e, in particolare, la sua *Bible amusante* (1882)<sup>15</sup>. Nell'introduzione al *Nuovo Testamento* leggiamo infatti:

“Четыре евангелиста не спелись друг с другом!  
 Поверить Марку – не верить Луке:  
 Разногласия в каждой строке.”

[“I quattro evangelisti non cantarono all'unisono!  
 Se credi a Marco, non credi a Luca:  
 Divergenze troverai in ogni versetto”].

Il poema si fonda poi sulla riabilitazione di Giuda e del suo ruolo, quale vero e fedele apostolo di Cristo:

“И вот стало явным, что было тайно:  
 Сохранилось случайно  
 Среди пыльной пергаментной груды  
 «Евангелие от Иуды»,

Нечто вроде дневника  
 Любимого Иисусова ученика  
 И пламенного еврейского патриота  
 Иуды Искариота.”

[“Ed ecco è divenuto chiaro, ciò che era rimasto segreto:  
 Si è infatti conservato per puro caso  
 Tra un mucchio di pergamene polverose  
 Il Vangelo di Giuda,

Una sorta di diario  
 Dell'amato allievo di Gesù  
 E del focoso ebreo patriota  
 Chiamato Giuda Iscariota”].

Nei vari capitoli del poema si offrono così letture spregiudicate e satiriche di numerosi episodi del Vangelo. Ogni capitolo è aperto da un'epigrafe con le indicazioni dei rimandi ai singoli passi del Vangelo ivi trattati e nei quali Dem'jan Bednyj individua chiare contraddizioni che poi egli sviluppa in narrazioni blasfeme e canzonatorie. Si va dai concepimenti verginali di San Giovanni e del Cristo per poi ripercorrere tutta la narrazione evangelica, dalla Trasfigurazione fino alla scoperta del sepolcro vuoto del Cristo, il cui corpo, nella narrazione di Dem'jan Bednyj, proprio Giuda avrebbe trafugato.

Non credo sia utile ripercorrere qui nei dettagli lo svolgimento del poema che ha i tratti espliciti di un

testo licenzioso, zeppo di volgarità e con un evidente taglio anticlericale. Vale la pena ricordare invece come molti siano i riferimenti alla Russia, ai dogmi e ai riti della chiesa ortodossa, oltre che ai miti contadini, alla tradizione degli apocrifi, in un ambiente, quello popolare russo, caratterizzato da una folta presenza di movimenti ereticali e da un persistente processo di interazione sincretica tra paganesimo e fede<sup>16</sup>.

Interessante, ovviamente, è il riferimento al *Vangelo di Giuda*, riconducibile alla tradizione dei testi gnostici<sup>17</sup>. In generale, il problema del ruolo di Giuda nel progetto salvifico del Cristo, già dibattuto nell'antichità e ripreso nel XIX secolo, ad esempio, da Anatole France, era stato nella cultura russa a cavallo tra il XIX e il XX secolo al centro di un vivace dibattito filosofico-letterario, cui avevano preso parte pensatori e scrittori. Basterà qui ricordare il celebre racconto di Leonid Andreev *Iuda Iskariot* [Giuda Iscariota, 1907], il poema di Aleksej Remizov, *Iuda* [Giuda, 1908], e ancora Maksimilian Vološin che nella sua lezione *Puti Erosa* [Le vie dell'Eros, 1907] aveva definito Giuda “il più forte ed ispirato degli apostoli”.

Certo, il poema di Bednyj non pretende di approfondire il tema in prospettiva filosofico-religiosa, ma riecheggia piuttosto in modo superficiale alcune questioni interpretative per rafforzare il vigore della sua polemica anticlericale. Bednyj non scrive per la confraternita degli scrittori, ma per il popolo e tende a marcare tinte e contrasti a fini propriamente propagandistici.

Qualche anno più tardi il poeta pubblicò una raccolta di poesie antireligiose, *Tebe, Gospodii!* [A te, o Signore!, 1930], nella quale proponeva un nuovo capitolo del poema e una nuova introduzione. In essa Bednyj afferma che il poema è destinato al mondo contadino russo (siamo negli anni della collettivizzazione) a dimostrazione che Cristo è solo un mito, una leggenda, che Bednyj tende a raffigurare rifacendosi ai modelli della poesia contadina e del folclore. Poco sotto egli scrive: “Di Cristo può essere presentata solo questa immagine: un bugiardo, ubriacone e donnaiolo”<sup>18</sup>.

Come ho già accennato, la ricezione del poema // *Nuovo Testamento* non fu unanimemente positiva, anzi è importante registrare una circostanza assai significativa che fu all'origine di una vero e proprio equivoco letterario. Mi riferisco alla diffusione a partire dai primi mesi del 1926 di un testo intitolato *Poslanie evangelistu Dem'janu* [Lettera all'evangelista Dem'jan] che circolò in Russia in forma manoscritta e in numerose

varianti. Questo testo, che non poté essere pubblicato nell'URSS, apparve invece, sebbene mutilo, sulle pagine del quotidiano russo di Riga "Segodnja" con la precisazione: "questa *Lettera* è attribuita al poeta Esenin tragicamente morto di recente"<sup>19</sup>. Poco dopo, in un'altra versione, il testo apparve sulle pagine del quotidiano *émigré* parigino "Poslednie novosti"<sup>20</sup> e poi su molti altri giornali dell'emigrazione. Nel 1927 il testo fu addirittura inserito in un'edizione parigina delle opere di Sergej Esenin con l'annotazione: "Questa poesia costituisce la risposta di Esenin al *Vangelo* di Dem'jan Bednyj"<sup>21</sup>. In realtà, come fu presto chiarito, anche per la testimonianza della sorella di Esenin, il testo non apparteneva a Esenin, ma sarebbe stato opera di un letterato minore, Nikolaj Nikolaevič Gorbačëv (1886-1928), il quale, come si è poi venuto a sapere nel 1994 dopo l'apertura degli archivi dell'OGPU, fu arrestato proprio per la diffusione della *Lettera all'evangelista Dem'jan*<sup>22</sup>.

Nella lettera in versi, nella quale si condannava con forza il tono volgare e fazioso di Bednyj, si leggeva tra l'altro:

Нет, ты, Демьян, Христа не оскорбил,  
 Своим пером ты не задел Его нимало —  
 Разбойник был, Иуда был —  
 Тебя лишь только не хватало!

[No, tu, Dem'jan, non hai offeso il Cristo,  
 Con la tua penna non lo hai neppure scalfito.  
 Già c'era il ladrone, già c'era Giuda,  
 Mancavi soltanto tu!]

In uno scatto di disgusto l'anonimo giunge ad affermare con violenza:

И всё-таки, когда я в «Правде» прочитал  
 Неправду о Христе блудливого Демьяна —  
 Мне стало стыдно, будто я попал  
 В блевотину, извергнутую спьяну.

E tuttavia, quando io lessi sulla "Pravda" [Verità]  
 La "non verità" su Cristo del dissoluto Dem'jan,  
 Ho provato vergogna come se fossi caduto  
 Nel vomito di un ubriaco].

Non è dunque difficile capire perché la diffusione della lettera costò al giovane letterato Gorbačëv una dura condanna. Ed infatti il testo di Dem'jan Bednyj

rispondeva perfettamente alla politica di sradicamento delle credenze religiose del popolo in anni di repressione accompagnata dalla distruzione e sconsecrazione dei luoghi di culto.

D'altra parte la *Lettera* metteva a nudo un odio quasi patologico da parte di Dem'jan Bednyj verso l'idea stessa di Dio, un ateismo che per isteria faceva da *pendant* alle tante iniziative intraprese nella campagna antireligiosa del tempo dal suo più importante ideologo, il già ricordato E.M. Jaroslavskij. Il furore iconoclastico e blasfemo di Dem'jan Bednyj fu al centro non solo di critica, ma anche di ironia. Si è scritto, tra l'altro, che i personaggi di Michail Berlioz e di Ivan Bezdomnyj del *Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov siano stati tracciati anche con riferimenti alla figura del nostro sacrilego versificatore.

Abbiamo già accennato come Bednyj riuscì, pur essendo stato molto vicino a Trockij nella prima fase del potere sovietico, a passare dalla parte di Stalin e mantenere così una posizione di preminenza nel panorama letterario sovietico negli anni che precedettero la creazione dell'Unione degli Scrittori e la definizione dei dettami del realismo socialista.

Eppure, come già traspare nel suo poema *Il Nuovo Testamento*, Bednyj aveva fortemente calcato la mano sulle tradizioni e sui tratti comportamentali del popolo russo, e quando la politica staliniana tese a rivalutare i principi del patriottismo russo, l'atteggiamento derisorio, farsesco e irrispettoso di Bednyj fu recepito criticamente. Non è certo che la lotta alla religione e la promessa di un nuovo mondo comunista senza Dio fossero abbandonate, ma si stava affermando piuttosto l'esigenza di una educazione costruttiva fondata sul cosiddetto ateismo scientifico. Bednyj persisteva nel suo atteggiamento distruttivo e nella sua maniera utopico-gioiosa. Sentendo intorno a sé freddezza, se non aperta critica, proprio dopo la pubblicazione della raccolta *Tebe, Gospodi*, ma anche per dissidi con E.M. Jaroslavskij, Dem'jan Bednyj scrisse a Stalin, lamentandosi della nuova atmosfera creata intorno a lui. La risposta di Stalin fu assai brusca. Il dittatore, definì gli scritti di Bednyj contro la religione e le credenze del popolo non una "critica bolscevica", ma una "calunnia contro tutto il nostro popolo, una derisione dell'URSS, del proletariato dell'URSS, di tutto il proletariato russo" in un momento in cui tutto il proletariato del mondo guardava all'URSS come un modello di cui essere orgogliosi<sup>23</sup>.

I testi antireligiosi di Dem'jan Bednyj, costruiti come anti-miti nelle forme poetiche della tradizione folclorica russa, non rispondevano più alle direttive centrali che prevedevano l'affermarsi di una nuova letteratura celebrativa.

Tale circostanza risultò ancora più evidente quando Dem'jan Bednyj, seppure ancora al centro di critiche e polemiche, – in occasione del primo Congresso degli Scrittori, nel 1934, fu definito “politicamente arretrato”, – decise di affrontare un tema assai controverso, come quello della cristianizzazione dell'antica Rus'. Nel 1936 Dem'jan Bednyj approntò un nuovo libretto per l'opera-farsa di Aleksandr Borodin intitolata *Bogatyri* [Gli eroici guerrieri, 1867]<sup>24</sup>. La nuova versione dell'opera era stata richiesta dal celebre regista A.Ja. Tairov e doveva essere rappresentata al *Teatro da Camera* di Mosca.

Il nuovo libretto affrontava gli eventi legati al battesimo della Russia al tempo del gran principe Vladimir, ma li trattava in maniera farsesca e derisoria, tanto da provocare la reazione irritata di Vjačeslav Molotov presente in sala alla sesta rappresentazione. Anche Stalin ne fu scandalizzato, tanto che il Politbjuro del Comitato Centrale del PCUS emanò una risoluzione, nella quale si vietava l'ulteriore rappresentazione dell'opera<sup>25</sup>.

Era finita l'epoca nella quale il nuovo potere sovietico intendeva dare un taglio netto con il passato della Russia<sup>26</sup>. Adesso nei cupi anni delle purghe staliniane e della costruzione del socialismo in un solo paese il recupero dell'identità e del retaggio nazionale grande russo acquisiva una nuova funzione fondante, come di lì a poco mostreranno i capolavori di Sergej Ejzenštejn *Aleksandr Nevskij* (1938) e *Ivan Groznyj* [Ivan Il Terribile, 1943], oltre ai romanzi storici di Aleksej Tolstoj. Nel testo di Demjan Bednyj, invece, si offriva una rappresentazione satirica e caricaturale della corte del gran principe e gli eroi antico-russi venivano rappresentati come dei beoni e crapuloni. Ad essi erano contrapposti i briganti, marcatamente collegati al mondo contadino e popolare, i quali con il loro capobanda Ugar sconfiggono gli eroi guerrieri indeboliti da lusso e gozzoviglie. Lo stesso battesimo della Rus', che nel 988 segnò l'abbandono del paganesimo e il passaggio al cristianesimo, è ricostruito da Bednyj secondo i canoni dell'ateismo materialistico volgare, mentre la storiografia sovietica del tempo tendeva a rivalutare il passaggio dal paganesimo al cristianesimo come un evento progressivo della storia russa. Bednyj ritrae infatti un

gran principe ebbro e sguaiato per il quale, come i riti pagani erano occasione per orge e bevute, così lo era anche la nuova fede.

Certo la messa in scena offerta da Tairov e le musiche di Borodin arricchirono il testo di Bednyj fino a fare della pièce una curiosa esperienza teatrale tra sperimentazione e propaganda. Non a caso, in un primo momento, alcuni critici teatrali lodarono la nuova prova di Tairov, le sue trovate sceniche, la “russificazione” del *Teatro da Camera* e lo stesso sostrato ideologico dell'opera<sup>27</sup>. Nella presentazione dello spettacolo si affermava che “i veri eroi antico-russi (i briganti) appartengono al popolo, mentre la corte di Vladimir incarna la debolezza e l'arretratezza della Rus' Kieviana”. Insomma il battage reclamistico per *Bogatyri* faceva prevedere un indubbio successo dello spettacolo. Ed invece la reazione di Molotov, che avrebbe esclamato uscendo dalla sala dopo il primo atto: “Orrore! Gli eroi antico-russi erano uomini di grande valore!”<sup>28</sup>, segnò in modo definitivo il destino dello spettacolo.

In concreto si contestava a Dem'jan Bednyj la non-corrispondenza tra la sua versione della storia russa antica e quanto tramandato nella cronachistica e poi nella storiografia. Ma dietro a queste accuse, evidentemente, si celava un atteggiamento nuovo del potere sovietico nei confronti della storia russa e della stessa tradizione cristiano-ortodossa. La risoluzione che vietò le ulteriori rappresentazioni della pièce diceva tra l'altro che l'opera-farsa di Dem'jan Bednyj costituiva un tentativo di celebrazione dei briganti dell'antica Rus' come elemento rivoluzionario positivo, il che contraddiceva la storia ed era del tutto falso in prospettiva politica. Si diceva inoltre che il testo forniva una raffigurazione antistorica e derisoria del battesimo della Rus' che invece aveva rappresentato una tappa positiva nella storia del popolo russo<sup>29</sup>. In conclusione, si ordinava di sospendere le rappresentazioni della pièce *Bogatyri* in quanto opera estranea all'arte sovietica, e si proponeva al compagno Platon Keržencev di scrivere un articolo sulla “Pravda” sull'argomento<sup>30</sup>.

Questo insuccesso segnò definitivamente il destino letterario e politico di Dem'jan Bednyj, ma anche della propaganda antireligiosa fondata sullo scherzo letterario e la giocosa scurrilità dell'utopia popolare contadina. In definitiva, il tono irriverente e scherzoso era di per sé presente nell'opera di Borodin (non a caso il compositore non aveva voluto rendere noto di esserne l'autore) e nella stessa messa in scena proposta da

Tajrov che si rifaceva al teatro sperimentale degli anni Venti. Nei cupi anni della *ežovščina* il testo di Dem'jan Bednyj non corrispondeva al nuovo "monumentalismo celebrativo" della letteratura dell'epoca staliniana. Lo scrittore fu oggetto di indagine e al centro di numerose critiche (basti ricordare le reazioni di molti intellettuali del tempo che non amavano Dem'jan Bednyj per il suo atteggiamento di lacchè verso il potere<sup>31</sup>), cadde in disgrazia, ma ebbe salva la vita<sup>32</sup>.

Provò a scrivere nel 1938 un poema dal titolo *Boris' ili umiraj* [Combatti o muori], nel quale si paragonava a un novello Dante che discendeva nell'inferno fascista. Il poema fu recensito da Stalin in persona, che giudicò il testo del "novello Dante-Damiano" una "cosa assai mediocre"<sup>33</sup>.

Malgrado alcune testimonianze contro di lui nell'ambito dei grandi processi di Mosca (mi riferisco, ad esempio, alla deposizione di A. I. Steckij che poi sarà giustiziato) e altre note del NKVD, malgrado l'espulsione dal PCUS e dall'Unione degli scrittori, Bednyj uscì tuttavia indenne dalle repressioni e negli anni della guerra poté nuovamente pubblicare i propri versi, adesso sotto lo pseudonimo di Dem'jan Boevoj [Damiano il Combattente]. Morì per una paralisi cardiaca il 25 Maggio 1945 e fu riammesso nel partito *post mortem* nel 1956.

Come sappiamo negli anni della grande guerra patriottica si assisté ad un ravvicinamento tra il potere e la chiesa ortodossa. Quando Chruščëv, alla fine degli anni Cinquanta, riprese una decisa campagna anti-religiosa i testi di Dem'jan Bednyj risultavano oramai

dei vecchi strumenti inutilizzabili. La poesia di Dem'jan Bednyj, che aveva fatto della contingenza e della quotidianità il proprio riferimento, rimane così, come peraltro gran parte della poesia politica sovietica (ivi compresa molta della produzione "partitica" di Majakovskij<sup>34</sup>), un semplice documento d'epoca, come rimane un'immagine sbiadita nel tempo l'utopia sacrilega collettiva di un'eternità senza Dio.

In conclusione vale la pena notare, come l'opera di Dem'jan Bednyj continui comunque a risvegliare l'interesse degli addetti ai lavori, dei linguisti e in particolar modo dei metricisti. Di lui ha scritto Michail Gasparov:

"I modelli di Dem'jan Bednyj sono I.A. Krylov, N.A. Nekrasov, i versi d'antologia dei classici russi, il suo stile è caratterizzato da versi aforistici di facile apprendimento mnemonico, da una lingua semplice e da un tradizionale armamentario di immagini semplici e generi popolari (la fiaba esopica e la canzone), da un'intonazione costruita sul dialogo con il lettore, da un umorismo tutto sommato bonario e non maligno, da un verso colloquiale di orientamento favolistico-folclorico e da un orecchio finissimo: la precisione classica delle sue rime à un caso unico nel XX secolo"<sup>35</sup>. Se Majakovskij era stato il poeta innovatore e aveva arricchito i suoi versi con la rima imperfetta, l'assonanza, la rima composita e la rima a calembour, il "rivoluzionario" Dem'jan Bednyj aveva coltivato la rima della tradizione classica sette-ottocentesca: in definitiva un tradizionalismo lontano dalle utopie letterarie e no del primo novecento.

## Note

<sup>1</sup> C. Malaparte, *La nuova letteratura dei Soviet (Intervista a Malaparte)*, "L'Italia letteraria", 1929, 30 Giugno 1929, p. 1. E.M. Jaroslavskij (1878-1943), rivoluzionario e politico bolscevico, propagandista dell'ateismo, redattore della rivista "Bezbožnik", autore del volume *O religii* (1923). Su Dem'jan Bednyj si veda V.N. Sačkov, *Dem'jan Bednyj, in Russkie pisateli. 1800-1917*. Biografičeskij slovar', Moskva, 1989, pp. 195-196; I.V. Kondakov, *Dem'jan Bednyj in Russkie pisateli 20 veka*, Moskva, 2000, pp. 74-77. Ormai datata, ma indubbiamente fondamentale, è inoltre la biografia del poeta pubblicata da I. Brazul' (*Dem'jan Bednyj*, Moskva, 1967).

<sup>2</sup> C. Malaparte, *L'Europa davanti allo specchio*, in R. Fülöp-Miller, *Il volto del bolscevismo*, Milano, Bompiani, 1930, p. X. Da notare che tra gli scrittori Malaparte inserisce anche due personaggi politici come A.M. Kollontaj e L.S. Sosnovskij.

<sup>3</sup> R. Fülöp-Miller, *Il volto del bolscevismo*, Milano, Bompiani, 1930, pp. 103-104.

<sup>4</sup> R. Fülöp-Miller, *Il volto del bolscevismo*, op. cit., pp. 105-106.

<sup>5</sup> Dem'jan Bednyj, dopo aver frequentato la Scuola di Infermeria Militare di Kiev, fattosi notare dal gran principe Konstantin Konstantinovič Romanov (noto in poesia come "K.R."), aveva avuto con il di lui appoggio la possibilità di iscriversi all'Università di Pietroburgo (circolò anche la diceria che Bednyj in realtà fosse figlio illegittimo del principe). Notato dal poeta rivoluzionario P.F. Jakubovič e poi da V.G. Korolenko e da V.D. Bonč-Bruevič, dopo una produzione poetica di stampo patriottico-lealista, già nel 1911 aveva cominciato a pubblicare *feuilletons* satirici in versi sul giornale bolscevico "Zvezda" e nel 1912 divenne membro del Partito Social Democratico (frazione bolscevica) e collaboratore della "Pravda", facendosi

- apprezzare anche da Lenin. Partecipò alla prima guerra mondiale e poi alle varie fasi della rivoluzione russa. Pubblicò in questo tempo numerosi volumi di fiabe e canzoni rivoluzionarie, come nel caso delle *Vyborye pesni* [Canti elettorali], che il partito bolscevico editò in forma di volantini di agitazione politica per i soldati e gli operai. Dem'jan Bednyj acquisì così una grande notorietà popolare e fu al centro della macchina propagandistica bolscevica negli anni della guerra civile, contendendo il primato a Majakovskij ed anzi, partecipando direttamente alle operazioni militari al seguito di Trockij, divenendo al tempo il più conosciuto e letto poeta proletario (si vedano i lavori di A.V. Efremkin, *Dem'jan Bednyj i iskusstvo agitki*, Moskva-Leningrad, Zemlia i fabrika, 1927, N.N. Fatov, *Dem'jan Bednyj. Očerki žizni i tvorčestva*, Moskva, Molodaia gvardiia, 1927 e D.I. Eventov, *Dem'jan Bednyj. Biografija pisatelja*, Leningrad, Prosveščenie, 1972).
- <sup>6</sup> A.V. Lunačarskij, *Sobranie sočinienij*, Moskva Khudozd, 1963, t. 2, p. 513.
- <sup>7</sup> Si è conservata una ricca corrispondenza tra il poeta e il datatore che evidenzia l'atteggiamento amichevole (e bonario nello stesso periodo di disgrazia) di Stalin nei confronti del poeta (cfr. i documenti in *Vlast' i chudozestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RHP (b) VKP (b)- OGPU-NKVD o kul'turnoj politike 1917-1953 gg.*, Moskva, 2002 e il recente contributo E.V. Surovceva, *Dem'jan Bednyj i Stalin. Po materialam perepiski in Filologičeskie nauki v Rossii i za rubežom: materialy III Meždunarodnoj Konferencii*, Sankt Peterburg, 2015, pp. 2-14. Interessante notare come presso l'archivio RGAPSI (Archivio Russo di Storia Politico-Sociale) si sia conservata una lettera di Bednyj a Stalin del 8 ottobre 1926, nella quale il poeta trasmette un proprio epigramma contro Trockij. Per il rapporto tra Stalin e Dem'jan Bednyj si veda anche B. Sarnov, *Stalin i pisateli: Kniga pervaja*, Moskva, 2008.
- <sup>8</sup> L'attività letteraria di carattere antireligioso svolta da Dem'jan Bednyj è descritta nelle sue implicazioni ideologiche alla luce della campagna di quegli anni dello stato sovietico contro la chiesa ortodossa nel saggio di A.V. Efremkin, *Dem'jan Bednyj na protivocerkovnom fronte* (Moskva, Gos. lzd, 1927).
- <sup>9</sup> Si tratta di tre scelte antologiche *Izbrannoje* [Opere scelte], della raccolta *Rodnaja Armija* [Il nostro caro esercito, 1951] e dell'edizione nella serie "La biblioteca del poeta" *Izbrannye proizvedenija* [Opere scelte] a cura di I.S. Eventov sempre del 1951, che tuttavia furono subito criticate per i supposti travisamenti ideologici che contenevano (si veda una recensione velenosa di V. Kurilenkov sulla "Literaturnaja gazeta" del 7 febbraio 1952, N. 17) e portarono ad una nuova risoluzione del Comitato Centrale del PCUS del 24 aprile 1952 sulle "deformazioni politiche" dei versi di Dem'jan Bednyj. Il tutto ormai *post mortem*.
- <sup>10</sup> Cf. A. Zamost'janov, *Skaz o bezbožnom evangeliste*, "Istoričesk", 2015, N. 5. Interessante sottolineare che proprio N.S. Črušččëv riabiliterà *post mortem* Bednyj, riannettendolo nel PCUS, e avvierà una nuova violenta campagna antireligiosa (1959-1963).
- <sup>11</sup> Sul rapporto tra lo stato sovietico e la chiesa ortodossa e sulle persecuzioni antireligiose si vedano Adriano Rocucci, *Stalin e il patriarca. La Chiesa ortodossa e il potere sovietico*, Tori-

- no, Einaudi, 2011, pp. 509, e G. Codevilla, *Il terrore rosso sulla Russia ortodossa (1917-1925)*, Milano, Jaca Book, 2019.
- <sup>12</sup> Già prima Dem'jan Bednyj aveva raccolto poesie di carattere anticlericale nel volumetto *Otcy duchovnye, ich pomysly grechovnye* [Padri spirituali, i loro intenti sono peccaminosi], Moskva, Izdatel'stvo Versos, 1922. Si tratta di testi di impianto narrativo che si rifanno alla tradizione anticlericale della satira popolare e, in prospettiva più ampia, possono essere accostati al genere dei *fabliaux*.
- <sup>13</sup> Nella poesia *Epocha* [Эпоха, 1931], ad esempio, leggiamo: Под ломами рабочих превращается в сор / Безобразнейший храм, нестерпимый позор [Sotto i colpi di piccone degli operai si trasforma in immondizia / l'orrendo tempio, insopportabile vergogna].
- <sup>14</sup> In realtà vari capitoli risultano vuoti con un procedimento che ricorda le omissioni puškiniane dell'*Onegin*.
- <sup>15</sup> Vista l'impostazione generale del poema, è probabile che Dem'jan Bednyj conoscesse l'edizione del testo di Léo Taxil del 1888: *La Bible amusante, Édition complète de 1897-1898 donnant les citations textuelles de l'Écriture sainte et reproduisant toutes les réfutations opposées par Voltaire, Fréret, lord Bolingbroke, Toland et autres critiques*, Paris, Librairie pour tous, (1898) Proprio negli anni 1925-1927 era apparsa in Russia presso la casa editrice "Ateist" di Mosca la sua traduzione (*Zanimatel'naja Biblija* in tre volumi) Cf. A.N. Makarov, *Dem'jan Bednyj*, Moskva, Ateist, 1964.
- <sup>16</sup> Vale la pena qui ricordare che fin dall'infanzia Dem'jan Bednyj era in possesso di un'ottima conoscenza della dottrina e dei riti della chiesa ortodossa, essendo suo padre custode della chiesa del seminario di Elizavetgrad. L'interesse per il folclore è da ricondurre anche alla frequentazione in gioventù del già ricordato zio, D.S. Pridvorov, una sorte di saggio del villaggio, ateo convinto, che i compaesani chiamavano appunto "Dem'jan Bednyj", nomignolo che poi avrebbe fatto proprio il nipote (cf. D. Bednyj, *Avtobiografija* [Autobiografia], in D. Bednyj, *Sobranie socinenij*, Moskva, Izdatel'stvo Chudozestvennaja Literatura, 1963, t.8).
- <sup>17</sup> Quale sia la fonte di Dem'jan Bednyj è difficile dire. Certo si rifà alla tradizione di Ireneo di Lione e Epifanio di Cipro e ai loro scritti contro i Cainiti, rivisitata più volte in quegli stessi anni nella letteratura russa (vedi oltre).
- <sup>18</sup> D. Bednyj, *Tebe Gospodi, Sbornik antireligioznych proizvedenij*, Moskva, M., 1930, p. 378.
- <sup>19</sup> 26 aprile 1926, N. 91a.
- <sup>20</sup> 15 giugno 1926, N. 1940.
- <sup>21</sup> S.Esenin, *Izbrannyj Esenin v odnom tome*, Paris, 1927, p. 201.
- <sup>22</sup> Sulla *Lettera all'evangelista Dem'jan* e sulla figura di N.N. Gorbaččëv si vedano i saggi di A. Vinogradov, *Ja často dumal, za čto ego kaznili?* "Nazavisimaja gazeta", 1994, 29 aprile, N. 81 e S. Košečkin, N. Jusov, *Istorija s poslaniem Evangelistu Dem'janu*, "Revue des études slaves, tome 67, fascicule 1, 1995. pp. 141-143. Interessante notare che più recentemente un altro critico, I. Mostinskij, ha invece ipotizzato che il testo appartenga realmente a Esenin e che l'arresto di N.N. Gorbaččëv (che poi peraltro fu liberato alla fine dello stesso 1926) sarebbe da considerarsi un'azione diversiva dei servi-

- zi per contrastare l'effetto propagandistico che il testo aveva acquisito negli ambienti dell'emigrazione russa e, allo stesso tempo, per non "infangare" il nome di Esenin che era poco prima perito tragicamente (*A možet byt', vsě-taki Esenin? "Naš Sovremennik"*, 2000, N. 12, dicembre).
- <sup>23</sup> *Vlast' i chudozestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RHP (b) VKP (b)- OGPU-NKVD o kul'turnoj politike 1917-1953 gg.*, Moskva, 2002, pp. 134-137.
- <sup>24</sup> A. Borodin aveva composto e presentato anonimamente nel 1867 al teatro Bol'soj la sua opera-fars *Bogatyri* su libretto di V. Krylov. Sul destino dell'opera e dei manoscritti si veda S.S. Martynova, *Opera-fars A.P. Borodina "Bogatyri"*, Moskva, 2002. L'edizione critica dell'opera (libretto di V. Krylov e spartito di A. Borodin) è stata pubblicata nel 2005.
- <sup>25</sup> Sulla storia testuale di quest'opera, sul carattere del libretto originale di V. Krylov e sul nuovo libretto di Dem'jan Bednyj, sulla recezione dell'opera da parte della critica e sugli scandali che seguirono alla reazione di V. Molotov si veda i recenti saggi di M.L. Fedorov, *Putešestvie v drevnjuju Rus' i obratno. "Bogatyri" Dem'jana Bednogo*, "Studia Litterarum", 2017, t. 2 N. 3, pp. 236-251; e *Dem'jan Bednyj i A.Ja. Tairov v rabote nad spektaklem Kamernogo Teatra "Bogatyri"*, "Vestnik slavjanskich kul'tur", 2020, Vo. 56, pp. 213-225.
- <sup>26</sup> Da notare che qualche anno prima, nel 1931, era stata messa in scena a Leningrado, al *Teatro della Satira e della Commedia*, la pièce-buffonata di N. Aduiev *Kreščenie Rusi* [Il battesimo della Rus'], che mostrava un identico atteggiamento blasfemo verso la tradizione del cristianesimo russo e che, tra l'altro, era in sintonia con le coeve opere antireligiose dello stesso Dem'jan Bednyj.
- <sup>27</sup> Si veda, ad esempio, O. Litovskij, "Bogatyri". *Novaja postanovka Kamernogo teatra "Sovetskoe iskusstvo"*, 1936, N. 50, p. 3.
- <sup>28</sup> Cfr. M.L. Fedorov, *Putešestvie v drevnjuju Rus' i obratno. "Bogatyri" Dem'jana Bednogo*, op.cit. p. 245.
- <sup>29</sup> Da notare, che si contestava anche l'atteggiamento critico verso la tradizione delle *byline* che evidentemente Dem'jan Bednyj collegava agli ambienti della corte del principe in contrapposizione al genere della canzone di esplicita matrice popolare. A dire il vero, proprio in questi anni il tema era dibattuto dai folcloristi sovietici e la risoluzione contro *Bogatyri* tendeva a riaffermare il carattere popolare della *bylina*.
- <sup>30</sup> L'articolo con il titolo *Fal'sifikacija narodnogo prošlogo* [Una falsificazione del passato popolare] apparve sulle pagine della "Pravda" il 15 novembre 1936. In esso si sottolineava l'atteggiamento antimarxista verso la storia manifestato da Dem'jan Bednyj.
- <sup>31</sup> Tra questi M. Bulgakov, Ju. Oleša, S. Ejzenštejn.
- <sup>32</sup> Sappiamo che Dem'jan Bednyj telefonò a proposito di *Bogatyri* al segretario dell'Unione degli Scrittori V. Stavskij che a sua volta informò il ministro degli interni N.I. Ežov. Esiste anche lo stenogramma del colloquio tra Stavskij e Bednyj relativo alla pièce (RGAPSI, f. 871, 1, 64, 10).
- <sup>33</sup> cf. *Bol'saja cenzura. Pisateli i žurnalisty v strane sovetov*, Moskva, Materik, 2005, pp. 476-477.
- <sup>34</sup> Da notare che Anna Achmatova avrebbe detto di Maja-kovskij: "Prima della rivoluzione scriveva bene e male dopo. Non lo distingui da Dem'jan" (cf. L. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatove*, T.2, Moskva, 1997, p. 362).
- <sup>35</sup> M.L. Gasparov, *Dem'jan Bednyj*, Bol'saja Rossijskaja Enciklopedija, Moskva, 2005.

# «Le poesie più forti». Politica e passione nell'antologia *In diesem besseren Land* (1966)

di Massimo Bonifazio

## Heinz Czechowski

*Brief*

[...]

Denn noch gibt es Tage des Wartens, Tage,  
 Grau und septemberlich, Tage,  
 In denen die Winzer den Weinberg bereiten  
 dem kommenden Frühling.

In diesen Tagen, Deutschland, bist du schön.  
 Ich sage Du zu Deinen Männern und Frauen  
 Mit denen ich gehe im Dunst des Mittags  
 Wenn die Fabriken Schichtwechsel haben.

Sie tragen dein Antlitz, Deutschland:  
 Das mit der Narbe, und das  
 Mit den lachenden Augen der Jugend,  
 Das mit dem Rouge auf den Lippen.

Aber es gibt einen Plural für Dich.  
 Und nicht das glänzende Bankhaus verbirgt  
 Und nicht der Atem des Weihrauchs in deinen  
 Wiedererstandenen Kirchen  
 Den Modergeruch der verbrannten Standarten.

Nur von den Neißewiesen, wo

*Lettera*

[...]

Perché ancora ci sono giorni d'attesa, grigi  
 giorni settembrini, giorni in cui  
 chi coltiva la vite prepara ai vigneti  
 la primavera a venire.

In questi giorni, Germania, sei bella.  
 Coi tuoi uomini e donne ci diamo del tu  
 con loro vado nel mezzogiorno brumoso,  
 all'ora che le fabbriche hanno il cambio di turno.

Portano il tuo viso, Germania:  
 quello con la cicatrice, e quello  
 con gli occhi ridenti della gioventù,  
 quello col rouge sulle labbra.

Ma per te c'è un plurale.  
 E non cela lo splendido istituto bancario  
 né il fiato d'incenso nelle tue  
 chiese a nuova vita risorte  
 l'odore di marcio degli stendardi bruciati.

Solo dai prati vicino alla Neiße, dove

Zwischen rußigen Essen auftaucht  
Eines Kirchleins weißes Geviert, geht ruhig mein  
Blick  
Bis zur grünumdämmerten Wartburg.

Nichts erwart' ich an diesem Abend von diesem Land,  
Wo ich sitze mit Leuten, unter den Lampen, umgeben  
Von Gerüchen und Stimmen: denn  
Nichts fällt mir zu an diesem Abend und immer:  
Nicht ein Stück Hoffnung, nicht ein Vers.

Widerspruch seh ich.  
Zweifel spür ich.  
Nur das, was hält und Bestand hat, der  
Zusammenschluß der Gleichgesinnten, ist die Kraft,  
Die hält und erhält:  
Das weiß ich, daß die Welt Wirklich ist,  
Daß ich begreife, nicht nur, was meine Hand begreift,  
Daß ich denken kann über mich hinaus in Gesetzen,  
Daß ich mich einordnen kann unter den Sternen-  
heeren  
In die Heere der Menschen, daß ich ein mich Än-  
dernder bin,  
Ein Veränderer.

In diesem besseren Land.

## Günter Kunert

*Die wolken sind weiß. Weiß ist*

Die Milch im Krug, weiß wie die  
Windprallen Hemden auf der Leine, weiß  
Wie Verbandstoff vor der Schlacht.

## Volker Braun

*Selbstverpflichtung*

Ich bin für den Wasserhahn. Er tropft so fein. Ah –  
Die Lampe leuchtet. Fast kann man was sehn! Und  
Die Straßenbahn fährt richtig hin und zurück!  
Ich vertrete diese Art der Fortbewegung aller  
Künftigen Meschen. Von den Häusern  
Fallen die Kacheln selten. Ich bin noch nie so  
Getroffen worden, daß es der Red wert wär. Es lebe  
Die realistische Baukunst! Oh –

fra ciminiere rugginose affiora il quadrato  
bianco di una chiesetta, si muove sereno il mio  
sguardo  
fino alla Wartburg assopita nel verde.

Niente questa sera mi aspetto da questo paese,  
dove siedo con altre persone, sotto i lampioni, cir-  
condato  
da voci e da odori: perché  
nulla mi compete né stasera né mai:  
non un verso, non un po' di speranza.

Contraddizione quello che vedo.  
Dubbio quello che sento.  
Solo quello che dura e ha consistenza,  
l'associarsi di chi ha la stessa opinione, è la forza  
che trattiene e conserva:  
questo io so, che il mondo è vero,  
che io comprendo più cose che la mia mano,  
che io posso pensare in leggi al di là di me stesso,  
che io posso inserirmi sotto le schiere di stelle  
nelle schiere degli esseri umani, che io sono uno  
che cambia sé stesso,  
uno che trasforma.

In questo paese migliore.

*Le nubi sono bianche. Bianco è*

il latte nella brocca, bianco come  
il bucato rigonfio di vento sulla corda, bianco  
come le bende prima della battaglia.

*Impegno in prima persona*

Sto dalla parte del rubinetto. Perde così bene. Ah –  
La lampada fa luce. Si vede quasi qualcosa! E  
il tram fa per bene l'andata e il ritorno!  
Questo mezzo di trasporto di tutti gli esseri umani  
futuri io lo difendo. Dalle case  
di rado cadono piastrelle. Nessuna degna di nota  
m'è mai caduta in testa. Viva  
l'architettura realista! Oh –

3. Klavierkonzert c-Moll. Beethoven. Ich bitte  
 Weiteres Komponieren einzustell'n. Matter Glanz  
 Der Kohle! Sanftes Perlen des Schweißes  
 Unter Tage! Ich – bin aus der Ofenbranche  
 Wolln wir den Enkeln das Vergnügen vorweg-  
 Nehmen der Entwicklung rentabler Reaktoren?  
 Den Chemikern die Chance, fast ohne Kohle  
 Riesige Plastikwerkstätten am Leben zu halten? Mehr  
 Bescheidenheit! Sind wir denn jetzt allwissend?!  
 Erprobte Technologie! Kein Nachdenken mehr  
 In einer ganzen Fabrik seit dreißig Jahren!  
 Erfolgreiche Beibehaltung ehrwürdiger Normen! Und  
 Edler Sport des Sandschippens: dieser traditions-  
 Gebundenen Kunst der Weltveränderung!  
 Ich begeistere mich für die großen Leistungen der  
 Vergangenen Geschlechter. Ich schwöre auf  
 Die Erfindungen der Steinzeit. Ich  
 Bleibe beim Leisten, ich Schuster

il 3° concerto per piano in Re minore. Beethoven. Prego  
 sospendere ogni altra composizione. Opaco splendore  
 del carbone! Dolce stillare del sudore  
 sottoterra! Io – sono della branca dei forni  
 vogliamo levare ai nipoti il piacere di svi-  
 luppare reattori redditizi?  
 Ai chimici la chance, quasi senza carbone  
 di mantenere in vita enormi officine di plastica? Più  
 modestia! Siamo forse onniscienti, adesso?!  
 Tecnologia collaudata! Più nessuna riflessione  
 in tutta una fabbrica da almeno trent'anni!  
 Efficace mantenimento di onorevoli norme! E  
 nobile sport dello spalare la sabbia: quest'arte tra-  
 dizionale di cambiare il mondo!  
 Mi entusiasmo per i grandi risultati delle  
 generazioni passate. Giuro sulle  
 invenzioni del paleolitico. Non esco dal  
 seminato, io contadino

## Karl Mickel

### *Der See*

See, schartige Schüssel, gefüllt mit Fischleibern  
 Du Anti-Himmel unterm Kiel, abgesplitterte Hirnschal  
 Von Herrn Hydrocephalos, vor unsern Zeitläuften  
 Eingedrückt ins Erdreich, Denkmal des Aufpralls  
 Nach rasendem Absturz: du stößt mich im Gegensatz  
 Aufwärts, ab, wenn ich atemlos nieder zum Grund tauch  
 Wo alte Schuhe zuhaus sind zwischen den  
 Weißbäuchen.

Totes gedeiht noch! An Ufern, grindigen Wunderändern  
 Verlängert sich's, wächsts, der Hirnschale Haarstoppel  
 Borstiges Baumwerk, trägfauler als der Verblichene  
 (Ein Jahr: ein Schritt, zehn Jahr: ein Wasserabschlagen  
 Ein Jahrhundert: ein Satz). Das soll ich ausforschen?  
 Und die Amphibien. Was sie reinlich einst abschleckten  
 Koten sie tropfenweis voll, unersättlicher Kreislauf  
 Leichen und Laich.

Also bleibt einzig

das Leersaufen

Übrig, in Tamerlans Spur, der soff sich aus Fein-  
 dschädel-

Pokalen eins an ("Nicht länger denkt der Erschlagene"  
 Sagt das Gefäß, "nicht denke an ihn!" sagt der Inhalt).

### *Il lago*

Lago, sbrindellata scodella, colma di corpi di pesci  
 Tu anti-cielo sotto la chiglia, cranio scheggiato  
 del signor Idrocefalo, prima delle nostre epoche  
 impresso sulla sfera terrestre, monumento all'urto  
 di una furibonda caduta: verso l'alto mi respingi,  
 in senso contrario, se sul fondo mi immergo senza fiato  
 dove vecchie scarpe stanno di casa fra i ventri bianchi.

Ciò che è morto non cessa di crescere! Bordi tignosi di  
 ferita le rive, vi cresce, vi si prolunga, la peluria del  
 cranio,

irsuta boscaglia, più fiacca e arcipigra del defunto  
 (in un anno: un passo, in dieci anni: un po' d'acqua  
 da fare,

in un secolo: una frase). Questa roba qui dovrei in-  
 dagare?

E gli anfibi. Quel che si pappano puliti puliti  
 lo evacuano a gocce, a mucchi, insaziabile circolo  
 di cadaveri e uova.

All'uso di Tamerlano non resta allora  
 che svuotarlo bevendo, lui che si sbornia con coppe  
 fatte coi crani dei nemici ("L'accoppato non può più  
 pensare",

dice il recipiente, "a lui non pensarci!", dice il contenuto).

So faß ich die Bäume ("hoffentlich halten die Wurzeln!")  
Und reiße die Mulde empor, schräg in die  
Wolkenwand

Zerr ich den See, ich saufe, die Lippen zerspringen  
Ich saufe, ich saufe, ich sauf – wohin mit den  
Abwässern!

See, schartige Schüssel, gefüllt mit Fischleibern:  
Durch mich durch jetzt Fluß inmitten eurer Behau-  
sungen!

Ich lieg und verdaue den Fisch – – – – –

Zwei Lyriker, die sich auch als Kritiker betätigen, ha-  
ben sich zusammengefunden, um die vorliegende Ge-  
dichtsammlung nach längeren Beratungen zur Diskus-  
sion zu stellen. Ihr Ziel war es, die stärksten Gedichte  
aufzufinden, die seit 1945 auf dem jetzigen Territorium der  
DDR entstanden sind.<sup>1</sup>

Così Adolf Endler e Karl Mickel aprono la *Premessa*  
all'antologia *In questo paese migliore. Poesie della Re-  
pubblica Democratica Tedesca dal 1945*, da loro cura-  
ta nel 1966, individuando in poche righe il loro obiettivo  
principale: stabilire – in una prospettiva il più possibile  
dialettica – un canone per la poesia della nemmeno  
ventenne DDR. Lo fanno da nuovi entranti, tentando  
di cambiare le regole del gioco nella piuttosto asfittica  
atmosfera del socialismo reale. Nel contesto degli anni  
Sessanta, "Diskussion" è un termine delicato, dati gli  
esigui margini di manovra concessi dalle direttive del  
*Politbüro* della SED, il partito unico che regge il paese.  
In campo artistico, questo è completamente orientato  
verso la monosemia del realismo socialista, ossia la  
pretesa «di stabilire programmaticamente cosa un'o-  
pera d'arte deve esprimere, e come essa *deve* essere  
recepita dal suo pubblico»<sup>2</sup>, ai fini della trasformazione  
della società in senso marxista-leninista. Agli scrittori  
viene chiesto di mettersi al servizio della società, ade-  
guandosi ai ritmi industriali dello sviluppo tecnico ed  
economico e del progresso sociale. È l'obiettivo del  
cosiddetto *Bitterfelder Weg* del 1959, che spinge gli  
intellettuali a entrare nei luoghi produttivi per supera-  
re la divisione fra lavoro fisico e lavoro intellettuale; e  
allo stesso tempo invita gli operai a rappresentare la  
propria condizione attraverso la produzione lettera-  
ria; «Greif zur Feder, Kumpell! Die sozialistische Natio-  
nalkultur braucht dich!» («Afferra la penna, compagno!  
La cultura nazionale socialista ha bisogno di te!») ne è  
l'icastico motto<sup>3</sup>. Con la costruzione del Muro di Ber-  
lino, nel 1961, gli intellettuali vengono ulteriormente

Così afferro gli alberi ("speriamo che le radici reg-  
gano!")

e sollevo la conca, obliquamente trascino nella parete  
di nubi il lago, bevo, le labbra si spaccano,  
bevo, bevo, be' – e dove scaricare poi l'acqua!  
Lago, sbrindellata scodella, colma di corpi di pesci:  
per mio tramite adesso fiume fra le vostre dimore!  
Il pesce lo digerisco disteso – – – – –

spinti verso il ruolo di funzionari al servizio della stabi-  
lizzazione interna; chi si sottrae a questo compito vie-  
ne sospettato di "orientamenti anarco-individualisti", di  
bohème romantica, e di vivere alle spalle della società  
che lo nutre<sup>4</sup>.

Nei primi anni Sessanta, però, il genere lirico si sco-  
pre improvvisamente in grado di far traballare questo  
discorso, suscitando «accesi dibattiti pubblici (e non)»<sup>5</sup>  
con la sua consustanziale e irrinunciabile polisemia. La  
prima occasione è data da una serata dedicata alla let-  
tura pubblica di testi poetici inediti, il *Lyrikabend* dell'11  
dicembre 1962, organizzata da Stephan Hermlin, co-  
munista della prima ora e scrittore dotato di un grande  
capitale simbolico all'interno della DDR. Questi sele-  
ziona una novantina di poesie, scelte fra le 1250 arriva-  
tegli dopo un suo annuncio sul settimanale «Sonntag»,  
e le legge pubblicamente in una *Akademie der Künste*  
stracolma<sup>6</sup>. È un'azione quasi piratesca: la serata si  
svolge in un inconsueto clima di libertà e apertura, e ha  
come conseguenza letture simili in altri luoghi, nei mesi  
successivi. Vi partecipano autori all'epoca più o meno  
noti al pubblico, come Wolf Biermann e Kurt Bartsch,  
e un nutrito gruppo di giovani autori che più avanti  
sarà noto con il nome di "Sächsische Dichterschule",  
Scuola poetica sassone, per la provenienza di molti dei  
suoi membri. Ne fanno parte Rainer e Sarah Kirsch,  
Bernd Jentzsch, Volker Braun, Heinz Czechowski e  
Karl Mickel, tutti all'incirca trentenni; sia singolarmente  
che come gruppo – caratterizzato fra l'altro da una  
inedita attitudine al lavoro artistico collettivo<sup>7</sup> –, si co-  
stituiranno come saldi punti di riferimento all'interno  
del campo letterario tedesco-orientale<sup>8</sup>. Si può dire  
che la scelta di Hermlin avvenga a partire dai parametri  
squisitamente artistici del modernismo europeo, pres-  
soché sconosciuto tanto sotto Hitler quanto ai tempi  
della DDR, dove viene rifiutato perché troppo poco *en-  
gagée*. L'intento di Hermlin è di evitare lo scadimento

dei versi a slogan e la miscela incongrua di poesia e ideologia, da lui individuata già negli Quaranta in figure come quella di Johannes R. Becher, poeta tanto vicino al regime – Walter Ulbricht lo definisce «il più grande poeta dei nostri tempi»<sup>9</sup> – da diventare addirittura ministro della cultura, con una produzione lirica spesso un po' piattamente encomiastica, anche se con punte di rilievo, fra le quali metterei le parole dell'inno ufficiale della DDR, *Auferstanden aus Ruinen* (*Risorti dalle rovine*, 1949), musicato da Hanns Eisler. Hermlin critica in Becher e nei suoi omologhi un certo classicismo da epigoni, concentrato su contenuti per lo più ideologici, tenuti insieme da un linguaggio convenzionale<sup>10</sup>.

Nel 1966 Mickel ed Endler pubblicano la loro antologia, che si colloca in un orizzonte *anche* politico. *In questo paese migliore. Poesie della Repubblica Democratica Tedesca dal 1945*: il titolo disegna già uno spazio preciso che, anziché eludere il doloroso tema della divisione della Germania, ne fa un saldo punto di partenza. Al di là della retorica dei «vincitori della storia», gli intellettuali tedesco-orientali hanno sentito fino a quel momento una sorta di complesso di inferiorità culturale nei confronti dell'Ovest; la produzione poetica del ventennio precedente viene invece qui considerata in grado di delineare una nuova, solida identità, sulla strada per far diventare la DDR una «gebildete Nation»<sup>11</sup>, una «nazione acculturata». In questo modo la lirica acquista scientemente il ruolo, piuttosto inedito, di «genere operativo»<sup>12</sup>, utile anche a mantenere in movimento il mondo letterario orientale, quasi paralizzato dal Kahlschlag-Plenum del 1965, il congresso della SED che fa da culmine alla campagna contro tutte le «tentazioni occidentali e moderniste»<sup>13</sup>, durante il quale vari scrittori vengono pubblicamente accusati di scetticismo, nichilismo, anarchismo, liberalismo e pornografia.

La *Premessa* all'antologia, cui si accennava all'inizio, è funzionale a questa manovra<sup>14</sup>. Mickel ed Endler affermano di aver voluto raccogliere le poesie «più riuscite» e «più forti» della produzione DDR, tramite un processo dialettico che ha messo insieme le loro – a tratti anche assai differenti – posizioni artistiche e politiche. La loro scelta cade su 2 autrici (Inge Müller e Sarah Kirsch) e 34 autori. Fra questi ci sono nomi 'obbligati', centrali nel canone ufficiale socialista, come appunto Becher, Bertolt Brecht, Luis Fűrnerberg, Georg Maurer, Stephan Hermlin<sup>15</sup>; molto interessante il caso di Brecht, del quale vengono presentati testi non scon-

tati, più o meno velatamente critici verso la realtà della Germania socialista, come *Der Radwechsel*, *Böser Morgen*, *Gewohnheiten*, *noch immer* e *Kinderhymne*<sup>16</sup>. Ci sono diverse poesie di due grandi defilati come Johannes Bobrowski e Peter Huchel; vi sono poi Heiner Müller, Hanns Cibulka, Franz Fühmann, Günter Kunert, Volker Braun; e il gruppo di giovani del Lyrikabend, con lo stesso Endler.

I due curatori sono uniti dall'idea che la loro raccolta, nella sua rappresentatività, sia in grado di «stabilire delle norme» e di fornire legittimazione al mondo culturale DDR in quanto spazio autonomo.

Nello stesso tempo viene esplicitata la volontà di «risvegliare nuove domande» e la speranza di suscitare «accese discussioni» in merito alla poesia, che sappiano andare al di là delle mere questioni di gusto. Gli editori affermano di aver suddiviso le circa 160 poesie in sezioni – *Presentazione*, *Viaggi*, *Treno del mattino*, *Incendi* e *Coscienza* – solo dopo averle scelte una per una, sulla base dei complessi tematici che emergono dal confronto fra di esse. Non un manuale di poesia DDR, dunque: «aber es lassen sich natürlich Rückschlüsse ziehen auf einige ästhetische Besonderheiten der hierzulande gepflegten Dichtkunst»<sup>17</sup>. Da un lato, appunto, viene rimarcata l'originalità, l'autonomia e il prestigio della lirica DDR; dall'altro – proprio all'interno di questa stessa originalità – si mettono in evidenza le differenze politiche con l'altra Germania. Il titolo «In questo paese migliore» costituisce già di per sé una presa di posizione, meno aggressiva e trionfalistica di quanto possa sembrare a un primo sguardo: nella poesia *Brief* di Heinz Czechowski da cui il titolo è tratto<sup>18</sup> (della quale si ha un saggio in apertura) si coglie infatti il desiderio dell'io lirico di distinguersi dall'Ovest con le sue banche, le sue ipocrisie e «l'odore di marcio degli stendardi bruciati», evidente richiamo a una denazificazione mai del tutto avvenuta; ma allo stesso tempo esso si confronta con il proprio presente, senza scansarne le contraddizioni e i dubbi, e con pacata decisione punta al collettivo, alla solidarietà fra coloro che vogliono «cambiare sé stessi», e insieme il mondo.

Molto interessante, nella *Premessa*, è la *excusatio* che riguarda la difficoltà di lettura di alcune poesie dell'antologia. Anticipando le prevedibili critiche da parte dell'*establishment* letterario DDR, che alle poesie chiede un tono popolare piattamente comprensibile, i curatori invitano chi legge a non lasciarsi spaventare, tentando piuttosto un approccio personale di elabora-

zione, che sappia mettere insieme, per via associativa, la realtà storica materiale e quella artistica. È un evidente invito all'allargamento degli orizzonti, una dichiarazione di fiducia nel pubblico, e insieme nelle capacità dell'arte.

Un modo per mitigare queste difficoltà di comprensione viene individuato nel giustapporre alcune poesie, funzionale all'intento esplicito di metterle in dialogo, magari anche «fertilmente polemico». Piuttosto significativo è ad esempio il caso di *Das weiße Wunder* (*Il miracolo bianco*) del già citato Johannes R. Becher e *Die Wolken sind Weiß. Weiß ist* (*Le nubi sono bianche. Bianco è*) di Günter Kunert<sup>19</sup>. Da una parte una lunga, enfatica e in qualche modo ingenua celebrazione della bellezza del bianco nel mondo umano e naturale, declinata da Becher con largo uso di artifici retorici, fra i quali la rima e la metrica; dall'altra le laconiche constatazioni della poesia di Kunert, che mette in corto circuito la promessa di pace del bianco che emana da alcuni elementi quotidiani – le nubi, il latte, il bucato – e la brutalità della battaglia imminente, ipostasi della violenza per lui intimamente connessa con la natura umana.

Anche quest'ultimo aspetto emerge con forza dalla scelta delle poesie. Kunert è in buona compagnia; come lui anche Hermlin, Erich Arendt e Peter Huchel – ad esempio con la splendida *An taube Ohren der Geschlechter*<sup>20</sup>, per la prima volta accessibile al pubblico DDR – si fanno portavoce di una concezione pessimista della storia, che non indulge a facili trionfalismi e guarda dritto alle vicine tragedie del nazismo, della guerra e della Shoah.

Direttamente collegato all'antologia è il cosiddetto *Forum-Lyrikdebatte*, tuttora la «più importante polemica estetica e sociale che sia stata condotta nell'ambito della lirica della DDR»<sup>21</sup>. Nello stesso 1966, la rivista «Forum», organo della *Freie Deutsche Jugend*, l'organizzazione che inquadrava i giovani della DDR, propone ad alcuni poeti – Czechowski, Mickel, Endler, Cibulka e Kunert; in seguito Volker Braun, Sarah Kirsch e altri – un questionario legato ai temi di una conferenza della SED in merito alle «influenze reciproche fra rivoluzione tecnica e rivoluzione culturale»<sup>22</sup>, ispirandosi esplicitamente a *In diesem besseren Land*. Ne nasce un dibattito serrato, che mette in luce molte delle aspirazioni che abbiamo fin qui delineato: gli autori (in particolare il gruppo della Scuola Sassone) non intendono infatti rinunciare a prendere la parola all'interno di un

processo di trasformazione della società in senso socialista, rifiutando però le pastoie e le rigidità ideologiche correnti. Significativa, in questo senso, è l'ironica poesia *Selbstverpflichtung*<sup>23</sup> (*Impegno in prima persona*) di Volker Braun, *pendant* alla più famosa *Anspruch* (*Istanza*), che si apre con un verso diventato presto famoso, «Kommt uns nicht mit fertigem. Wir brauchen Halbfabrikate», ossia «Non veniteci con le cose pronte. Abbiamo bisogno di semilavorati», un inno all'esperimento contro la «rigida routine» e contro le «ricette» che spengono i desideri<sup>24</sup>.

Fra le varie tematiche discusse non solo sulle pagine di «Forum», ma anche di altre riviste, come «Wochenpost», «Neue Deutsche Literatur» e «Sonntag», si distingue l'attenzione rivolta alla poesia *Der See*<sup>25</sup> (*Il lago*) di Karl Mickel, oggetto di molteplici interpretazioni sia positive che negative<sup>26</sup>. La poesia è un evidente controcanto satirico alla monosemia che rimanda, anche a livello formale, alla frammentarietà dell'esperienza e della lingua, non riconducibile ad armonie di sorta – nemmeno a quelle promesse dall'ideologia. Vi sono in questo senso segnali di impazienza per l'«arcipigrizia» del sistema, chiara allusione a ciò che Braun quasi vent'anni dopo avrebbe chiamato «das gebremste Leben»<sup>27</sup>, la «vita frenata» del socialismo reale.

L'io del testo esplora un curioso lago-cranio, inquinato e respingente, per poi farlo proprio con un gesto pantagruelico, da Baal brechtiano: bevendoselo e poi evacuando l'acqua per le vie consuete, in un disturbante movimento scatologico, per il quale quel fiume è la stessa poesia che stiamo leggendo; vale a dire ciò che resta dopo aver digerito il mondo. L'accumulo delle immagini spiazza il lettore, lo costringe a riflettere sul legame fra il corpo e la Storia, sulla ripetizione coatta dei gesti (Tamerlano e la sua violenza), sulla natura – «insaziabile circolo / di cadaveri e uova» – che l'essere umano trasforma con la sua azione, venendo a sua volta trasformato, in un richiamo tanto eccentrico quanto produttivo alla riflessione marxiana<sup>28</sup>.

Il dibattito cessa poi – «in maniera piuttosto apodittica»<sup>29</sup>, secondo le parole di Heinz Czechowski – con un intervento di Hans Koch, critico iperallineato alle posizioni del regime, che considera la poesia di Mickel un affronto alla visione socialista del mondo. Ma la tensione verso l'utopia non cessa di parlare da queste liriche.

## Note

- <sup>1</sup> *In diesem besseren Land. Gedichte der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945*, ausgewählt, zusammengestellt und mit einem Vorwort versehen von Adolf Endler und Karl Mickel, Halle, Mitteldeutscher Verlag 1966, pp. 5-9, qui p. 5 («Due poeti, attivi anche come critici, hanno lavorato insieme per portare, dopo lunghi dibattiti, questa raccolta di poesie alla discussione. Il loro scopo era individuare le poesie più forti nate dal 1945 a oggi nell'attuale territorio della DDR»). Le poesie in apertura sono alle pagine 283-6, 330, 151 e 143. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.
- <sup>2</sup> Peter von Zima, *Der Mythos der Monosemie. Parteilichkeit und künstlerischer Standpunkt*, in Hans-Jürgen Schmitt, *Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur*, Stuttgart, Metzler 1975, pp. 77-108, qui p. 89.
- <sup>3</sup> Cit. in Fabrizio Cambi, *1945-1968: Il contributo della letteratura al progetto socialista*, in *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, a cura di Michele Sisto, Milano, Scheiwiller 2009, pp. 25-125, qui p. 41.
- <sup>4</sup> Gerrit-Jan Berendse, *Spiele der Revolte: Karl Mickel und die konspirative Poetik der sächsischen Dichterschule*, in «Neophilologus» 91 (2007), pp. 281-298, qui p. 283.
- <sup>5</sup> Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuauflage, Leipzig, Kiepenheuer 1996, p. 224.
- <sup>6</sup> Un elenco in Alan G. Ng, *The Lyrikabend of 11 december 1962. GDR Poetry's "Geburtstunde" as Historiographic Artifact*, Dissertation, University of Wisconsin-Madison, 2002, pp. 185-91.
- <sup>7</sup> Cfr. Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, cit., p. 225.
- <sup>8</sup> Cfr. Gerrit-Jan Berendse, *Sächsische Dichterschule*, in *Metzler Lexikon der DDR-Literatur. Autoren, Institutionen, Debatten*, hrsg. von Michael Opitz und Michael Hofmann, Stuttgart, Weimar, Metzler 2009, pp. 287-289.
- <sup>9</sup> Walter Ulbricht, *Dem Dichter des neuen Deutschlands*, Berlin 1959, p. 5, cit. in Dieter Schlenstedt, *Doktrin und Dichtung in Widerstreit. Expressionismus im Literaturkanon der DDR*, in Birgit Dahlke, Martina Langemann, Thomas Taterka (Hrsg.), *LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*, Stuttgart, Metzler 2000, pp. 33-103, qui p. 76
- <sup>10</sup> Cfr. Ursula Heukenkamp, *Staat und Lyrik. Die DDR-Lyrikdebatten der 1960er Jahre*, in «Text+Kritik» 173 (2007) (*Benutzte Lyrik*), pp. 81-90, p. 82.
- <sup>11</sup> *In diesem besseren Land*, cit., p. 7. Le citazioni senza rimando di nota che seguono sono tratte da qui.
- <sup>12</sup> Birgit Dahlke, *Forum-Lyrikdebatte 1966*, in *Metzler Lexikon der DDR-Literatur*, cit., pp. 96-7, qui p. 96.
- <sup>13</sup> Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, cit., p. 181.
- <sup>14</sup> Le citazioni senza rimando di nota che seguono sono tratte dalla *Vorbemerkung* del volume, che occupa le pagine 5-9.
- <sup>15</sup> Su pressione della *Hauptverwaltung Verlage und Buchwesen*, l'Amministrazione centrale per l'editoria della DDR, viene imposta la presenza di poesie di Erich Weinert. Cfr. Kristin Schulz, *In diesem besseren Land. Gedichte der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945*, in *Metzler Lexikon der DDR-Literatur*, cit., pp. 134-5.
- <sup>16</sup> *In diesem besseren Land*, cit., pp. 94, 134, 173 e 292; trad. it. di Paola Barbon, in Bertolt Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, a cura di Luigi Forte, Torino, Einaudi 2005: *Il cambio della ruota*, p. 631; *Abitudini, sempre quelle*, p. 619; *Brutta mattinata*, p. 635; *Inno dei bambini*, p. 611. Per la carica polemica verso la DDR dei primi tre testi cfr. p.e. Giuseppe Dolei, *Brecht lirico dell'esilio*, «Belfagor», LXIII (2008), pp. 373-404; il quarto viene concepito da Brecht come inno nazionale alternativo al citato "Auferstanden aus Ruinen" di Becher.
- <sup>17</sup> «Ma si possono ovviamente trarre delle deduzioni circa alcune particolarità estetiche dell'arte poetica in uso in questo paese».
- <sup>18</sup> *In diesem besseren Land*, cit., pp. 283-6.
- <sup>19</sup> Ivi, pp. 328-9 e p. 330. La poesia di Kunert è riportata anche all'inizio di questo articolo.
- <sup>20</sup> Ivi, p. 264; trad. it. di Ruth Leiser e Franco Fortini, in Peter Huchel, *Strade strade*, Milano, Mondadori 1970, pp. 160-3.
- <sup>21</sup> Harald Hartung, *Die ästhetische und soziale Kritik der Lyrik*, in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 11: Die Literatur der DDR*, hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt, Hanser, DTV, München 1983, pp. 261-303, qui p. 279.
- <sup>22</sup> Berendse, *Spiele der Revolte*, cit., p. 284.
- <sup>23</sup> *In diesem besseren Land*, cit., p. 151.
- <sup>24</sup> Volker Braun, *La sponda occidentale*, a cura di Anna Chiarloni e Giorgio Luzzi, Roma, Donzelli 2009, pp. 62-3.
- <sup>25</sup> *In diesem besseren Land*, cit., p. 143.
- <sup>26</sup> Cfr. p.e. Hartung, cit., pp. 280-3; Berendse, *Spiele der Revolte*, cit., pp. 290-2; Gerrit-Jan Berendse, *Echoes of surrealism. Challenging Socialist Realism in East German Literature, 1945-1990*, New-York, Berghahn 2021, pp. 76-77.
- <sup>27</sup> Cfr. Volker Braun, *Langsamer knirschender Morgen*, Halle, Mitteldeutscher Verlag 1987, p. 42-3.
- <sup>28</sup> Cfr. Hartung, cit., p. 281-2.
- <sup>29</sup> Cit. ivi, p. 280.

# Cina. Operai e poesia nel (post-)comunismo

di Claudia Pozzana

Il nodo operai-comunismo, che ha svolto un ruolo cruciale nella politica moderna, è oggi completamente disfatto. In un'epoca che si è conclusa da quasi mezzo secolo, il comunismo statale del Novecento aveva affermato il pieno riconoscimento politico e sociale della "classe operaia" sotto la guida del Partito Comunista. La poesia degli operai migranti cinesi degli ultimi due decenni sorge invece nelle condizioni dell'azzeramento di questa promessa comunista. Essa vive nell'epoca della restaurazione della regola capitalistica, fondata sull'inesistenza sociale e politica dei lavoratori salariati.

Si tratta di poesie di grande valore, già riconosciute sulla scena letteraria cinese odierna. Questi nuovi poeti, nuotando controcorrente rispetto alle condizioni di radicale precarietà sociale dei salariati, e in particolare delle centinaia di milioni di operai migranti, manifestano un intenso desiderio di esistenza artistica e una notevole perizia stilistica. I loro versi, oltre al loro intrinseco valore poetico, sono una radiografia del deserto politico contemporaneo e nello stesso tempo ci permettono di allargare lo sguardo retrospettivo sul rapporto operai-comunismo.

La situazione degli operai in Cina non è sempre stata quella odierna. Possiamo distinguere almeno tre epoche. Nel primo quindicennio della Repubblica Popolare, il rapporto operaio-fabbrica era stabilmente inscritto nel comunismo statale, sotto la direzione incontestata del partito. Nel decennio successivo, quello della Rivoluzione Culturale, sotto la spinta di una este-

sa insofferenza degli operai rispetto al partito, furono sperimentate forme nuove di gestione della fabbrica che puntavano a valorizzare l'attività intellettuale degli operai.

Ci furono molteplici esperimenti di limitazione della divisione del lavoro che rimodellavano i rapporti tra operai, tecnici e dirigenti. Furono aperti nelle fabbriche università operaie e gruppi di studio teorico d'ogni tipo, letterari, politici, filosofici, economici ecc. All'orizzonte c'era la visione di Marx che considera la differenza di principio tra uno scaricatore e un filosofo inferiore a quella tra un cane da caccia e un cane da guardia. L'obiettivo comunista della limitazione della divisione del lavoro in fabbrica richiedeva l'innalzamento intellettuale degli operai.

Questi esperimenti, e dunque questi obiettivi politici comunisti, furono soppressi da 邓小平 Deng Xiaoping, come fonte di disordine assoluto e di anarchia. Le "riforme" hanno anzitutto ripristinato l'ordine capitalistico in fabbrica, in forme sempre più intransigenti. Il grande attivismo politico operaio dei lunghi anni Sessanta nel mondo, però, non fu affatto una serie di convulsioni insurrezionali. Esso fu animato dalla ricerca di nuove possibilità di esistenza politica degli operai, al di là del quadro del comunismo statale. Gli esperimenti, nelle fabbriche cinesi di quegli anni, alteravano in modo inedito la struttura dispotica della fabbrica moderna, su cui la diagnosi di Marx resta ancora decisiva. In quei tentativi della Rivolu-

zione Culturale di reinventare la fabbrica socialista si aprirono spiragli di democrazia<sup>1</sup>.

于坚 Yu Jian, grande poeta contemporaneo e professore di letteratura, in un seminario tenuto assieme ai nuovi poeti operai, ha ricordato con acume il clima di una fabbrica cinese negli anni della Rivoluzione Culturale. La fabbrica che lui racconta, sulla base della sua decennale esperienza di operaio, è sicuramente sfaccettata, ma caratterizzata da almeno due aspetti originali: un significativo allentamento della rigida disciplina militaresca propria della fabbrica moderna, e parallelamente l'apertura di sorprendenti spazi di libertà per attività intellettuali di ogni genere.

“Nella mia fabbrica c'erano personaggi del passato definiti di destra, ex attori di cinema, pittori, ballerini, proprietari vari della vecchia società, discendenti di capitalisti e intellettuali. Erano persone altamente istruite, una sorta di libri di testo viventi, e sono diventati i miei insegnanti. Ricordo bene il periodo in fabbrica, la cosa più divertente era quando si raccontava una storia, tante persone raccontavano storie e a metterle insieme sembravano romanzi in cui parlavano tutti. In quella fabbrica c'erano frequenti interruzioni di corrente, quindi avevamo tutto il tempo per raccontare storie. Ora, a pensarci bene, la fabbrica era come una segreta scuola d'arte, aveva svelato l'identità dei macchinari per la produzione del carbone e delle attrezzature, ma non l'identità delle attività artistiche clandestine. Ricordo che in fabbrica avevo tempo per scrivere poesie, cantare, suonare il flauto, c'era la pittura, la scrittura di poesie antiche, lo studio della filosofia della scienza, si ascoltava la Voce dell'America... leggevamo anche gli autori occidentali del XVIII e XIX secolo, opere circolate in privato, ho letto anche le poesie di 食指 Shi Zhi<sup>2</sup>, ho letto gli opuscoli di Robespierre, e anche Herzen e Cechov.”<sup>3</sup>

Yu Jian racconta con humor alcune condizioni particolari che nella sua fabbrica favorirono la sua formazione intellettuale ed artistica, come la presenza di operai colti (declassati), o anche l'interruzione dell'elettricità che lasciava tempo libero. Tuttavia, quella energia mentale rivolta alla poesia antica e moderna, al flauto, alla pittura, alla filosofia e allo scambio di romanzi europei dell'Ottocento, era il risultato “rizomatico” dell'apertura sperimentale di quegli anni, sotto l'imperativo di reinventare la fabbrica socialista attraverso una mobilitazione intellettuale di massa.

Anche molti tra i poeti *menglong*<sup>4</sup> 朦胧诗人 (*menglong shiren*), come 北岛 Bei Dao, 舒婷 Shu Ting, 芒克 Mang Ke e altri, che sono stati operai in fabbrica negli anni della Rivoluzione Culturale, hanno riconosciuto quel periodo come fondamentale per la loro formazione artistica. Yu Jian dipinge con efficacia il clima di quel decennio intermedio in fabbrica, completamente diverso dall'attuale ripristino della disciplina capitalista, ma anche lontanissimo da quello degli anni Cinquanta.

Di quel periodo iniziale della fabbrica socialista cinese abbiamo testimonianze di operai poeti, che erano peraltro omogenei al discorso governativo dell'epoca. I loro versi erano intonati ad un pathos “eroico” di partecipazione all'impresa politica collettiva, ma erano altresì soffocati da una retorica encomiastica.

*Mattino in fabbrica*, una poesia scritta nel 1957 da 李学鳌 Li Xue'ao<sup>5</sup>, è un esempio di quel clima ideologico.

#### 工厂的早晨

英雄的烟囱像一条桅杆  
 挺立在工厂中间  
 巍峨的厂房是巨大的船舱，  
 党委书记是我们红色的领航员，  
 当四野还在静静地甜睡，  
 我们就鸣笛起航 - - - - -  
 载着千万颗雄心驶进更广阔的一天!

#### Mattino in fabbrica

L'eroico camino è l'albero della nave,  
 che si erge al centro della fabbrica,  
 il maestoso capannone è la gigantesca stiva,  
 il segretario del partito è il nostro pilota rosso.  
 Quando intorno tutto è ancora immerso nel dolce sonno  
 noi salpiamo al fischio della sirena.  
 Portando milioni di ambizioni,  
 avanziamo dentro un giorno più vasto

Nella poesia di 于德成 Yu Decheng<sup>6</sup> *Primavera nel reparto* si legge un atteggiamento altrettanto entusiasta per il progetto comunista, e altrettanto falsato dall'enfasi propagandistica. Sulla scena di un'arcadica armonia, viene perfino tratteggiato uno sguardo innamorato, non si sa bene se più per la ragazza, o per la fabbrica.

## 春在车间

五色缤纷的铁屑正像盛开的牡丹，  
喷射的冷却液像一座飞泉，  
一台台机床正是一棵棵深绿的树  
一颗颗闪着金光果子挂在上边。

一个姑娘飞似地转动着手柄，  
她身上只穿了一件淡绿的衣衫，  
流着汗的脸上，  
像含着露珠的芙蓉花瓣……

车间里电灯像一排排大雁，  
一股暖流扑向我们胸前，  
门外的雪哪怕下得再大  
车间里呀，永远是春天。

### Primavera nel reparto

Gli scarti di ferro variopinti sono peonie che sbocciano  
lo spruzzo di raffreddamento zampilla da una fontana  
volante.

Le file di macchinari sono alberi verdi  
da cui pendono frutti di lampi dorati.

Una ragazza ruota la maniglia come se volasse  
indossa solo un camice verde chiaro  
il sudore le scorre sul viso  
come gocce di rugiada su un fiore d'ibisco...

Le lampade nell'officina sono file di oche selvatiche  
un getto d'aria calda ci balza sul petto.  
Anche se fuori nevicata forte  
nel reparto è sempre primavera.

L'immagine idilliaca della sintonia tra operaio e fabbrica nel comunismo statale venne scossa alle fondamenta dall'attivismo politico operaio degli anni Sessanta e Settanta. Fenomeno certo non limitato alla Cina. La migliore sintesi artistica della caduta dell'“eroe del lavoro” viene dalla Polonia. Il film di Andrej Wajda *L'uomo di marmo*, alla vigilia della fondazione di Solidarnosc, svela l'amara finzione di quella retorica, che infine travolge le più autentiche intenzioni del protagonista.

La poesia degli operai migranti cinesi contemporanei è del tutto estranea a ogni intonazione “eroica”. La condizione soggettiva della vita in fabbrica non ha nulla dell'“armonia” dell'era socialista classica, ma non ci sono neanche tracce del disordinato sperimentalismo egualitario della Rivoluzione Culturale. Questi nuovi poeti cantano sì una loro esistenza collettiva, ma senza

fare alcun riferimento ad una “classe”, tantomeno ad un progetto politico comunista.

Predomina anzi lo sconfinato sradicamento da qualsiasi appartenenza. Il loro “noi” è *Un immenso numero singolare* (庞大的单数 *pangdade danshu*)<sup>7</sup>, come dice il titolo di una poesia di 郭金牛 Guo Jinniu, che è stato scelto anche come titolo della prima raccolta inglese di questi poeti migranti. Nome collettivo, che palesa la stridente dissonanza tra un singolare desiderio di infinità e una condizione di estrema assenza di socialità. L'unico rapporto con la “patria” di queste figure condannate al perpetuo nomadismo, scrive Guo con dolente sarcasmo, è il “pagamento del permesso di soggiorno temporaneo”.

### 庞大的单数

一个人穿过一个省，一个省，又一个省  
一个人上了一列火车，一辆大巴，又上了一辆黑  
中巴  
下一站

祖国，给我办理了一张暂住证  
祖国，接纳了我缴交的暂住费  
…

南方有人砸开出租房  
哎呀。那时突击清查暂住证。

…

### Un immenso numero singolare

Uno attraversa una provincia, un'altra provincia,  
un'altra provincia  
prende un treno, poi un autobus e poi un altro au-  
tobus nero  
Prossima fermata

La patria mi ha concesso un permesso di soggiorno  
temporaneo.

La patria ha accettato il mio pagamento del per-  
messo di soggiorno temporaneo.  
(...)

Qualcuno al Sud irrompe in una stanza in affitto  
Ahi! È una retata per il controllo dei permessi di sog-  
giorno.  
(...)

Ancora più crudo il tessuto di figure che si intrecciano in *Pietre sul bordo della strada* dell'operaia poeta 寂之水 Ji Zhishui<sup>8</sup>. Sono operai avvitati a sistemi di macchine, ma

al tempo stesso costretti a roteare turbinosamente alla ricerca di lavoro, in incessanti migrazioni che li lasciano come “pietre abbandonate per strada”. La loro reciproca prossimità è un gelo condiviso, “gomito a gomito”. Proprio il contrario del tepore della “primavera in fabbrica”.

### 路边的石头

一阵风将我们  
 从土地上吹了起来  
 落在异乡的机器上，流水线上  
 被噪音。机油、红黑胶、铅粉、铁锈浸泡着  
 被抽打。拧紧。钉牢  
 我们飞快地旋转着  
 将乡音、呐喊、眼泪温度甩出去  
 直到再也挤压不出一粒汗水  
 坚硬成一块石头  
 被丢弃在路边  
 就算回到地理也种不出庄稼  
 不断堆积在路边的石头  
 互相挨着，冷贴着冷

### Pietre sul bordo della strada

Un vento soffiando  
 ci solleva via da terra  
 e ci fa cadere sui macchinari di un'altra città, su una  
 catena di montaggio.  
 Siamo impregnati di rumori, olio di macchina, nastri  
 rossi e neri, polvere di piombo, ruggine,  
 siamo battuti, avvitati, allacciati  
 e bloccati velocemente roteliamo.  
 I dialetti che parliamo, il grido, il calore delle lacrime  
 ci sfuggono via fino a non poterci spremere  
 nemmeno più una goccia di sudore.  
 Induriamo come pietre  
 abbandonate per la strada.  
 Anche se torniamo in campagna non possiamo coltivare  
 Pietre ininterrottamente accatastate sul bordo della  
 strada,  
 gomito a gomito, il gelo di uno incollato all'altro.

L'eterogeneità di pensiero e di stile rispetto alla poesia operaia degli anni Cinquanta è lampante. Le tonalità di questi versi fanno piuttosto risuonare quelle dei poeti *menglong*, che dalla fine degli anni Settanta hanno rivitalizzato la scena letteraria cinese. In effetti questi ultimi hanno per primi riconosciuto il valore dei nuovi poeti migranti, anzi hanno propriamente scoperto l'esistenza di questa immensa configurazione poetica contemporanea. L'incontro tra queste due generazioni di poeti è stato in parte voluto, in parte casuale, ed infine necessario.

Nel 2012 i principali poeti della generazione dei *menglong* hanno bandito un “premio di poesia internazionale in cinese” *International Chinese Poetry Prize* (国际中国诗歌奖 *Guoji Zhongguo shigejiang*), aperto a chiunque inviando i testi a un indirizzo on line, *Artsbj.com*. In pochi mesi il sito è stato inondato da 800.000 poesie di migliaia di autori, che evidentemente hanno messo a dura prova la commissione. Dopo l'inevitabile rinvio della conclusione della lettura, il 10% di queste opere è stato giudicato di alta qualità, gran parte delle quali scritte da poeti migranti.

Risultato inatteso, frutto senz'altro della sensibilità dei poeti *menglong* nei confronti di novità di cui avevano sentore. D'altronde la poesia dei migranti è stata sospinta dalle novità poetiche della generazione precedente. Ciò che essa ha ripreso dai *menglong* è la concezione di uno “spazio intellettuale indipendente” della poesia, come diceva 杨炼 Yang Lian<sup>9</sup>, a distanza dai rituali culturali dominanti. Questi nuovi poeti condividono coi predecessori anche la messa in sospensione dell'auto-evidenza comunicativa della lingua. Cercano anzi possibilità inedite di un pensiero del reale che sgorgi, in quella stessa lingua, dal “brillio negli interstizi”, come aveva detto il poeta 肖开愚 Xiao Kaiyu<sup>10</sup> negli anni Novanta.

A marcare la prossimità e le corrispondenze, entrambe queste generazioni di poeti si posizionano al bordo di un vuoto. I *menglong* cominciano a scrivere i loro versi nella situazione di esaurimento di tutti i riferimenti culturali e politici precedenti, all'indomani della sconfitta della Rivoluzione Culturale. Per i poeti migranti la posta in gioco è come esistere nel vuoto del nome stesso di operaio. Oggi in Cina “classe operaia” è un nome estremamente oscuro.

L'energia poetica di questi operai riesce a fare di questo vuoto una risorsa. Essi affermano la loro esistenza a distanza dal vuoto che li accerchia. Nelle condizioni di questa esemplare alienazione, questa poesia si fonda su uno “straniamento” che preclude l'identificazione immaginaria con la fabbrica, o comunque esige di tenerla sotto controllo. Ad esempio, in *Sull'acciaio* di 杏黄天 Xing Huangtian<sup>11</sup> la materialità del lavoro prende una forma ben diversa dalle “variopinte peonie che sbocciano” in *Primavera nel reparto*. Gli scarti dell'acciaio sono invece quelli che “si ammucchiano anneriti pieni di ruggine”. Gli incipit delle due poesie paiono fronteggiarsi da una lontananza epocale. Senza dimenticare che acciaio è stato un nome chiave della industrializzazione socialista.

## 关于钢铁

这个角落里堆满了这些  
锈红、暗淡的废物  
以各种可能的形状  
我们并不知道什么  
关于钢铁。只有猜测  
我们说金属的光芒  
说坚硬的质地  
还有黑暗等等这些  
都只是我们的想象  
想象的钢铁  
我们锤炼这些钢铁  
在其上打孔，制造  
我们想要的图案  
还有我们的想象  
但多么可笑，人这种动物  
永远在做自己并不能到达的  
练习，梦。一如这些钢铁  
一开始就离我们很远  
他们有自己的死亡法则

### Sull'acciaio

In questo angolo si ammucchiano  
scarti anneriti sporchi di ruggine,  
di ogni forma possibile.  
Noi non sappiamo nulla dell'acciaio,  
facciamo solo congetture  
sulla lucentezza del metallo,  
sulla sua solidità  
e c'è anche l'oscurità, eccetera.  
Ma tutto ciò è solo l'acciaio immaginario,  
quello che noi immaginiamo.  
Noi forgiamo questo acciaio  
e vi facciamo dei fori,  
ne facciamo il modello  
di ciò che noi desideriamo,  
e c'è anche la nostra immaginazione,  
ma com'è ridicola.  
L'animale umano in eterno  
fa gli esercizi di ciò che non riesce a raggiungere:  
i sogni. Proprio come questi acciai,  
lontani da noi fin dall'inizio.  
Hanno la loro legge di morte.

L'acciaio sembra una cosa auto-evidente, ma in realtà pone domande rispetto a cui si possono fare solo congetture. Ricorre in tutta la poesia un "noi" (我们 *women*) inquieto di fronte ad un acciaio che appartiene al chiaro-scuro dell'inconscio. Forgiare l'acciaio comporta un desiderio, compreso il suo versante immaginario e ridicolo. La consapevolezza dell'inattigibile del "sogno" fa da memento all'esigenza di limitare l'identificazione

immaginaria con questi acciai, a tenerli lontani da "noi", e quindi a tenere "noi" lontani dalla "loro legge di morte".

Questa legge di morte, la distruttività intrinseca del lavoro di fabbrica, viene esplorata, in chiave completamente diversa, in un'altra poesia di Xing Huangtian, *Lavoro*.<sup>12</sup> Mentre *Sull'acciaio* era impregnata di una materialità industriale guardata alla distanza di un sogno, in *Lavoro*, ci sono tre figure astratte: il poeta, "le cose inaffidabili" e il "lavoro". Si noti che il "lavoro" appare solo alla fine della poesia, come figura della distruzione radicale, quando viene meno il rapporto tra l'io poetico e le "cose inaffidabili".

### 劳动

我说，为了把那些不可靠的事物  
表达清楚，而这还不够  
我写，为了把那些不可靠的事物  
描述清楚，而这还不够  
我做，为了把那些不可靠的事物  
能够留住，而这还不够  
于是我劳动，为了把那些  
不可靠的事物彻底消除

### Lavoro

Parlo per esprimere chiaramente  
quelle cose inaffidabili, ma non basta.  
Scrivo, per descrivere chiaramente  
quelle cose inaffidabili, ma non basta.  
Faccio, affinché si mantengano  
quelle cose inaffidabili, ma non basta.  
Dunque, io lavoro per eliminare radicalmente  
quelle cose inaffidabili.

Quali sono le "cose inaffidabili" (不可靠的事物 *bukekao de shiwu*) per le quali il poeta vuole parlare, scrivere e agire? Possiamo ipotizzare che siano gli operai stessi, ridotti a "cose", accessori ai sistemi di macchine, la cui forza lavoro equivale a qualsiasi altra merce. Essenzialmente inesistenti. Tuttavia essi sono anche "inaffidabili", perché contengono possibilità soggettive che eccedono la loro "reificazione". Il poeta ha il proposito di "esprimere chiaramente", "descrivere chiaramente", "far sì che si mantengano" tali soggettività "inaffidabili", ma avverte anche che la sua poesia "non basta". Se non riesce in questi intenti poetici, però, resta solo "il lavoro", intrinsecamente volto all'annichimento soggettivo. Il suo stesso lavoro da operaio è incardinato in quell'automatismo distruttivo e autodistruttivo che comanda l'inesistenza soggettiva dei salariati. I versi finali possono essere letti come un ammonimento a perseverare nella poesia, altrimenti resta solo la connivenza con l'eliminazione radicale degli "inaffidabili".

Questa configurazione di poeti operai migranti in Cina

è talmente vasta e multiforme che ci vorrebbe una selezione ben più ampia di questa per non escludere grandi voci. Mi limito, per concludere, a *In ginocchio a chiedere il salario*, una poesia di 郑小琼 Zheng Xiaoqiong, autrice di più raccolte di versi, la quale mi pare esemplificare la ricchezza di tonalità stilistiche esplorata da molti autori.<sup>13</sup> La sua cifra singolare è uno stile scarno, essenzialista e tagliente, che qui disegna una scena quasi teatrale o cinematografica. Personaggi veri, dei quali si riconoscono le espressioni dei volti, o viceversa l'inespressività, la gioia, la goffaggine, il coraggio, o la connivenza silenziosa. La scena è quella di una delle miriadi di piccole e medie proteste operaie, che si manifestano ovunque nel paese.

### 跪着的讨薪者

她们如同幽灵闪过 在车站  
在机台 在工业区 在肮脏的出租房  
她们薄薄的身体 像刀片 像白纸  
像发丝 像空气 她们用手指切过  
铁 胶片 塑料……她们疲倦而麻木  
幽灵一样的神色 她们被装进机台  
工衣 流水线 她们鲜亮的眼神  
青春的年龄 她们闪进由自己构成的  
幽暗的潮流中 我无法再分辨她们  
就像我站在他们之中无法分辨 剩下皮囊  
肢体 动作 面目模糊 一张张  
无辜的脸孔 她们被不停地组合 排列  
构成电子厂的蚁穴 玩具厂的蜂窝 她们  
笑着 站着 跑着 弯曲着 蜷缩着  
她们被简化成为一双手指 大腿  
她们成为被拧紧的螺丝 被切割的铁片  
被压缩的塑料 被弯曲的铝线 被剪裁的布匹  
她们失意的 得意的 疲惫的 幸福的  
散乱的 无助的 孤独的……表情  
她们来自村 屯 坳 组 她们聪明的  
笨拙的 她们胆怯的 懦弱的……  
如今 她们跪着 对面是高大明亮的玻璃门窗  
黑色制服的保安 锃亮的车辆 绿色的年桔  
金灿灿的厂名招牌在阳光下散发着光亮  
她们跪在厂门口 举着一块硬纸牌  
上面笨拙地写着 “给我血汗钱”  
她们四个毫无惧色地跪在工厂门口  
她们周围是一群观众 数天前 她们是老乡  
工友 朋友 或者上下工位的同事  
她们面无表情地看着四个跪下的女工  
她们目睹四个工友被保安拖走 她们目睹  
一个女工的鞋子掉了 她们目睹另一个女工  
挣扎时裤子破了 她们沉默地看着  
下跪的四个女工被拖到远方 她们眼神里  
没有悲伤 没有喜悦……她们面无表情地走  
进厂房  
她们深深的不幸让我悲伤或者沮丧

### In ginocchio a chiedere il salario

Balenano come spettri, alle fermate d'autobus, sulle macchine da lavoro, nelle aree industriali, nei luridi appartamenti in affitto.  
I loro corpi sottili come lame di coltelli, come carta, come capelli, come aria, tagliano con le dita ferro, pellicole, plastica... Stanche, intorpidite, come spettri assegnati alle macchine.  
Abiti da lavoro, linee di montaggio, occhi scintillanti, giovinezza brilla in ciò che esse stesse costituiscono. Nella marea scura non riesco più a distinguerle proprio come se, stando in mezzo a loro, non riuscissi a distinguere  
il movimento degli altri corpi, volti sfocati, uno ad uno, facce innocenti che vengono incessantemente disposte e ridisposte.  
Sono il formicaio nella fabbrica di elettronica, il nido d'api nella fabbrica di giocattoli, ridono, si alzano, corrono, si piegano, si arricciano, sono ridotte a un paio di dita e di cosce, diventano viti da stringere, lastre di ferro da tagliare, plastica compressa, filo d'alluminio curvato, tessuto su misura.  
Frustrate, orgogliose, esauste, felici, disperse, impotenti, solitarie... così si manifestano. Vengono a gruppi dalla campagna, dai villaggi, dalle vallate, sono intelligenti, goffe, timide, codarde...  
Adesso sono inginocchiate, davanti c'è la vetrata alta e luminosa, le guardie in uniforme nera su splendidi veicoli arancio verde, l'insegna dorata della fabbrica risplende al sole.  
Le quattro operaie inginocchiate davanti ai cancelli alzano un cartello con la scritta goffa "Dateci il denaro del sangue e del sudore".  
Le quattro, impavide in ginocchio davanti ai cancelli, intorno una folla che guarda. Pochi giorni fa erano compaesane amiche, colleghe, superiori o inferiori.  
Ora fissano con aria assente le quattro operaie inginocchiate, guardano le quattro compagne di lavoro trascinate via dalle guardie, guardano una operaia che perde una scarpa, guardano un'altra operaia cui mentre lotta si strappano i pantaloni, guardano in silenzio le quattro operaie inginocchiate che vengono trascinate via. Nei loro occhi né dolore, né gioia... entrano in fabbrica con lo sguardo vuoto.  
Le loro disgrazie mi rattristano, mi deprimono.

La condizione di quegli operai è talmente polverizzata che, anche di fronte al dolore delle quattro amiche ingiunocchiate, le emozioni si congelano sui volti inespressivi di una folla inerte. La tristezza e la depressione dell'ultimo verso condividono in definitiva il sen-

timento di insufficienza della poesia, manifestato da Xing Huangtian. La poesia persevera, ma per superare quelle disgrazie da sola non basta. La poesia operaia cinese contemporanea è il sintomo dell'esigenza di nuove invenzioni collettive a venire.

## Note

- <sup>1</sup> Alessandro Russo, *Cultural Revolution and Revolutionary Culture*, Durham, Duke University Press, 2020.
- <sup>2</sup> Shi Zhi, poeta considerato l'antesignano dei poeti contemporanei detti "oscuri" (*menglong*).
- <sup>3</sup> Il testo di Yu Jian nel volume a cura di 秦晓宇 Qin Xiaoyu e 吴晓波 Wu Xiaobo, 我的诗篇 *Wode shipian*, Beijing, Zuoji chubanshe, 2015, p. 396.
- <sup>4</sup> 朦胧 *menglong*, generalmente tradotto "oscuro" in italiano e "misty" in inglese, denota una luce velata nell'oscurità. Due antologie dei poeti *menglong*, in *Nuovi Poeti Cinesi*, a cura di C. Pozzana e A. Russo, Torino, Einaudi, 1996; *Un'altra Cina. Poeti e narratori degli anni Novanta*, a cura di C. Pozzana e A. Russo, numero speciale della rivista "In forma di parole", anno XIX, n. 1, 1999. Si veda anche C. Pozzana, *La poesia pensante*, Macerata, Quodlibet, 2010, rist. 2021.
- <sup>5</sup> 工厂的早晨 *Gongchang de zaochen*, in 我的诗篇 *Wode shipian*, cit., pp. 370.
- <sup>6</sup> 春在车间 *Chunzai chejian*, in 我的诗篇 *Wode shipian*, cit., p. 384.
- <sup>7</sup> Guo Jinniu, 庞大的单数, in 庞大的单数 *Pangdade danshu*. A *Massively Single Number*, a cura di Yang Lian (trad. Brian Holton), Shearsman Books, 2015, pp. 152-153.
- <sup>8</sup> 路边的石头 *Lu bian de shitou*, in 我的诗篇 *Wode shipian*, cit., p. 332.
- <sup>9</sup> Poesie e saggi di Yang Lian sono tradotti nelle due antologie di poesia *menglong*, sopra citate. Si veda anche *Dove si ferma il mare* (a cura di C. Pozzana), Milano, Scheiwiller, 2004, ristampa Venezia, Damocle, 2017.
- <sup>10</sup> Poesie di Xiao Kaiyu in *Nuovi poeti cinesi*, cit. pp. 187-191 e pp. 236-241. Si veda anche *Un'altra Cina*, cit. pp. 74-87
- <sup>11</sup> 关于钢铁 *Guanyu gangtie*, in 我的诗篇 *Wode shipian*, cit., p. 151.
- <sup>12</sup> 劳动 *Laodong*, in 我的诗篇 *Wode shipian*, cit., p. 150.
- <sup>13</sup> 跪着的讨薪者 *Guizhede tao xin zhi*, in 郑小琼 Zheng Xiaoqiong, 女工记 *Nu gongji* [Operaie], Guangzhou, Huacheng chubanshe, pp. 107-108. Su questa celebre poeta operaia si veda il bel capitolo a lei dedicato nel volume di Giuseppa Tamburello, *Quando la poesia di fa operaia*, Roma, Aracne, 2019, pp. 45-64.

# Comunismo, poesia e storia. Mao poeta nel 1964

di Alessandro Russo

## «贺新郎·读史»

人猿相揖别。  
 只几个石头磨过，  
 小儿时节。  
 铜铁炉中翻火焰，  
 为问何时猜得？  
 不过几千寒热。  
 人世难逢开口笑，  
 上疆场彼此弯弓月。  
 流遍了，  
 郊原血。

一篇读罢头飞雪，  
 但记得斑斑点点，  
 几行陈迹。  
 五帝三皇神圣事，  
 骗了无涯过客。  
 有多少风流人物？  
 盗跖庄跻流誉后，  
 更陈王奋起挥黄钺。  
 歌未竟，  
 东方白。

“Studiando la storia”<sup>3</sup> è una poesia di Mao Zedong in lingua classica scritta nel 1964. Un “abstract” potrebbe essere questo: Mao, comunista, guarda la storia, da poeta. Storia, s’intende, come parte integrante dell’ideologia politica del comunismo statale del Nove-

## Studiando la storia (sull’aria di *He xinlang*)<sup>1</sup>

Quando l’uomo e la scimmia si dissero addio  
 lui aveva solo levigato qualche pietra,  
 era un bambino.  
 Nelle fornaci del bronzo e del ferro arde il fuoco,  
 da quando? Indovina,  
 da poche migliaia d’anni.  
 Raro è il sorriso nel mondo umano,  
 sui campi di battaglia s’incurvano le lune degli archi.  
 Ovunque scorre  
 il sangue sulle praterie.

Hai letto una volta la storia e già sui capelli è volata  
 la neve,  
 ma ne ricordi solo macchie sparse,  
 righe di antiche tracce.  
 I miracoli dei cinque sovrani e dei tre imperatori  
 hanno ingannato innumerevoli passanti.  
 Quanti furono veramente grandi?  
 Bandito Zhi e Zhuang Jue furono illustri  
 poi insorse Cheng Sheng brandendo l’ascia.  
 Il canto non è finito,  
 l’Oriente è bianco.<sup>2</sup>

cento, la quale però proprio dalla metà degli anni Sessanta entra in una fase di radicali turbolenze. Come possa la storia essere ancora una guida nell’esistenza collettiva, e in specifico nella politica comunista, è la questione principale di questa poesia di Mao, che an-

ticipa peraltro interrogativi ricorrenti nei maggiori poeti cinesi contemporanei.

Mao è un poeta intenso, raffinato conoscitore della tradizione letteraria, politica e filosofica cinese, uno dei maggiori poeti in lingua classica del suo secolo. Come mai Mao, pur essendosi formato nella partecipazione ai grandi movimenti politici e culturali degli anni Dieci e Venti, quelli stessi che avevano portato all'affermazione del cinese moderno, scrisse poesie in stile classico e non si cimentò direttamente nel verso libero e nella lingua delle sperimentazioni poetiche del Novecento? È una scelta paradossale che richiede approfondimenti specifici, sia sull'atteggiamento di Mao nei confronti della poesia cinese in lingua moderna, che possiamo supporre non sentisse nelle sue corde, sia sui suoi stessi rapporti, molto selettivi peraltro, con l'eredità del "Movimento del Quattro Maggio 1919".

Mi limiterò qui ad osservare che la poesia di Mao, intessuta di citazioni dalla poesia classica (come del resto questa stessa aveva sempre fatto), è anche un dialogo durato tutta la vita con la vastissima tradizione poetica cinese, colonna portante di quell'intero spazio intellettuale. Nella sua relazione con la poesia classica Mao si rivela costantemente immerso in un'inquietudine autoanalisi di quella tradizione culturale, della quale si sente intimamente partecipe e al tempo stesso radicale innovatore.

Il problema più rilevante è però il peculiare rapporto tra il Mao politico e il Mao poeta. Non basta evocare la tradizione di ministri e imperatori cinesi, per i quali versificare era un elemento rituale essenziale del loro status burocratico: tutti loro versificavano, ma i veri poeti erano un'infima minoranza. Per Mao la poesia non ha nulla di rituale. Essa è anzitutto un terreno privilegiato di riflessione nel quale uno stato di incertezza e di disorientamento, al cuore di un problema politico, viene rielaborato con le risorse dell'arte.

Il rapporto di Mao con la poesia è stato colto in profondità da Henry Bauchau, il grande scrittore e poeta belga, autore di quella che è di gran lunga la migliore biografia di Mao<sup>4</sup>. Bauchau considera le poesie di Mao come tracce essenziali del suo pensiero, spesso alla vigilia di passaggi importanti e difficili. Sia chiaro, la poesia non decide nulla della politica, ma nel caso di Mao costituisce uno spazio di meditazione che fa leva sulla singolare razionalità poetica per trattare la propria indecisione politica, tracciarne i termini, delimitare un'angoscia. Quando si pone in modi più cogenti e

più incerti la domanda "che fare?", è spesso sul terreno della poesia che Mao va a cercare, non tanto una risposta, quanto l'aiuto a superare una difficoltà col coraggio di una "distanza poetica".<sup>5</sup>

Nel 1964 Mao, a 71 anni, ha appena ultimato un lungo periodo di "studio della storia", un vasto programma personale di lettura sistematica della storiografia cinese classica, cominciato esattamente all'indomani della Liberazione.<sup>6</sup> Ha letto la storia da marxista, ma con una torsione originale. Fin dal primo verso si fondono, sulla scena di un faccia a faccia di grande pathos, echi precisi di Darwin e di Engels. La tappa originaria dell'evoluzione umana passa attraverso un saluto. Quel "dirsi addio" (揖别 *yibie*) tra l'uomo e la scimmia, pacato e in qualche modo reciproco, si fonda anzitutto sulle capacità inventive e simboliche del primo. Questo "bambino" – il padre dell'uomo, senz'altro – che "congunge le mani sul petto in un segno di saluto" (è questo il senso di 揖 *yi*, marcato anche dal radicale "mano" del carattere), ha con sé poche "pietre" lavorate, frutto del suo primo ingegno creativo, e manifesta altresì un'iniziale disposizione al linguaggio. Al centro della scena sta quel "segno di saluto". È nel momento in cui sa "significare" che quel bambino si distacca dal suo "avo". Oltre alle pietre levigate, possiede già i rudimenti del linguaggio.

Al quarto verso l'intonazione cambia bruscamente. Da elegiaca diventa subito aspra, sarcastica. Entra in scena fragorosamente la storia. Il riferimento implicito, ma senz'altro rivolto alla situazione politica e alla cultura storiografica cinese di quel momento, è condensato nella scena delle fiamme che guizzano "nelle fornaci del bronzo e in quelle del ferro". Un grande dibattito coinvolge gli storici cinesi ai primi anni Sessanta intorno al problema di dove fissare la linea di demarcazione tra il "modo di produzione schiavista" e il "modo di produzione feudale". Sarà stato contemporaneo, come dice allora una parte rilevante della storiografia cinese, al passaggio dall'età del bronzo a quella del ferro? Mao risponde con un'intonazione ironica, "Indovina da quando arde il fuoco nelle fornaci?" Pochi millenni, rispetto alla lunga "infanzia" dell'umanità.

Il tema di quel dibattito storiografico è per Mao essenziale, anzi con la pretesa di rivelare una costante dello sviluppo storico porta in una direzione che non chiarisce affatto, ma rende più oscuro il problema del ruolo della conoscenza storica nella politica comunista. Su cosa si fondava quel dibattito? Sul presuppo-

sto di un insieme di “leggi della storia” che avrebbero dovuto portare alla società comunista attraverso la società socialista. Il fondamento era il “materialismo storico”, copyright di Stalin, il quale l’aveva concepito come l’“applicazione alla società e alla storia” di una “visione del mondo” detta “materialismo dialettico”.<sup>7</sup>

Schematizzando all’essenziale: per il “materialismo storico” staliniano la storia umana va dal comunismo primitivo, alla società schiavista, a quella feudale, a quella capitalista, poi socialista e poi al comunismo, attraverso passaggi epocali segnati dallo sviluppo di forze produttive nuove. Queste non avrebbero potuto esistere e svilupparsi sotto le regole dei vecchi rapporti di produzione, cioè delle forme di dominio vigenti. La spinta di queste nuove forze determinava quindi i cambiamenti epocali dei fondamenti dell’autorità statale. Ad esempio, non più la proprietà degli schiavi ma la proprietà terriera.

La ricerca della discontinuità tra età del bronzo ed età del ferro, in quel dibattito, mirava però implicitamente a un problema contemporaneo. Se era stato l’emergere e lo sviluppo delle nuove tecnologie nella fusione dei metalli a determinare il passaggio dalla società schiavista a quella feudale, quali prerequisiti di nuove forze produttive erano necessari a garantire il passaggio alla società comunista? Nel ridimensionare con una domanda ironica la rilevanza di quel dibattito, Mao prende una distanza netta dalla visione della storia operante nella cultura politica del comunismo statale del Novecento. Non crede a quella grande logica della storia che si voleva più ferrea di quella guidata dall’“astuzia della ragione”.

Gli ultimi quattro versi della prima strofe cambiano nuovamente intonazione. Le tragedie più atroci sono state la regola del mondo: “Raro è il sorriso nel mondo umano” è una citazione quasi letterale da Du Mu (803-852), grande poeta di epoca Tang (619-907).<sup>8</sup> I versi successivi la sviluppano, evocando una fondamentale angoscia che la conoscenza storica comporta. Si intrecciano citazioni dalla poesia classica, ma si sente anche l’eco lontana di un tema filosofico moderno: non è stata forse la storia un “mattatoio”, come diceva Hegel? Per il filosofo tedesco, sotto sotto, lavorava il processo di liberazione dello Spirito Assoluto. Per Mao, invece, la questione resta in sospeso sulla scena di una tragedia antica: il fronteggiarsi delle lune degli archi sui campi di battaglia, le praterie insanguinate.

“Hai letto una volta la storia e già sui capelli è volata la neve” (altra citazione classica, da Li Bai, 701-762) all’inizio della seconda strofe, è un accenno di autoritratto a 71 anni. Mao era uno studioso sistematico della storia,<sup>9</sup> soprattutto cinese, come testimoniato da tutti i suoi scritti, ma proprio nel momento in cui ha completato una lettura pressoché integrale delle grandi fonti della storiografia cinese classica, espone un dubbio radicale sulla possibile completezza della conoscenza storica. La storia è uno spazio di sapere che lui dice di non riuscire ad afferrare integralmente. Anzi, nel suo ricordo restano solo macchie disperse, tracce frammentarie.<sup>10</sup>

Niente grande logica della storia, dunque, tanto meno nella versione confuciana che vantava la saggezza miracolosa degli antichi sovrani, per ingannare, una generazione dopo l’altra, “innumerevoli passanti”. Non sono gli eroi che contano, ma le masse, la loro capacità discontinua di esistere politicamente. Se il dolore e la sofferenza sono la regola, ci sono però state anche delle eccezioni. La storiografia ufficiale aveva denigrato come feroci “banditi” grandi dirigenti di insurrezioni di schiavi e di contadini<sup>11</sup>, le cui imprese equivalgono a quelle di Spartaco e di Müntzer. Sono loro, invece, i soli personaggi da chiamare “illustri”.

Anche qui c’è un riferimento ad un altro grande dibattito storiografico dei primi anni Sessanta in Cina, che riguardava il valore politico delle insurrezioni contadine in epoca imperiale. Il problema, nella storiografia cinese più accreditata, è se quelle insurrezioni fossero state capaci di svolgere un ruolo propulsivo nella storia, dato che i contadini non costituivano le “nuove forze produttive”. Mao stavolta taglia corto, non usa il tono ironico, ma inneggia ai nomi di antichi rivoltosi, bandiere per i comunisti cinesi moderni, come lo era stato Spartaco per i comunisti tedeschi.

Improvviso cambio di scena negli ultimi due versi, velocissimi, tre caratteri ciascuno. Occorre pensare la politica accettando di mettere in sospensione i riferimenti alla storia, in tutte le versioni disponibili, “materialista storica” o “confuciana” che sia. Guardare all’infinito della poesia, il “canto” che “non finisce”, spinge verso un campo di possibilità inedite per pensare politicamente. “L’Oriente è bianco” (dove risuona con una sfumatura spazientita l’onnipresente ritornello de “L’Oriente è rosso”) è l’appello a un’invenzione politica capace di esistere anche se si sono dissolti i precedenti riferimenti alla storia.

Judith Balso ha messo in risalto l'estensione, nella poesia del Novecento, del dilemma del rapporto tra storia e politica comunista, mostrando come dalle prime illuminazioni di Mandel'stam all'epoca di Stalin, alle meditazioni pasoliniane su Gramsci degli anni Cinquanta, fino alla poesia cinese contemporanea, il tema è stato elaborato intensamente da grandi poeti.<sup>12</sup> Vorrei provare a situare la lettura di questa poesia di Mao nella prospettiva che Balso ha elaborato.

Concordo con la sua periodizzazione che pone gli anni Sessanta come la fine di un'epoca della politica comunista fondata su una visione della storia. In effetti, i lunghi anni 60, e la Rivoluzione Culturale in particolare, compreso il suo fallimento, sono stati un grande laboratorio politico di massa, che ha sottoposto a sperimentazione il valore di una "garanzia storica" della politica, dimostrandone infine l'esaurimento. La fine del Novecento rivoluzionario, databile senz'altro in quegli anni, è anche la crisi conclusiva di una relazione privilegiata tra storia e politica. Il ruolo che questa crisi svolge nell'esaurimento del comunismo novecentesco merita di essere esplorato, ma altrettanto importanti sono le sue conseguenze nel campo dello studio della storia, mai come oggi disorientato e in cerca di nuove prospettive.

D'altronde, non si può dire che il riferimento alla storia come garanzia della politica sia del tutto scomparso. Il paradosso contemporaneo dell'ideologia governativa cinese è che essa mantiene questa visione "storica" come legittimazione del capitalismo. O meglio, entrambe le visioni della storia, quella staliniana del "materialismo storico" e quella confuciana dei "sovrani benevolenti", fanno da cornice ideologica ad un sistema di organizzazione della produzione classicamente capitalistico, con un mercato del lavoro estremamente flessibile, cioè ultra-precaro. A fondamento della capacità economica della Cina c'è una massa di almeno trecento milioni di operai migranti che cambiano lavoro ogni pochi mesi in luoghi distantissimi tra loro e senza alcun diritto stabile di risiedere in città. Difficile riciclare ideologicamente il "materialismo storico" per trattare questo fenomeno strutturale della società cinese oggi.

Tuttavia i riferimenti alla storia nel discorso governativo cinese persistono e non vanno considerati solo vuota retorica, perché hanno una precisa efficacia operativa. È proprio sulla storia che si fonda la peculiare autorità interdittiva del PCC.<sup>13</sup> In quanto "avanguar-

dia" del "proletariato", che addirittura opera per il "fine ultimo di raggiungere il comunismo", il PCC ha come sua funzione decisiva di impedire qualsiasi forma di organizzazione politica indipendente dei salariati. Per citare solo un punto esemplare: non esiste in Cina il diritto di sciopero, che è punito fino tre anni di prigione. Ogni tentativo di organizzare sindacati indipendenti viene soppresso con la massima fermezza. Tutto ciò in nome della "missione storica" del partito comunista.

Questo peraltro, ben più che rivolgersi verso obiettivi "comunisti" – quelli sono per il glorioso futuro che la storia avrebbe già deciso – si pone al servizio della rinnovata grandezza della nazione plurimillennaria. Ecco dunque il terreno sul quale sono pienamente conciliabili materialismo storico e storicismo confuciano, le "leggi della storia" che guidano lo sviluppo delle forze produttive e la saggezza miracolosa dei sovrani di tutte le epoche.

Mao aveva previsto ripetutamente fin dalla fine degli anni Cinquanta che l'instaurazione su larga scala del capitalismo in Cina sarebbe stata molto probabile, e che le "leggi della storia" avrebbero potuto essere usate a quello stesso scopo, magari adattate con qualche sofisma alle esigenze delle "leggi del mercato". La sua presa di distanza poetica dalla storia, e proprio in un momento in cui era immerso nello studio della storia, è in qualche modo un antecedente logico della sua presa di posizione a favore della Rivoluzione Culturale.

Della Rivoluzione Culturale domina una versione talmente orripilante che al suo confronto la Rivoluzione Francese è quasi un minuetto settecentesco. Ma se si guarda oltre la nebbia ideologica della "negazione integrale", essa è stata in realtà un immenso laboratorio sperimentale di massa. Un campo di sperimentazioni rimasto incompiuto, e infine annientato da processi distruttivi e soprattutto autodistruttivi, sul quale c'è ancora molto da riflettere con criteri nuovi. Ciò che animava quelle energie politiche collettive – che nei primi due anni coinvolsero centinaia di milioni di persone – era l'ansia di riesaminare alla radice i fondamenti della "cultura rivoluzionaria", cioè l'intero spazio ideologico e organizzativo del comunismo statale del Novecento.<sup>14</sup>

La storia ne era un pilastro concettuale, nei confronti del quale Mao dichiara in questa poesia un profondo scetticismo. Ma nel far questo prende le distanze da quell'intero spazio di cultura politica. In quegli stessi anni ne prevede chiaramente l'imminente chiusura epocale e auspica con la Rivoluzione Culturale di re-

alizzare una mobilitazione politica di massa capace di sottoporre a una nuova sperimentazione il comunismo stesso.<sup>15</sup>

Letta in questa prospettiva, a sei decenni di distanza, *Studiando la storia* mostra una grande capacità anticipatrice. Sulla scia della linea di lettura che Bauchau dà della poesia di Mao in generale (non cita “Studiando la storia”, che era ancora inedita), possiamo considerare questa poesia una traccia della distanza poetica con la quale Mao, quasi alla vigilia della Rivoluzione Culturale, prende posizione su un dilemma cruciale, quello del valore dello studio della storia nel pensiero e nella pratica della politica comunista.

Mao guarda a tale valore con crescente distacco, modulato nelle diverse e mutevoli intonazioni della poesia. Dal pathos del quadretto preistorico iniziale, al sarcasmo sulla datazione della fusione dei metalli, alla compassione per la rarità del sorriso nel mondo, fino all’inizio elegiaco della seconda strofe, che poi si trasforma rapidamente in invettiva contro i falsi miracoli dei sovrani leggendari, e nell’elogio dei soli personaggi che meritano di essere considerati “illustri”, benché denigrati come “banditi” da tutta la storia scritta in onore di quegli stessi sovrani.

Infine, il distico che conclude la seconda strofe (ripetendo lo schema trisillabico del finale della prima) intona improvvisamente qualcosa che possiamo intendere come un elogio dell’infinito. Il penultimo verso dice il non-finito della poesia, canto che non finisce. L’ultimo verso conclude sul bianco dell’Oriente. Finale enigmatico, del quale sono state fornite interpretazioni diverse, in parte complementari.<sup>16</sup>

Una lettura molto testuale rinvia al “foglio bianco”, metafora che Mao aveva usato, nell’elogiare la cooperazione agricola, per indicare la possibilità di “scrivere le cose più belle”, nonostante che la Cina fosse “povera e bianca”, o meglio di trovare in quel “bianco” una forza per trasformare le cose. Una seconda lettura considera invece questa chiusa come direttamente

legata ai versi precedenti, quindi riferita ai banditi rivoluzionari dell’antichità, di cui non smette di cantare le lodi e di cui prevede che si accenda una nuova luce a Oriente. Inoltre, molti commentatori ricordano che il verso finale cita alla lettera quello di una poesia di Li He, un giovane “poeta maledetto” di epoca Tang che Mao amava molto. Il verso dice 吟诗一夜东方白 *yin shi yi ye dongfang bai*, “cantare poesie tutta la notte, l’Oriente è bianco”. Citazione resa più densa data l’importanza che la figura del bianco riveste nella poesia di Li He. Da questa prospettiva però, il verso di Mao “il canto non è finito” riecheggia il cantare poesia tutta la notte del poeta Tang e non si riferisce ai versi precedenti.

Aggiungo come pista di lavoro un altro elemento. Il “bianco” è il “vuoto” nella teoria pittorica cinese. Esiste il concetto di 空白 *kongbai*, “bianco-vuoto”. D’altronde, il vuoto è un concetto particolarmente stratificato nella tradizione di pensiero cinese. Qui appare associato all’Oriente e posto vistosamente in posizione conclusiva. C’è anche l’eco polemica di “L’Oriente è rosso”, che a ben guardare è assai più che una probabile personale insofferenza per quel ritornello. Il “rosso dell’Oriente” consonava profondamente con quella visione storica della politica da cui Mao prende qui le distanze. Quell’avvento del “rosso”, col suo inevitabile sorgere a Oriente, favoleggiava di una legge della storia quasi inscritta nell’armonia della natura. Mettendo il bianco come colore dell’Oriente Mao lo associa viceversa a un “vuoto”, che considera peraltro come campo di possibilità aperto verso l’infinito.

Il verso finale ha una sua continuazione indefinita, che il penultimo verso preannuncia. C’è come un lunghissimo pedale di pianoforte nel quale risuonano armonici filosofici. L’Oriente può essere visto dalla filosofia come la sorgente dell’essere, ma il bianco-vuoto è la sua condizione primaria. Una tesi di Alain Badiou può aiutare a mettere a fuoco l’immagine conclusiva, “il vuoto è il nome proprio dell’essere”.

## Note

- <sup>1</sup> Lo schema metrico di questa poesia riprende quello di una poesia celebre, come avveniva nella poesia Song (960-1279). Nel titolo compare prima il nome del modello di riferimento, “Sull’aria di *Congratulazioni allo sposo*. *Studiando la storia*”.
- <sup>2</sup> Ringrazio Claudia Pozzana per avermi guidato nella traduzione di questa poesia.
- <sup>3</sup> Questa poesia fu pubblicata postuma nel secondo anniversario della morte di Mao sul *人民日报 Renmin ribao* [Quotidiano del popolo] il 9/9/1978. Le poesie di Mao precedentemente edite sono state tradotte in italiano da Renata Pisu nel volume Mao Tse-tung, *Uno studio sull’educazione fisica. Tutte le poesie*, Firenze Sansoni, 1974. La raccolta più completa in cinese, contenente 67 poesie di cui 25 postume, è *毛泽东诗词集 Mao Zedong shici ji*, Beijing, Zhongyang wenxian chubanshe, 1996. Tra le varie le versioni in inglese curate da traduttori cinesi: *Poems of Mao Zedong*, translated by Zhao Zhentao, Changsha, Hunan Normal University Press, 1993; *Poems of Mao Zedong*, with rhymed versions and annotations by Gu Zhengkun, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1993.
- <sup>4</sup> Henry Bauchau, *Mao Zedong. Une vie*, Paris, Flammarion, 1978.
- <sup>5</sup> Sulla categoria di “distanza della poesia” mi riferisco qui alle analisi che Claudia Pozzana ha fatto della poesia di Bei Dao, il maggiore poeta cinese contemporaneo. Si veda il suo *La poesia pensante. Inchieste sulla poesia cinese contemporanea*, Roma Quodlibet, 2011 e l’Introduzione a Bei Dao, *Speranza fredda*, Torino, Einaudi 2006.
- <sup>6</sup> Il suo programma di studio comprendeva le *24 Storie Dinastiche* (二十四史 *Ershisi shi*) e lo *Specchio completo per l’aiuto al governo* (资治通鉴 *Zizhi tongjian*). Negli anni scorsi sono state pubblicate in Cina le ristampe delle edizioni da lui lette, con le sue annotazioni manoscritte. Cfr. *毛泽东传 Mao Zedong zhuan* [Vita di Mao Zedong], Beijing, Zhongyang wenxian chubanshe, 2003. Vol 2.
- <sup>7</sup> J. Stalin, “Materialismo storico e materialismo dialettico” (1938). Vedi <https://www.marxists.org/italiano/reference/stalin/diamat.html>. La differenza con la “concezione materialistica della storia” di Marx ed Engels non è meramente terminologica. Essa era un programma politico, perfino organizzativo, non una “visione del mondo”.
- <sup>8</sup> Il tessuto delle citazioni classiche delle poesie di Mao è esaminato in dettaglio da 公木 Gong Mu, *毛泽东诗词鉴赏 Mao Zedong shici jianshang* [Apprezzerla la poesia di Mao Zedong], Changchun, Changchun chubanshe, 2001.
- <sup>9</sup> Tra gli studi dedicati alla costante frequentazione della storiografia da parte di Mao si veda 王子今 Wang Zijin, *历史学者毛泽东 Lishi xuezhe Mao Zedong* [Mao Zedong studioso di storia], Beijing, Xiyuan chubanshe, 2013.
- <sup>10</sup> Gong Mu (*Mao Zedong shici jianshang*, op. cit., p. 297) osserva che queste “macchie” e “tracce” non possono non far pensare al “Diario di un pazzo” di Lu Xun, quando il protagonista, immerso nello studio dei classici confuciani, comincia a vedere in tutte quelle pagine solo due caratteri, 吃人 *chi ren*, “mangiare uomini”. Si veda la traduzione di questa celeberrima novella nella raccolta *Fuga sulla luna*, a cura di Primerose Gigliesi, Milano, Garzanti, 1973.
- <sup>11</sup> Del primo si conosce solo il nome, Zhi. Come “cognome” la storiografia ufficiale lo aveva chiamato Dao, “Bandito”. Aveva guidato una rivolta di schiavi in epoca delle Primavere e Autunni (722-481 a.C.). Zhuang Jue era stato a capo di un’insurrezione di schiavi all’epoca dei Regni Combattenti. Cheng Sheng aveva guidato, alla fine della prima dinastia imperiale, i Qin (221-206 a.C.), la più estesa rivolta contadina dell’antichità.
- <sup>12</sup> Judith Balso, “L’émergence poétique de l’hypothèse d’une histoire en intériorité. L’importance de cette hypothèse”, Conferenza tenuta ad Amsterdam il 13/4/2018, inedita.
- <sup>13</sup> Assieme a Claudia Pozzana abbiamo delineato alcune ipotesi di lavoro sulla natura dell’autorità interdittiva del PCC e sulla sua integrazione con l’autorità prescrittiva capitalista. “Hong Kong, due sistemi, una guerra incombente?” in *Sinosfere*, 26/7/2020, <https://sinosfere.com/2020/07/26/claudia-pozzana-e-alessandro-russo-hong-kong-due-sistemi-una-guerra-incombente/>
- <sup>14</sup> La versione governativa cinese che sostiene la “negazione integrale”, benché dominante ovunque, viene seriamente rimessa in discussione anche da studiosi cinesi. Si veda Mubo Gao, *Constructing China: Clashing Views of the People’s Republic*, London, Pluto Press, 2018. La più ampia analisi storica e politica è il recente volume di Cécile Winter, *La grande éclaircie de la Révolution culturelle chinoise: ouverture à la politique communiste comme urgence et possible*, Postface de Alain Badiou, Paris, Editions Delga, 2021. Ho proposto una prospettiva d’insieme nel mio *Cultural Revolution and Revolutionary Culture*, Durham, Duke University Press, 2020.
- <sup>15</sup> Va ricordato che quel decennio rivoluzionario in Cina ebbe come “prologo” un’accesa disputa storiografica, politica e teatrale su un “dramma storico” scritto dal celebre storico cinese, Wu Han.
- <sup>16</sup> Una rassegna di queste posizioni nel citato volume di Gong Mu, *Mao Zedong shici jianshang*, p. 298.

# Il “lavoro” del testo. *Tel Quel* e la rivoluzione del linguaggio

di Sara Svolacchia

«Non esiste un solo scrittore d'avanguardia che non sia interamente coinvolto nella rivoluzione cinese. Si tratta di una rivoluzione del linguaggio, pratica nuova, attuale»<sup>1</sup>, affermava nel 1971 Philippe Sollers facendosi portavoce del comitato di redazione della rivista «*Tel Quel*» attorno a cui ruotava l'omonimo movimento<sup>2</sup>.

Attraverso tale dichiarazione il gruppo prendeva definitivamente le distanze dal Partito Comunista francese, da tempo accusato di essersi piegato ad una linea «dogmatico-revisionista». In tal senso, l'adesione al maoismo veniva percepita come l'unica possibile espressione di un «marxismo rigoroso», autentica prosecuzione del pensiero leninista: là dove la sinistra cercava la conciliazione e l'omologazione delle differenze di classe, la logica maoista dell'«uno si divide in due» presupponeva invece l'opposizione tra contrari, «la scissione di tutto ciò che è statico per coglierne il movimento interno, materiale, dialettico, la lotta di classe nel suo momento di affrontamento antagonistico rivoluzionario»<sup>3</sup>.

Parallelamente, la Cina simboleggiava la possibilità che si compisse anche in Francia l'attesa rivoluzione culturale con cui, sulla scia dell'immagine propagandistica di Mao come statista e poeta, si instaurasse un modello nuovo in cui teoria (letteraria) e pratica (politica) potessero andare di pari passo<sup>4</sup>. La specificità della posizione politica di *Tel Quel* risiede infatti proprio nel presupposto secondo cui «la rivoluzione del linguaggio e la rivoluzione in azione»<sup>5</sup> sono indissociabili: da ciò

deriva l'adesione ad un marxismo *sui generis* che si pone come una singolare combinazione di «materialismo, strutturalismo, lacanismo»<sup>6</sup>.

Nel proclamare il maoismo come solo marxismo ortodosso, *Tel Quel* rompeva anche la longeva alleanza con Louis Althusser, il principale divulgatore delle teorie marxiste in Francia. Tale frattura, sostanzialmente misurabile sul terreno dell'influenza della psicanalisi sul materialismo, dà la percezione di come il gruppo avesse sviluppato le problematiche riflessioni intorno al nodo materialismo-maoismo e psicanalisi<sup>7</sup>. Come è noto, il marxismo caldeggiato da Althusser era caratterizzato dall'intenzione di allontanare Marx dalle letture idealiste portate avanti negli anni Sessanta dalla sinistra francese. Riducendo la portata che gli scritti hegeliani avevano avuto sul giovane Marx, la lettura althusseriana introduceva l'idea di una «rottura epistemologica»<sup>8</sup> tra una concezione ancora idealista anteriore al 1845 e la successiva formulazione della nozione di materialismo dialettico in cui la storia veniva a porsi come «processo senza soggetto»<sup>9</sup>.

Pur riconoscendo la necessità di liberare il marxismo-leninismo dalla lettura idealizzante legata all'hegelismo<sup>10</sup>, *Tel Quel* giudicava le speculazioni di Althusser incomplete nella misura in cui esse non tenevano sufficientemente conto delle fondamentali scoperte freudiane e della nuova centralità rivestita dal soggetto<sup>11</sup>: nonostante Althusser avesse mutuato dalla psicanalisi il concetto di «sovradeterminazione» (utilizzato

per definire la pluralità di contraddizioni che si affiancano a quella principale, alla base di ogni società capitalistica, tra forze produttive e sovrastrutture), Sollers accusava l'antico maestro di aver creduto che tali contraddizioni potessero essere risolte secondo il principio del «due che si uniscono in uno». Tale fraintendimento, che secondo *Tel Quel* conduceva all'annullamento del fondamento stesso della dialettica, era dovuto al fatto che Althusser avesse preso in considerazione unicamente il Freud della *Traumdeutung*, in cui il dualismo tra pulsione di piacere e pulsione di morte non era stato ancora sviluppato e in cui il sogno veniva visto come il luogo in cui le contraddizioni potevano essere sintetizzate attraverso i processi di spostamento e condensazione<sup>12</sup>.

La critica mossa da *Tel Quel* ad Althusser è dunque di non aver tenuto conto del soggetto come istanza psichica dominata dalla contraddizione e di aver ceduto così alla tentazione monista, abbracciando un marxismo «pietrificato»<sup>13</sup> in cui vi è posto unicamente per l'influenza che le strutture hanno sulle sovrastrutture ma non su quella che, di rimando, le sovrastrutture potrebbero avere sulle strutture; influenza che, secondo Sollers, è invece proprio ciò che distingue il materialismo dialettico da quello meccanicistico<sup>14</sup>. In altri termini, la lettura che Althusser aveva fatto di Marx sembrava ammettere unicamente l'esistenza di un soggetto sociale, influenzato dal solo mondo esterno<sup>15</sup>.

Nell'ottica telqueliana il soggetto, secondo la definizione che ne dà Julia Kristeva, diviene invece «in processo»: esso si distingue da quello del materialismo meccanicista, «unario» e «tetrico» per la possibilità di trasformare la realtà mediante la pratica (nel caso specifico, la militanza politica). A differenza del 'processo senza soggetto', l'appellativo di 'soggetto in processo' rispecchia la natura stessa dell'inconscio nell'accezione psicanalitica, «terreno della pura contraddizione»<sup>16</sup> in cui coesistono pulsioni opposte. Il riferimento a Lacan appare in questo contesto determinante: se è vero che l'inconscio è strutturato come un linguaggio, il soggetto ne diventa parte costitutiva essenziale. Come annunciato dal saggio lacaniano *Du sujet enfin en question*<sup>17</sup>, il soggetto viene però liberato dai pregiudizi della filosofia idealista e collocato in una prospettiva scientifica: nei termini di Lacan, «il soggetto sul quale si opera in psicanalisi non può essere altro che il soggetto della scienza»<sup>18</sup>, il che equivale a ribadire la necessità di «ripulire il soggetto dal soggettivo»<sup>19</sup>.

Un punto su cui *Tel Quel* insiste a più riprese è che tale centralità conferita al soggetto non avrebbe potuto trovare spazio in un momento storico in cui non avesse avuto luogo la cruciale convergenza tra post-hegelismo, marxismo e psicanalisi. Se è vero, come affermato da Kristeva, che a ogni tentativo di codificare la grammatica corrisponde una diversa visione ontologica, è proprio nella fenomenologia hegeliana che va individuata una rivoluzione copernicana che ruota attorno alla coppia soggetto/predicato<sup>20</sup>. Per la tradizione medievale, infatti, l'unità che caratterizza la Trinità (in cui il Figlio e lo Spirito Santo sono emanazione e medesima sostanza del Padre) trovava un perfetto corrispettivo nella lingua: secondo la formulazione di Duns Scoto, il centro di tutto è il verbo, l'essere è la verità. Se tutto discende dall'Uno, non esiste niente che sia ontologicamente diverso da quest'ultimo, eterogeneo. Il sottile ma importante passaggio che ha luogo è quello dalla *materia* (eterogenea, l'Altro) all'*oggetto* (identificato come tale dal processo intellettuale). Il soggetto appare completamente escluso dall'analisi grammaticale e il verbo si pone come solo elemento di giuntura della costruzione frastica. All'opposto si colloca la *Grammaire générale et raisonnée* di Port-Royal che muove da basi cartesiane: chi pensa l'oggetto non è il verbo, ma il soggetto. Il verbo non è altro che una copula, estensione del vero luogo generativo dell'affermazione, l'Io. In questa ottica, ogni atto comunicativo è inteso come affermativo in quanto il soggetto non è mai messo in discussione, né analizzato. Sarà necessaria l'introduzione, da parte degli Enciclopedisti (Du Marsais e Beauzée in particolare), della nozione di 'complemento' affinché si inizi a pensare alla lingua attraverso un approccio sintattico che metta in relazione tra loro i diversi costituenti della frase. Anche in questo caso – in cui, pure, si assiste alla cancellazione dell'antico rapporto di subordinazione tra verbo e soggetto – a mancare è una giusta considerazione della *materia*, ancora ridotta a elemento esterno che completa (*complementum*) un tutto (ossia la coppia soggetto/verbo).

L'inclusione della materia all'interno del discorso logico – e ontologico – avviene soltanto con la *Scienza della logica* hegeliana in cui è postulato un rapporto di contraddizione tra soggetto e predicato che rende la loro relazione dinamica e interscambiabile. Tale relazione, non pensabile al di fuori di un'analisi di tipo sintattico, presuppone un momento negativo che generi la dialettica tra soggetto e predicato: lo spazio in cui ha

luogo la possibile interazione tra i due componenti è, secondo Kristeva, eterogeneo e, quindi, garante non più di un oggetto assimilabile all'Uno, ma della presenza della *materia*<sup>21</sup>.

È in questo quadro epistemologico che la sfera della *langue* incontra il materialismo dialettico nell'accezione telqueliana: è infatti nella lingua che «appare costantemente l'intersezione dell'ambito storico, sociale, soggettivo» e che «si gioca la dialettica tra ideologia e linguaggio»<sup>22</sup>. Tra le varie pratiche linguistiche, è la poesia, nel senso jakobsoniano del termine comprendente tanto i versi quanto la prosa, quella che meglio esplicita la contraddizione dialettica, facendone «la legge del suo funzionamento»<sup>23</sup>. Ciò è possibile mediante un'interazione dinamica tra significato (assimilato da *Tel Quel* al valore di scambio) e il significante (valore d'uso), là dove quest'ultimo assume maggiore importanza rispetto agli atti comunicativi incentrati su una funzione referenziale e fondati sulla «trasparenza negoziabile del senso»<sup>24</sup>. L'intento di *Tel Quel* è, al contrario, di operare un progressivo smantellamento «della fissità del riferimento di un elemento significante al suo significato obbligato»<sup>25</sup> al fine di riabilitare il ruolo primigenio del significante.

Al tempo stesso, la contraddizione interessa anche il piano logico: a differenza delle pratiche linguistiche ordinarie, la parola poetica non è, di per sé, né vera né falsa. Il problema della verità dell'enunciato non è nemmeno preso in considerazione e la sfera a cui il verso poetico appartiene sfugge alla logica ordinaria, dato che «il significato poetico rinvia e, al tempo stesso, non rinvia a un referente»<sup>26</sup>. Il linguaggio poetico è pertanto quello maggiormente incline a trasgredire le leggi sintattiche poiché in esso i morfemi non obbediscono alla legge che regola la comunicazione standard, non poetica, ossia alla «legge della commutatività» che, postulando la linearità del discorso, ammette la possibilità dello spostamento delle sue componenti là dove ciò non comporti un cambiamento di senso. Viceversa, nella scrittura poetica «l'enunciato è leggibile in una totalità significante solo come una spazializzazione delle unità significanti»<sup>27</sup> in cui dunque la linearità del discorso viene messa in discussione, se non propriamente distrutta. In tal senso, lo spazio in cui si colloca la scrittura poetica diviene, secondo una definizione di Michail Bachtin successivamente ripresa da Kristeva, quello del carnevale, inteso come luogo della contraddizione, del discorso dialogico, dove coesistono «l'alto

e il basso, la nascita e l'agonia, il cibo e l'escremento, la lode e l'insulto, il riso e le lacrime»<sup>28</sup>.

La scrittura poetica è dunque la sola a trasformarsi da atto incoativo a *lavoro* sulla lingua. In quanto pratica produttiva incentrata sul valore d'uso, essa necessita di operare in controtendenza rispetto alla logica capitalistica che mira a cancellare la traccia del lavoro degli operai o, nei termini di Debord, ad attuare una «divisione generalizzata del lavoratore e del suo prodotto» che conduce all'«astrazione di ogni lavoro particolare e all'astrazione generale della produzione d'insieme»<sup>29</sup>. Il libro finito non deve più dare l'«illusione del naturale» o porsi come semplice «oggetto di consumazione nel quale il senso si dà, si trasmette, si esaurisce»<sup>30</sup>. Viceversa, per *Tel Quel* la scrittura è chiamata ad esibire i propri mezzi, il processo, la *trace*, ossia la manifestazione di quella *différance* che dovrebbe portare al superamento della letteratura volta al puro consumo di concetti e già definita da Robbe-Grillet come «tirannia delle significazioni»<sup>31</sup>. Come sintetizzato da Jean-Joseph Goux in una rilettura in chiave derridiana di Marx, è proprio il lavoro a generare la *différance* in quanto esso «differisce "la consumazione dei prodotti come mezzo di godimento" per "consumarli come mezzi di funzionamento del lavoro"».

Sfuggire all'imperativo referenziale è dunque possibile là dove la scrittura abbracci quel livello della lingua che le altre funzioni comunicative tendono a rimuovere, ossia il presimbolico. Come indicato da Kristeva, infatti, il linguaggio è costituito da due diverse modalità che si generano a partire da un'ottica che, nuovamente, è di tipo dialettico e materialista: da un lato, quella simbolica, associata alla significazione, al segno, al rapporto simmetrico tra la triade referente-significato-significante; dall'altro, appunto, quella presimbolica, o semiotica, anteriore alla precedente e costituita dal ritmo, dalle pulsioni, dell'«eterogeneità del senso»<sup>32</sup> messa in moto da suoni ancora estranei alla significazione (come, a un livello radicale, le glossolalie di Artaud) e riconducibili ai vagiti dei neonati che precedono la produzione dei primi fonemi.

L'esplorazione di tale componente presimbolica si ritrova anche in Freud attraverso l'idea del sogno come processo («lavoro del sogno»). Mettendo l'accento sul processo che conferisce un senso, e non più sul senso stesso, Freud aveva aperto «la problematica del lavoro come sistema semiotico particolare» distinto, proprio come quello poetico, dalla logica

della parola come valore di scambio<sup>33</sup>. «Elaborazione del 'pensare' prima del pensiero», il lavoro del sogno reca in sé, *ante litteram*, la *différance* derridiana così come avviene, nell'ottica telqueliana, con la scrittura stessa<sup>34</sup>. Tale aspetto sarà poi ripreso e sviluppato da Lacan, che troverà nel significante proprio un anticipatore del senso nello stesso modo in cui funzionano la scrittura geroglifica o quella a base di ideogrammi<sup>35</sup>.

Il linguaggio poetico telqueliano raccoglie dunque queste istanze, facendo della componente presimbolica il suo punto di forza e sottraendosi all'imperativo della significazione a cui è subordinata l'entrata nel «mondo dei padri», dominato dalla morale tradizionale e dai codici della legge civile. Se lo spazio entro cui la poesia si muove è quello pulsionale e materno del

presimbolico, esso può essere definito come una *chora* in senso platonico «anteriore all'Uno, materna [...] ritmo, prosodia, gioco di parole, non-senso del senso, riso»<sup>36</sup>.

È precisamente in virtù dell'esplorazione di tale componente negativa (nel senso di antitesi rispetto al momento tetico costituito dal simbolico), eterogenea rispetto al senso, che la letteratura si fa, secondo la formulazione di Sollers, «esperienza dei limiti». Da qui, il trinomio telqueliano, fondamento di ogni avanguardia intesa come «produzione rivoluzionaria» e rimasto intatto, malgrado la presa di distanza dal maoismo, fino agli ultimi anni di attività del movimento: «lotta di classe, soggetto, lingua».

## Note

- <sup>1</sup> Tel Quel, «Mouvement de juin '71 – Informations» n. 4, 1<sup>er</sup> octobre 1972.
- <sup>2</sup> Per una ricognizione sulla storia di *Tel Quel*, cfr. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, 1995; Jacqueline Risset (a cura di), *Tel Quel*, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1982.
- <sup>3</sup> Monique Charvet, Ermanno Krumm, *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, Bari, Dedalo Libri, 1974, p. 46.
- <sup>4</sup> Cfr. Ieme Van der Poel, *Une révolution de la pensée*, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 107-108.
- <sup>5</sup> Philippe Sollers, *Pourquoi j'ai été chinois*, «Tel Quel» n. 88, été 1981, p. 14.
- <sup>6</sup> Kefei Xu, *Le maoïsme de Tel Quel autour de Mai 68*, «Transtext(e)s Transculturées» n. 6, 2011, p. 4.
- <sup>7</sup> Come è noto, il pensiero freudiano appare difficilmente conciliabile con la dottrina maoista: la nozione di inconscio, così come quella di psicosi, non trovarono mai una vera applicazione in Cina.
- <sup>8</sup> La nozione di 'coupure épistémologique' appartiene a Gaston Bachelard ma si ritrova in Althusser nel *Pour Marx*, Paris, Éditions La Découverte, 1965, p. 26 e passim.
- <sup>9</sup> Louis Althusser, *Sur le rapport de Marx à Hegel*, in *Lénine et la philosophie*, Paris, Maspero, 1972, p. 68.
- <sup>10</sup> Quella dell'eredità di Hegel è una questione che merita una precisazione: oltre alla dialettica del servo-padrone, il marxismo-leninismo riprende dalla *Fenomenologia dello Spirito* il principio secondo il quale ogni affermazione è il risultato di una «negazione della negazione», ossia di una contraddizione. Lo sviluppo di questo stesso principio segue, però, una via opposta a quella dell'idealismo, riprendendo invece una tradizione materialistica che risale all'atomismo e che esclude lo Spirito hegeliano, fino a giungere, con Mao, al principio dell'«uno si divide in due», emblema della contraddizione dialettica. Come dimostrano i *Quaderni filosofici* di Lenin, l'importanza di Hegel resta quindi fondamentale e la critica di
- Sollers a Althusser si fonda proprio sull'aver voluto cancellare questo tributo. Per un approfondimento sul tema si rimanda a Philippe Sollers, *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil, 1974, pp. 96-157.
- <sup>11</sup> Philippe Sollers, *Sur la contradiction*, «Tel Quel» n. 45, printemps 1971, p. 12.
- <sup>12</sup> *Ibidem*.
- <sup>13</sup> Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., pp. 443-444. Come ricorda Federico Fastelli, l'analisi di Sollers rivendicava «la necessità della contraddizione tra teoria e prassi che sia il 'dogmatismo staliniano', sia il 'sociologismo trotskijista' avevano sterilizzato. Il primo aveva eretto la contraddizione 'a principio fatalistico' [...], annullando l'aspetto filosofico; il secondo ne aveva disperso il significato, dilatandolo a dismisura». Cfr. Federico Fastelli, «Il cinese ero io, naturalmente». *Sanguineti, Tel Quel e il dibattito politico delle neoavanguardie*, in Teresa Spignoli-Claudia Pieralli (a cura di), *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, «Between», X, 19, 2020, p. 165.
- <sup>14</sup> Philippe Sollers, *Sur la contradiction*, cit., p. 19.
- <sup>15</sup> Cfr. Richard Sobel, *Idéologie, Sujet et subjectivité en théorie marxiste: Marx et Althusser*, «Vrin. Revue de Philosophie économique», 2013/2, vol. 14, p. 177.
- <sup>16</sup> Julia Kristeva, *Matière, sens, dialectique*, in *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 280.
- <sup>17</sup> Jacques Lacan, *Du sujet enfin en question*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 229-236.
- <sup>18</sup> Jacques Lacan, *La science et la vérité*, in *Écrits*, cit., p. 858.
- <sup>19</sup> Jacques Lacan, *Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École*, in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 248.
- <sup>20</sup> L'analisi è tratta da Julia Kristeva, *Objet ou complément*, in *Polylogue*, cit., pp. 223-262.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 261.

- <sup>22</sup> Philippe Sollers, *À propos de la dialectique*, «Tel Quel» n. 57, printemps 1974, p. 142.
- <sup>23</sup> Julia Kristeva, *Matière, sens, dialectique*, cit., p. 276.
- <sup>24</sup> Jean-Joseph Goux, *Marx et l'inscription du travail*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 189.
- <sup>25</sup> Jacqueline Risset, *Nota sui problemi di traduzione*, in Alfredo Giuliani-Jacqueline Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Torino, Einaudi, 1968, p. 244.
- <sup>26</sup> Julia Kristeva, *Matière, sens, dialectique*, cit., p. 253.
- <sup>27</sup> Ivi, p. 254.
- <sup>28</sup> Julia Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Sēmeiōtiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 160.
- <sup>29</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 28, 30.
- <sup>30</sup> Jean-Louis Baudry, *Linguistique et production textuelle*, in Tel

- Quel, *Théorie d'ensemble*, cit., p. 354.
- <sup>31</sup> Cfr. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 20. Per una trattazione più specifica sul tema dell'esibizione dei mezzi in *Tel Quel* si veda il capitolo «La scrittura d'avanguardia» in Sara Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, Firenze, FUP, 2021.
- <sup>32</sup> Julia Kristeva, *Le sujet en procès*, in *Polylogue*, cit., p. 76.
- <sup>33</sup> Julia Kristeva, *La sémiotique*, cit., p. 38.
- <sup>34</sup> *Ibid.*
- <sup>35</sup> Julia Kristeva, *L'engendrement de la formule*, in *Sēmeiōtiké*, cit., p. 292.
- <sup>36</sup> Julia Kristeva, *Comment parler à la littérature*, in *Polylogue*, cit., p. 14. Su questo punto Cfr. anche *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

---

# George Oppen's Now: Lyric Immediacy in "Psalm"

---

di Christopher Spaide

If you know anything about the American poet George Oppen (1908–1983), you probably know two things: he wrote, and for almost as many years, he wrote nothing. Oppen the poet started early, matured rapidly. By his mid-twenties, he had established himself as the youngest of a cohort of second-generation modernists known as the Objectivists—so named, under duress, by Louis Zukofsky, who guest-edited the February 1931 issue of *Poetry* that first assembled the poets in print. With the publication of his first book, the assured if enigmatic *Discrete Series* (1934), Oppen was handpicked, apparently, to inherit the modernist toolbox from the previous generation. “I salute a serious craftsman,” wrote Ezra Pound in a preface both brief and, somehow, extremely digressive; William Carlos Williams, reviewing the book, located Oppen’s poetry “on the bedrock of a craftsmanlike economy of means.”<sup>1</sup> Instead, in 1935, with his wife and collaborator in all things, Mary—their lifelong relationship being the *third* thing everyone knows about this poet—Oppen took a sharp leftist turn, setting art aside and joining the Communist Party. He spent the decade organizing rent strikes and eviction protests in Brooklyn, shepherding a milk strike upstate, working as an industrial patternmaker and machinist, and not writing poetry. Drafted at 34, he served in World War II, almost dying from shellfire that killed his fellow infantrymen. In 1950, after being hounded by the FBI for their Communist affiliations, the Oppens fled to Mexico, where

George supported Mary and their daughter Linda by working as a carpenter and furniture-maker—a far handier craftsman than Pound and Williams ever knew.

Coincidentally or not, in 1958, the first year the Oppens could revisit a marginally more welcoming United States, George returned to poetry. Once again, after a quarter-century hiatus, his craft was writing, and for Oppen that meant laborious and genuinely experimental *rewriting*. “I try one and another word and another word, reverse the sequence, alter the line-endings, a hundred two hundred rewritings, revisions—This is called prosody: how to write a poem. Or rather, how to write *that* poem,” he explained in a posthumously printed “Statement on Poetics.”<sup>2</sup> Between 1962—which saw his second book, twenty-eight years after his first—and his final book *Primitive* (1978), he published abundantly, winning the Pulitzer Prize for *Of Being Numerous* (1968). Throughout this extended second act, he kept makeshift journals known today as his “daybooks,” in which he collected quotations, reminiscences, on-the-fly musings on literature and politics, and fragments in verse, alongside shopping lists, addresses, and other evidence of everyday life. Drafts were pasted directly over earlier drafts, the pages thickened with second thoughts; daybooks were held together with staples, pipe cleaners, even a single nail hammered into a block of wood. Before his death from complications of Alzheimer’s disease, he had papered his desk and study walls with twenty-six

scrawled notes. Archivists titled them “The Last Words of George Oppen,” and you can see why, even if their exact dates of composition are unclear. Any number of them sound like homemade epitaphs, on the life or the work: “Being with Mary: it has / been almost too wonderful / it is hard to believe”; “These ordinary words / come to mean / everything // In a way I live on words, forget words.”<sup>3</sup>

Rereading Oppen for this issue, I was dismayed to discover that none of the quick, easy clichés we’ve developed for reassessing modern poets seemed to apply. In retrospect, poetic achievements tend to recede into the distance, shrinking from careers to single books, books to crucial poems, poems to quotable lines, then a few phrases, a word or two, a blip dropping off the horizon—not Oppen’s. Book by book, the work seemed neither ahead of its time nor behind it, neither overvalued nor direly underestimated. Nor was it obvious how his many years with the Communist Party affected the two decades of austere, ambivalent poetry that followed—a question that riddles his readers to this day. Instead, I was overcome by how many of his poems were happening *now*, anew, with a gripping immediacy the poems brought freshly into being every time I reread them. That miraculous conjuring of a present moment, a sense of now-ness, is an effect that his critics are only recently learning how to describe. Peter Nicholls, one of the most sensitive, writes that the poems “seek to make their own spatio-temporal occasion equivalent to the disclosure of this world of being.”<sup>4</sup> Each poem, Nicholls suggests, is an instance of what Oppen, in “The Occurrences,” calls “the creating / *Now*” (144).<sup>5</sup>

In the twenty-first century’s extensive debates over lyric poetry—over lyric’s characteristics and its limits, its transhistorical continuities and its successive re-fashionings—few modernists have been better served than Oppen.<sup>6</sup> But with that phrase “the creating / *Now*,” Oppen sounds less like a midcentury poet in need of a critic than like a lyric theorist *avant la lettre*, entranced by the genre’s unique relation to time. “The fundamental characteristic of lyric,” as Jonathan Culler identifies it in his *Theory of the Lyric* (2015), “is not the description and interpretation of a past event but the iterative and iterable performance of an event in the lyric present, in the special ‘now,’ of lyric articulation.” Culler finds examples of lyric’s “here-and-now of enunciation,” the poem “presenting itself as an

event in time that repeats,” throughout the Western lyric tradition and as early as Sappho’s Ode to Aphrodite.<sup>7</sup> James Longenbach goes a step further—as he explains in *The Lyric Now* (2020) and publicizes with its title, he holds a manufactured presentness to be as fundamental to lyric as the speaker or so-called lyric “I”: “*the lyric now*: whether written in 1920 or 2020, a poem creates the moment as we enter it. The poem is happening now.”<sup>8</sup>

What Oppen contributes to a millennia-old lyric tradition is his peculiar flavor of *now*, wedding an undeniable sense of immediacy to a thoroughly weighed complexity. Paradoxically, Oppen’s *now* can seem both instantaneous and out of time, at once like a first glance and like a gaze for all eternity. His *now* resembles, if anything, the palimpsests he glued into his daybooks: adhesive yet hardened, densely layered with revisions and reconsiderations, extending perpendicularly from the page, all on a canvas portable enough to slip into a suitcase. On the surface, his *now* may be the *now* of moment-by-moment observation, but right under lies the *now* of prolonged meditation, the *now* of the day’s politics, the *now* of the historical epoch. When, in the first poem of *Discrete Series*, one Maude Blessingbourne looks out the window “to see / what was really going on,” Oppen depicts local weather, “rain falling, in the distance / more slowly,” and, behind it, a stage set for world-historical changes: “the world, weather-swept, with which / one shares the century” (5). (There’s a literary-historical *now* here, too; Blessingbourne and the quoted phrase come from a 1902 short story by Henry James—a proto-modernist text on which Oppen pastes his emendations.)

In both acts of his poetic career, Oppen consistently favors the present tense, the mainstay not only of lyric but of riveting oral storytelling, where we find, in his words, “the past raised into the present, the past *present* in the present.”<sup>9</sup> And it is the tense for the impersonal assertions and equations of philosophical discourse, one source for his distinctively flattened sentence-sounds: “There are things / We live among ‘and to see them / Is to know ourselves” (163).<sup>10</sup> (So opens *Of Being Numerous*. What first line could be humbler, less controvertible, than “There are things”?) Magnetizing our attention to this unassuming word, that overlooked phrase, he heightens immediacy even further with his unmistakable free-verse line—deliberate, undecorated, typically short, often enticingly *too* short. Never metrical, his lines are

instead metered out, emitted at unpredictable intervals, obliging readers to cling to every line-ending. Maximizing immediacy is not Oppen's only aim, of course. There is also the Objectivist aim, as he articulated it in a 1969 interview: "the objectification of the poem, the making an object of the poem."<sup>11</sup> In his poem "From Disaster," he encapsulates these competing aims in a richly oxymoronic phrase, "lyric valuables" (50). To be as melodic, as stirringly felt, as a lyric, yet as durable and widely appreciated as a family's or culture's valuables: those are the polar objectives Oppen sought to achieve in poem after poem.

One word whose semantic trajectory has closely mirrored lyric's is *psalm*. Both genres trace their names to Greek words related to instrumental song: lyric from *lyra*, lyre; psalm from *psalmos*, a plucking of harp-strings. Over the centuries, both words have broadened beyond religion, music, and literature, such that any act of praise could be a small "psalm," and everything from prescription drugs to SUVs can be advertised as "lyrical."<sup>12</sup> And yet both genres have proven transhistorical staying power. Contemporary poets convincingly write in both genres; the oldest lyrics and psalms endure today, works anyone can reactivate in the present, with every new recital. One of Oppen's best-loved poems—and a primer for his poetics of immediacy—is called, simply, perhaps deceptively, "Psalm." *Veritas sequitur...*, reads its epigraph, cutting short Aquinas's *Veritas sequitur esse rerum*, "Truth follows upon the existence of things." Why leave "the existence of things," a phrase weighty as reality itself, unsaid? Because Oppen would rather sing things into existence, portraying each in all its wondrous particularity. The faith of this secular "Psalm" is a faith in the sung, spoken, written, dependable word:

In the small beauty of the forest  
 The wild deer bedding down—  
 That they are there!

Their eyes  
 Effortless, the soft lips  
 Nuzzle and the alien small teeth  
 Tear at the grass

The roots of it  
 Dangle from their mouths  
 Scattering earth in the strange woods.  
 They who are there.

Their paths  
 Nibbled thru the fields, the leaves that shade them  
 Hang in the distances  
 Of sun

The small nouns  
 Crying faith  
 In this in which the wild deer  
 Startle, and stare out. (99)

Few masterpieces can be paraphrased with two words, but with "Psalm," one could do worse than "Look, deer!" Conceivably, Oppen spoke just those words upon first spotting whichever deer inspired the poem. But—among other deficiencies—that snippet of speech has none of the "objectification" that Oppen and his peers labored over, nor the breathtaking immediacy of an accomplished lyric poem.

"Psalm" strives for both finish and immediacy in its very first sentence. After a scene-setting line that names an aesthetic response ("In the small beauty") and a natural habitat ("of the forest"), Oppen stares squarely at the deer, a subject without a predicate, with a line that counterbalances estrangement ("wild") and doting anthropomorphism ("bedding down"). Then, with only an em-dash as warning, comes an exclamation for "the existence of things," for simply being, right now: "That they are there!" This must be among the oddest exclamations in all of American poetry, and the most minimal. *That, they, are, there*: these are the eighth, twenty-sixth, second, and thirty-eighth most common words in English-language writing, according to the Oxford English Corpus; all four restrict themselves to the same six-letter palette: *a-e-h-r-t-y*.<sup>13</sup> Which English speaker doesn't use these workhorse words constantly—and who but Oppen would ever arrange them in just this order? "They are there" would be the plainest present-tense noticing, perfectly conceivable to say, though comprehensible only in context (who are "they"? where's "there"?). Adding "That" and an exclamation mark, Oppen elevates noticing into lyric cry, one whose high, vibrating tone hovers somewhere between bare recognition, awed disbelief, and giddy exaltation.

What sort of psalmist speaks this way? Typically for Oppen, "Psalm" has as its lyric subject not a well-defined "I" (that pronoun never appears) but a cinematic eye, from whose trustworthy movements we infer a mind's steady motions. His first two stanzas, as high-

definition as nature-documentary close-ups, zoom in on the deer as they eat: deer → eyes → lips → teeth. The next two, taking in the deer's environment, pan from local terrain to the farthest cosmic "distances": unearthed roots → path-nibbled fields → shade-giving leaves → sunlit backdrop. If the atomic unit of Oppen's meaning-making is the reliable word, each one adding its incremental observation, then the complex molecules are his fragmentary free-verse lines, not one of which could be extracted as a full, freestanding clause. It would be easy to "fix" these lines, shuffling Oppen's words about, aligning sound and syntax. With apologies to Oppen, his second stanza could have read:

Their eyes? Effortless  
 The soft lips nuzzle  
 And the alien small teeth tear at the grass

This perceptual checklist retains Oppen's Imagist juxtapositions of texture and gesture: soft lips and hard teeth, effortlessly gliding eyesight and strained grass-tearing. But it discards the well-timed hesitations of his enjambments, which recreate the split-second experience of searching for the aptest word for something and, just in time, discovering it: the only adjective for those eyes is [!] "Effortless," what lips do, gently, is [!/] "Nuzzle," while teeth forcibly [!!!] "Tear." And fled is that music Oppen orchestrates for his continual wonder: the line-ending spondees—"Théir éyes," "sóft lips," "smáll téeth"—that mimic a mind briefly tensing in concentration, and the stresses surprising him with each new line, in progressively shrinking words. *Éffortless, núzzle, téar*: three syllables, two, one.<sup>14</sup>

To resolve "Psalm"—both its argument and its music—Oppen calls attention to how parts of speech, no matter how "small," can unite in choral, reverential harmony. "The small nouns / Crying faith / In this"—where the deictic *this* could point to *this* natural scene, *this* moment monumentalized in words, *this* power of language, when properly ordered, to refer with precision. (From the daybooks: "We have a degree of faith in the substantives which seem to have a one to one relationship to things out there.")<sup>15</sup> "Psalm" lives by its words, its own "small nouns" chosen with such faultlessness that one has to conclude Oppen is in cahoots with the English language itself. In the neatly divided hemispheres of the poem's diction, words for everything abstract—*beauty, distances, faith, even nouns*—

derive from Romance languages, while the simple names for every tangible or visible thing—*deer, teeth, grass, earth, sun*—are consonant-crammed mouthfuls of Anglo-Saxon roots. The modulation from lines 1 to 9, of the French-derived "forest" to the Germanic "woods," replicates in miniature the whole poem's descent from the abstract realm of "small beauty" to the grit and grounding of "earth."

Not that nouns are Oppen's only indispensable parts of speech. Adjectives alternate ambivalently, now flagging the scene's nonhuman foreignness (*wild, alien, strange*), now modestly appraising it (*effortless, soft, approachably small*). Tug anywhere on the poem's dense web of pronouns, adverbs, and prepositions, and the nouns shake accordingly, tensely interconnected. (From that syntactic tissue, of all places, Oppen drew the title phrase for the 1965 collection where "Psalm" appears, *This in Which*.) And what persistently renews the poem's immediacy—what shocks "Psalm" out of the generic realm of scripture, transforming minimalist scene into captivating event—are the verbs. For much of the poem, Oppen generates an illusion of timelessness, favoring present participles (*bedding down, scattering, crying*), stative, steady-state verbs (*are, dangle, hang*), and frequentative, perpetual-motion verbs, distinguished in English by the suffixes *-er* and *-le*. But in an astonishing last line of two alliterating verbs, that illusion sharply shatters. Oppen has said twice, in ritualistic iteration, that the deer "are there," in a vivid but unbounded present tense. His last line heaves the poem's entire weight onto a single instant, the lyric *now* of enunciation, as the deer abruptly "Startle, and stare out." Following a fleetfooted enjambment on "the wild deer" (a phrase from the second line, brought full circle to the second-to-last), "Startle" startles: the human observer's eye, heretofore unhindered in its drift down the poem, meets the deer's eyes. The moment arrests both human- and deerkind; "Startle" works both intransitively—the deer are startled—and transitively—the deer startle their observer. When "Startle" settles into its soundalike double, "stare out," looking looks at looking. Oppen finds a reciprocating gaze, a last-second reversal that stuns his "Psalm" into silence.

No poem, not even one this well-constructed, was built to be dismantled one word at a time. Still, reading "Psalm" microscopically reveals Oppen's numerous resources—generic, morphological, imagistic, formal,

rhythmic, etymological, syntactic—for making a lyric happen *now*, whether that’s a *now* contemporary to the poem’s composition, the unimaginable-to-Oppen *now* of our present, or the unimaginable-to-us *now* of the future.<sup>16</sup> If the poems’ renewable immediacy accounts, in part, for his continued appeal to contemporary lyric poets like Louise Glück and Carl Phillips, then it also explains his longstanding significance for another loyal audience: readers and writers of the left who celebrate Oppen for his aesthetic and ethical scrupulousness. Those readers have had difficulties, understandably, in finding the imprint of his Communism on his poems, which are not always explicit about current events, often elliptical about politics, and generally too skeptical or downcast to set down any hopeful illustration of an ideal free society. But even in a poem as remote from social relations as “Psalm,” we can see the thin but vibrant outline of Oppen the radical activist, who is always adamant in alerting us to our collective duty to the present, unpostponable moment. The poems at once manifest a compelling *now* and, line by line, probe its breadth and depth; they ask us, in turn, to see *now* for what it is, for all it is, and to respond immediately. “And we have become the present,” he writes in “Leviathan,” titled after Thomas Hobbes’s 1651 treatise of political philosophy. The present, that poem concludes, could amount to our mutual tragedy: “We must talk now. Fear / Is fear. But we abandon one another” (89). Or it could be our common comedy, as in the later poem “Quotations”: “‘We’re having the life of our times’” (140).

The strangest side effect of rereading Oppen today is the frequent impression that his lyrics not only suit “the life of our times” but are somehow *more true*,

more topical and more terrifying, now than when he wrote them. “Route,” from *Of Being Numerous*, culminates with a montage of apocalypses: European colonization, the Vietnam War, a global “cataclysm” in the plainly foreseeable future. “Strange to be here,” Oppen writes—a review of humanity’s time on earth, maybe, or else our epitaph. “[S]trange to be man, we have come rather far”:

We are at the beginning of a radical depopulation  
of the earth

Cataclysm...cataclysm of the plains, jungles, the cities

Something in the soil exposed between two oceans  
(201)

For their first readers, these prophecies, brazenly cast in an already-underway present tense, must have sounded uncharacteristically dour—extreme coming from anyone, let alone a poet famed for his spareness and clarity. Read now? These lines sound like the news. Their lament for the present is the negative image of the praise resounding throughout “Psalm”; they are what happens when the ecstasy of “That they are there!” plummets into the realization that nothing is there for long. Wonder in the everyday is one legacy of Oppen’s lyric immediacy; the vulnerability of *now*, his *now* or ours, is another. Two poems over from “Route,” that legacy receives an unintentional epitaph of its own, as true now as ever: “And it is those who find themselves in love with the world / Who suffer an anguish of mortality” (205).

## Note

- <sup>1</sup> Ezra Pound, “Preface,” in *New Collected Poems* by George Oppen, ed. Michael Davidson (New York: New Directions, 2008), 4; William Carlos Williams, “The New Poetical Economy,” *Poetry* 44, no. 4 (July 1934): 225.
- <sup>2</sup> George Oppen, *Selected Prose, Daybooks, and Papers* (Berkeley, CA: University of California Press, 2007), 47.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, 232, 238.
- <sup>4</sup> Peter Nicholls, *George Oppen and the Fate of Modernism* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 74–75.
- <sup>5</sup> Page references to Oppen’s poems, here and hereafter given parenthetically, refer to his *New Collected Poems*.
- <sup>6</sup> See Peter Nicholls, “Modernism and the limits of lyric,” in *The*

- Lyric Poem: Formations and Transformations*, ed. Marion Thain (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 177–94; Matt Kilbane, “An indexical lyric,” *Jacket2*, 9 December 2016, <https://jacket2.org/article/indexical-lyric>; and Jacob McGuinn, “Saying ‘we’: George Oppen’s and Kant’s lyrical ‘common sense,’” *Textual Practice* 34, no. 10 (2020): 1751–68. For a comprehensive review of twenty-first-century debates over lyric, see Jahan Ramazani, “Epilogue. Lyric Poetry: Intergeneric, Transnational, Translingual?,” in *Poetry in a Global Age* (Chicago: University of Chicago Press, 2020), 239–50.
- <sup>7</sup> Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015), 226, 16.

- <sup>8</sup> James Longenbach, *The Lyric Now* (Chicago: University of Chicago Press, 2020), ix.
- <sup>9</sup> Oppen, *Selected Prose*, 49.
- <sup>10</sup> Both Culler and Longenbach have written on lyric's present tense; see Culler, *Theory*, 283–95, and Longenbach, *The Virtues of Poetry* (Minneapolis, MN: Graywolf Press, 2013), 141–58.
- <sup>11</sup> L. S. Dembo, "George Oppen," *Contemporary Literature* 10, no. 2 (Spring 1969): 160.
- <sup>12</sup> In the United States, the antiepileptic drug pregabalin is sold under the brand name Lyrica. In 2022, Cadillac will release its first electric SUV, the Lyriq.
- <sup>13</sup> See "Most common words in English," *Wikipedia*, last modified 21 September 2021, [https://en.wikipedia.org/wiki/Most\\_common\\_words\\_in\\_English](https://en.wikipedia.org/wiki/Most_common_words_in_English).
- <sup>14</sup> A spondee, a line break, a sudden stress—a tapping too

insistent to pass for slackened American speech rhythms—is this psalm's signature rhythmic motif: "stránge wóods. / Théy"; "Théir páths / Níbbled"; "smáll nóuns / Crýing"; "wíld déer / Stártle."

- <sup>15</sup> Oppen, *Selected Prose*, 175.
- <sup>16</sup> In a longer essay, I would have explored yet another resource of Oppen's: allusion. I am grateful to an anonymous reader who recalls the rich allusive resonances of "grass," extending from the Old Testament ("All flesh is grass") to *Leaves of Grass* by Walt Whitman, a poet never far from Oppen's thinking. Jahan Ramazani hears further verbal echoes of a range of precursors—biblical (Psalm 42), Romantic (Percy Bysshe Shelley's "Ode to the West Wind"), and modernist (Wallace Stevens's "Of Mere Being"). See *Poetry and Its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 162–65.

# Genesi e storia dell'“Internazionale” di Fortini\*

di Michel Cattaneo

Con *‘Internazionale di Fortini’* ci si riferisce comunemente alla versione che Franco Fortini ha dato dell'*Internationale*, la canzone proletaria scritta da Eugène Pottier nel 1871 durante le giornate della Comune di Parigi. Musicata in séguito da Pierre Degeyter, la composizione è poi diventata il canto delle varie Internazionali susseguitesesi, oltre che, dal 1917 al 1944, l'inno ufficiale dell'Unione Sovietica. Il testo di Fortini è stato stampato per la prima volta nel 1995 da Maria Vittoria De Filippis nel numero di «Il de Martino» interamente dedicato alla memoria del poeta, saggista e – come si vedrà meglio – paroliere, che era scomparso da pochi mesi.<sup>1</sup> A rendere il componimento canonico e a sopperire a una diffusione fino ad allora rimasta limitata ha provveduto nel medesimo anno Pier Vincenzo Mengaldo, decidendo di includerlo quale tassello conclusivo nella sua scelta di *Poesie inedite*<sup>2</sup> di Fortini. Il titolo esatto suona: *Sull'aria della «Internazionale»*; quello che segue il testo:

1. Noi siamo gli ultimi del mondo. – Ma questo mondo  
[non ci avrà.

Noi lo distruggeremo a fondo. – Spezzeremo la società.  
Nelle fabbriche il capitale – come macchine ci usò.  
Nelle sue scuole la morale – di chi comanda ci insegnò.

*Questo pugno che sale – questo canto che va  
è l'Internazionale, – un'altra umanità.*

*Questa lotta che eguale – l'uomo all'uomo farà,  
è l'Internazionale. – Fu vinta e vincerà.*

2. Noi siamo gli ultimi di un tempo – che nel suo  
[male sparirà.  
Qui l'avvenire è già presente. – Chi ha compagni  
[non morirà.  
Al profitto e al suo volere – tutto l'uomo si tradi.  
Ma la Comune avrà il potere. – Dov'era il no faremo il sì.

*Questo pugno che sale – questo canto che va  
è l'Internazionale, – un'altra umanità.  
Questa lotta che eguale – l'uomo all'uomo farà,  
è l'Internazionale. – Fu vinta e vincerà.*

3. E tra di noi divideremo – lavoro, amore, libertà.  
E insieme ci riprenderemo – la parola e la verità.  
Guarda in viso, tienili a memoria – chi ci uccise e  
[chi mentì.  
Compagno, porta la tua storia – alla certezza che ci unì.

*Questo pugno che sale – questo canto che va  
è l'Internazionale, – un'altra umanità.  
Questa lotta che eguale – l'uomo all'uomo farà,  
è l'Internazionale. – Fu vinta e vincerà.*

4. Noi non vogliamo sperar niente. – Il nostro sogno  
[è la realtà.  
Da continente a continente – questa terra ci basterà.  
Classi e secoli ci hanno straziato – fra chi sfruttava  
[e chi servì:  
Compagno, esci dal passato – verso il compagno  
[che ne uscì.

1968, 1971, 1990, 1994<sup>3</sup>

Nelle *Note* di carattere filologico che chiudono il volume, Mengaldo precisa che le «tre ultime date in calce alluderanno con ogni verosimiglianza ai vari momenti di revisione»<sup>4</sup> e che il «testo ha avuto certa diffusione orale».<sup>5</sup> Prima di entrare nel merito dei «momenti di revisione», ovvero delle varianti in parte rese note,<sup>6</sup> ma che si possono ora studiare più compiutamente grazie ai materiali conservati presso l'Archivio Franco Fortini di Siena,<sup>7</sup> è proprio a un'iniziale «diffusione orale» che bisogna rifarsi per tornare ai momenti dell'instaurazione dell'*Internazionale* di Fortini.

Lo storico Cesare Bermanni ha raccontato come, nel corso di una conversazione telefonica avvenuta il 5 aprile 1979 e da lui trascritta, Fortini gliene avesse letto il testo, fornendogli indicazioni molto puntuali sulle circostanze nelle quali lo aveva intrapreso :

La composizione del testo mi è stata molto difficile. Ho scritto le prime due strofe e il ritornello nel settembre 1969 ad Agape, in Val Pellice, dov'ero insieme ad alcuni compagni che stavano organizzando gli scioperi alla Fiat in vista del contratto. Il ritornello era allora diverso da quello attuale, che ho modificato, e in seguito ho anche aggiunto due strofe. Mi sarebbe piaciuto molto che venisse cantata e per questo l'ho fatta conoscere ad amici e compagni [...]. Avrai notato come il mio testo riecheggi la versione originaria francese di Eugène Pottier: «gli ultimi del mondo» sono «les damnés de la terre»; e non la traduzione italiana, che è assai infedele e verso la quale il mio testo vuole essere polemico. [...] A questo testo, che ho intitolato *Sull'aria dell'«Internazionale»* e che ho scritto nel centenario della prima redazione tra il 1969 e il 1971, io tengo moltissimo.<sup>8</sup>

In Fortini l'idea di mettere mano all'*Internationale* di Pottier matura dunque nella ricorrenza dei cento anni dalla sua scrittura. A questo specialmente si riferirà il 1971 segnato a piè di pagina. Ma il testo di Fortini nasce soprattutto in un contesto politico e sociale ben preciso: durante le rivendicazioni sindacali di quell'autunno caldo che rappresenta l'ideale prosecuzione italiana del movimento di contestazione giovanile del 1968. Non per caso è questa la data emblematica che Fortini sceglierà di porre in calce innanzi alle altre. Del resto, a fondamento della sua *Internazionale* stanno una «tensione al futuro accoppiata alla critica radicale al presente»<sup>9</sup> e una «denuncia dei miti del progresso

occidentale e dell'eurocentrismo»<sup>10</sup> che Fortini condivide con il Sessantotto a tal segno da arrivare a incarnarne, come ha sottolineato Romano Lupérini, uno degli intellettuali di riferimento.<sup>11</sup> La prima e la seconda datazione dell'*Internazionale* di Fortini sembrano insomma simboliche piuttosto che realmente indicative degli anni di composizione e di revisione.

Comunque sia, di un primitivo stadio dell'*Internazionale* abbiamo testimonianza indiretta da una lettera indirizzata il 4 aprile 1979 allo stesso Bermanni da Luigi Manconi, politico, giornalista (e critico musicale) che era stato militante di «Lotta Continua», occupandosi, insieme al cantante Pino Masi, di allestire una scelta di canzoni per la nuova sinistra:

Si era, credo, nel 1970 (al più tardi, nei primi mesi del '71) [...] nascevano le «canzoni di Lotta Continua»; io collaboravo ai testi e talvolta li scrivevo interamente [...]. Un giorno, una di queste tre persone, Goffredo Fofi, o Piergiorgio Bellocchio o Giovanni Raboni (più probabilmente il primo), mi dà un foglietto rosa; sopra – dattiloscritto con un carattere particolarmente elegante – c'era il testo di Franco Fortini che, a mo' di titolo, portava questa dicitura: «Sul motivo dell'*Internazionale*». Il testo mi parve molto bello e proposi a Pino Masi di interpretarlo lui, di portarlo in giro e di cantarlo. Poi, non so più per quale motivo, si decise di modificare il testo. Lo feci io. Conservai, del testo fortiniano, il ritornello.<sup>12</sup>

La rielaborazione di Manconi si può leggere col titolo *L'Internazionale proletaria* nel *Canzoniere del proletariato* pubblicato da «Lotta Continua».<sup>13</sup> Il ritornello attribuibile a Fortini presenta divergenze minime e limitate al primo verso («Quella voce che sale – dalle lotta e che va») rispetto alla stesura immediatamente seguente della quale è conservato il testo integrale. Di maggiore interesse è l'intestazione, *Sul motivo dell'«Internazionale»*. La variante invita a soffermarsi sulla sostituzione finale di «motivo» con «aria». Il secondo termine rimanda all'opera lirica ed è probabile che Fortini lo abbia preferito per intitolare la propria versione di una canzone simbolo della classe proletaria in accordo con la tesi, da lui sostenuta in un'intervista del 1982, secondo la quale le arie del repertorio operistico sarebbero state il vero equivalente italiano di quel canto popolare la cui eredità in Germania avevano raccolto le ballate di uno degli autori per lui cardinali, Bertolt Brecht.<sup>14</sup> È in questo filone che Fortini vuole inscrivere la sua *Internazionale*.

Un testo formato da due strofe e da un ritornello che risalirà a una fase di poco successiva all'invio a Manconi<sup>15</sup> è invece tramandato in AFF, sc. XXII, cart. 36, da un dattiloscritto non datato e ormai intestato *Sull'aria dell'Internazionale*. Saltano immediatamente all'occhio alcune differenze tipografiche. In particolare il verso doppio della redazione definitiva nelle strofe risulta spezzato a formare due versi. Giusta l'ammissione di Fortini, le varianti di questa stesura tuttavia riguardano prevalentemente il ritornello, che recita:

Questa voce che sale – dalle lotte e che va  
È l'Internazionale – più forte umanità  
Questo pugno che uguale – l'uomo all'uomo farà  
È l'Internazionale – unita umanità

Il primo verso coglie una «voce» nell'atto di intonare la stessa *Internazionale* e quindi presenta la dimensione meta-poetica che conserverà nella lezione finale.<sup>16</sup> Qui il canto si diffonde però da «lotte» contingenti, da identificare con le battaglie della fine degli anni Sessanta, mentre nel testo ultimo la «lotta» del terzo verso («Questa lotta che eguale – l'uomo all'uomo farà»)<sup>17</sup> coincide con l'internazionalismo comunista e, sebbene in corso, appare proiettata verso l'avvenire in misura maggiore di quanto non lo sia in questa redazione. Il ritornello inoltre caratterizza l'«umanità» come «più forte» (v. 2) e «unita» (v. 4), quando nel testo d'arrivo emerge un senso di perdita e qualsiasi adempimento viene rimandato ancora al domani («Fu vinta e vincerà»)<sup>18</sup>. Così era d'altronde anche nella ripresa dell'originale francese («C'est la lutte finale: | Groupon-nous, et demain, | L'Internationale | Sera le genre humain»)<sup>19</sup>. Fortini nella dichiarazione riportata da Bermani dice di richiamarsi puntualmente in aperta contrarietà alla traduzione italiana corrente. Si tratta del testo pubblicato a firma Bergeret sul giornale «l'Asino» il 13 ottobre 1901. Tale versione è scopertamente ispirata ai principi riformisti della Seconda Internazionale. Fortini doveva avvertire con fastidio la retorica progressista di tante espressioni che in essa compaiono. Nella sua *Internazionale* la rappresentazione dei compagni alla stregua di «ultimi del mondo» sulla scorta dei «damnés de la terre»<sup>20</sup> di Pottier viceversa indirizza fin dall'avvio il testo in una direzione opposta. Fortini chiarisce la portata di tale *incipit* in un articolo del 1972, perciò sostanzialmente coevo alla traduzione della canzone. Nel pezzo (riecheggiando anche il titolo dell'opera più

significativa di Frantz Fanon)<sup>21</sup> l'autore invita a non dimenticarsi che «i “dannati della terra” non sono solo una metafora del primo verso dell'Internazionale ma una realtà, dei veri dannati»<sup>22</sup> che il discorso marxista, pensando a un «proletariato immaginario»,<sup>23</sup> avrebbe troppo a lungo ignorato.

Nondimeno, quella mossa a Bergeret nella conversazione con Bermani è anche una critica traduttologica, leggibile alla luce delle riflessioni sulla traduzione che Fortini (del quale è risaputa l'intensa attività di traduttore)<sup>24</sup> andava svolgendo negli anni in cui attendeva all'*Internazionale*. L'autore evoca un concetto ricorrente negli scritti sull'argomento, quello di «fedeltà». Sia la versione «infedele» di Bergert, sia la sua, che aspirerebbe al rispetto dell'originale, finiscono però per discostarsi dal testo di Pottier, costituendo in realtà ciò che nel saggio del 1972 intitolato *Traduzione e rifacimento* Fortini chiama giustappunto «rifacimento, adattamento, trasposizione».<sup>25</sup> Vale a dire:

una operazione letteraria nella quale un dato 'transletterario' (un mito, un complesso di situazioni, un genere e persino una singola opera o un suo elemento) vengono assunti quale struttura di riferimento, o significante per un'opera nuova.<sup>26</sup>

Nel caso del rifacimento dell'*Internazionale*, è manifesto che, secondo una pratica sperimentata dal poeta in tanti dei suoi componimenti scritti 'di seconda intenzione',<sup>27</sup> il senso dell'«operazione letteraria» risiede per Fortini nell'assumere uno dei canti socialisti per eccellenza come piattaforma sulla base della quale esprimere e divulgare («Mi sarebbe piaciuto molto che venisse cantata», confida a Bermani) la propria idea di comunismo.<sup>28</sup> E che la variantistica permetta di cogliere alcune oscillazioni o evoluzioni cui Fortini nell'arco di un quarto di secolo, dal 1968 al 1994, sottopone tale idea.

In un'ottica del genere si possono guardare anche le altre varianti di rilievo della redazione in oggetto, quelle relative ai vv. 2 e 4 della seconda strofa:

Al profitto e al suo volere  
Tutto l'uomo si umiliò  
Ma la Comune avrà il potere  
Dov'era il sì faremo il no.

L'approdo del passo alla lezione definitiva («Al profitto e al suo volere – tutto l'uomo si tradì. | Ma la Co-

mune avrà il potere. – Dov'era il no faremo il sì.») è stato ampiamente commentato. Maria Vittoria De Filippis si è concentrata sul v. 2, osservando che alla fine «l'autore mette con forza in evidenza come l'uomo abbia tradito (termine certamente più netto del precedente "umiliò") tutto se stesso per il profitto e per il suo volere».<sup>29</sup> Giuseppe Traina ha invece preso in esame il v. 4, notando un «capovolgimento logico [...], quasi a voler sottolineare che c'è ancora bisogno di affermare l'idea positiva di comunismo rispetto alla necessità di opporsi al consenso uniforme».<sup>30</sup> Non è stato però remarked che le due correzioni, essendo i versi in rima, sono interdipendenti. O, meglio, la prima dipenderà dalla seconda, giacché l'una riguarda una pura sfumatura, mentre l'altra introduce un effettivo scarto o appunto ribaltamento semantico di grande interesse. Se per il testo definitivo può valere in linea generale quanto affermato da De Filippis e Traina,<sup>31</sup> la lezione originaria potrebbe trovare di nuovo il suo significato nel contesto lato in cui s'inserisce l'*Internazionale*.

Sul finire degli anni Cinquanta Fortini aveva contribuito insieme alla compagnia di musicisti torinesi denominata Cantacronache a rinnovare il genere della canzonetta scrivendo testi quali *Tutti gli amori*, *Quella cosa in Lombardia*, *Le nostre domande*.<sup>32</sup> All'ispirazione amorosa (quantunque con uno sguardo rivolto alle trasformazioni sociali) di pezzi come questi si accompagnò in Fortini anche la vena più strettamente politica cui va ascritta non solo l'*Internazionale*, ma per esempio la canzone del 1958 dal titolo *Patria mia*.<sup>33</sup> Il suo svolgimento, che rappresenta una parodia dell'Inno di Mameli tesa a demistificare vuoti miti patriottici,<sup>34</sup> offre un luogo parallelo utile per comprendere meglio la lezione di str. 2, v. 4, attestata dal dattiloscritto. Si vedano le tre strofe conclusive del brano, con particolare attenzione al penultimo verso:

Fratelli d'Italia,  
tiriamo a campare!  
Governo ed altare  
Si curan di te...  
Fratelli d'Italia  
Peperepepé

Fratelli d'Italia  
non basta campare,  
non basta aspettare  
chi pensi per te.  
Fratelli d'Italia,

nessuno è per sé!

Nessuno è per sé:  
un semplice coraggio,  
un semplice rifiuto,  
un semplice «mai più».  
Una verità semplice così.  
Basta un semplice «no», una domenica,  
tutti per tutti!<sup>35</sup>

Alla prona accettazione dei precetti individualistici propagandati dai poteri costituiti, da «Governo ed altare»,<sup>36</sup> Fortini contrappone l'identico «no» della stesura dattiloscritta dell'*Internazionale*: una rottura che può aprire a un vivere diverso tra gli uomini, al comunismo.

In qualche modo a un'interpretazione analoga conduce la vicenda editoriale di un'altra canzone di Fortini, quella improvvisata alla Marcia della Pace per la fratellanza dei popoli svoltasi da Perugia ad Assisi il 24 settembre 1961.<sup>37</sup> Il pezzo viene registrato nel 1963 dal gruppo del Nuovo Canzoniere Italiano (con il quale Fortini collaborò)<sup>38</sup> in un disco sintomaticamente intitolato *Le canzoni del «no»*,<sup>39</sup> dove la negazione, che evidentemente riecheggia slogan della citata manifestazione pacifista o in ogni caso delle proteste dell'epoca, è rivolta all'imperialismo, al razzismo, al colonialismo e allo sfruttamento, in una prospettiva per nulla estranea all'*Internazionale* e a tutta l'opera di Fortini.

I punti di contatto del rifacimento dell'*Internazionale* con la produzione in versi e in prosa di Fortini, così come le sue implicazioni ideologiche, si possono tuttavia valutare appieno solo a partire dalla versione conservata in AFF, sc. XXX, cart. 4, c. 97. Il documento consiste in una stampa da computer<sup>40</sup> intestata definitivamente *Sull'aria della «Internazionale»* e datata «1968, 1971, 1990». Si tratta dunque della redazione del 1990, la prima giunta a contemplare le due strofe aggiuntive di cui Fortini parlava a Bermani fin dal 1979. Al di là di queste, la principale innovazione concerne ancora il ritornello che (eccettuata la compaginazione dell'intero testo in versi singoli anziché doppi) si stabilizza nella sua forma ultima. A risaltare è soprattutto la nuova lezione dei vv. qui numerati 7-8. In uno stadio intermedio registrato soltanto da Bermani durante la telefonata del 1979 e che non ha attestazione nelle carte d'autore l'originario «È l'Internazionale – unita umanità» aveva lasciato il posto a: «è l'Internazionale – ha vinto e vincerà».<sup>41</sup> Ora i versi divengono: «è l'internazionale. |

*Fu vinta e vincerà*». <sup>42</sup> Una modifica della quale traspare bene la ragione, quando non la necessità. Una necessità bruciante che impone a Fortini di ritornare sul testo a oltre dieci anni di distanza dal precedente intervento. In controluce alla rettifica del 1990, come ha visto Traina, <sup>43</sup> ci saranno da scorgere gli eventi dell'anno prima: la caduta del muro di Berlino, l'esaurirsi della parabola storica, pur incancrenita, del socialismo reale <sup>44</sup> e l'irrimediabile allontanarsi nel futuro, il farsi utopia di un compimento rivoluzionario. Anche la terza data apposta all'*Internazionale* avrebbe quindi un valore anzitutto emblematico.

D'altro canto, l'entità delle revisioni di Fortini (invero modesta, specialmente se confrontata con il suo uso consueto), <sup>45</sup> più che un'«operazione compositiva molto complessa e stratificata nel tempo», <sup>46</sup> sembra davvero tradire la volontà di tornare sul testo in coincidenza di svolte altamente significative per affidargli una visione del comunismo consapevole dei rivolgimenti del tempo, ma sempre intimamente fedele al proprio pensiero.

Si dovrà allora constatare che per Fortini l'*Internazionale* avrebbe senz'altro potuto dirsi «vinta» già all'altezza della prima datazione, nel 1968, dopo gli avvenimenti del 1956 e dopo l'invasione della Cecoslovacchia di quello stesso anno. <sup>47</sup> Fortini doveva anzi pensare la sconfitta odierna quale prerogativa costitutiva dell'*Internazionale*. Un dato del genere affiora nel frammento da riferire al suo secondo viaggio in Cina della prosa inclusa in *L'ospite ingrato secondo* con il titolo *Per un disco. 1975*:

In una stazione persa tra Wuhan e Changsha, pochi anni fa, ascoltavo a notte alta la folla cinese di un treno cantare l'*Internazionale* e mi pareva di distinguervi quante acque fossero concorse a chiarire l'appello, dal giugno 1871, quando i *vinti* avevano appena cominciato a lavare i selciati dai grumi del sangue dei comunardi e clandestino in una stanza di Parigi Eugène Pottier, disegnatore, ne aveva scritte le sei strofe. <sup>48</sup>

È una rappresentazione, questa dell'*Internazionale* battuta nel presente eppure nel presente in lotta in una prospettiva futura, utopica, con un preciso riscontro in un fondamentale scritto del 1989 nel quale, formulando una definizione di *Comunismo*, Fortini sostiene che il «combattimento per il comunismo è già il comunismo». <sup>49</sup>

In AFF (sc. XXII, cart. 1, non datata, e 36, datata «1968. 1972. 1990. 1994») sono infine archiviate due ulteriori stampe da computer che recano un testo nella sostanza conforme a quello pubblicato da De Filippis, la quale lo ricevette il giorno del funerale di Fortini. <sup>50</sup> A passare alle stampe, per la precisione, sarà quello della seconda. Le modalità con cui nel frattempo la stesura definitiva circola vengono rievocate da Ivan Della Mea. <sup>51</sup> Dopo la morte di Fortini, avvenuta il 28 novembre 1994, sua moglie, Ruth Leiser, avrebbe trasmesso via fax l'ultima versione dell'*Internazionale* a «Radio Popolare». L'emittente avrebbe contattato Della Mea (che con Fortini in quegli anni era entrato in contatto) affinché la cantasse. L'esecuzione del brano si sarebbe poi tenuta la sera del 4 novembre 1994 al teatro Franco Parenti di Milano in occasione di una commemorazione di Fortini e il cantautore sarebbe così diventato l'interprete deputato dell'*Internazionale*, incidendola nel disco *Ho male all'orologio* <sup>52</sup> e continuando negli anni a portarla in concerto.

Le quattro strofe e il ritornello della versione finale dell'*Internazionale* meriterebbero adesso note puntuali di commento <sup>53</sup>, per la loro densità di significato e per le profonde intersezioni con la poesia di Fortini e amata da Fortini che ne informano il dettato. Per la sola voce di str. 3, v. 2, «verità», servirebbe un capitolo a parte, data la sua importanza nell'opera dell'autore. In questa sede almeno si ritorni di passaggio sul nome di Brecht. I suoi *Cori di controllo*, che Fortini aveva tradotto nel 1959, affiorano a più riprese nell'*Internazionale*. Su tutti a spiccare è probabilmente il riscontro tra l'attacco di Fortini e il v. 17 del quarto movimento di Brecht: «Siamo noi la feccia del mondo». <sup>54</sup> L'assunto, centrale in str. 3, v. 3 («Guarda in viso, tienili a memoria – chi ci uccise e chi menti»), che la «lotta per il comunismo» comporti «durezza e odio per tutto quel che, dentro e fuori degli individui, si oppone alla gestione sovraindividuale delle esistenze», <sup>55</sup> inoltre riporta direttamente alla grande lirica di *Una volta per sempre* intitolata *Traducendo Brecht*: «odia | chi con dolcezza guida al niente | gli uomini e le donne che con te si accompagnano | e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici | scrivi anche il tuo nome» (vv. 14-18). Versi che ne evocano subito altri dello stesso libro che rappresentano il miglior compendio della speranza lontana ma in ogni momento attingibile cui l'*Internazionale* di Fortini dà voce, quelli della poesia *Il comunismo*: «sempre ero comunista [...] di questo mondo sempre volevo la fine.

| Ma la mia fine anche» (vv. 15-18). E proprio alla fine di Fortini rinvia, un'altra volta con forte carica simbolica, l'ultima delle date che siglano l'*Internazionale*, il 1994. Il poeta gravemente malato lavora alla versione *ne varietur* di *Sull'aria della «Internazionale»* nelle settimane terminali della sua vita.<sup>56</sup> Una circostanza che fa assumere inevitabilmente al componimento il valore di

un testamento.<sup>57</sup> Con l'*Internazionale* Fortini ci ha consegnato intatta la propria veduta di un mondo comunista. E nell'ultima delle *Poesie inedite* non possiamo non sentire risuonare il monito di quella che costituisce di fatto l'ultima delle poesie edite, la lirica conclusiva della sezione eponima di *Composita solvantur*, con il suo estremo grido: «*Protegete le nostre verità*».<sup>58</sup>

## Note

\* Sono molto grato a Luca Lenzini per i suoi preziosi consigli. Ringrazio Eleonora Bassi ed Elisabetta Nencini per la disponibilità con la quale mi hanno permesso di consultare i materiali dell'Archivio Franco Fortini di Siena.

<sup>1</sup> M. De Filippis, *Un'altra umanità*, in «Il de Martino», 1995, 4, pp. 83-84.

<sup>2</sup> F. Fortini, *Poesie inedite*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 46-47.

<sup>3</sup> Per l'opera in versi di Fortini si cita da F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.

<sup>4</sup> P.V. Mengaldo, *Note*, in F. Fortini, *Poesie inedite*, cit., p. 56.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Cfr. in particolare C. Bermani, *Fortini e il Nuovo Canzoniere Italiano*, in «Il De Martino», 1995, 4, p. 40n.

<sup>7</sup> Di séguito AFF.

<sup>8</sup> C. Bermani, *Fortini e il Nuovo Canzoniere Italiano*, cit., pp. 38-39.

<sup>9</sup> R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 41.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>11</sup> Cfr. R. Luperini, *La lotta mentale*, cit., p. 41.

<sup>12</sup> Lettera di L. Manconi a C. Bermani, in C. Bermani, *Fortini e il Nuovo Canzoniere Italiano*, cit., p. 37.

<sup>13</sup> *Canzoniere del proletariato*, supplemento a «Lotta Continua», III, 1971, 5, Milano, Tipolito Macchi, 1971, p. 27.

<sup>14</sup> Cfr. l'intervista *Canzone e poesia*, in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 721.

<sup>15</sup> Forse al «1972» iscritto in calce tra le altre date in luogo del «1971» nella versione edita da De Filippis.

<sup>16</sup> Laddove Fortini avrà in mente e metterà in scena la consuetudine di alzare il pugno sinistro al suono dell'*Internazionale*. La sua si configurerà in definitiva come un'*Internazionale* 'di secondo grado', scritta, secondo quanto l'autore postula per i canti socialisti più noti nella presentazione a un disco del 1963, non fingendo che quel canto, quella musica fossero nati ieri (cfr. F. Fortini, *Per un disco di canti socialisti*, in «Il de Martino», 1995, 4, p. 41).

<sup>17</sup> Corsivo nel testo.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> E. Pottier, *Chants revolutionnaires*, préface de L. Descaves, Paris, Editions Sociales Internationales, 1937, p. 29.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Cfr. L. Basso, *Franco Fortini: «Il comunismo in cammino» come «capacità di riconoscersi nei passati e nei venturi»*, in *Fortini '17*, Atti del convegno di studi di Padova (11-12 di-

cembre 2017, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 276. Al contributo si rinvia per un inquadramento generale del comunismo di Fortini. F. Fanon, *I dannati della terra*, trad. it. di C. Cignetti, Torino, Einaudi, 1962, era stato antologizzato da Fortini tra le *Profezie e realtà del nostro secolo*, Bari, Laterza, 1965.

<sup>22</sup> F. Fortini, *I piccoli azionisti dell'imperialismo*, in Id., *Disobbedienze. I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul manifesto 1972-1985*, prefazione di R. Rossanda, Roma, manifestolibri, 1997, p. 28.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Per questo versante del lavoro di Fortini cfr. almeno «*Per voci interposte*». *Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diaco, E. Nencini, «L'ospite ingrato», 2019, 5, e I. Fantappiè, *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Macerata, Quodlibet, 2021.

<sup>25</sup> F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in Id., *Saggi italiani*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2003, p. 823.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 827-28.

<sup>27</sup> Cfr. ad esempio la sezione di *Paesaggio con serpente* intitolata precisamente *Di seconda intenzione*, ma anche, in *Composita solvantur*, l'*Appendice di light verses e imitazioni*.

<sup>28</sup> Lo notava già M. De Filippis, *Un'altra umanità*, cit., p. 83.

<sup>29</sup> Ivi, cit., p. 88.

<sup>30</sup> G. Traina, *A proposito delle poesie per musica di Fortini*, in *Dieci inverni senza Fortini*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006.

<sup>31</sup> Ma cfr. anche l'intervista *Finis historiae*, in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 576: «È presente anche nel canto dell'*Internazionale*, la "futura umanità". Questa "futura umanità" ha veramente molte delle caratteristiche dell'utopismo ottocentesco. È il maoismo che in un certo senso, anzi in un senso molto preciso, ha dato una correzione a questo; cioè Mao, proprio perché, probabilmente la sua non è una dialettica a tre stadi, ma una dialettica del *si* e del *no*, dello yin e yang, non ha mai pensato vi sia un'abolizione della storia, che vi sia l'"uomo nuovo", ma che vi saranno soltanto delle forme diverse di conflitto».

<sup>32</sup> Per un regesto completo dei testi di canzoni scritti da Fortini cfr. *Le canzoni di Fortini*, in «Il de Martino», 1995, 4, pp. 23-24. Un'analisi del *corpus* è in G. Traina, *A proposito delle*

*poesie per musica di Fortini*, cit., pp. 395-412.

<sup>33</sup> Cfr. G. Traina, *A proposito delle poesie per musica di Fortini*, cit., p. 395.

<sup>34</sup> Idem, p. 397.

<sup>35</sup> Il testo di *Patria mia* si cita da F. Fortini, *Canzoni*, in «Il de Martino», 1995, 4, p. 27.

<sup>36</sup> Una diade tradizionale che di fatto si ritrovava anche al primo emistichio di str. 1, v. 4: «In chiesa e a scuola la morale» nella stesura dell'*Internazionale* tramandata dal dattiloscritto.

<sup>37</sup> F. Fortini, *Canzone della Marcia della Pace*, in Id., *Canzoni*, cit., pp. 32-33.

<sup>38</sup> Cfr. C. Bermani, *Fortini e il Nuovo Canzoniere Italiano*, cit., pp. 34-40.

<sup>39</sup> *Maria Monti. Le canzoni del «no»*, Milano, I Dischi del Sole, 1963.

<sup>40</sup> Fortini nel 1985 aveva acquistato un Macintosh 128 k e successivamente una stampante laser. La sua infatuazione per la videoscrittura è ricordata da L. Lenzini, *Don't Save! Fortini un Mac e le ultime cose*, «L'Ulisse», 19, pp. 97-100.

<sup>41</sup> La variante è testimoniata da C. Bermani, *Fortini e il Nuovo Canzoniere Italiano*, in «Il De Martino», 1995, 4, p. 40n. Corsivo nel testo.

<sup>42</sup> Corsivo nel testo.

<sup>43</sup> G. Traina, *A proposito delle poesie per musica di Fortini*, cit., pp. 408-09.

<sup>44</sup> Cfr. in merito L. Basso, *Franco Fortini: «Il comunismo in cammino»*, cit., p. 275: «Se durante la guerra fredda Fortini aveva mantenuto una netta distanza dal Pci, dopo la caduta del muro non approdò mai a un anticomunismo, a differenza di numerosi dirigenti dell'ex-Pci che, dopo aver difeso la repressione sovietica nel 1956 e nel 1968, si prestarono alacremenente a operare una *damnatio memoriae* della loro stessa

storia. Fortini tenne sempre presente l'assoluta crucialità dell'"assalto al cielo" del 1917».

<sup>45</sup> Si pensi al caso, peculiare, ma non isolato, del testo maggiore di *Composita solvantur*, *Il custode*, che Fortini compone per aggiustamenti successivi trascrivendolo ben ventisei volte.

<sup>46</sup> Ivi, p. 395.

<sup>47</sup> Cfr. a proposito le poesie di *Questo muro* e di *Paesaggio con serpente* intitolate *4 novembre 1956* e *Come mosche*.

<sup>48</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1023.

<sup>49</sup> F. Fortini, *Comunismo*, in Id., *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 99. Per una lettura del testo si rimanda a L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, pp. 199-201.

<sup>50</sup> M. De Filippis, *Un'altra umanità*, cit., p. 83.

<sup>51</sup> Cfr. il video *Ivan Della Mea canta l'Internazionale di Fortini*, «YouTube», [https://www.youtube.com/watch?v=yymUo8XD\\_-o](https://www.youtube.com/watch?v=yymUo8XD_-o), consultato il 12 ottobre 2021.

<sup>52</sup> I. Della Mea, *Ho male all'orologio*, Roma, il manifesto, 1997.

<sup>53</sup> Prime indicazioni in tal senso sono state date da M. De Filippis, *Un'altra umanità*, cit., pp. 85-88, e da G. Traina, *A proposito delle poesie per musica di Fortini*, cit. pp. 408-09.

<sup>54</sup> B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser, F. Fortini, Torino, Einaudi, 1959.

<sup>55</sup> F. Fortini, *Comunismo*, cit., p. 100.

<sup>56</sup> Cfr. M. De Filippis, *Un'altra umanità*, cit., p. 83.

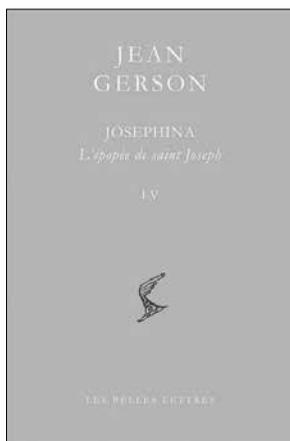
<sup>57</sup> Sull'aspetto testamentario della poesia dell'ultimo Fortini mi permetto di rimandare a M. Cattaneo, *Il testamento in versi di «Composita solvantur»*, in «l'immaginazione», XXXII, 2017, 301, pp. 10-11.

<sup>58</sup> Corsivo nel testo.

# Recensioni

a cura di ELISABETTA BARTOLI, Università di Siena (Riviste), GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese), ANTONELLA FRANCONI Syracuse University (Poesia statunitense), MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese), NICCOLÒ SCAFFAI, Università di Siena (Strumenti), FRANCESCO STELLA, Università di Siena (Poesia latina medievale), FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

**JEAN GERSON** *Josephina. L'épopée de saint Joseph.* Introduction, traduction, notes et commentaires par Isabel Iribarren. Texte établi par G. Matteo Roccati, Paris, Les Belles Lettres 2019 (Bibliothèque Scolastique), 2 volumes, pp. CLXXXV+1266



La *Josephina*, di circa 3000 esametri latini in dodici parti, è una delle riscritture bibliche in versi latini più imponenti e grandiose della storia letteraria, composta fra 1414 e 1417 dal teologo francese Jean Gerson (1363-1429), cancelliere dell'università di Parigi dal 1395, personalità di enorme peso politico, allora impegnato intensamente al concilio interconfessionale di Costanza, che con quest'opera si proponeva di promuovere il culto di san Giuseppe e il suo rapporto con Maria come figura dell'unione mistica di Cristo e della Chiesa. Finora pubblicata in edizione moderna solo da Ellies Du Pin nel 1706 e nel 1962 da Palémon Glorieux, che non conosceva l'*editio princeps* di Johann

Geiler von Kaysersberg del 1488 né il manoscritto principale, quello di Oxford, all'interno della sua edizione delle opere complete di Gerson, la *Josephina* è ora finalmente leggibile a stampa in forma autonoma in un doppio volume monumentale per la prestigiosa collana Les Belles Lettres nel testo ricostruito da Giovanni Matteo Roccati, finora reperibile solo su CD-ROM (Jean Gerson, *Josephina*, Paris, CNRS-LAMOP, 2001, aggiornamento di una tesi di dottorato inedita del 1980) e con amplissimo commento e ricca introduzione di Isabel Iribarren, docente di Storia della Chiesa e filosofie medievali dell'Università di Strasbourg, che ha anche rielaborato la traduzione del filologo Gilber Ouy (venuto a mancare nel 2010), a sua volta sviluppo, pur privo dell'ultima revisione, della versione francese del gesuita F. Picard, che nel 1981 si era già cimentato con il *Pastorium* dello stesso autore. Il testo di Ouy, la cui memoria apre la prefazione della Iribarren, pare fosse eccessivamente incline a una leggibilità letteraria che oscurava gli elementi dottrinali dell'opera, a partire dalle suddivisioni, denominate *canti* (chants) invece di *distinctiones*, termine che rinvia non tanto, genericamente, ai trattati delle *Summae* giuridiche o teologiche quanto, secondo la curatrice, ai procedimenti di *Summae* esegetiche come la *Summa Abel* di Petro d'Ailly o le *Distinctiones* di Alano di Lille, che discutono interpretazioni dei diversi significati figurati o simbolici di un termine o episodio della Bibbia: ce lo testimonia lo stesso Gerson nella lettera a Michel Bartine *Gratia tibi* del 1426. Al di là di questo, Iribarren dichiara di aver recuperato anche le omissioni di passi (come i vv. 92-94 del Prologo, importanti per il valore programmatico) e in generale ri-

pristinato nella traduzione il contenuto dottrinale e le relative fonti e sfumature teologiche senza cercare una metrica precisa ma senza limitarsi a una traduzione in prosa che avrebbe ridimensionato la drammatizzazione del poema e oscurato la formularità programmata dallo stesso autore. Ha mirato quindi a una versificazione libera con cadenze relativamente regolari, inserendo nel testo le rubriche che Gerson ha elencato alla fine del Prologo, e ottenendo, al di là di singole scelte su cui è sempre possibile avere opinioni diverse, un risultato denso ma scorrevole, chiaro anche nello sciogliere i passi più intricati e insidiosi e insieme elegante, liberandosi anche dall'inerzia della tradizione per termini come *temptatio*, correttamente restituito a "tribulation" al posto dell'erroneo ma persistente "tentation". Il testo stabilito da Roccati si fonda su nove manoscritti, elencati a p. CLIX ma senza le datazioni: Paris, BnF lat. 3126, 14902, 17488 e 18572; Paris, B. Mazarine 3895; Marburg, UB 69; Tours, BM 378; Oxford, BL, Rawlinson Poetry 156, Città del Vaticano BAV, Reg. lat. 1554. Noi integriamo anche, sulla base del repertorio Mirabile Web, il testimone Pommersfelden, Gräflich Schönbornsche Bibliothek, 169 (2686) II, ff. 194r-200r. A questi si aggiungono, per individuazione successiva all'edizione 2001, estratti di XVI sec. nei mss. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek 2338 e Eichstätt, UB st 423, descritti da Roccati alle pp. CLXIV-CLXXV, ma entrambi esemplati sulla base del testo di edizioni a stampa e dunque irrilevanti per la ricostruzione dell'originale, e le prime stampe del 1488 e 1489: per la disamina e l'analisi della tradizione manoscritta i curatori rinviano alla pubblicazione in CD-ROM del 2001, purtroppo di diffici-

le reperibilità e in ogni caso di difficile consultazione, dal momento che ormai da diversi anni i computer non prevedono slot per i CD-ROM. Invece, alle pp. CLXI e seguente, si elencano le novità, soprattutto di interpunzione, rispetto a quell'edizione. Questa parte, sulla base di ciò che si legge a p. CLXI ("on trouvera dans mon edition de 2001"), si deve probabilmente a Roccati. Il corredo informativo prevede un'amplessissima introduzione e un altrettanto vasto commento finale, preceduto da ottime introduzioni alle singole *distinctiones*. L'apparato comprende una lista delle varianti sotto il testo e un rimando al commento in calce sotto la traduzione; esponenti di nota indirizzano a luoghi corrispondenti del commento.

L'Introduzione (pp. XIX-CLXXV), un libro nel libro, si struttura in una prima parte informativa sul testo e le circostanze della sua composizione, le sue caratteristiche tematiche e le fonti, e una seconda con la ricostruzione dottrinale, l'interpretazione dei passi a carattere mistico e l'analisi del concetto su cui si fonda tutta l'operazione poetica gersoniana, quello delle verità cristiane con valore probabile, a sua volta connesso alla concezione di autorità. Iribarren ricostruisce le relazioni fra la lavorazione del poema e le fasi del concilio di Costanza, da cui uscì, probabilmente per le mani di un segretario di Gerson, l'esemplare confluito poi nell'*editio princeps*. Questo fa pensare che i Padri conciliari fossero i destinatari primari del testo, che forse contava su una diffusione successiva attraverso ordini monastici cari all'autore come i Certosini e i Celestini (cui apparteneva suo fratello Jean), diffusione che rimase invece molto modesta: secondo Roccati le possibili ragioni sono l'incompletezza del testo e la guerra civile in corso a Parigi, secondo altri le conseguenze dell'affaire Petit (l'avvocato di Giovanni senza Paura che difese l'assassino di Luigi d'Orléans, fratello del re e che fu attaccato da molti, fra cui lo stesso Gerson nei suoi sermoni), secondo noi anche per l'eccessiva lunghezza e la supposta complessità del poema, che sembrerebbe accantonare le attrattive narrative o liriche per concentrarsi sulle discettazioni teologiche. La composizione du-

rante il Concilio, sede di fervidi scambi librari, poté favorire anche il reperimento e l'utilizzo delle numerose fonti che Max Liebermann ha individuato nell'interstizio della *Josephina*, fra modelli poetici, ispirazione dottrinale, interferenze predicatorie (sermoni di Iacopo da Varazze) e riferimenti liturgici come l'ufficio su san Giuseppe degli agostiniani di Milano. Le dodici *distinctiones* (di lunghezza variabile da 117 a 406 versi), che seguono *l'exordium* e il *Titulus brevis* con gli argomenti trattati, sono organizzate secondo la vita di Giuseppe, dall'Annunciazione fino alla sua scomparsa prima dell'inizio della vita pubblica di Gesù: questo fornisce l'ispirazione per la scelta del titolo in concorrenza con alternative come *Mariana* o *Iesuina* (l'edizione usa sempre la *J*, anche se alla data del testo questa lettera ufficialmente era appena entrata nell'alfabeto latino).

Sul piano letterario Roccati definisce l'opera come "un poema virgiliano di contenuto biblico". Iribarren ricorda che in realtà il poema epico di argomento scritturistico era un genere letterario autonomo che "aura beaucoup de succès à la Renaissance" – pensando al *De partu Virginis* di Sannazzaro (e aggiungerei almeno la *Christiade* del Vida) – ma, ricordiamo, in realtà era già la colonna portante del sistema poetico medievale, da Giovenco, Sedulio, Avito, Draconzio e Aratore ai poemetti carolingi a Oddone di Cluny alle riscritture teologiche di Ildeberto e Marbodo e Pietro Riga e Alessandro di Ashby, Lorenzo di Durham ed Eupolemio, Leonio di Parigi e Alessandro di Villadei, Andrea Sunesen e Guido da Vicenza, comprendendo la miriade di componimenti che punteggia il millennio pre-gersoniano e che tutti leggevano a scuola: su questa *Bibeldichtung* si è sviluppato, come è noto, un immenso filone di studi, ultimo dei quali *Poetry, Bible, and Theology from Late Antiquity to the Middle Ages*, curato da Michele Cutino per de Gruyter, Berlin 2020, atti di un convegno tenuto a Strasburgo con la partecipazione della stessa Iribarren. La curatrice opportunamente ricorda che alcuni studiosi come Gilbert Ouy e Franco Simone, ma anche Roccati, hanno messo in evidenza l'aspetto umanistico della *Josephina* e il suo collegamento al movimento cul-

turale del Collegio di Navarra, una sorta di reazione francese al nazionalismo di Petrarca, testimoniata da passi del poema che esaltano la qualità delle scuole parigine. A nostro avviso la questione dell'ambiente culturale non ha un rapporto diretto con la scelta del genere letterario, che appunto è un esercizio ininterrotto nella cultura medievale ed è attestato da centinaia di testi, ma può aver ricevuto un impulso dalla moda corrente in quell'ambiente. In particolare, la storia di Giuseppe era stata messa in versi già molte volte, come documenta M. Derpmann, *Die Josephgeschichte*, Düsseldorf 1974, qui non utilizzato. Il tessuto stilistico è brevemente analizzato alla p. XLI con riferimento alla varietà di registri, dai passi narrativi alle descrizioni, ai dialoghi drammatizzati e alle riflessioni teologiche insieme a parafrasi bibliche più tradizionali e più liriche come per il *Magnificat* (vv. 1595-1620), il *Benedictus* (vv. 1735-1753) e il *Nunc dimittis* (vv. 2369-2374). Sul piano del racconto la trama segue un *ordo artificialis* che non rispetta l'ordine cronologico ma una strategia anagogica intesa a mettere in evidenza il tema dell'ascensione mistica dell'anima attraverso *exitus* e *reditus*: fuga in Egitto (1) e soggiorno a Memphis (2) per una riflessione sulla libertà dell'anima e la grazia, ritorno a Nazareth (3), poi racconto della vita da parte di Maria, incluso il loro fidanzamento (3), quindi Annunciazione (4), nozze (5), Visitazione (6), Natale (7), tutto raggruppato intorno al tema dell'insediamento di Cristo nell'anima, quindi circoncisione (8), ritorno indietro all'adorazione dei Magi (9), in rapporto all'itinerario spirituale dell'anima *verbigena* (Liebligswort gersoniano attestato però fin dal *Carmen in Evangelio* dello pseudo Ilario di Poitiers, v. 34), massacro degli Innocenti e ricollegamento alla fuga in Egitto (10), infine Gesù fra i dottori (11) e morte di Giuseppe (12) in prospettiva escatologica. In parallelo a questa chiave anagogica costante si colloca la lettura allegorica del matrimonio fra Chiesa e un pastore unico vicario di Cristo, che potrebbe avere una finalità secondaria di politica ecclesiastica all'interno del Concilio in corso.

La tecnica espositiva delle *distinctiones* segue lo schema tradizionale della

predicazione *auctoritates – rationes – exempla* e utilizza i procedimenti retorici di *amplificatio* illustrati sia dal Quintiliano appena “riscoperto” da Bracciolini sia e soprattutto nelle fonti familiari al medioevo, come la *Rhetorica ad Herennium*: lo dimostra l’uso di termini tecnici come *argumentum* nel senso di narrazione mitica fra la documentalità dell’*historia* e l’inverosomiglianza della *fabula* (usati in senso differente da quello in uso nella critica letteraria attuale). Ogni *distinctio* sviluppa in forma “arborescente” significazioni differenti, come era abituale nel genere dei commenti biblici patristici e medievali, traendone infine conclusioni morali.

Il particolare debito della cultura gersoniana con le fonti francescane è descritto alle pp. LII-LXVI: si tratta soprattutto del *Lignum vitae* di Bonaventura, dello *Speculum humane salvationis* pseudo-bonaventuriano e del *De imitatione Christi* che fu a lungo attribuito allo stesso Gerson. Vi si aggiungono impulsi non francescani come Bernardo di Clairvaux e Iacopo da Varazze, che però sembrano condividere tratti comuni con le *Meditationes*. Riflessioni particolarmente efficaci riguardano l’espressione *pie credendum est*, che si trova sia nelle *Meditationes Christi* sia nell’*Abbreviatio* di Jean de Mailly (ma l’abbiamo letto già in Agostino, *De Trinitate* 42) proprio in relazione alla verginità di Giuseppe, e che Iribarren considera una chiave di accesso al nucleo della poetica gersoniana, favorevole al ruolo anagogico della fantasia. Il portato della cultura francescana si concentra dunque nel ricorso agli strumenti e al tono della letteratura devozionale. Su questo tronco portante si innestano altri rami molto influenti come gli apocrifi che riportano eventi ignorati dai vangeli canonici (il Protovangelo di Giacomo, il Vangelo dello Pseudo-Matteo e le loro forme intermedie), insieme alla tradizione iconografica che ne dipende, studiata da Annik Lavaure in *L’image de Joseph*, Rennes 2013. La *Josephina* in questo quadro colma una lacuna epizzando una materia largamente presente sul piano dell’immagine quanto poco recepita nella letteratura derivativa “ufficiale”. La storia di Giuseppe e Maria comincia ad entrare sotto i riflettori

della dottrina da quando, nel XII secolo, la Chiesa cerca di definire la propria concezione del matrimonio dal punto di vista sacramentale. In questo movimento, la *Josephina* si inserisce rifiutando, pur con contraddizioni fra le varie parti, alcuni aspetti della concezione iconografica e apocrifia vulgata (ad esempio la tarda età di Giuseppe) ma accogliendone altri, come la storia di Anna e Gioacchino, a sua volta protagonista di una storia di rifiuti apparenti e ricezioni effettive (in Vincenzo di Beauvais, in Iacopo da Varazze), spesso motivati proprio sulla base della loro diffusione iconografica, dunque la loro presenza nell’immaginario dei fedeli. Interessanti da questo punto di vista le informazioni sul corredo iconografico della storia di Giuseppe nei manoscritti delle *Meditationes* (80 illustrazioni solo nel Paris, BnF, ital. 115) e sulla compatibilità dei tratti caratterizzanti Giuseppe con l’etica francescana; povertà, umiltà e obbedienza, condizione di pellegrino e di straniero. Il capitolo 1.5 dell’Introduzione sviluppa questo tema occupandosi degli argomenti teologici che la storia di questo personaggio consente di trattare: verginità, età (dev’essere giovane per evitare i sospetti di adulterio di Maria e per salvare il mistero dell’Incarnazione), ruolo della contemplazione (nel dialogo con l’Angelo), valore simbolico del matrimonio casto fra la Chiesa e un capo unico, attenzione a una teologia degli affetti.

La seconda parte, come anticipato, effettua un confronto fra le espressioni del poema e quelle dei trattati teologici dello stesso Gerson, cioè il ruolo del poema nell’elaborazione del suo pensiero, in particolare la concezione, da lui sviluppata nel periodo vissuto a Parigi (1400-1424) della teologia mistica come “operazione psicologica di natura affettiva resa possibile dall’attualizzazione della sinderesi, facoltà mistica dell’anima e sua più alta potenza affettiva” (p. XCI, in traduzione nostra: formula di A. Combes, *La théologie mystique de Gerson. Profil de son évolution*, Rome-Paris 1963-1964, vol. II p. 239). Per sinderesi, partendo dalla noetica aristotelica, si intende il superamento di un’astrazione per via intuitivo-affettiva, innovazione gersoniana basata su modelli teorici

dello pseudo-Dionigi Areopagita e Riccardo di San Vittore, oltre che Bonaventura e Tommaso Gallo. Nel periodo dell’esilio lionese (1424-1429) Gerson dimostra qualche ripensamento e mette in questione l’approccio psicologico, assegnando un ruolo maggiore alla Grazia e alla *mens* come luogo dell’esperienza mistica. Questo percorso, che nei dettagli si sfrangia in periodi più articolati, è testimoniato dai Sermoni tenuti al Concilio di Costanza, la cui ecclesiologia mariale e pneumatologica coinciderebbe con la finalità mistica della *Josephina*. In particolare, comune ai due tipi di documentazione è il concetto di *anima verbigena* concomitante con il riempimento dello Spirito. Ma tutto sommato l’affinità maggiore sembra restare con la teologia parigina.

Grimaldello tecnico dell’applicazione di questo pensiero alla composizione poetica è il concetto di *aestimatio* o *existimatio*, che nei sei gradi di verità definiti da Gerson nella *Declaratio compendiosa quae veritates sint de necessitate salutis credendae* (1416) equivale alla *pia credulitas*, cioè a un fatto o dato non certo ma probabile, a determinate condizioni di accettabilità: deve suscitare la devozione verso Dio e i santi; deve essere attestato da una ipotesi esposta in una relazione pubblica o da una testimonianza e deve essere confermata da dottori della Chiesa. A queste “credenze” ammissibili appartengono le elaborazioni creative che “completano” la Scrittura sulla base di verosimiglianza psicologica o analogia, quindi anche quelle poetiche, sulla scia di quanto già aveva teorizzato Aristotele (*Poetica* IX 1451a, 36-10) definendo la poesia più “filosofica” della storia in quanto suscettibile di astrazione e generalizzazione. Iribarren si sofferma molto a lungo sulla storia della ricezione di questa idea, dai commenti latini dell’*Organon* ad Abelardo a Bernardo di Clairvaux, che vi fonda l’idea di una *consideratio aestimativa*, intermedia fra quella *dispensativa* di tipo sensibile e quella *speculativa* di tipo intellettuale. La composizione poetica dunque diventa così per Gerson nei suoi *Speculativa* una forma di *meditatio* e la poesia una forma di riflessione che trasmette realtà superiori e può influenzare i comportamenti re-

ali. Anche il *Tractatus de canticis* gersoniano espone un teoria della poesia come strumento mistico e in generale anche nella comunicazione pubblica la poesia acquista sempre più un ruolo positivo di divulgazione dottrinale. La pur vastissima Introduzione non comprende capitoli, altrove usuali, su lingua, stile, metrica, figure retoriche, uso dei modelli intertestuali e argomenti simili, né il classico apparato dei *loci similes* (ove sarebbe stato utile un confronto non solo coi modelli poetici cristiani e medievali ma soprattutto con le fonti apocriefe e relative riscritture su cui si basa il poema), sia perché parte di questo materiale è già esposto nell'edizione in CD-ROM di Roccati sia perché i curatori, che dichiarano interessi specificamente storico-teologici, forniscono comunque nelle introduzioni alle singole parti e nel ricchissimo commento "en fin d'ouvrage" un'ampia documentazione che lo studioso letterario potrà rielaborare e portare a frutto in ulteriori ricerche.

Dopo tanto sovraccarico intellettuale il lettore si aspetterebbe un testo pesante e poco piacevole, a destinazione iperspecialistica fin dalla concezione e quasi impossibile da comunicare in un linguaggio moderno. Invece l'esametro di Gerson è meno legnoso e arido di quello che si potrebbe temere, la sua sintassi è mossa e spezzata e conferisce vivacità all'andamento del testo, che usa una lingua molto mobile e ricercata e varia fra registri molti diversi mantenendo una tonalità media perfettamente trasferita nella traduzione. Il prologo espone la contrapposizione fra muse profane e ispirazione cristiana, tornata di moda dopo le "rinascite" classiciste del XII e ancor più del XIV secolo, ma in forma qui apparentemente immune dalla sofisticata discussione che aveva coinvolto Albertino Mussato, Giovanni Dominici, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati e molti altri. Al monte Parnaso si contrappone un "altro monte", ossia quello della Sorbona (non specificato, ma allusivo a Sainte Génévieve), come si chiarisce nell'elogio successivo di Parigi *studiorum mater*, superiore ad Atene e all'Egitto: il sapere che essa produce si contrappone allo *scenum nocens* (v.

36 *pura nec errorum sceno permixta nocenti*), che qui il commento chiarisce correttamente come riferimento alle *scenicae meretriculae* che nella *Consolatio* boeziana rappresentano la cultura (classica) dello spettacolo, senza però preoccuparsi della singolarità linguistica del termine *sc(a)enum*, che sembra un'invenzione di Gerson per *scaena*, a meno che non nasconda un problema di trasmissione. Il Prologo contrappone alle muse campestri (la rinascente bucolica, che perfino Gerson aveva praticato) la poesia della Sorgente di vita, scaturita nella luce che oscura lo sguardo della civetta e che consente la distinzione delle cose come attraversando un berillo, una poesia che affronta enigmi e allegorie usando, come i Quattro esseri viventi che Ezechiele descrive nella sua visione, i quattro sensi della Scrittura (qui riassunti nel celebre distico attribuito a Nicola di Lyra *Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia*, vv. 26-27). Il poeta, come prodotto della scuola parigina, si autodefinisce *theosophus*, termine che secondo i commentatori è probabilmente attinto al commento di Giovanni Scoto Eriugena alla *Gerarchia Celeste* dello pseudo-Dionigi, che in effetti lo usa spesso: ma potremmo aggiungere altre attestazioni come la traduzione del medesimo pseudo-Dionigi fatta da Ilduino di Saint-Denis o Ugo di Flavigny o, più verosimilmente, i commenti allo pseudo-Dionigi di Ugo di San Vittore e di Guglielmo di Lucca, cronologicamente più vicini a Gerson, che lo usano decine di volte. Questo "teosof", giocando sui significati etimologici del suo nome (dall'ebraico *G[u]ler*, "straniero") si auto-descrive, con precisione realistica di dettagli di abbigliamento, come un pellegrino che si riposa in un locus amoenus protetto dall'angelo custode (una figura il cui culto Gerson aveva contribuito a diffondere), per poi scoprire che questo luogo è Costanza, sede del Concilio, dove una sera da una fonte si innalza una voce che lo invita a comporre un poema sull'Incarnazione di Dio in Maria e sulla sua fuga in Egitto con Giuseppe, fuga che rispecchia in qualche modo l'esilio del pellegrino (la cui immagine, con tanto di blasone allegorico, è stata incisa nell'*editio princeps*

di von Kaysersberg del 1488 e spiegata da Gerson stesso in una lettera del 1417 al fratello Giovanni). Egli sente allora la voce di Sapienza (*Fronesis*) servita da quattro ancelle, ciascuna col proprio linguaggio, ma in armonia con le altre, nuovamente in riferimento ai quattro livelli di interpretazione delle Scritture. Il Pellegrino inizia allora a pregare, rivolgendosi a Giuseppe e Maria e Gesù, tre membri di una stessa famiglia (forse con riferimento alle Chiese riunite in concilio) perché lo aiutino a far sì che, nel canto, la pietà sia concorde con la Musa servendo la fede (*ancillans fidei*) senza pregiudicare la verità e usando la probabilità come strumento di persuasione ma senza estremismi, per elevare al cielo il proprio cuore. Un prologo narrativo che è insieme manifesto poetico e autoallegoria, ma non riesce astratto perché passa continuamente da un piano all'altro, dalla denotazione alla connotazione, e soprattutto usa una lingua non banale, che armonizza formule tradizionali e hapax filosofici, alternando versi coincidenti con le frasi ed enjambement disinvolti, grecismi e giochi di parole, riferimenti alla situazione biografica reale e personaggi-schermo resi vivaci dalla presenza di oggetti e colori. Un impatto molto diverso da quanto ci saremmo aspettati in base alla lettura di sermoni e lunghi trattati di dialettica esegetica. E l'introduzione al Prologo, anche sulla base delle attenzioni magistrali ricevute da Antonio Placanica in un articolo del 1995, specifica e valorizza ognuno di questi elementi, soprattutto quelli contenutistici, con ricchezza strabordante di rinvii. Talvolta il desiderio di collegare a tutti i costi ciò che Gerson scrive in poesia con ciò che dice in prosa può portare a forzature o ridondanze, ma offre comunque al lettore un bagaglio di possibilità da utilizzare - o scartare - per una corretta interpretazione (o sovrainterpretazione). In questi casi una guida sicura è la precisione dei riferimenti testuali: quando ci sono almeno due o più parole che coincidono, il richiamo può essere chiamato in discussione, in altri casi rimane ipotetico. Su questo piano i ricercatori avranno molto da lavorare nell'integrare i passi teorici qui generosamente adottati con passi della tradizione poetica, di cui qui si tengono

presenti quasi solo i classici augustei e pochi autori tardo-antichi, con rare eccezioni medievali come Alano di Lille. Ad esempio l'uso dell'aggettivo *orbicularis* (v. 47) è assente nei classici e attestato in poesia solo da Alessandro Neckham (*Laud.* 4,618 e 5, 755), da Egidio di Corbeil (*Viticus*, 385 e 748) e pochi altri testi, tutti dal XII secolo in poi e potrebbe aiutarci a individuare letture non banali di Gerson e a caratterizzare il suo linguaggio poetico. Analoga ricerca sarebbe da fare, sempre per limitarci ai primi versi, all'uso poetico di *Fronesis*, che in poesia si trova nell'*Ecloga Theoduli* (dove appunto si contrappongono le verità pagane e quelle cristiane) e poi solo nel basso medioevo, compreso Giovanni di Salisbur.

Dal punto di vista intertestuale e linguistico dunque resta aperto un vasto campo di indagine sui versi di Gerson. Ma sul piano delle tecniche esegetiche e dell'argomentazione teologica il commento copre straordinariamente le esigenze: in questa sub-introduzione al Prologo, ad esempio, è molto utile l'illustrazione del dibattito sui quattro sensi della Bibbia nel XIV e XV secolo, in particolare sull'accezione di senso letterale, che sviluppando le tendenze dell'esegesi tardo-medievale Gerson distingue in *sensus litteralis*, cioè l'intenzione dell'autore, soggetta alle norme della retorica, e *sensus logicalis*, cioè significato grammaticale, sottoposto alle regole della logica. Questioni tecniche solo in apparenza, dato che proprio su questo punto si era giocata la difesa del "tirannicidio" (l'assassinio del fratello del re) da parte di Jean Petit e del partito Borgognone avversato da Gerson. Secondo la commentatrice, Gerson subordina l'interpretazione allegorica nelle sue varie accezioni al significato del senso letterale come emerge da un'analisi retorica. Su questo doppio livello, a sua volta sfrangiato in sottolivelli concentrici, si innesta la tradizione esegetica dei Padri, primo riferimento autoritativo per il senso teologico della Bibbia e tutela contro interpretazioni innovative basate su una lettura "ingenua" e diretta del testo, come avveniva nei commentari della chiesa hussita e in altre correnti del protestantesimo emergente. Ma i

confini fra una posizione e l'altra restano sempre estremamente fluidi e variabili da un'opera all'altra, come sappiamo tutti dalla lettura dei quattro volumi di *Exégèse médiévale* di Henri de Lubac, il riferimento principe sull'argomento, qui non utilizzato e assente anche dalla bibliografia.

Dopo tanta teologia e un prologo così programmaticamente impegnato ci aspetteremmo un'esegesi in versi sistematica come quella di Aratore o Ildeberto di Lavardin o Alessandro di Ashby, e invece assaporiamo una narrazione agile e ben drammatizzata nei frequenti dialoghi, lirica all'occasione e intensificata da continue mozioni degli affetti: basti ad esempio il saluto di Giuseppe e Maria a Nazareth all'inizio della fuga con cui si apre la prima *distinctio* (165-176): *Sat procul exierant a Nazareth haud sine muto / Continuoque metu neu qui sentiret euntes / Sive pedum strepitu, seu flentis ad ubera matris / Vagitu pueri, vel ab occurso vigilantum, / Aut asini ruditu latratu canino. / Vertice monticuli faciem conversa retorsit / Virgo suam, simul ipse Joseph, devotus uterque / Subsistit, inde domum, villam Templumque salutant. / Nuncia iam solis rutilans aurora decorum / Spirabat lumen, virgo doctissima legis / Humano partim studio partimque superno / Largius affatu dedidit has, fas credere, voces: et q.s.,* che Ouy-Iribarren traducono efficacemente con "Nazareth s'éloignait déjà, mais sans relâche / la peur les tenaillait, qu'on n'entendit leurs pas / ou les cris de l'enfant dans le sein de sa mère, / ou le braiement de l'âne, ou l'aboïement d'un chien, ou qu'un garde surgit. Quand la Vierge eut gagné le sommet des collines, / elle se retourna, Joseph fit de même; / s'arrêtant un instant, de loin, tous deux ils dirent / adieu à leur foyer, à leur ville, à leur temple. // L'aurore rougeoyait déjà, annonçant le soleil, / Lorsque la Vierge, bien instruite de la Loi, / moins par l'enseignement humain que par l'Esprit divin [in realtà nel latino le due cose sono sullo stesso piano], / prononça – il nous est permis de le croire – ces paroles"; [segue la parafrasi del Magnificat, anch'essa ben studiata da Placanica]. Una scena comparabile con altri celebri "saluti" alla città che i protagonisti stanno

abbandonando, come quello magistrale di Galswintha da Toledo nel bellissimo carne VI 5 di Venanzio Fortunato. Ai lettori italiani non può non tornare in mente l'addio ai monti della Lucia manzoniana. Nel caso di Giuseppe la scena è giocata, invece che sulla nostalgia, sulle reazioni psicologiche dei personaggi e sui dettagli realistici delle fonti di rumore che avrebbero potuto far scoprire la fuga. La parte esegetica comincia solo al verso 243, ma – sorpresa! – contiene anzitutto notazioni emotive, come il richiamo alle sofferenze dei viaggiatori, l'esaltazione del canto (di Maria e di ogni cristiano), della tenerezza di Giuseppe, della partecipazione del creato poi riprodotta in passi evangelici, per finire con uno dei vari sogni di Giuseppe, che Maria – cui la tradizione del *Libellus de nativitate sanctae Mariae* attribuiva una formazione dottrinale al Tempio – gli spiega al risveglio con argomenti più riflessivi e meditativi che teologici (o meglio: esposti in forma più emozionale e colloquiale che dialettica), mentre negli ultimi versi (395-406) il poeta chiude la *distinctio* con il tramonto di quella prima giornata, e una giustificazione dei tanti temi omessi e un nuovo elogio delle scuole di Parigi, dove quelle conoscenze familiari alla Maria della *Josephina* sono studiate nel modo migliore. Questa tonalità di memoria storica e insieme di conversazione spirituale diluita e "affettivizzata" in discorsi dei personaggi permane nelle *distinctiones* successive. Certamente le ragioni contingenti della politica ecclesiastica e quelle didattiche di una finalità teologica avranno influito sul testo e forse perfino favorito la sua genesi, ma anche alla lettura diretta e "sine glossa" il poema mostra un piacere di raccontare e un gusto quasi "borghese" della meditazione privata, che nasce sempre da un dubbio personale, da un sentimento esistenziale – attribuito a qualcuno dei personaggi – che sorprendono e invitano alla scoperta di questo poema ora finalmente reso accessibile dalle cure e dalle competenze eccezionali di Roccati, Ouy e Iribarren, cui va la nostra ammirata gratitudine.

Francesco Stella

(una versione di questa recensione è uscita in "Studi Medievali" LXII, 2021)

*In guerra non mi cercate. Poesia araba delle rivoluzioni e oltre*, Le Monnier Università, Milano 2018, pp. 202.



*In guerra non mi cercate. Poesia araba delle rivoluzioni e oltre* è un volume antologico che riunisce poesie sia edite che inedite di quarantasei poeti arabi contemporanei. L'antologia, accompagnata da quattro utili saggi introduttivi, a firma dei co-curatori del volume, Oriana Capezio, (Università Orientale di Napoli), Elena Chiti, (Università di Stoccolma), Francesca Maria Corrao (Università Luiss di Roma) e Simone Sibillo, (Università Ca' Foscari di Venezia), rappresenta una singolare mappatura della poesia araba del nuovo Millennio. Alcuni dei poeti inclusi sono stabili presenze nel panorama poetico arabo ed internazionale, come Moḥammed Bennīs, Ibrāhīm Naṣrallāh o Sa'dī Yūsuf. Molti dei poeti della nuova generazione emersi nell'ultimo decennio rappresentano delle piacevoli scoperte di cui sentiremo parlare in futuro.

Le poesie presenti all'interno del volume, anticipate da un'utile scheda bibliografica dei rispettivi autori, sono state tutte composte tra il 2010 e il 2018, in un periodo di grandi mutamenti geopolitici e socio-culturali all'interno del mondo arabo innescati dallo scoppio delle rivolte del 2010-2011.

La suddivisione delle voci poetiche in macro aree geografiche – Maghreb, Egitto, Mashreq, Iraq e Golfo – non solo consente al lettore di avere a disposizione un materiale coerentemente organizzato, ma anche di poter cogliere agevolmente le possibili analogie e differenze tra le esperienze poetiche dei diversi Paesi.

Inoltre, per gli studiosi o gli appassionati di lingua araba non mancano i corrispondenti testi in lingua originale, riportati in appendice nell'ultima sezione del libro.

È sbagliato pensare che si tratti di un libro di nicchia, destinato a un preciso segmento di lettori; si rivolge invece a un pubblico più vasto ed eterogeneo, dall'esperto del settore allo studente di letteratura araba o al semplice appassionato di poesia.

Il viaggio nei meandri poetici del mondo arabo di oggi prende avvio con una poesia particolarmente significativa del poeta siriano curdo Marwan Ali: il titolo del volume è proprio ispirato dal primo verso del suo poema. Si tratta di un incipit che esprime speranza e, al tempo stesso, l'urgenza di fuga tanto dalle operazioni belliche che dalle narrative di guerra attraverso il cui filtro si tende a rappresentare il mondo arabo-islamico e, più in generale, la regione mediorientale. "In guerra / non mi cercate / io sto / a Karsor / steso sul prato/ sotto il gelso / aspetto chi torna... (pag. 47)".

Per molti poeti che, tutto d'un tratto, si sono ritrovati senza casa e senza patria perché costretti ad abbandonare il loro paese, la poesia diviene un rifugio, uno spazio di libertà in cui potere, con l'occhio della memoria, restare attaccati alla propria terra e alla propria storia, mantenendo viva l'identità. In tale contesto, sembrano evocativi i versi della poetessa siriana esule in Francia Marām al-Maṣrī, che rappresentando la Libertà, esprimono il coraggio della lotta per la vita: "Le rompono i piedi / ma avanza / le tagliano la gola / ma continua a cantare (pag. 60)".

Inevitabile anche il riferimento al fenomeno delle migrazioni e al dramma dei rifugiati. A tal proposito, le parole del poeta palestinese Mustafa Qossoqsi tracciano scenari che pervadono la nostra quotidianità, infondendo quel sentimento d'impotenza di fronte alla tragedia di uomini, donne e bambini che, pur di lasciare il proprio paese decidono di affrontare un impervio viaggio via mare, rischiando la morte: "I nostri nomi rantolavano, correndo come topi / nell'arida trappola dell'esistenza / e saltavano in acqua, prima di noi, per mettersi in salvo (pag. 80)". Di fronte alla morte e alla sofferenza patita dai bambini vittime di guerra, risultano graffianti le parole del noto poeta giorda-

no Amjad Nasser, scomparso di recente: "Non dite che era destino. [...] C'è chi approfitta della pennichella di Dio per giocare con le date e i destini (pag. 79)".

Un fattore ricorrente rintracciabile nei testi qui raccolti è la necessità impellente di testimoniare il presente; come sottolinea infatti Oriana Capezio, "la poesia rappresenta il *diwān al-'arab*, cioè l'archivio storico della vita di questo popolo che individua nella figura del poeta (*shā'ir*) la memoria collettiva. Il poeta arabo compone per la propria gente e in qualche misura il pubblico ne è partecipe, sentendosi in sintonia con i suoi sentimenti". (pag. 21). La maggior parte dei poeti presenti in questa antologia proviene da Paesi sconvolti da rivoluzioni, contro-rivoluzioni e guerre, in alcuni casi, ancora in corso. Questo dato ci spinge a osservare il fatto poetico anche nella sua dimensione testimoniale, come un contributo cruciale alla conoscenza e alla storia recente dei singoli contesti. E ciò stimola, tra l'altro, un'analisi sulle differenze, ma soprattutto sulle analogie riscontrabili a livello culturale tra i diversi casi. Da notare come molti dei testi qui inclusi mostrino un ancoraggio ad alcuni elementi della tradizione, ma al contempo siano orientati alla ricerca di innovazione sia nelle forme che nei temi, come mostrano i casi di Ghayath al-Madhoun o Fadhil al-'Azzawi. Alcuni poeti esibiscono un connubio originale tra la sensibilità per l'ambiente o la natura, e l'attenzione al mondo interiore dell'uomo e alle implicazioni dell'attuale crisi socio-politica sulla propria esistenza.

Pur nella diversità dei sentieri percorsi, le quarantasei voci poetiche qui presentate rivendicano il sogno di una società fondata sulla giustizia universale, sul rispetto dei diritti umani e sulla libertà dell'individuo, paventando il pericolo incombente di un collasso irreversibile delle loro società.

La poesia è un linguaggio universale, accessibile a tutti e che accomuna tutti i popoli. Grazie alla traduzione ci è consentito di entrare in un contatto vivo e profondo con l'altro, con la sua vita e il suo sentire. Questa antologia dà prova di questo. La poesia è presente in tutto ciò che viviamo, sentiamo e a cui partecipiamo, e opera attraverso le epoche e le generazioni, come una goccia che cade sulla roccia. Murīd Al-Barghūfī, icona della letteratura

palestinese, affermava: «La poesia ha un linguaggio universale di cui nessuno può fare a meno. La poesia giace sotto ogni pietra ed è presente in ogni singola cosa, in tutti i luoghi in cui viviamo e nelle scene che vediamo. La poesia lavora molto lentamente nel tempo e nella storia, e plasma la nostra anima e la nostra coscienza lasciando un segno profondo».

Grazie alla ricchezza e alla varietà delle

immagini e dei timbri che vibrano nei testi raccolti, questa antologia critica dona la capacità di viaggiare tra i diversi Paesi del mondo arabo, e consente al lettore di acquisire una maggiore consapevolezza di una realtà ben più sfaccettata e complessa di quella rappresentata in Occidente attraverso i fatti di cronaca, una realtà colma di un desiderio di riscatto e di libertà, di attaccamento alla propria terra e di di-

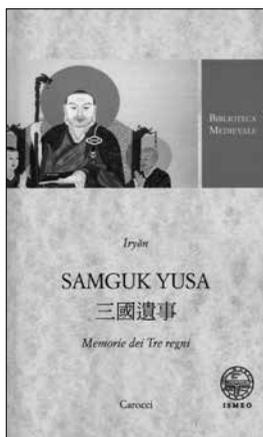
fesa dell'identità e dell'umano universale.

Ogni libro rappresenta l'inizio dell'esplorazione di nuovi mondi che arricchiranno la nostra vita oppure ci spingeranno a riflettere su fenomeni ed esperienze apparentemente lontani da noi. *In guerra non mi cercate. Poesia araba delle rivoluzioni e oltre è uno di questi.*

Rachele Manna

## SAMGUK YUSA

*Memorie storiche dei Tre Regni Iryŏn*, a cura di MAURIZIO RIOTTO, Roma, Carocci 2020, pp. 806 (Biblioteca Medievale Testi).



Il *Samguk yusa*, *Memorie storiche dei Tre Regni*, completato nel 1280, è una delle opere storiografiche più significative che la storia della Corea abbia mai prodotto fino a oggi. Le trasposizioni in lingua inglese sono state spesso il materiale più diffusamente consultato per la resa in altre lingue, nonostante le criticità che le traduzioni condotte su testi non originali, e dunque la mancanza delle necessarie conoscenze in ambito storico, antropologico e letterario, in genere comportano. Quello di cui parliamo è infatti un lavoro che richiede lunga preparazione, non solo per la vastità dell'opera, ma soprattutto per la sua complessità dal punto di vista linguistico e storico. Finalmente, dal 2019, l'opera ha la sua prima traduzione italiana (Carocci editore), condotta direttamente sull'edizione del 1512 (la più an-

tica arrivata per intero) grazie al prezioso e meticoloso lavoro di Maurizio Riotta, noto studioso coreanista, già professore di Lingua e letteratura della Corea presso l'università di Napoli l'Orientale e attualmente ordinario di Storia della Corea e culture comparate presso la Anyang University in Corea del sud. Il volume, arricchito dal testo originale in caratteri cinesi, dalle note esplicative e dalla cronologia reale, è entrato a far parte della Collana ISMEO "Il Novissimo Ramusio" e rientra nel Progetto MIUR "Studi e ricerche sulle culture dell'Asia e dell'Africa: tradizione e continuità, rivitalizzazione e divulgazione".

Il *Samguk yusa* ci ha permesso di ricostruire, almeno in parte, la storia della Corea antica, caratterizzata da una consistente influenza cinese e da una ricchezza di aspetti culturali autoctoni al contempo. Si tratta di un'opera realizzata dal noto monaco buddhista Iryŏn (1206-1289), personaggio costantemente impegnato nella ricerca di un riscatto culturale e letterario del proprio paese. Il maestro Iryŏn visse nel tardo periodo Koryŏ (935-1392), quando l'importanza ricoperta dal credo Buddhista in Corea giunse al suo apice e la sua influenza pesava in modo consistente anche a livello politico. Tramite il *Samguk yusa*, infatti, sappiamo che il Buddhismo venne introdotto dal monaco Mukhoja (V secolo), descritto dal traduttore stesso come lo "straniero scuro" (Riotta 2020: 70), tra il 384 e il 530, ovvero durante il periodo dei Tre Regni; Koguryŏ (37 a.C.-668), Paekche (18 a.C.-660) e Silla (57 a.C.-935). L'autore non menziona esplicitamente lo scopo dell'opera, ma dal contenuto si percepisce chiaramente il suo tentativo di conciliare il pensiero confuciano, largamente trattato nella precedente e altrettanto importante opera storiografica realizzata dal prodi-

gioso funzionario Kim Pusik (1075-1151), ovvero il *Samguk sagi* (Storia dei Tre Regni, 1145), con la tradizione culturale del Buddhismo coreano. Oltre ai documenti storici Iryŏn elaborò così diverse tipologie di fonti, come racconti folcloristici e popolari, leggende, epigrafi o perfino fatti riguardanti monaci più illustri. Nonostante l'importanza del credo buddhista data in quell'epoca, il Confucianesimo, in realtà, iniziava a occupare una posizione sempre più rilevante nella politica interna di Koryŏ. Successivamente, con l'avvento della dinastia Yi di Chosŏn (1392-1910), il Buddhismo subì un drastico crollo, dovendosi misurare addirittura con leggi come quella antibuddhista emanata nel 1406 che limitava il numero dei templi e ordinava la demolizione di molti di essi. Il ruolo della fede buddhista, dunque, assunse man mano una posizione sempre più marginale nella vita pubblica del paese.

Il *Samguk yusa* si compone complessivamente di cinque libri per un totale di 138 episodi. Il primo libro 'Eventi prodigiosi (parte I)' è dedicato principalmente ai miti di fondazione a partire da Wanggŏm Chosŏn, il secondo 'Eventi prodigiosi (parte II)' riporta storie immaginarie di vari personaggi illustri dei Tre Regni, il terzo rende conto della diffusione e della promozione del Buddhismo in Corea, il quarto narra aneddoti su vari eminenti monaci buddhisti, infine il quinto contiene racconti popolari di vario tipo, come esorcismi e incantamenti, comunicazioni sensitive, eremitaggi e rimarchevoli esempi di devozione filiale. Tutt'oggi l'opera risulta insostituibile strumento di consultazione oltre che inestimabile fonte storica per la letteratura coreana. Basti pensare ad alcune mitologie legate alla fondazione dei vari

regni antichi, come il mito di Tan'gun, il leggendario fondatore della Ko Chosŏn (Corea antica) del 2333 a.C., nato dall'unione del Dio del cielo di nome Hwanung e un'orsa trasformata in una donna chiamata Ungnyŏ (donna orsa). Il *Samguk yusa* rappresenta proprio la testimonianza più antica di questo importante mito popolare. Va ricordato anche che proprio grazie a questa opera storiografica ci sono giunte le uniche poesie indigene *hyangga* dell'antico regno di Silla (668-935), un genere letterario particolare per l'uso dello *hyangch'al*, un sistema di trascrizione adoperato per valorizzare il suono della lingua parlata

quando in Corea non esisteva ancora una scrittura autoctona e si utilizzavano solo ed esclusivamente gli ideogrammi cinesi. Per la sua grande varietà dei temi che spaziano dall'archeologia alla filosofia buddhista, dalla storia alla letteratura e perfino dall'epigrafia alla linguistica il *Samguk yusa* diventa un rilevante *corpus* di ricerca. Opera di estremo eclettismo, farcita da racconti variegati e piacevoli, ci accompagna in una migliore e più vasta conoscenza delle varie sfaccettature culturali e storiche di un paese che si è aperto al mondo solo da pochi decenni.

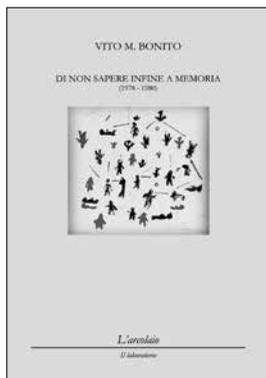
Lo stile del maestro Iryŏn è fiabe-

sco, i suoi temi estremamente variegati, ammirevole è la sua capacità di offrire molteplici percorsi di fruizione al lettore, suggerendo innumerevoli chiavi di lettura e invitando a un piacevolissimo viaggio nel tempo e nello spazio fra immagini e parole. Come messo in luce dal professor Maurizio Riotta nell'introduzione; «Il testo comunica e lascia qualcosa nell'animo del lettore, con una semplicità talora talmente diretta e disarmante da dare, sia pur per un solo istante, l'impressione che librarsi in aria e cavalcare le nuvole sia davvero possibile».

Imsuk Jung

## VITO M. BONITO,

*Di non sapere infine a memoria*, Forlimpopoli (FC), L'arcoliaio ('Il laboratorio'), pp. 63, € 11,00.



La Storia degli 'anni di piombo' è stata oggetto di narrazioni molto diverse di cui non poche appartengono alla storia 'intima': i libri di memoria, anche molto intensi, dei figli delle vittime (sui padri sempre assenti che non li hanno visti crescere) e, d'altra parte, i memoriali di chi scelse la lotta armata e il cui percorso nasce ugualmente da una storia di famiglia, quella della sinistra italiana del dopoguerra, una famiglia di padri partigiani ritenuti superati. È questa dimensione familiare – la frattura ideologica, emotiva era ovunque nella società e dunque nella sua cellula più ridotta, la famiglia; del resto, in un universo predigitale le notizie irrompevano nelle case attraverso i telegiornali, erano

di fatto servite sulla tavola familiare – che rende praticamente impossibile parlare di quei fatti in poesia attraverso il registro consacrato della 'poesia civile'. Vito Bonito lo ha fatto dunque attraendo la Storia nel 'sistema' compattissimo e privato della propria poesia, assorbendo i dati storici nel registro dell'esperienza intima e personale. Il programma enunciato dal 'non sapere a memoria' del titolo deve essere peraltro proprio questo: la sostituzione di una scrittura interamente letteraria a un discorso di tipo storico/memorialistico. La piccola cronologia dei fatti riguardanti il rapimento di Aldo Moro e l'omicidio di Walter Tobagi a fine libro accoglie la cronologia parallela dell'età dell'autore al momento dei medesimi: nato nel 1963, generazionalmente dunque più dalla parte dei figli e, di poco, troppo giovane per essere del tutto esposto ai dibattiti che potevano portare ad abbracciare la causa dei gruppi brigatisti. Il legame proiettivo tra avvenimento e vita familiare è peraltro messo inequivocabilmente in evidenza attraverso le parole di Tobagi citate in esergo: «Ho riflettuto tante volte sulla storia di Moro. E se quella storia mi ha colpito tanto è anche per questo: perché mi identificavo, indegnamente, nel suo rapporto familiare. Mi sono anche chiesto: se dovessi sparire di colpo, che immagine lascerei alle persone che ho amato e che amo ...?». La figura del giornalista del *Corriere* vale dunque forse più come doppio dell'autore che come ipostasi, figura, questa, che compete invece a Moro, l'*inquilino* del libro (inquilino

fantasma dell'appartamento dove fu tenuto prigioniero). L'ipostasi è del resto un espediente letterario già sperimentato da Bonito con la figura del *segretario* (titolo di una raccolta pubblicata per Zona, 2000), a proposito della quale Paolo Zublena ha appunto osservato che «la persona del segretario è atipica dislocazione del soggetto nel fuori» (in *Parola plurale*, 2011). Prefigurando l'apparizione ultra-terrena di Moro, Giuliano Mesa ha scritto che: «quasi apparizione oltretombale, il segretario sta forse compiendo un viaggio a ritroso, un *nekylia* nei luoghi della memoria» (*Nota a il Segretario*).

Nel libro ci muoviamo dunque all'interno di un registro di tipo visionario equiparabile almeno al finale di *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio (2003) dove Aldo Moro in qualche modo 'risorge' dopo il ritrovamento del suo cadavere nel bagagliaio della Renault 4. E il poema dell'inquilino è veramente la storia di un ectoplasma: «l'inquilino / usava camminare senza occhiali // guardandosi aperte / le mani dicono / testimoni giurano / in un albero / averlo visto entrare», a cui la resurrezione vera e propria è però negata: «l'istituto delle resurrezioni umane / non è riuscito / a riportare in vita / l'inquilino». Nel libro, inoltre, entrambe le figure, l'ipostasi di Moro e quella, nasco- sta, di Tobagi, hanno diritto alla voce, sono dunque, di fatto, delle prosopopee: le parti in corsivo altro non sono infatti che un *cut* di parole e frasi scritte e pronunciate dai due tratte da una fitta bibliografia fornita a fine libro. Non pare allora inutile ricordare come per Paul de Man la prosopopea

fosse la figura primaria del discorso autobiografico, l'apertura di un dialogo con la perdita, l'assenza e la morte. Altre ben diverse prosopopee abitano però il libro, tigris di carta o proiezioni degli eroi di allora: il minaccioso *koba*, ovvero Stalin, e Mao il 'grande timoniere'. Mentre queste ultime figure si esprimono con un frasato quasi da libro di storia, le parole di Moro/Tobagi sono l'oggetto di una polverizzazione lirica che esprime mimeticamente quanto captiamo della voce dei morti («*e aspri o quasi / e soffioni / e divina tronchesi // bruciami dico / e la parola è vuota // clinicamente / sono tutti senza peccato*). La poesia, del resto, scrive Bonito, a proposito di Pascoli, è l'atto di ascoltare la voce dei morti: «La sua poesia è come un orecchio totale teso all'ascolto, in cerca della lingua aldilà» (*Il canto della crisalide. Poesia e orfanità*, Bologna, Clueb, 1999, cit., p. 44). Se i morti non parlano una lingua chiara è perché, perduti, parlano di una perdita (tematicamente il lutto perenne per la morte 'fondatrice' della madre) che si trova investita della responsabilità della costruzione linguistica del testo. La cantilena pascoliana (ancora Zublena) diventa così forma strutturante della scrittura, è «*l'infantia della lingua, ciò che viene (temporalmente e strutturalmente) prima del linguaggio*», e «*la formavagito del nostro abbandono*» (Bonito, *Il canto della crisalide*, p. 51). L'infanzia della lingua, aggiungeremo, è oramai regredita e radicalizzata come 'infanzia del segno'. Sul piano visivo, basta guardare la copertina del libro, disegnata dall'autore, in cui figurine stilizzate, connesse come in uno strano alfabeto, si uccidono a vicenda. E ricordiamo che, negli ultimi anni, Bonito ha prodotto alcune plaquettes 'scritte a mano', 'calligrammi' sgrammaticati/agrammaticali dove, squisito esempio di *art brut*, il gesto scritto si continua in disegni di tratto marcatamente infantile.

Ora, nel libro, l'infanzia della lingua pare riservata alla frammentazione logico/sintattica degli inserti corsivi. Qui anche il dato documentario della manipolazione del diario di Moro (*omissis*) diventa strappo poetico, bianco sulla pagina: « - la verità Aldo è che nessuno / ti considera 'suo', «*smemorato ... / livido assente ... / fuori posto come ipnotizzato*» (e si osservi che la parte in corsivo è incolonnata, *omissis* compresi, parallelamente come nella risposta tra strofe/antistrofe di una stessa forma

corale). È una forma di cancellazione che appartiene all'emergere della parola poetica (la poesia «come una gomma, cancella a pezzi la vita, la realtà. E quanto più cancella tanto più espone [...] La poesia ha radice nella mutilazione», *Il canto della crisalide*, p. 57). Semmai la parte dell'infanzia linguistica, del suo bla bla, la pascoliana cantilena infantile così tipica dello scrivere di Bonito è sostituita qui da una stupida lallazione rappresentativa del burocratese pseudorivoluzionario con rinforzo di rime fumiste e crepuscolari. Ecco da *Ombrosse 1978*: «*le stelle rosse rosse / condannano anche la pertosse*», e ancora «*ama i rettili Parigi / goschista / non crede nell'ipostasi*», «*se il male è capitale / qual'è allora la virtù / del comunismo anale?*». I due mondi (vittime e brigatisti) e i due linguaggi vengono messi efficacemente a confronto (anche tipografico, nell'alternanza tra corsivo e tondo) nella poesia *l'inquilino*: «*voi non lo vedete il mio confortatore / lui segna l'aria millimetro il respiro / non ha le mani // la sua religione dice cose strane / lontane // - potere dominio lotta al capitale / imperialismo / buio intercostale // noi uccidiamo per essere vivi // è come un sogno come l'infanzia // una verità luminosa // inventata -*».

Interessa a questo punto notare come, secondo una 'tecnica' disseminativa più volte sperimentata da Bonito, parti del libro siano elementi di riuso dal precedente *Fabula rasa* (Oèdipus, 2018), il libro della paternità (reale) dell'autore e della sua bambina. Già in quello una parte di *Bee Gees vs. Mister Magoo* (titolo stranamente post-moderno) diventa ora il primo movimento di *Coro della discesa*: «*Stella su stella / apriti stella // il cielo è rosso / stellina bella / pòsati appena / sopra il suo capo / fagli corona // nell'ora del lupo / dàgli conforto // è condannato / bum! // ora è morto*» (dove si noti lo stesso attacco di Cosimo Ortesta, *Serraglio primaverile*: «*Stella su stella / fino alla stella del mattino*»). Soprattutto, già in *Bee Gees* appare la temibile figura di Koba che vanta la propria sinistra efficacia: «*sessanta bambini / ho fatto arrestare // con l'accusa celestiale / di odiarmi / come bianchi angioletti / controrivoluzionari / si sa al servizio / del fantasma capitale ... imperscrutabili / sono il mondo Koba / e il firmamento*», spezzone che entra ora in Koba e il grande timoniere guardano la tv - 1980 -. Nel testo dal titolo gemello,

*Koba e il grande timoniere guardano la TV 1978*, si esprime Soselo (pseudonimo come poeta, pare discreto, del giovane Stalin) così: «*Soselo non sbaglia mai / - i bambini felici sono cattivi / gl'infelici / recitano poésie // una masnada di ducetti / seduti a un pranzo di gala -*», sequenza i cui ultimi due versi costituivano in *Fabula rasa* il distico che apre *Biopolitica - orsù!* Altro non si tratta che della citazione della poesia di Mandel'stam su Stalin che gli aveva valso il gulag sul Mar Nero: «*Ridono i suoi baffi da scarafaggio, / e brillano i suoi gambali. / Intorno a lui c'è una masnada di ducetti dal collo sottile / e lui si diletta dei servigi dei semiuomini*». Colpisce soprattutto che lo spostamento di parti di testo porta qui a una sorta di fusione tra la bambina e *koba*. L'immagine, consacrata, del 'bambino dittatore', dunque di un 'bambino stalinista', conduce a una visione miniaturizzata della Storia, rimpicciolimento non degli avvenimenti, ma del modo di osservarli e di poterli sopportare. Paradossalmente, in *Fabula rasa*, l'espressione logica/adulta, sia pure mista alla lingua-cantilena, appartiene al modo espressivo della bambina (a sua volta ipostasi e prosopopea), mentre la lingua in-fante della poesia è riservata al padre/poeta che registra i fatti nel linguaggio. L'infanzia, come condizione parassitaria e tirannica, diventa peraltro il tema del canto dei bambini monocellulari, poesia di apertura di *Di non sapere* («*gli organismi monocellulari / sono la forma di vita / di maggior splendore / un'esistenza parassitaria / che non ha bisogno alcuno / di svilupparsi ulteriormente*»). Resta il dubbio di chi siano questi bambini, e del loro mancato sviluppo, ipostasi di scelte non nate o nate morte o forse di noi stessi perfino come potenziali 'combattenti rivoluzionari' tanto più che questi 'organismi' portano un messaggio inudibile, la formulazione di un'utopia: «*nessuno sa dirci nessuno / quale ipotesi di felicità / gli uomini hanno sognato // prima di morire*».

La dimensione perinatale a cui è ricondotta la Storia degli anni di Piombo, convalidata dalla voce dei terroristi stessi (*Ombrosse 1978* «*il cuore dello stato / lo si poteva toccare // uccidere persino / come un neonato // io mi costruivo giocattoli / tornavo bambino ...*»), non si esaurisce in un sistema poetico 'regressivo' e pascoliano ma aspira alla dimensione del

tragico (esplorata, questa, da Alessandro Baldacci, *Il disprezzo del rimedio: (ri)pen-sare il tragico* in *Parola Plurale*, 2005). Si pensa allora al tragico secondo la visione ‘classica’ di Peter Szondi: categoria sostitutiva del sacrificio cristico a cui potrebbe tendere la storia di Moro (si ricordino le parole citate *il mio confortatore ... la sua religione dice cose strane*). La figura del potenziale risorto è infatti sostituita a fine libro, a vicenda consumata, dalla figura dell’orfano (probabilmente sotto le spoglie

di Benedetta Tobagi) che si esprime con una forma propriamente tragica, lo *stasimo* (titolo *stasimo. canto fuori posto*) canto in cui nella tragedia greca il coro emotivamente commenta l’azione drammatica. Di propriamente corale c’è qui la sovrapposizione ideale della voce dell’autore e di quella dell’orfano. Ma si tratta appunto di un *canto fuori posto*, titolo/didascalia che alludendo a una forma di mobilità se non anche di inadeguatezza generale del macrotesto, fa dello *stasimo* la forma più

compiuta possibile di ‘canto della perdita’: «non ci sei mai / sulla giostra con me ... // e i morti a ogni giro / fanno domande / sempre più assurde ... ». Il finale di intenso pathos drammatico, «nel fuoco dei capelli / nessuno da perdonare // prendimi in braccio papà // non ce la faccio più // da sola a bruciare», non fa che ribadire il risultato dell’indagine compiuta nel libro: non c’è resurrezione nella Storia.

(Fabio Zinelli)

**ALESSANDRO BROGGI,**  
*Noi*, Roma, Tic Edizioni,  
2021, pp. 112, € 14,00.



Il primo pregio del nuovo libro di Alessandro Broggi, *Noi*, uscito per Tic edizioni nel 2021, è di non assomigliare a nessun libro in circolazione. È probabile attendersi qualcosa del genere da un autore che è stato a ragione etichettato “poeta di ricerca”, ossia qualcuno che si situa consapevolmente alla frontiera dei generi, là dove si tradiscono spesso le attese dei lettori e si richiedono attitudini di comprensione del testo meno consolidate. Sette anni dopo *Avventure minime* (2014), il precedente e più rappresentativo libro di Broggi, *Noi* presenta i tratti esteriori della narrativa di viaggio. Questa iniziale riconoscibilità del testo si rivela però fallace. Uno dei capisaldi della letteratura di viaggio, infatti, è il patto referenziale che sottende il rapporto tra lo sguardo dell’autore e uno spazio geograficamente e storicamente determinato. Vedremo come questo patto, nel

lungo racconto di Broggi, sia infranto fin da subito. Siamo comunque lontani dalle prose brevi e dalle quartine che hanno caratterizzato il lavoro del 2014. In *Avventure minime* dominava un impianto critico, che sembrava aver tratto i propri strumenti da una lettura fresca e simpatica della *Società dello spettacolo* di Debord. La carica negativa e decostruttiva di quei testi era però compensata da una strategia fondata sull’ambiguità o, come ha scritto Vincenzo Ostuni (*Oggettivo indecidibile*, in *Ex.it 2014*), su un certo grado di «indistinzione e indecidibilità». Lo stereotipo narrativo o espressivo, che Broggi distillava con accurata freddezza, poteva sempre lasciarsi leggere in termini referenziali e lirici. E le stesse quartine, oltre a costituire un inventario delle formule più elementari della comunicazione quotidiana già intrise di ideologia, potevano fungere da poesia didascalica. In *Noi*, l’urgenza di esibire-decostruire lo stereotipo lascia lo spazio a un’architettura narrativa alla ricerca di un proprio orizzonte di senso. Questa architettura, pur non rispettando i principali criteri di verosimiglianza di una narrazione realista, permette quantomeno d’identificare un tema generale, che potremmo definire – utilizzando le parole stesse dell’autore – «un viaggio ai bordi della civiltà». In altri termini, abbiamo abbandonato il terreno dei triti fatti e modi di dire per inoltrarci in un mondo *vergine*, ai margini appunto della società umana. Che cosa voglia dire, per Broggi, un tale viaggio e tale configurazione di uno spazio “inesplorato”, “integro”, “incontaminato”, è quanto ci interessa qui indagare. Punto certo, è che – anche se d’intreccio e fabula non si può parlare –, dei personaggi esistono – quattro, due uo-

mini e due donne – e pure uno scenario costantemente cangiante ma riconoscibile. Si potrebbe pensare che, proprio in virtù del titolo, a non permettere uno sviluppo narrativo sia l’impossibilità di distinguere i quattro personaggi, che vivono quasi tutto il tempo in uno stato “fusionale”. Non solo abbiamo degli individui sottratti alle particolarità sociali e biografiche, ma nel corso delle pagine neppure acquistano delle nuove caratteristiche, in virtù degli eventi nei quali sono progressivamente coinvolti. L’unico evento in grado di incidere almeno parzialmente su questo stato d’indeterminazione permanente dei protagonisti è la morte violenta di uno di loro ad opera di un orso. Qui abbiamo almeno un evento irreversibile, che sembra per un certo lasso di tempo condizionare se non le azioni almeno gli stati d’animo dei tre sopravvissuti. In realtà, nel penultimo capitoletto, verrà rievocata la presenza del compagno ucciso in questi termini: «l’uomo chiamato Norberto Orci, nel cui nome come si era aperta si chiuderà questa breve rassegna di fatti, sarà seduto di fianco a noi». Anche l’uccisione e la morte diventano processi reversibili. Non vi è quindi da raccontare né una vicenda specifica né la trasformazione che essa avrebbe suscitato nella coscienza di un personaggio. Siamo di fronte a un impianto che assomiglia più a un paesaggio allegorico, in cui i movimenti locali non contraddicono la staticità dell’insieme. Tale paesaggio si propone di raffigurare la possibilità dell’*io* di sciogliersi nel *noi*, e dell’umanità di sciogliersi nell’ambiente che la circonda, laddove tutto il lavoro della civiltà – “moderna” aggiungerebbe Bruno Latour – è quello di edificare il confine e l’opposizione tra l’individuo e la specie, e tra la

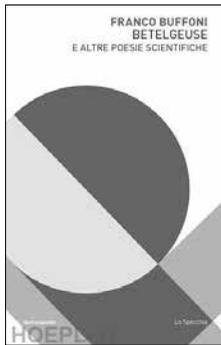
specie e il suo ambiente. In *Noi*, sono innumerevoli le immagini di “fusione”, “osmosi”, “abbattimento dei limiti” tra la mente e il mondo. Un piccolo campionario: «Non dobbiamo resistere a nulla, non dobbiamo erigere barriere contro nulla»; «Disidentificarci da questo luogo e da questo tempo ed essere qualcun altro»; «Magari le volte che avremo visitato tutti i possibili habitat integrandoci tra le specie, e in risonanza con essi avremo tentato di dissolvere la grande illusione separatrice in cui viviamo». A volte l’insistenza su tali immagini sembra quasi approdare a un discorso apertamente didascalico, come quando uno dei personaggi sentenzia: «Sono senza una storia da custodire, non sono più la linea del mio movimento – niente persona, niente morte, non ho più una biografia. Finalmente

senza identità». Ancora una volta, però, la qualità della scrittura di Broggi, ossia la sua persistente capacità di rendere instabili le coordinate spaziali e temporali – gli slittamenti di modo e tempo dei verbi, di persona grammaticale, ecc. – mette in crisi non tanto il tema ricorrente della fusione, ma la sua possibilità di costituirsi come principio volontaristico, nuova dottrina, elemento ideologico, da integrare tra gli armamentari “buoni” della nostra civiltà. Il viaggio allegorico di questo soggetto umano plurale, che ambisce a fondersi dentro gli ecosistemi terrestri, non può funzionare che come ipotesi figurativa. Non sarà mai garantito da un concetto, e quindi da un discorso di questo mondo storico-sociale. Se *Noi* è un’allegoria, lo è come anticipazione utopica, che può acquistare senso unicamente

nello spazio separato, irreale, della pagina letteraria. Al resoconto delle azioni vere o verosimili dei personaggi subentra allora una successione d’ingiunzioni o di formulazioni ipotetiche, che non hanno ancora trovato tipi umani e contesti reali di radicamento. Il materiale figurativo di una tale operazione, come già nel *classico* Fortini (e prima di lui in Brecht), è costituito in gran parte da magnifiche descrizioni di paesaggi naturali, di universi *non umani*, che soli paiono promettere qualcosa d’altro rispetto a *questa umanità*. Possiamo allora salutare il nuovo libro di Broggi come un felice e sorprendente contributo alla letteratura utopica, in un’epoca che è fin troppo propensa a ingozzarsi di distopia.

(Andrea Inglese)

**FRANCO BUFFONI,**  
*Betelegeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori 2021, pp. 160, € 20.00.



*Betelegeuse e altre poesie scientifiche* è il nuovo libro di Franco Buffoni, nuovo non solo in quanto successivo a *La linea del cielo* (2018), in cui l’autore rimarcava il suo posizionamento poetico tra la «linea

lombarda» di anceschiana memoria per il *modus operandi* e una «linea appenninica» di originale conio per l’*ethos* (Saba, Penna, Pasolini, Bellezza)<sup>1</sup>, sempre tenendo conto di varie tradizioni linguistico-culturali, anglosassone *in primis*. Nuovo libro, dunque, *stricto sensu*, poiché in grado di segnare una svolta nel proprio *iter* poetico, oltreché di offrire un rinnovato impulso alla poesia italiana in apertura dei nuovi anni Venti, proprio a cento anni dall’uscita del primo *Canzoniere* di Umberto Saba<sup>2</sup>.

La novità non è da intendersi ingenuamente in senso assoluto, tantoché lo stesso autore si mostra ben consapevole di una tradizione poetica, che definirei laico-scientifica, la quale troverebbe il più valido rappresentante italiano in Giacomo Leopardi, echeggiato in diversi passaggi del nuovo libro, ed il suo antesignano nel latino Lucrezio, poeta per eccellenza della fisica del mondo, dalle particelle ai corpi celesti, oltreché denunciato manifesto degli effetti negativi di una certa *religio*<sup>3</sup>. Certa-

mente, l’interesse scientifico e astronomico è presente in numerosi altri poeti dall’antichità al Novecento, seppure non eleggibili come emblemi di una poesia laica, di cui Buffoni si fa più esplicito portavoce. Per limitarci a due casi, citati dallo stesso autore, il libro si apre con i primi due versi e mezzo del frammento 11 (14 Mo.) del poeta del I a. C. Varrone Atacino<sup>4</sup>, posti in epigrafe e poi così tradotti: «E vide il mondo girare intorno all’asse / Celeste, e sette cerchi – l’uno nell’altro – / Emettere in accordo eterno un suono...». Particolarmente interessanti poiché già il retore latino Gaio Mario Vittorino (ca 290 – ca 364), tramite cui ci sono giunti, li utilizzò per affermare come il canto corale fosse sorto a imitazione dell’armonia prodotta dai moti degli astri (Aphthon. GLK VI 60). Già in apertura, dunque, Buffoni sembra volere esprimere non soltanto una volontà di congiungere poesia e mondo scientifico-astronomico, ma anche la possibilità di rintracciare l’origine della poesia proprio in un tentativo

<sup>1</sup> Cfr. Luciano Anceschi, *Linea lombarda. Sei poeti*, Varese, Magenta 1952; Franco Buffoni, *La linea del cielo*, Milano, Garzanti 2018.  
<sup>2</sup> Umberto Saba, *Il Canzoniere, 1921*, edizione critica a cura di Giordano Castellani, Milano, Mondadori 1981.  
<sup>3</sup> Per quanto riguarda Leopardi, il finale di *Non ho mai creduto che i Neanderthal* (p. 54) fa eco a *Sopra il monumento di Dante* (vv. 163-66), quello di *Leopardi a Parma* (p. 86) cita l’incipit di *A un vincitore del pallone*, il finale di *La sciamana* (p. 90) echeggia un passo da *La ginestra* (vv. 158-160). Lucrezio è citato nel finale di *Se il petrolio fuoriusciva* (p. 81). La presenza dei due autori si riscontra poi in altri passaggi e sillogi, da *Il profilo del Rosa* (2000) a *Personae* (2017).  
<sup>4</sup> Cfr. Jürgen Büchner, Karl Morel, *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum*, a cura di Jürgen Blänsdorf, Willy, Berlin, De Gruyter 2011, pp. 229-241.

(impossibile) di mimesi di un suono remoto dell'universo, indagato dalla scienza con strumentazioni progressivamente sempre più raffinate. Un altro poeta citato a proposito «delle simmetrie e delle regolarità» (p. 27) è Dante: «Come i beati del cielo della Luna / Rispetto a quelli del cielo di Saturno», così è accostata la dualità tra materia e antimateria e neutrini e antineutrini<sup>5</sup>.

A proposito del secolo da poco concluso, Piero Bigongiari definì la poesia come «scienza nutrita di stupori»<sup>6</sup>, dicitura che a mio avviso perfettamente si addice a questo nuovo libro di Buffoni. Quella che si può individuare come caratteristica precipua della silloge, ovvero la connessione tra esperienza della poesia e indagine della scienza, è denunciata anche dal compatto impianto macrostrutturale e dai sei titoli di sezione: «Noi forse un glitch», «Betelgeuse», «Crinoline di criolite», «La scuola grande di Chicxulub», «Erbio e Disprozio», «TOI-700 D». Potremmo chiederci: in che senso una poesia può essere definita scientifica? Non penso che – almeno in questo caso – la risposta sia da limitarsi a un mero aspetto tematico-contenutistico. Infatti, la maggior parte delle poesie del *liber novus* di Buffoni sono scientifiche per la tensione alla spinta conoscitiva; e lo stile asciutto e rigoroso tipico della *scientia naturalis* si accende improvvisamente proprio per quell'ansia di conoscenza delle cose della natura, a partire da microcosmi chimico-biologici per arrivare a estensioni macroscopiche di corpi celesti, stelle, galassie, superammassi. L'impulso della poesia può andare a coincidere con la ricerca della scienza, proprio perché per Buffoni la poesia è innanzi tutto un'esperienza conoscitiva, di sé e del mondo, e la scienza è l'ambito che per eccellenza tende a coincidere con il sapere a partire dall'etimologia (dal verbo *scio*, ovvero 'so').

Addestrato alle connessioni di mondi e culture per la sua formazione da comparatista, il fare poetico di Buffoni intende riavvicinare universi di diversa scala e tempi distanti per farli risuonare con l'esperienza

umana, ricondurre con stupore l'apparentemente estraneo all'appartenente al proprio, l'alieno extraterrestre al comune quotidiano. Ed è così che *Betelgeuse* (p. 22), stella rossa della costellazione di Orione «A soli seicento anni luce da noi», è associata dal poeta a «una madre senza più ritegno» che «Va sempre più ingrandendosi / E perdendo intensità / Fagocita i suoi figli»: come farà il nostro sole (femminilizzato attraverso il ricorso al tedesco *Die Sonne*). Con un procedimento simile i due recenti elementi della tavola periodica Erblio e Disprozio sono associati a «due ragazzi / Con un magnetismo molto forte» (pp. 105-6), «La galassia NGC 3256» è accostata per la forma a un «ciottolo del Sesia / Disceso dal ghiacciaio del Rosa» (p. 118), il vento e le grotte di Marte ricordano il vento e la casa della nativa Gallarate (p. 120). Molti altri potrebbero essere gli esempi, poiché la giustapposizione tra mondi è qui una costante, un motore generatore del testo poetico.

Ritroviamo, poi, anche in questo libro uno dei filtri attraverso cui è elaborata la poesia di Buffoni a partire dalla sua prima fase – basti pensare al titolo della silloge *Scuola di Atene* (1991) – ovvero la pittura, che va a intrecciarsi con la scienza. Per questo le «Raffiche di ferro fuso» che «Piovono di notte sull'esopianeta / Wasp-76 b» (p. 100) richiamano i colori urlanti di Munch, si citano Antonio da Sangallo e Brunelleschi le cui cappelle potrebbero essere ormai riprodotte da un robot (pp. 129-30), o ancora Michelangelo che scolpi la giugolare di David in tensione prima che la scienza ne scoprisse il funzionamento (p. 131).

Il libro si chiude all'insegna del futuro con un altro esopianeta, Toi-700 D, distante solo cento anni luce, scoperto recentemente dalla Nasa e molto rassomigliante alla Terra, a cui il poeta augura una preservazione ecologica più attenta rispetto al pianeta natale. Eppure, il libro allo stesso modo resta vigile sul presente – con riferimenti oltreché a scoperte scientifiche recenti, alla cronaca e alla situazione stessa di pandemia – ed ama

raccogliere tracce da un passato remotissimo, immaginandosi episodi di vita in altre epoche, dall'Ottocento al Medioevo, dall'Antichità Latina ai tempi del Neanderthal, fino ad arrivare all'universo prima del Big Bang. Al di là di speculazioni su stelle e antistelle, l'interesse di Buffoni tenta di uscire da una prospettiva antropocentrica con numerosi testi incentrati sull'universo zoologico e microbiologico, consapevole che «Il nostro antenato più antico» – come recita il titolo della poesia di apertura – «È l'Ikaria wariootia / [...] / Ritrovato tra i fossili australiani». Ovvero un verme, e noi umani – il poeta conclude – siamo «forse, un glitch» (p. 11): termine in uso soprattutto in ambiente videoludico da parte delle generazioni *Millenials* e *Z*, indicante un errore del *software*, capace di creare uno sfasamento non previsto dagli sviluppatori, che può essere utilizzato a proprio vantaggio nel gioco<sup>7</sup>. Pertanto, in un impianto laico-scientifico permane la grande domanda sul senso dell'esistenza, a cui Buffoni risponde con una brillante ironia, amaro-giocosa, già presente nella sua opera fin dagli esordi. A tale riguardo, la lingua della poesia di Buffoni, dotta e stratificata, risulta arricchita ulteriormente, dal lessico scientifico e da quello dell'informatica, da gergalismi e latinismi, che convivono con un lessico dell'italiano medio e della più alta tradizione lirica nostrana.

In definitiva, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* è un libro acutissimo, inserito criticamente nel contemporaneo, con un senso profondo e moderno del tempo e dello spazio, in grado di accogliere con originalità in poesia le innovazioni scientifiche e vari mondi. Produce uno scarto ulteriore rispetto alla produzione poetica precedente di Buffoni: se *La linea del cielo* (Garzanti 2018) aveva una funzione di *summa*, di ricapitolazione del percorso e di riposizionamento critico, questo libro invece può provocare un nuovo squarcio nella storia della poesia italiana.

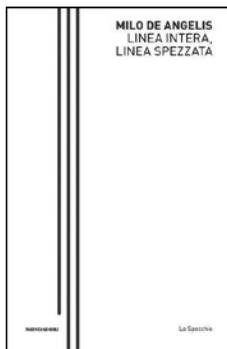
(Francesco Ottonello)

<sup>5</sup> Varrone Atacino (p. 133) e Dante (p. 18) ricorrono anche in altri passaggi del libro.

<sup>6</sup> Piero Bigongiari, cit. in Enza Biagini Sabelli, *Piero Bigongiari: i « giochi del caso » fra teoria, critica e poesia*, «Italties», n. 9, 2005; consultabile al link <http://journals.openedition.org/italies/474>.

<sup>7</sup> Il termine, nello specifico, come ricorda l'autore in nota proviene dall'«elettronica» e indica «un breve picco improvviso, un transiente aperiodico causato da un errore non prevedibile» (p. 149).

**MILO DE ANGELIS,**  
*Linea intera, linea spezzata,*  
 Milano, Mondadori  
 (Lo Specchio), 2021,  
 pp. 108, € 16,00.



Il tempo è l'imperfetto, il tema è il ritorno: delle ombre degli esseri amati, e dell'io alla memoria di quelle ombre. Lo dicono, esemplarmente, i versi finali di *Piscina Scarioni*, ai tre quarti della terza sezione del libro: «Dovevo ritornare, lo so [...] dovevo tornare / per un oscuro richiamo dei luoghi [...] per conoscere / ciò che mi aveva già conosciuto» (pp. 64-65). Il tempo è l'imperfetto, l'aura è quella purgatoriale. Non saprei come definire più esattamente l'atmosfera dell'ultimo libro di Milo De Angelis, tutto immerso in un mondo di mezzo, fatto di nebbie e di parvenze, di viaggi e ricordi, in un tempo presente che continuamente si nutre di passato, inclinando verso ciò che è stato e ancora riaffiora, prima di compiere il tuffo finale. Come il regno di mezzo dantesco, culminante in quel paradiso terrestre in cui l'uomo è già stato, e a cui Dante torna prima che l'umanità tutta lo abbandoni nella prospettiva escatologica, la Milano di questo libro è il giardino – *hortus* di sguardi, voci e presenze – a cui l'io ritorna dopo un lungo periplo, accarezzando le anime che vi riaffiorano, prima di consegnarle al loro destino di oblio.

«Conoscere ciò che mi aveva già conosciuto» è una delle cifre di *Linea intera, linea spezzata*, e del suo modo di riunire allo sguardo (la linea intera) i segmenti di ciò che sembrava consegnato al vissuto (la linea spezzata). Conosciamo bene le funzioni profonde, strutturanti, della figura

della ripetizione nella poesia di De Angelis, con le sue sovrapposizioni di poliptoto e circolarità temporale (come nel «silenzio frontale dove eravamo già stati»). Qui la ripetizione si allarga da cifra stilistica a tema. Non c'è esplorazione di mondi nuovi o di futuri, e neanche, a dire il vero, un'autentica rammemorazione: piuttosto la ri-presentazione di un tempo che già l'io sapeva, senza averlo mai conosciuto veramente; un riconoscere che poggia, innanzitutto, sui percorsi misteriosi del *viaggio* della memoria: «Ogni cosa cammina oscuramente per le strade / prima di apparire» (*Settima tappa del viaggio notturno*).

La prima poesia del libro, *Nemini*, è un pezzo memorabile. Sono versi toccati da una grazia che può capitare in sorte solo a chi ha trovato una sua voce da molti anni, una voce caratteristica che qui appare modulata nella perfezione della lingua e del ritmo, fino all'esattezza dell'a capo – l'istituto forse più arduo nella poesia libera da vincoli formali. Il primo verso disegna tutto il tragitto della coscienza nel libro («*Sali* sul tram numero quattordici e sei destinato a scendere»), quel movimento che si compie in un luogo e in un tempo noti alla percezione, ma non alla coscienza («in un tempo che hai misurato mille volte / ma non conosci veramente»), in una casualità, quella del tram numero quattordici, che diventa destino («e sei destinato a scendere»), proiettando l'ombra della fatalità sulla nebbiosa iterazione dei giorni.

Alla meccanica, opaca fissità dello sguardo che trascorre sulle strade urbane si sostituisce una vista orientata («osservi in alto lo scorrere dei fili e in basso l'asfalto bagnato»), alla quale si disvela la profondità dello spazio memoriale («l'asfalto che riceve la pioggia e chiama dal profondo»), improvvisamente aperto a un'altra dimensione: «Tutto è come sempre / ma non è di questa terra e con il palmo della mano / pulisci il vetro dal vapore, scruti gli spettri che corrono / sulle rotaie». E quando, in questa dimensione mediana, purgatoriale, che accenna a un altrove pur conservando le fattezze terrestri, accade di far cenno «a lei», anche quel cenno assume le sembianze di un tempo ulteriore: «fai con la mano un gesto / che sembrava un saluto ma è un addio».

Il libro intero si apre all'insegna delle immagini qui inaugurate. La realtà urbana non è più quella della fioritura giovanile di *Somiglianze*, della crescita e dell'apertura, della conversazione e delle relazioni. È, invece, una realtà aliena e alienante, in cui viene improvvisamente a mancare quella dimensione di familiarità a cui erano improntate strade, insegne e panchine negli anni Settanta: «Qui tutto diventa veloce, troppo veloce, / la strada si allontana, ogni casa sembra una freccia / che moltiplica porte e scale mobili e allora hai paura» (*Sala Venezia*).

L'iterazione è la cifra stilistica che sorregge la voce: al doppio «hai paura» in punta di verso corrisponde (risponde) il doppio «ti acquieta», «ti acquietano» della sala in cui al familiare panno verde del tavolo da biliardo è affidato il compito di sostituire, nella dimensione chiusa e raccolta, quel prato – quell'aperto – che non c'è. Anche la vista *Dal balcone* coglie la dimensione vicaria delle forme urbane, «l'infilata dei grattacieli che sembrano / una barriera corallina», perché i paesaggi da cartolina, da vacanza fuori luogo (la barriera corallina) sono il lato menzognero di una vita, la nostra, che ha in realtà solo i profili dei palazzi a intercettare perennemente lo sguardo; e quel possibile squarcio di altrove (ancora la barriera corallina) non serve che a sviare solo di sfuggita uno sguardo che è poi perennemente destinato a invischiarsi nelle rappresentazioni di sempre, sempre circolarmente chiuse nei gesti consueti: «e guardi il sotto il bar aperto, l'uomo con l'impermeabile / mentre racconta una storia sempre uguale / alla ragazza vestita di rosso che beve / dallo stesso bicchiere e sorride lievemente».

L'aura purgatoriale, si diceva. Il «lago pietrificato» della città (*Azzurra*) ha «tetti impolverati» (*Dal balcone*) da quella «polvere diffusa / che ci avvolge e ci fa muti» (*Comunità incontro*), vetri resi opachi dal vapore che la mano terge, «soffi di vento» che spingono verso il parco (*Prima tappa del viaggio notturno*), ed è il teatro, grigio, di incontri che accadono «sotto il temporale, nel parcheggio» (*Azzurra*), e soprattutto dei replicati silenzi della solitudine (*La galleria degli specchi*): «Tu entri nella galleria / degli specchi e sei solo, nessuno ti aspetta

all'uscita»; *Scrutinio finale*: «e tutto è silenzioso nei corridoi, / tutto è silenzioso per sempre»; *Matita blu*: «e iniziò la lunga notte silenziosa»; *21 settembre*: «E lei cadde in un'isola segreta, remota, irraggiungibile»; *T.E.C.*: «e ti bisbiglia "tra poco scorderai, / scorderai queste parole, scorderai tutto / di te stesso"», con tante altre occorrenze).

Destini sospesi, aure, ombre, vite immerse in tempi incompiuti popolano il viaggio dell'io, il cui culmine, anche stilistico, è rappresentato dalla seconda sezione. Le *Nove tappe del viaggio notturno* sono nove stazioni di un itinerario dominato dal tu di una (ri)narrazione fatta a se stesso per certificare la verità del viaggio, come nel memorabile avvio di *Tema dell'addio* («Contare i secondi [...], vederti / scendere dal numero nove [...]. / Questo è avvenuto [...], certamente / è avvenuto»). Avvio orientato (*Prima tappa del viaggio notturno*: «Hai guardato i quattro punti cardinali / e sei andato verso est») e visitazione di ciò che sta al margine, smarrito (*Seconda tappa...*: «E poi li hai visitati tutti, uno per uno, i cinema sperduti / nelle periferie»), preludono a un ritorno a ciò che non se ne è mai andato, perché mai ha avuto un senso definito (*Ter-*

*za tappa...*: «Ricordiamo, ricordiamo esattamente. [...] Lei era lì e ti aspettava. Non sapeva / nulla di te, ma ti aspettava»), e che non ha la forza di arrestare il viaggio dell'io, proprio per l'indecidibile statuto di verità che lo increspa. E dunque, ancora: «Sei entrato in un'immensa maratona» (*Quarta tappa*), «Hai camminato e sei giunto in una grande sala» (*Quinta tappa*), «Cammini stasera verso le risaie della Barona» (*Sesta tappa*), fino a estendere quel movimento orizzontale, non gerarchizzato e quindi potenzialmente in-significante, a tutto ciò che si muove nelle brume d'intorno: «Ogni cosa cammina oscuramente per le strade...» (*Settima tappa*). Nelle ultime due stazioni del viaggio, le diafane presenze che si fanno incontro all'io convergono verso uno sprofondamento verticale insieme allo sguardo di lui, *come per acqua cupa cosa grave*, e davvero dantesca è l'immagine della *Penultima tappa del viaggio notturno*: «Poi entri nella piscina da una rete sgangherata, / ti immergi tra le ombre che si affollavano di giorno, / comprendi che questo è il momento. / Il prima e il dopo convergono in sasso. Tu / lo scagli laggiù, nel grande sonno delle acque, / dove

scompare il tuo nome lentamente». Il vanire del nome e del sasso preludono al silenzio oscuro che penetra nell'anima dai luoghi, e che riconduce alla morte da cui sono stati toccati – anzi ai morti, perché non esiste pensiero di vita o di morte separabile dal pensiero di coloro che sono morti e vissuti: «intoni l'ultima nota di un'immensa sinfonia, / con la voce di tutti gli affogati».

Il resto del libro si muove tra incontri che sono come il riemergere di volti dalle nebbie del tempo, come frammenti di restituzione di vita alla vita (*Autogrill Cantalupa*: «l'ho incontrata [...], l'ho incontrata / ed era ancora lei, la prima creatura amata sulla terra»; *Pensione Iride*: «Qui ho incontrato Federica, che usciva silenziosa / dall'ingresso»; *Tra gli autobus di Lam-pugnano*: «l'ho trovato qui, l'amico delle feste lussuose»), ma la domanda che aleggia su ogni volto e su ogni memoria rinnovata è ancora quella che chiude le *Nove tappe del viaggio notturno*: «E voi, compagni / di una scuola vicina all'ultima stazione, quando / siete scesi, quando siete / scesi nel bianco precipizio?».

(Sabrina Stroppa)

## GIANNI D'ELIA,

*Il suon di lei*, Roma, Sossella, 2020, pp. 190, € 15,00.



Certo, può piacere o non piacere l'ultimo libro di D'Elia, *Il suon di lei*. Circolando una certa standardizzazione, dei modi come delle opinioni, D'Elia non pecca però di conformismo. Né per le scelte di stile e di poetica, né per le prese di posizione sulle vicende recenti. Senz'altro

una voce fuori dal coro. E forse per questo *Il suon di lei* non è piaciuto a Einaudi, l'editore di sempre. In coda al libro *Il tradimento dello Struzzo* mette a tema la questione, sul piano politico (la «censura») e della linea editoriale: «Promuove stonati e ignora il canto / E liquidando la poesia con la prosa / Della bianca collana uccide il vanto». Poesia non lirica – anche se adoperata come chiave la formula rischia di semplificare il senso del libro –, resiste all'abuso del discorso lirico che si dà per negazione come della prosaicità. E non rinuncia, all'occasione, ad essere poesia sgarbata, stridente.

Questo è vero sempre per D'Elia, acquista però un rilievo davvero imponente con il volume ricapitolativo del 2010, *Trentennio*, che comporta un ripensamento di tutta l'opera; la poesia è il luogo di un bilancio, storico e politico, ma anche biografico e generazionale: basti pensare al richiamo alla gioventù tradita, o nel *Suon di lei* alla «gioventù da sempre sconfitta» (*Al giovane Giacomo*). È un bilancio che nell'ultimo

libro spinge la tensione fra il soggetto e la storia fino ad affacciarsi sul punto di non ritorno: «Non fosse la paura che ci fotte / Basterebbe buttarsi dentro al mare / Per sfuggire al controllo e alle ansie a frotte / Facendola finita col campare» (*Aria del Dopostoria*). Nel tempo presente l'orizzonte del negativo storico sembra chiudersi su ogni prospettiva. Si avverte «Lo scricchiolio del mondo che frana» (*Lo straccivendolo*): e il mondo di cui parla D'Elia è quello prodotto dall'uomo, che nella Pesaro di D'Elia si riconosce nella costa violentata dal cemento e nel mare invaso dalla spazzatura. La scrittura che ne scaturisce è risentita, non però apocalittica, come invece spesso accade. Tantomeno sprofondata nel più cupo nichilismo. Anche se storicamente ci troviamo confinati «Nel tempo dell'indesiderabile / Reso nostro folle pane quotidiano» (*La figlia del sole*).

Non sembra essere fortuito che un 'se' apra il verso e il giro di frase della quartina – ripetutamente nel libro e all'interno della stessa poesia: *Ubi amor ibi oculus est o*

*Mater Maris*. È un 'se' di dubbio, che formula interrogativi e ipotesi, che soprattutto cerca di riaprire una prospettiva sul mondo e sulla funzione residua della poesia forzando la coltre opaca della storia: «Se fino all'ultimo respiro la costanza / Come del verso e del dettato / Più della rabbia e più della speranza / Son gli eroi del poeta onorato e ignorato» (*La Soletudine*). Il discorso intenzionalmente non chiude, resta sospeso, destabilizzando ogni formula rigida in una catena di ipotesi.

In realtà *Il suon di lei* non è il documento di una sconfitta, o se lo è storicamente come esito di una generazione che ha fallito a cambiare il mondo, non lo è affatto sul versante agonistico della poesia. È un agonismo che si traduce in versi irti, che non fanno sconti al lettore, reagendo alla comunicazione rapida, elementare se non banalizzante, cui ha abituato la massificazione del linguaggio. Impervietà e sospensione del discorso costringono il lettore a ritornare sui suoi passi, per capire dove ha perso il filo nel verso e nelle quartine, governate da una sintassi che sembra implacabile, e nello stesso tempo fluttuante per la totale assenza di punteggiatura. Nessuno sperimentalismo (anzi ogni tentazione sperimentale è fuori gioco), semmai una scrittura che sceglie la via della complessità e nella complessità del discorso che si sgrana, rispetto a quella della semplificazione e dello *slogan*, rigettando l'approdo a una lingua povera e compatta che è l'esito orwelliano del capitalismo avanzato. È una lingua che si fa anche scelta morale e politica, decisamente in controttempo.

Lessico arduo e inconsueto – quando non vero e proprio neologismo – e densità di immagini, metafore concatenate sembrerebbero alludere alla poesia barocca; in realtà più che il barocco – eventualmente d'Annunzio in qualche tratto: la testa di Orfeo in *Mater Maris* – *Il suon di lei* sembra risalire al Dante petroso: «Compiendo il grande cerchio / Degli anni alla deriva», *Tema del libretto*, o «Sotto la volta azzurra al gran mosaico», *Di foglie larghe dentro al verde bruno*, ricordano *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*; o a quello dell'esilio: *Tre donne intorno al cor mi son venute* parrebbe indicare la postura che D'Elia assume a petto della storia. Non è un caso – a conferma della pista – se, per il gioco delle rime, le quartine spesso finiscono per rammentare le terzine di Dante.

*Il suon di lei* si costituisce in una lingua difficile e compie anche una consapevole scelta di campo. A fronte del rifiuto della tradizione da parte di molti suoi coetanei, D'Elia assai per tempo ha riattivato un dialogo e indicato dei modelli. Di poesia civile innanzi tutto: Pasolini e Fortini. Ma non solo autori civili, e non solo italiani, se pensiamo all'allusività di un titolo come *Fiori del mare*, 2015. In *Il suon di lei* l'escursione si allarga da Dante, e prima di lui Guinizelli, Petrarca, e poi Manzoni, a Caproni, Penna, Pasolini, frequentissimo, Rosselli (ma come personaggio del *Tradimento dello Struzzo*), Montale, Bertolucci: una presenza non scontata ma significativa quest'ultima. E ancora Baudelaire, va da sé. Leopardi, fin dal titolo, ha un ruolo chiave nell'architettura ideologica del libro, anche più della partitura musicale del libro in quattro Atti, un'*Ouverture*, un Interludio e un'*Après-lude*, e dei richiami alla poesia come canto.

A volte le citazioni si propongono quasi a mosaico: «Nel tanfo che sale dagli arsi tombini / Prima che sgrondi dai grandi otri divini» (*Gioco d'autunno*) fa convergere il primo coro di *Adelchi*, *La bufera* di Montale e forse *L'otre* di d'Annunzio (*Alcyone*). In *Stimmung del Medio Adriatico* troviamo il personaggio di Leopardi riletto attraverso Bertolucci (*Il poeta e la sua città*, *La capanna indiana*) e l'ultima parte della poesia è una riscrittura della *Ginestra*. *Il suon di lei* imbastisce interferenze multiple, che possono essere giocate sul pedale dell'ironia: «arsi tombini» (in rima con «divini») non è l'unico caso.

Non si tratta di un'operazione manieristica. E non solo perché questa lingua è in urto, dissonante, con la lingua della modernità. In *Il suon di lei* la sua presenza costituisce una scelta risentita, in opposizione alla deriva trivializzante dell'universo digitale e alla semplificazione della 'neolingua' (e della poesia che vi si adegua): «Molto meglio passare da isolato / Nella stratosfera delle antiche forme / Sembrando un vecchio autore attardato / Che assentire all'ignoranza delle torne» (*Consigli del Maestro in sogno*). La tensione citazionale rappresenta dunque un appello alla poesia, il riconoscersi dentro una lingua nella sua intenzionale inattualità come forma dell'opposizione alla «dittatura» dei meccanismi omologanti del capitalismo avanzato che dominano la comunicazione nel tempo presente. Alla condizione attuale della poesia – «Banalità sublime e oggidiana / Giochetti teppisti e piatto grigiore / Lirica vana e pseudolirica sovrana» – D'Elia oppone

fermamente: «Non è finita no la Poesia è altrove» (*Consigli del Maestro in sogno*). Nel *Suon di lei* – non a caso *L'infinito*, dove scatta la compenetrazione fra il soggetto e il mondo – la scrittura poetica trova una perfetta corrispondenza con il movimento delle onde sulla battaglia: «La tua parola nel mondo s'intrida / Pari alla bianca e salata saliva // [...] E su quel piano inclinato la riga / Della lingua che risuona si scriva» (*Consigli del Maestro in sogno*).

Forse è superfluo rammentare la comune matrice marchigiana: Pesaro è il luogo per eccellenza del *Suon di lei*, come Recanati lo è per tanta poesia di Leopardi. Non certo per il Leopardi vesuviano della *Ginestra*, per il Leopardi dell'*Infinito*. Dunque non solo l'ultimo, quello nichilista e contestatore degli anni Trenta, ma l'altro, il giovane poeta degli *Idilli*. In modo sorprendente, per questa via D'Elia sembra ritornare alla sua prima raccolta, *Non per chi va*, 1980, e recuperare la dimensione autenticamente lirica (ecco perché il discorso su D'Elia e la lirica non si risolve con una formula semplice). È l'altra faccia della contestazione del dominio capitalista sulla storia e sul presente. Rappresenta l'aspetto affermativo della poesia, quello che sottrae la parola e la scrittura al controllo ossessivo della storia e del potere ricollocandola in un «altrove». È un altrove fermato nello sguardo di chi non giudica e non deve dichiarare una sua posizione, fuori come siamo dai vincoli della storia: «Se inchini la testa e l'occhio avvicini / [...] // Vedrai» (*Al vivente Vincent*); oppure in una fotografia: «Ci vorrebbe un fotografo di vita» (*Strada fra i due porti*). La percezione del flusso del tempo naturale si fissa in eternità: «In quest'eterna mattina della vita» (*Il messaggero Raqqâş*). Non si tratta di memoria, ma di un presente offerto per sempre: è in questo contesto, in cui la poesia cattura nelle sfumature dei colori il tempo, che accanto a Leopardi si avverte la presenza essenziale di Bertolucci.

Non sembra casuale che *Il fantasma della Benelli* – il museo che era stato la fabbrica di moto – termini con l'immagine di un viaggio: «Verso l'Isola Beata e l'infinito // Scordando la nausea d'una storia infida / E di natura l'orrida ferita» (*La Reazione attraverso gli astri*). Come non sembra un caso certo neopaganesimo che circola nel libro (*Inno a Protogono* e altri rimandi agli *Inni Orfici*). *Il suon di lei* è poesia civile, di opposizione, contestataria, ma in questo D'Elia avverte un limite (e

anche un'impotenza) rispetto alla violenza del capitale; forse anche un pericolo, ovvero vedersi costretto a parla la lingua che l'avversario ci impone. Anche se da oppositore. Il che rappresenta il pericolo più grave: parafrasando il Vittorini di *Industria e letteratura*, non avere una lingua per do-

minare i processi, ma rimanere prigionieri della lingua dei processi. Perciò *Il suon di lei* non è solo un libro di poesia civile – in effetti D'Elia avrebbe ripetuto ancora se stesso, ma non lo ha fatto. Più degli altri suoi precedenti, *Il suon di lei* è un libro dell'altrove: non la giovinezza rimpia-

perché tradita, ma la giovinezza che sulla spiaggia di Pesaro si fissa salvata per sempre nello sguardo che la registra. E in un orizzonte liberato dalla soggezione ad ogni forma di potere.

(Stefano Giovannuzzi)

**TOMMASO DI DIO,**  
*Verso le stelle glaciali,*  
Novara, Interlinea ('Lyra giovani'), 2020, pp. 158,  
€ 12,00.



Un *Blackhole*, non un viaggio questo *Verso le stelle glaciali* di Tommaso Di Dio. Un testo che rischia di essere frainteso fin dai suoi primissimi connotati: «Quattro itinerari – ci confessa Di Dio – compongono questo libro. Ognuno, per vie diverse, conduce senza dubbio alla stessa destinazione, sebbene essa non sia nel medesimo luogo». Poema del viaggio, viene subito da pensare, considerando anche un paratesto fitto di mappe e luoghi, o le quattro sezioni dove spuntano, insieme agli altri elementi, le strade, la caverna, il mare e il vento. Ma prima, subito, questo titolo. Che cosa sono queste stelle glaciali che sembrano tornarci alla memoria dalle adolescenziali letture di Verne? Non esistono, ce lo certifica anche l'autore in nota. E quella locativa iniziale, *verso*, è parola tanto polisemica da fare arricciare il naso al filologo meglio intenzionato. Il viaggio, allora, parte male fin dal rullaggio.

Una grande varietà di segni abita queste pagine. Ci sono le poesie, certo, ma anche le immagini (una o più accom-

pagna ogni mappa), poi le note, le dediche, i rimandi. Una serie di cavi inestricabili, in un apparato atto a costituire un automa luminescente. Il libro, appunto, dove il viaggio, se esiste, è solo il pretesto per parlare degli umani inseriti nell'elemento urbano, «protagonista – come afferma Massimo Del Prete – è il genere umano ma campionato attraverso brevi scampoli di vita di persone senza nome». Delle vite individuali che riescono a farsi, nel testo, esperienza collettiva: «nessuno qui / si toglie il cappotto; hanno / freddo questi umani».

Volutamente ambiguo e polisemico è il percorso sotterraneo della poesia di Tommaso Di Dio fitto com'è di coreferenze e rimandi interni, di radici filosofiche e classiche, di ammiccamenti al misticismo e all'antropologia, all'archeologia. Tutto è però svincolato dal concetto di tempo e spazio, universali che qui sembrano perdere forza, non incidere sulle cose, non piegarle ai propri voleri: agevolmente passiamo dall'animale ferito agli uomini di Lescaux, alla madre allontanata dal figlio nato prematuro in un ospedale bolognese. È sempre la stessa vita, sempre lo stesso umano, solo che qui il tempo, reificato, ridotto a elemento del paesaggio, sembra passare intero dalle retine dell'autore «perché anch'io infine veda / e senta/ interamente questa che sento e vedo / canzone della terra».

Di Dio elabora una voce antropoietica capace di muoversi tra ciò che vive. Così che ogni oggetto, l'utensile del paleolitico, il vento, il cielo e il volo, si pieghi a una grammatica nuova, respiri solo dei polmoni dell'ospite, possa staccarsi dalla pagina significando altrove.

È stato il critico Bernardo De Luca ad affermare per Di Dio che «la parola, ogni volta che tenta di dire il mondo, non può che farsi favola, mito». L'autore pare voler mettere in opera il mondo (*verso*, questo, tratto da una sua poesia della

raccolta precedente) aderendo alla radice prima della *societas* perché, di nuovo con De Luca: «i miti fondativi sono, storicamente, sempre tragici e collettivi, per cui l'autore posiziona la sua direttrice di scavo in quei territori dove, quasi certamente, è possibile scoprire le rovine dei nostri traumi passati».

Il testo porta in scena una favola dell'umano, un mito, autentico perché non simulato ma agito, scomposto in quattro intrecci i cui percorsi si riducono tutti ad unico centro: l'uomo. L'uomo tramite le sue «cose», le sue geografie e sofferenze. Possiamo parlare, a questo proposito di quel simbolico a cui si rifacevano Goethe e Kerényi, cioè ciò che «corrisponde perfettamente alla natura e per cui mezzo è il mondo che parla di se stesso». Ma se mito collettivo deve diventare, la poesia deve trovare una lingua in grado di tradurla al dettato comune. Quella di Tommaso Di Dio, parafrasando un'idea della poetessa Carmen Gallo, sembra poesia tradotta da un'altra lingua. E questa frase assume un doppio significato: sono testi davvero ben comprensibili (come spesso lo è la poesia in traduzione). Ne viene fuori una sequela di testi in italiano standard, incardinati su una metrica volontariamente barbara, dove la quantità, il tono e la voce (anche a causa di una vecchia militanza teatrale) comandano sugli accenti.

Riportare il dettato nel suo asse di significanza, questo sembra voler fare Di Dio. Ma anche riportare la poesia alla sua natura di esperienza, la parola di nuovo in bocca ai fonatori che l'hanno prodotta. Il testo è strutturato per trascinare altrove il lettore, per farlo muovere nell'altro da sé e questo lavoro finisce per spersonalizzarlo, per renderlo (o forse per riportarlo a essere) *medium*. Tutto rimanda ad altro, ma quell'altro è già previsto e trattato all'interno del

meccanismo. Un marchingegno, un labirinto, come lo stesso autore precisa, la cui risoluzione sta nell'Atto di sollevare lo sguardo e guardare la realtà attraverso un inesausto lavoro di ascolto dei linguaggi: libro, aperitivo, metropolitana, luoghi dove si incontra la parola pronunciata. Le parole degli umani. Gli umani nel mondo. Il mondo fra i mondi, senza tempo né spazio. Il testo si muove tra coscienza umana e panorami siderali: «lo / Verso le stelle glaciali».

Capitale in questo senso quella che il già citato De Luca chiama *teoria della ricapitolazione* una costante nell'opera di Di Dio dove si legano «i momenti del tempo presente e futuro come ripetizioni di rese ai tragici fondamenti del passato, affinché ne sia riconosciuto, paradossalmente, il loro essere vivi», tutto questo concorre in Di Dio a «trasformare, in definitiva, l'«essere stati» in «siamo», l'esperienza passata in esperienza presente». Esempio perfetto è la poesia *Un uomo entra*, nella secon-

da sezione, qui due linee temporali si pongono, apparentemente, parallele tra loro: un uomo legge la notizia di una aggressione al malato che assiste: «Un uomo entra / per ragioni oscure, oltre la porta scorrevole / del supermercato» e dopo i *Sapiens* che sulle pareti di Lescaux pongono insieme le mani a formare la figura di un uomo. Qui la caverna è da intendersi come luogo di nascita dell'elemento culturale: l'uomo dipinto è la perfetta unione della preistoria e della storia tramite il rituale: «Per ragioni oscure / in fondo a tutto questo; sulle pareti di pietra / e con milioni di mani / è stato dipinto un uomo».

E questo rituale qui agisce da elemento unificante, da navicella interspaziale. È lui infatti a spezzare le linee temporali e a portare gli uomini del nostro tempo dentro la caverna e quegli altri *sapiens* qui fuori al sole di giugno.

L'itinerario di Di Dio è strutturalmente arbitrario, continuamente uno e multiplo, perché il viaggio, come nel *blackhole* che

qui suggeriamo, non porta da nessuna parte o meglio, riporta costantemente nel luogo in cui tutto accade che è l'orizzonte degli eventi dove futuro e passato crollano veloci verso l'infinito. Nel buco nero il lettore è posto al centro, dentro una valle così profonda da fermare del tutto lo scorrere del tempo e l'autore invece si bea, osservando ora la stella congelata (glaciale?) ora l'orizzonte degli eventi, sicuro che il tempo scorra a velocità infinita: «e questo io / che ci ostiniamo a scrivere io // che è solo un buco». La contrazione la vediamo bene, di nuovo in quella seconda sezione, quando l'uomo malato, nella poesia finale si alza, esiste un tempo prima e dopo e durante l'esistenza di quell'uomo che riacquista coscienza, che riappare: è lui, di nuovo lui e parla e guida altri uomini vaticinando informazioni sensibili e geografie di un mondo metafisico: «Infine si alzò dal tavolo / e ci mostrò una strada che andava verso il basso. / E disse: noi ci perderemo».

(Giuseppe Nibali)

**LAURA LIBERALE,**  
*Unità stratigrafiche,*  
 Osimo (AN), Arcipelago Itaca,  
 2020, pp. 92, € 13,00.



A tre anni di distanza dall'ultimo libro di poesia, *La disponibilità della carne* (Oèdiplus, 2017), Laura Liberale firma un nuovo tassello della sua opera con *Unità stratigrafiche*, edito a fine 2020 per i tipi di Arcipelago Itaca nella collana "Lacustrine", diretta da Renata Morresi. Se il libro precedente prendeva il titolo da una citazione del *Libro rosso* di Carl Gustav Jung – la «disponibilità della carne» è ciò che desidera «l'essere

morto che gridava più forte, che stava più in basso e attendeva, quello che soffriva più crudelmente», un desiderio che sostituisce la più tradizionale, e certamente più cruenta, antropologia del sacrificio – *Unità stratigrafiche* sembra affrontare ancora, seppure con maggior levità, la «verità e responsabilità delle parole», dichiarata da Liberale sempre nella bandella del libro precedente.

Anche in questo caso, la scrittura poetica di Liberale si confronta con la morte facendosi apparente scudo dei saperi attraversati dalla sua professionalità scientifica e, in realtà, aprendo costantemente la propria scrittura alla più estrema delle esposizioni possibili nei confronti del silenzio che è fra tutti il più risuonante. Liberale, infatti, è indologa (ne *La disponibilità della carne* sono assai frequenti le citazioni dei testi sacri in lingua sanscrita, in un serrato dialogo con i testi poetici dell'autrice) e tanatologa (nelle *Unità stratigrafiche* è esplicitamente citato il lavoro condotto da Liberale nell'unità GRIM, Gruppo di Ricerca Italiano sulla Medianità): in entrambi i casi, tuttavia, questo sapere specialistico non soverchia il testo, aprendolo, anzi, verso nuovi esiti, capaci di rimettere in discussione tanto la

costituzione di tali saperi come "specialistici" quanto la scrittura poetica, spesso caricata di valori assoluti, e in modo mistificatorio, dai suoi praticanti contemporanei superficialmente più laici e disincantati.

Si tratta, in ambito poetico, di medianità non del tutto autentiche, simili ai marsupiali dei quali parla Elias Canetti nel *Libro della morte*, puntualmente citato da Liberale: «Una popolazione di esseri umani con marsupio incorporato, che si portano in giro i loro morti raggrinziti dentro tasche da canestro» (p. 38). In questo caso, Liberale arriva, per il tramite di un lieve *understatement*, ai toni dell'invettiva: «pare che i morti entrino nella mano dei vivi / per scrivere a precipizio i loro testi // sempre gli stessi i contenuti: / il senza tempo, ricongiungersi, l'estinzione del dolore» (p. 20). Se si trattasse di pura e semplice polemica letteraria, tuttavia, sarebbe una questione, forse, di poco conto: Liberale ne è perfettamente consapevole e ne fa invece una questione conoscitiva più ampia, chiamando in causa quel «commercio tra i vivi e i morti» (p. 10) che invece è ancora possibile, in particolar modo nelle zone interstiziali frequentate dagli «appena morti» (p. 17) e dai «morenti» (p. 18). In fon-

do, la poesia è ancora e sempre rivisitazione del racconto di Orfeo e Euridice – riscrittura ancora oggi possibile, e non soltanto nel segno del femminile che è tipico del secondo personaggio, tradizionalmente bistrattato, ma anche, forse soprattutto, nel segno del paradosso: «il cuoio delle scarpe dei morti è cedevole / perché non desista dal tornare sui loro passi / nella nostra direzione» (p. 15).

Se altri sono *I Mezzi* – a loro è dedicata la sequenza finale della prima sezione, il cui titolo generale è, invece, chiaramente legato alla necessità di una dichiarazione di poetica, proponendo la categoria (comunque, più a carattere creativo che non tassonomico) della *Tanatoestetica* – cioè non serve tanto a censurare gli «smaniosi di parlare» (p. 48) anche al cospetto della morte, quanto a cercare di captare la «frequenza dei morti» che è, sempre sul filo di un fecondo paradosso, «onnisuono inaudibile» (p. 52). Parallelamente a questo «onnisuono», il sintagma «un Mezzo» diventa, qui, eco anaforica tra testo e testo che, come altre soluzioni formali nel libro – si veda il dialogo, per nulla didascalico, tra testo poetico e nota in fondo alla pagina (riferita ora a un evento aneddotico, ora a dati scientifici) della terza sezione – contribuiscono a un effetto di risonanza più generale, che attraversa tutto il libro. Si tratta, fra l'altro, di un accenno a una pos-

sibile struttura poemica che, a dispetto delle occasionali inserzioni di forme testuali eterogenee, tende a unire i brevi testi – «lapidari», forse, e questo al di là della loro sinteticità o della loro carica gnomica – in un *unicum* inevitabilmente sostenuto anche dalla possibilità, per quanto embrionale e frammentaria, del canto. (Sostenuto, ancora una volta, da Orfeo e Euridice, si potrebbe dire.)

Tra «i Mezzi», infine, si affaccia il confronto con Cartesio e il suo modello di razionalità scientifica: «un Mezzo parla di vibrazioni e pineale / al che tu scivoli via: / Cartesio, sì, ma soprattutto / la ghianda che tuo padre / al mare faceva calciare / a tua figlia per gioco» (p. 55). Cartesio diventerà, poi, una sorta di buffo *lupus in fabula* nella seconda sezione, *Animal-Animot-Animort*, triade che certamente richiama l'*animot*, e anche l'*animort*, proposti da Jacques Derrida nel saggio *L'Animal que donc je suis* (*L'animale che dunque sono*, 2002), ma che esplicita anche un'altra triade – «male/parola/morte» – di fondamentale importanza nella poetica dell'autrice.

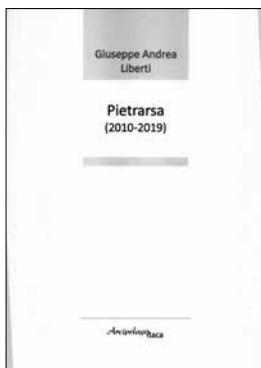
A proposito di Derrida, Liberale scrive: «quando il gatto di Jacques Derrida fu sul punto di morire / guardò quell'uomo che gli era capitato in sorte / e percepi in lui un disagio ben diverso / da quello che fiutava se Jacques si ritrovava / nudo al suo cospetto» (p. 59), suggerendo come la morte

animale (più che «dell'animale») resti, tutto sommato, un impensato anche in quella riflessione di Derrida che, comunque, era già portatrice di novità rispetto all'«animale povero di mondo» (*weltarm*) di Heidegger. In ogni caso, sarà soltanto con il successivo ritorno a Cartesio, con il testo intitolato *Stralci di ciò che Monsieur Descartes, in punto di morte e solo parzialmente lucido, disse a Monsieur Grat* (p. 72) – con gli immaginari frammenti, cioè, di quello che Cartesio ha forse detto, negli ultimi istanti di vita, al cane da lui sempre amato – che Liberale costruirà in modo più esplicito, e decisivo, quella *pietas* che, in realtà, accompagna discretamente ogni sguardo verso e dai territori della morte presente nel libro.

Come mostra anche la terza e conclusiva sequenza, *Fuori sezione*, infatti, si tratta di una *pietas* che è insieme postumana e umana, umanissima, e che trova la sua scena apicale nella veglia animale per la morte di un ragazzo poco più che ventenne – tragedia di per sé insuperabile, attraverso molte culture e biologie, delineata qui con estrema delicatezza: «il cane si sdraia sulle gambe del ragazzo / non lascia avvicinare nessuno // la distanza tra un corpo vivo e un corpo morto / la copre il suo vigilare» (p. 87).

(Lorenzo Mari)

**GIUSEPPE ANDREA LIBERTI,**  
*Pietrarsa (2010-2019),*  
Osimo (An), Arcipelagoitaca,  
2020, pp. 128, € 14,00.



Due scheletri produttivi stringono alle

estremità la città di Napoli: a nord, oltre la collina di Posillipo, l'imponente stabilimento metallurgico di Bagnoli, attivo fino ai primi anni Novanta del Novecento; a sud, l'Opificio di Pietrarsa, fabbrica di locomotive avviata alla metà dell'Ottocento e poi lentamente caduta in disuso. È tra i resti di questi due poli che si muove il libro di poesia *Pietrarsa* di Giuseppe Andrea Liberti, scritto tra il 2010 e il 2019 e pubblicato nel 2020 da Arcipelagoitaca, dopo averne vinto l'annuale concorso per la migliore raccolta inedita.

A colpire, tra le prime cose, è il particolare impasto linguistico dei testi in cui si mescolano italiano, dialetto napoletano (con qualche cadenza vesuviana) e inserti latini. È subito da sottolineare come tale espressività sia il risultato di un'istanza dialogica che pone in attrito persone, voci

e tempi al fine di far emergere le continuità e le contraddizioni del corso storico. Si legga, per averne un esempio sostanzioso, *Il cielo sopra Camaggio*, dove il tono di oracolare stupefazione delle parti in latino «cade» nel prosaico e nel veleno del presente delle parti in italiano e dialetto: «Piscatores canebant historias de hominibus novis / tam formosas quam ambiguas e alla fine / d'ognuna sputavano in coro nel mare. / Niente sapite niente manch'io saccio / 'e virtutem nec sapientiam; gaviae tamen in caelum / volant e nient'altro sembra urgente da sapere. // Serum bibis veritatis et miras deflagraturum / globum come splende sulle acque contaminate. / Vedere almeno la testa del nuovo che nasce, vorrei / primma 'e m'arricettà mmiezo 'a tempesta» (p. 12).

Dalle fraglie aperte nel passato quasi

mitico dal desolato presente emerge, nel finale, un desiderio "utopico" («vedere almeno la testa del nuovo che nasce, vorrei [...]»). L'ostinata evocazione di una dimensione futura che anima molti componimenti di *Pietrarsa* rischia tuttavia di ribaltarsi nel suo opposto disforico, vale a dire nella ripetizione del «sempridencico» (*Et dona ferentes* p. 66) – «Non ci sono altri mondi possibili / Allora lasciami in periferia» conclude *Postumi di un'ecloga* (p. 22) –, scacco plasticamente ritratto nel *Cantiere sulla Marina* (p. 26), dove il deforme futuro «in costruzione» ripete le strutture del presente: «Questo sole liquefatto non concede riposo / jamme ca sta n'atu carico, schiuovete 'a faccia 'o muro / sudano le impalcature cigola / la struttura del mondo conosciuto / 'o Ci i' ce 'a resse n'ata mano 'e stucco / ricatto su ricatto, trave sopra trave / è in costruzione il futuro ma è deforme / ma che n'adda venì? chi 'o ssape, basta ca paveno / non si sa che ne viene su questa terra promessa / non si ricompongono i frammenti» (p. 26).

Si potrebbe così dire che l'intero libro è un tentativo di "restituire" il futuro al futuro e di opporre al «sempridencico» quell'«antico ma / più nuovo del Nuovo» di cui si dice in un componimento dedicato al centenario della nascita di Fortini (*Et dona ferentes*, p. 66). È per far questo che passa, attraverso questi componimenti, una tensione "critica" che mira a cogliere la complessità del reale, come si legge in *La parola del fuoco*, in cui il balbettamento-lallazione di un «criaturato» si volge, nella coscienza del soggetto, in discorso gnomico («no-no-no pe-pe-pe ra-ra-ra re-re-re / "Non sperare sia facile. Capire / richiede sovrumani sforzi. Meglio / sarebbe accontentarsi. Ma a che serve / se il semplice fa rima con il complice? / Non hai scelta: o sorridere o sudare / le sette, separare grano e loglio / e non fermarsi alle parole a salve. // Sii complice del non volerla semplice"» p. 63). Parole-proiettili, in grado di attivarsi ed esplodere, sono dunque quelle cercate da *Liberti*. È difatti attraverso un'iniziale acquisizione della facoltà espressiva che passa il tentativo di

soggettivazione dell'io, tema che percorre e rende coeso l'articolato macrotesto, diviso in sette sezioni, di *Pietrarsa*. Lontano dallo stereotipo dell'io lirico ripiegato su se stesso, il soggetto matura nel rapporto dialettico con il mondo e si forma anzitutto politicamente: «Mai più l'infinito nei miei testi. / Parole d'ordine ne girano fin troppe. / [...] Mai più l'infinito in questo mondo. / Si tratta ora d'agire? Non è esatto. / Si tratta che io agisca» (*Propositi*, p. 47). Questo passaggio ad una parola che si faccia prassi può essere suddiviso in quattro tappe.

La prima è riassumibile nella formula «calcare la linea», emistichio versale di *La soppressione dell'Archivio Lukács di Budapest* (p. 59). L'introiezione della mimica gestuale, seguendo il solco del segno tracciato, è il primo momento dell'apprendimento scrittorio, esemplato su maestri di critica e lotta rievocati nei testi, tra cui Gramsci, Lukács, Fortini e Mao. La ricezione della lezione dei maestri permette il passaggio all'interrogazione della Storia e all'autonomo esercizio critico in un presente caratterizzato dall'inabissamento della coscienza di classe e dalla rimozione dei conflitti sociali. È in questo senso che, seguendo la lezione di un altro maestro, Benjamin, risultano decisivi i luoghi di Napoli e della sua provincia, concrezioni storiche indagate per farne emergere i processi occultati dal cadente intonaco che riveste la «città palinsesto» (*Ex ABB*, p. 16). L'attenzione del soggetto è rivolta in particolar modo ai residui del passato industriale, giganteschi monumenti allo sfruttamento dei lavoratori rimossi dalla coscienza collettiva, come nel caso dell'altoforno di Bagnoli («Ora c'è il fossile più grande della costa / che ricorda al turista cos'eravamo un tempo. // Ma il turista non vede nient'altro che la costa: / girati, e ammira quel che resta dell'inferno.» *L'altoforno* p. 28) o del *Santuario di cemento e tabacco* dell'abbandonata Manifattura Tabacchi, o appunto dell'Opiificio di Pietrarsa.

Attraverso la vocalizzazione dei «misteri» di questi luoghi è quindi possibile

assolvere ad una funzione memoriale. «Non dicere illa secreta a bboce» è la frase che, incisa in un latino volgare al volgare sulle pareti della tomba di Commodilla più di un millennio fa, viene in *Pietrarsa* capovolta fin dal testo incipitario, dove si legge: «[...] Ad alta voce si dicono / soltanto i misteri se me ne parli – e tu / di quali misteri volevi parlarmi, oh tu di quali / misteri mi parli se non mi parli?» (*Villa del Sole*, p. 9). All'apprendimento e all'esercizio critico segue dunque l'incisione di poesie-graffio/poesie-graffito, naturalmente richiedenti un'esposizione pubblica essendo, in quanto assimilate ai murali, «segni in cerca di suoni» (p. 30).

*Pietrarsa* si conclude con la visita all'eponimo stabilimento ferroviario, ora divenuto museo. L'ultima sezione, intitolata appunto *Ritorno a Pietrarsa*, è formata unicamente da *Voce delle locomotive*, dove si sintetizza il senso dell'atto di scrittura del libro. In questa poesia, dall'andamento marcatamente montaliano, mentre si perpetuano i rapporti di forza tra dominanti e dominati e «la storia riprende / il distruttivo corso delle cose che non mutano», si alza un coro di voci dalle postazioni degli operai. È una preghiera proveniente dagli scomparsi "padri" – come si comprende fin dalla dedica alla sezione da *Avrei voluto conoscervi* dei 99 Posse – a serbare la memoria delle loro vicende di lotta e a tramandarla, nonostante la Storia non si sia compiuta, almeno non come previsto: «Ovunque resiste una storia che attende / chi la racconti e affermi con odio la sua morale / con volontà di sacrificio il suo mancato finale. // Tutto questo, ricordalo, se puoi.» (p. 112). Tra il soffio di vapore delle locomotive e le voci degli operai, serbate ancora intatte dai luoghi e pronte a risuonare se gli si presta orecchio, si compie la riattivazione della memoria. Da archeologia industriale ad archeologia del futuro: così che il turno, di parola e d'azione, possa passare dall'io lirico al lettore.

(Lorenzo Morviducci)

**FRANCA MANCINELLI,**  
*Tutti gli occhi che ho aperto,*  
Milano, Marcos y Marcos,  
2020, pp. 144, € 20,00.



Libro compatto che si articola lungo otto stazioni che alternano poesie e prose, *Tutti gli occhi che ho aperto* è la silloge della maturità di Franca Mancinelli che porta a compimento un percorso dialettico che, dalle prime prove di *Mala krana* (2007) fino alle più recenti di *Libretto di transito* (2018), ha cercato di mettere in comunicazione la dimensione fisico-materiale dell'esistenza con un piano metafisico che lambisce un'idea di trascendenza (laica), secondo un'idea di poesia lirica che trova la propria totalità nella compenetrazione tra l'uno e il molteplice, tra l'unità del soggetto (l'identità, forte, tra io lirico e io empirico) e la pluralità fenomenologica del mondo. Tale postura si riflette apertamente nella scelta del titolo – anomala rispetto a una paratestualità contemporanea che predilige forme sintetiche duali (spesso inconsultamente a effetto), ma che esprime in maniera particolarmente efficace la tensione del soggetto a esplorare il mondo attraverso il proprio corpo e ad accogliere il mondo, nella sua totalità, *nel* corpo, come del resto si avverte già nelle epigrafe posta alle soglie della prima sezione (*Jungle*): «non può disperdersi / si ricompone a ogni svolta / come uno stormo in viaggio» (p. 7).

L'immagine di una dispersione delle cose che si ricompongono attraverso il viaggio dell'io esplicita l'intero movimento della raccolta, le cui stazioni, in realtà, per via della ricercata uniformità tematica e linguistica, possono essere lette come frazioni indipendenti del libro, come vere e proprie microstorie costruite lungo una

serie di eventi che restituiscono al lettore frammenti di vita quotidiana (passata e presente) del soggetto: «È questo il mondo, un frutto spezzato / a colazione, il cerchio della tazza / specchio che si apre / su un prato, una coperta / a contenerci come un'isola / da cui non siamo nati» (p. 22).

Questi versi conclusivi della prima sezione mostrano, per l'appunto, come una situazione statica quale può essere il momento iniziale del giorno (la colazione) si carichi di un potenziale dinamico grazie agli atti (ripetitivi) dell'io, a partire dai quali si può aprire una nuova rotta, al di fuori dell'isola, che allarghi l'orizzonte conoscitivo del soggetto attraverso una scoperta, inedita, dello spazio: «La superficie si infrange nascendo – la sfioro. Il cielo ha l'odore della mia linfa. Ho circoscritto me stesso. La mia maestosa statura» (p. 32). E, ancora, «tutto l'andare è tornare, / un fascio di legna raccolta. / La sua fiamma mi schiuderà le mani»: anche il lettore meno attento, leggendo la raccolta, si accorgerà che il canto dell'io è, soprattutto, un moto che procede lungo due linee di forza, una centripeta («Spezza la chiave / inverte l'ordine di ogni parola», p. 42), l'altra centrifuga («lentamente trapasserei / il tuo bersaglio nel buio del cosmo», p. 48), in attesa di trovare un punto di equilibrio dove i «gesti», gli atti linguistici e performativi del soggetto «ricompongono una lingua» che «allaccia al mio corpo un'armatura» (p. 55).

Come in *Pasta madre*, Mancinelli si affida a una parola che è in perenne metamorfosi, non tanto sul piano stilistico, ma piuttosto su quello formale: i «frammenti di un dio» (p. 75), le tracce di un passato ancora presente nel mondo degli umani, mutano i significanti, chiedono alle parole di prendere le forme dei corpi che le pronunciano («a cospetto del vuoto / non posso fare altro che chiedere / di somigliarti e fonderti», p. 73), producendo una vera e propria fusione tra soggetto e mondo: « – da queste ceneri», leggiamo nella decisiva, e centrale, *13 dicembre*, «ti sto versando la voce» (p. 78). Non c'è, in Mancinelli, una voce senza corpo, e la parola, per poter esistere in questo imprescindibile connubio tra atmosfera (*Stimmung*) e presenza (*Präsenz*), deve essere disposta (come il soggetto) ad aprire i propri occhi, a essere «corpo e sangue» (p. 93), «pagine di cartilagine», «un'ombra nel sangue» (p. 94).

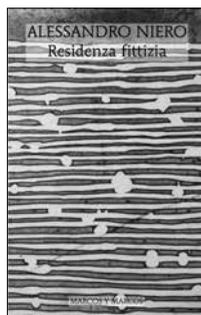
Se già nei territori onirici esplorati da

Mancinelli nel *Libretto di transito* la tensione metamorfica della parola e dei corpi costituiva il punto nevralgico del testo, *Tutti gli occhi che ho aperto* potenzia ulteriormente tale meccanismo, sfidando le potenzialità enunciatricie del linguaggio («ci sono intere colline di occhi / spalancati alla luce, / per non impazzire li ho colti / e guardati in un vaso», p. 105), facendo propria la lezione del mondo naturale: «la terra, una pagina scura: / ciò che cade si scrive / frantuma e sgrana / nel buio raggiunge / il senso, si perde» (p. 107). Eppure, in questa compenetrazione tra corpo dell'io e corpo del mondo, il senso delle cose percepite e il senso delle cose esistenti sembrano cadere in una strada senza uscita, di cui nemmeno lo sguardo del soggetto è in grado di cogliere un percorso alternativo: «come sono arrivata qui, non lo so. Qualcuno mi chiede un biglietto. Chiudo gli occhi. Il treno continua a scorrere, lentissimo, attraverso il buio – ripeto una sola frase – fatta suono, soffio. Questo respiro che mi attraversa chiede di avere corpo. Chiede di avere luogo. O transitare nello spazio tra gli occhi, intercettato dai più piccoli e buoni animali» (p. 129).

Nella prosa che chiude il libro, Mancinelli ribadisce di aver «creduto al cielo», alla «linea spezzata dell'orizzonte», come «una sagoma semplice, una possibile forma di vita» (p. 131). *Tutti gli occhi che ho aperto* mostra un percorso che si alimenta di vite possibili, la cui natura, tuttavia, rimane sfuggente, come sfuggente è, in un certo senso, l'azione del soggetto: cosa fa l'io di fronte a questa metamorfosi del mondo? Alla articolata simmetria della raccolta, che affastella testi in versi e testi in prosa negli spazi bianchi delle pagine, non corrisponde, volutamente, una rigidità conoscitiva dell'io, che fino alla fine si pone in apertura dialettica di fronte e attraverso il mondo – anche se il ricco apparato di note (pp. 133-138) che chiude il libro dà, paradossalmente, direzioni di letture ben precise, minando in parte l'intelaiatura fenomenologica che regola la successione dei testi di *Tutti gli occhi che ho aperto*. Le polveri e le rifrazioni della raccolta, i corpi che si confondono alle parole e i suoni che prendono la forma degli oggetti che rappresentano, cercano ostinatamente di creare un sinolo tra interno ed esterno, mostrando al lettore (e al soggetto?) «una possibile forma di vita».

(Alberto Comparini)

**ALESSANDRO NIERO**,  
*Residenza fittizia*,  
 Milano, Marcos y Marcos,  
 2019, pp. 128, € 20,00.



*Residenza fittizia*, l'ultima raccolta di Alessandro Niero – slavista, traduttore e poeta (classe 1968) già provvisto di una robusta bibliografia (con quattro raccolte di versi, da ultimo *Versioni di me medesimo*, Massa, Transeuropa, 2014, e tra i saggi, il recente *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2019) – si presenta prima di tutto come libro compatto, intimamente coeso. La compattezza è sia di ordine stilistico, sia tematica e, si può dire, topografica: come le poesie si sviluppano secondo metri di solida fattura e sempre intonati ad una pronuncia rotonda, che non ama la dissonanza e non di rado espone clausole epigrammatiche (anche in rima), così le sequenze si ordinano in *suites* omogenee, quasi frammenti di una narrazione che mira al ritratto dell'io, disegnano i

contorni di un universo esistenziale ben definito, riconoscibile. In questo senso il titolo della raccolta, *Residenza fittizia*, individua con felice ambiguità il senso di uno stare nel tempo e nello spazio («quell'ora senza nome e senza tono / dove però io sono», *Je suis là*) che sconta le precarietà e le insidie dell'apparenza proprie della cosiddetta postmodernità – si vedano i non-luoghi affioranti in vari testi (espliciti, sul tema, *Ikea e Ipercoop*) – ma non rinuncia, caparbiamente, a stilare bilanci e interrogare i segni del mondo circostante. I «fotoscatti» di gesti feriali, le istantanee di situazioni familiari e quotidiane, le telefonate, i paesaggi e le circostanze colte al volo sembrano in sé compiuti ma è quando si sommano che l'inventario si trasforma in domestico diario fenomenico e aperto al futuro (nonostante, e contro, le apparenze): è «il mio sapere spiccio» che diventa «un po' divinazione» (*Divinare*).

Quali siano le coordinate di questa scrittura poetica lo si può capire dalle epigrafi di alcune poesie, dove troviamo Brodskij, Larkin, De Angelis, Giudici; si potrebbe aggiungere il nome di Raboni, ed ulteriori indizi saranno magari da indagare in altre contrade, tra gli autori tradotti: Stratanovskij, Sluckij tra i numerosi altri (in prosa Turgenev; per Passigli Editori, Niero dirige la collana di slavistica 'Russia poetica'). Rammentano Giudici, in particolare, certe movenze del lessico, neologismi derivanti dall'innesto di più parole o reinvenzioni linguistiche come «scurocchioluta», «incavicchiarmi», «adultaggine», «passeggiacani», di un registro basso-parodico d'impronta massificata, e soprattutto l'iro-

nia riflessa e serpeggiante nella grana dei versi, che non ha nulla di cinico o arreso, bensì implica un sostrato resistente ed uno spessore prospettico che va a tutto vantaggio del «personaggio» che dice io. La figura del padre – di cui i tempi, com'è noto, non sanno che farsi – restituita da una delle composizioni più intense del libro, *Ti parlo*, rivolta alla figlia, ha così un che di classico proprio nell'incrinatura che lascia intravedere: «[...] / Questo tuo padre parlalo non sa dire / il vero peso dei tuoi trenta chili / dentro il suo mondo. / Questo tuo padre ora misura il tempo / dell'abbraccio: l'aprirsi, il chiudersi, la dolce morsa. / E poi lo strano ghiaccio».

E sarà perché il poeta intende offrirci le minute schegge della «vita rasoterra» che «la particola / del sacrosanto maledetto giorno» (*La vita rasoterra*) può rivendicare perfino una sua «gloria», secondo la lente nitida e paradossale che filtra lo sguardo soggettivo, a riscatto del «banale» (*Un manico di scopa*) e dell'infinitesimale. Altrettanto significativa e pregnante, in questo orizzonte che vive di sottrazioni (*Segno meno*) non meno che di attese e possibili epifanie (*Ghél*, X: «E il monte si stonda lassù additando un pendio, prospetta / qualcosa che ignoro ma c'è. / E mi aspetta.»), è l'attenzione privilegiata, nell'ultima sezione del libro, alle *Storie del bianco*, dove il libro accoglie lo scenario metamorfico di una nevicata in brevi e calibratissime prose: avvento tutto terrestre e però quasi numinoso, «abolizione» del reale e, ad un tempo, epifania di «una bellezza troppo vasta per non potersi corrompere.»

(Luca Lenzini)

**FLAVIO SANTI**,  
*Quanti (Truciolature, scie, onde, 1999-2019)*, prefazione di Niccolò Scaffai, Industria & Letteratura, 2020, pp. 112, € 15,00.



«Quanti graffi quanto dolore / Quante lacrime quanto seme / Quanta rabbia quanto sudore / E quanto di me distrutto»: l'ultimo libro di Flavio Santi mi ha fatto tornare in mente, transitati per i meandri capricciosi della memoria attivata dalle ricorrenze verbali, questi versi di Giovanni Giudici letti e amati da giovane. Che il titolo della raccolta e il cognome dell'autore, nella cornice della copertina, siano in rima può essere casuale, ma suggerisce lo stesso una pista di lettura: quanti Santi, in questo libro, e quanti anni, quante perdite, quanto amore, anche, e quante illusioni coltivate e perdute. Ciò che viene trattato come l'illusione più grande, e da

cui ostentatamente si prende congedo, qui è proprio la poesia. Il carattere residuale della raccolta, dichiarato nella prima parte del sottotitolo (*truciolature*), ribadito nella nota conclusiva – dove si legge che i testi inclusi sarebbero «residui, trucioli, frantumi di un'era che per me è geologica», quella della «scrittura di poesia» per l'appunto – armonizza volutamente con il suo immaginario, incline alla lettura dei paesaggi reali, culturali e psichici, come rovine. Rovine parlanti: alla lettera grazie alla classica strategia retorica della prosopopea (come nel *Canto di un'area dismessa*, dove il macrooggetto inanimato del titolo diventa soggetto locutore), o per me-

tafora, come nello scenario postapocalittico immaginato in *A me morendo vivo*, dove gli esploratori alieni sbarcano su una Terra ormai deserta trovando le vestigia di una civiltà ibrida umano-artificiale, antropo-robotica, tutta da ricostruire nei loro manuali di xenostoria. Ma alla fine anche questo stadio delle cose-segno e della comunicazione delle rovine viene oltrepassato, se il libro si chiude prospettando, o forse invocando, l'espansione e l'esplosione del Sole, che divorerà i pianeti del suo Sistema prima di contrarsi nuovamente (nella poesia finale *Così minacciosi*, che occupa da sola la sezione *Oltre*). L'impressione che lascia *Quanti*, allora, è quella di un tentativo di autoarcheologia progettato dal suo autore, sul piano personale e affettivo come su quello antropologico e politico. Tentativo *just in time*, si direbbe, se dopo la combustione stellare, brutalmente privata di ogni sfumatura sublime tramite un improvviso cambio di registro («Tutto finirà in un enorme scarico di lavandino. / Anche a Dio gli si stringerà il culo»; si pensa ovviamente a una ripresa di Eliot e del celebre finale di *The Hollow Men*: il mondo non finirà con un botto e nemmeno con un flebile lamento, ma con un osceno risucchio), a fare da explicit sta un doppio irrimediabile addio («Addio tutto, addio Dio»).

Per capire come questa linea di senso si articoli, e soprattutto se sia l'unica, occorre guardare un po' più da vicino la raccolta, partendo dai suoi spazi vestibolari e interstiziali. Questo piccolo esame è utile anche per fare ipotesi sul significato del titolo complessivo, *Quanti*, che non si riduce a un generico riferimento al campo della fisica subatomica, molto frequentato, e spesso a sproposito, dalla letteratura negli ultimi cinquanta o sessant'anni. Il libro è ripartito in quattro sezioni, ciascuna introdotta da un frammento testuale in esergo. In tre casi questo frammento contiene la parola *quanti*, ma solo nella sezione iniziale il termine ha valore sostantivo e signifi-

cato attinente alla fisica (è una citazione da Albert Einstein). Nelle altre due occorrenze *quanti* ha valore pronominale e sta all'interno di citazioni poetiche. La terza sezione, *Lapidario degli incipit*, è introdotta dal celebre verso dantesco «Quanti si tegnon or là su gran regi» (ottavo dell'*Inferno*, e la memoria poetica di molti continuerà in automatico: «che qui staranno come porci in brago»); ad accompagnare la quarta sezione, *Oltre*, sta un verso del grande poeta africano Léon-Gontran Damas, nella traduzione di Vittorio Sereni: «quanti di me ne sono morti POI». Un congedo alla poesia con accompagnamento di poesia allora, quantomeno. Commento brevemente *Lapidario degli incipit*. Come dice chiaramente il titolo, è una specie di cimitero di poesie abortite, fallite e inconcluse: vanno da un solo a molte decine di versi e sono quasi tutte (due le eccezioni) cordate da qualche rigo di puntini dopo l'ultimo verso scritto, a sottolinearne il carattere di torso.

Sono (sarebbero state) tutte poesie di argomento civile o sociale. Questa è la sezione più concettuale, e anche francamente più irritante (credo per deliberata scelta dell'autore), del libro: se nella sezione precedente, *Memorie dello schermo di vetro*, pubblico e privato si alternavano e intrecciavano, e la poesia tentava ancora di costruire personaggi parlanti e di restituire la temperatura psichica dell'epoca dei simulacri televisivi e poi della connessione globale, qui quel piccolo coro di voci singole si dissecca nella tonalità di un'invettiva che si vorrebbe feroce ma si strozza subito in gola: così come le reiterate esortazioni a ricordare sprofondano nella conclamata ininfluenza e nell'invisibilità della poesia nel panorama mediale contemporaneo. Questi testi non sono finiti, mi pare che suggerisca Santi, perché non esiste alcun motivo per finirli. Il prossimo Dante non sarà un poeta. Insomma, questo è lo spazio metacomunicativo in cui si dovrebbe sancire la rinuncia alla poesia. *Cecidere manus*.

Eppure qualcosa sopravvive all'ennesima distruzione in pubblico dell'attività poetica, e sta all'inizio del libro. È il breve canzoniere amoroso e coniugale intitolato *Chiara*, che è senz'altro il quanto di luce – per metafora e solo per metafora quantistica – dell'opera. Non ho a disposizione nessun elemento oggettivo dirimente per dimostrarlo, solo il mio orecchio di lettore (dunque l'osservatore interferisce sull'osservato e osserva anche sé stesso, come l'ermeneutica sapeva molto prima di Heisenberg), ma ho la sensazione che queste siano le poesie che Santi ha scritto per ultime. E, azzardo, sono tra le cose più belle che abbia scritto. Al centro della scena c'è una coppia di lungo corso, la cui storia viene riaggregata per lampi a partire dal corteggiamento per arrivare ai silenzi, alle assenze, ai rimuginii, agli improvvisi fulminei istanti di comunione della convivenza prolungata. La casa buia o in penombra, la camera, il letto sono coprotagonisti e propiziatori di questa vicenda trasformativa al rallentatore di due pensieri-corpi.

A prendere la parola e a dire io è l'elemento maschile, ma l'altra voce è sempre implicata, taciuta ma presente ad orientare quella che leggiamo. Finché, in una poesia, si arriva a sentirla risuonare: «Cara tesoro adesso che posso / adesso che puoi, sigillo le tapparelle / sigilli le tapparelle, che respirino poco, appena un fioco / la quasi luce, la quasi ombra / ci sta addosso / la lucertola passa / io amo fare la muta / in silenzio, serpente, / accanto a te, sul letto acuta». A questo punto la sorprendente conclusione di sezione, una breve poesia in friulano (ricordiamo che Santi è o è stato eccellente poeta dialettale) dove l'io ricorda un monito rivolto gli da Franco Loi, che in italiano suonerebbe grossomodo *le tue poesie non barattarle con niente*, è forse meno incongrua di quanto sembri. La poesia è finita? Certo. Finiamola ancora, finiamola meglio.

(Federico Francucci)

**MOSCO, BIONE, ANONIMI,**  
*Il canto e il veleno. Bucolici greci minori*, a cura di  
 Francesco Bargellini, Roma,  
 Inschibboleth Edizioni, 2021,  
 pp. 160, € 16,00 [ISBN  
 9788855292436]



La traduzione italiana dei cosiddetti *Bucolici greci minori* a cura di Francesco Bargellini è l'opera primogenita della nuova collana *Classici smarriti* di Inschibboleth, diretta da Tommaso Braccini. E il volume è senz'altro al suo posto, ché gli epigoni di Teocrito – Mosco, Bione e altri anonimi – sono classici, se non proprio smarriti, senz'altro un po' dimenticati. Sono designati come poeti bucolici dall'enciclopedia bizantina *Suda*, nella voce dedicata a Teocrito; compaiono ancora con questa dicitura in un commento antico (o medievale) all'*Eros fuggitivo* di Mosco nell'*Antologia Palatina* (A.P. 9.440); scarse, però, sono le informazioni circa le loro vite. Controversa è stata a lungo anche la sistemazione della loro produzione, come esemplifica, tra gli altri, il caso dell'*Epitafio di Bione*, per molto tempo, e quasi sicuramente a torto, attribuito a Mosco.

*Il canto e il veleno*, come si suol dire, colma un vuoto. Ma niente di più lontano da una frase fatta: come dichiarato dallo stesso autore (p. 46), Mosco e Bione, al contrario del loro ben più celebre predecessore Teocrito, hanno sempre

latitato nell'editoria classica rivolta a un pubblico non specialistico. La fatica di Bargellini ha il pregio di rivolgersi a tutti non mancando di parlare ai più esperti. L'introduzione (pp. 19-47) e le note di commento (pp. 89-139), per quanto snelle e di grande leggibilità, dimostrano la perizia filologica di Bargellini, e la sua sempre presente consapevolezza di problematiche di ogni ordine, tanto testuale quanto letterario e interpretativo. Per chi scrive, oltre a ciò, il merito più grande di Bargellini è senz'altro quello di aver svolto, lungo tutto il piccolo volume, uno spesso filo rosso, ricordando a più riprese che il mondo bucolico come modernamente inteso derivi da Virgilio, suo nuovo e latino *ktistes*, e non da Teocrito, vero *inventor* del genere. Chi legge si troverà a fare i conti con gli albori di Titiro e Melibeo, e realizzerà che oltre all'Arcadia e ai canti amebai, in Mosco e Bione (e altri anonimi) c'è molto di più. E infatti già a p. 24 dell'introduzione Bargellini si chiede, e noi con lui, se non sarebbe forse più adatto chiamare i poeti in questione idillici (da *eidyllion*, diminutivo di *eidos*, che aveva tra i suoi significati anche quello di 'tipo', 'genere') più che bucolici, in ragione dell'onnipresente varietà tematica e «del grado di alessandrina inafferrabilità». Certo, Bargellini non manca di indicare e sottolineare il chiaro teocritismo delle scelte formali e contenutistiche dei poeti tradotti, ma suggerisce a chi legge che il genere bucolico dei primordi abbia la sua cifra costitutiva proprio nella *varietas*, e sia dunque molto di più che solo dialetto dorico ed esametro.

La lettura dei testi conferma questa linea interpretativa: si passa da un vero e proprio epillio come l'*Europa* di Mosco allo struggente, e, secondo alcuni, decadente e barocco, *Epitafio di Adone* di Bione; non mancano i frammenti (17 quelli attribuiti a Bione) e la tardoantica, o forse protobizantina, anacreontica *Per Adone morto*.

Quanto alle scelte traduttive, Bargellini scrive di aver optato per «la poesia

e la generale adesione» (p. 47) e a più riprese rimanda alla sua predilezione per una traduzione fedele. La prefazione di Alessandro Fo non manca di segnalare momenti felici da cui Bargellini emerge come poeta e solerte traduttore, oltre che come esperto di letteratura greca (pp. 15-17). Le note di commento confermano la costante attenzione alla resa di lemmi, suoni e figure (solo per citarne alcune: n. 1 p. 108; n. 11 p. 121). Alcuni passi avrebbero forse giovato di maggiore letterarietà, a scapito della letteralità, come i vv. 67-69 dell'*Epitafio di Bione* (p. 79): «Piangono gli Eroi a lutto accanto alle tue spoglie / E ti bacia Cipride più che il bacio / Che baciò prima Adone quando questi moriva». Ma sono poca cosa, forse, di fronte al grande valore generale del lavoro, in particolare quando si guarda alla traduzione in settenari, eleganti e incalzanti, dell'anacreontica *In morte di Adone*.

Mosco, Bione e gli altri anonimi, nello stato in cui sono, non possono rispondere a tutte le domande che vorremmo loro porre per comprendere che cosa accadde al genere pastorale tra Teocrito e Virgilio. Ci restituiscono, però, momenti di altissima poesia e frammenti di quella che Bargellini chiama, suggestivamente, l'*eterna bucolica* (p. 34) – un mondo che, da quando è nato, non ha mai smesso di essere vagheggiato e da ogni secolo reinventato. Spiega Bargellini che il volume, dedicato al genere degli spazi aperti e campestri, è stato redatto in piena pandemia, tempo di confinamenti e chiusure. Momenti di riflessione come quello a p.40 dell'introduzione («Possibile che evadere equivalga a, in un certo senso, recludersi? Non coincide, la libertà, con l'infinito del possibile?»), assumono allora un significato tutto particolare e ancora più pregnante, e ci ricordano il valore davvero eterno della bucolica, nel Seicento di Marino come oggi. I *Classici smarriti* si aprono sotto i migliori auspici.

(Larisa Ficulle)

**ROSALIA GAMBATESA,**  
*Ormai è sicuro, il mondo non esiste. La poesia di Patrizia Cavalli. 1974-1992,*  
 prefazione di Elsa Chaarani Lesourd, Introduzione di Laura Toppan, Bari, Progedit, 2020, pp. 282, € 25,00.



Rosalia Gambatesa propone una monografia su una delle più importanti voci della poesia contemporanea, Patrizia Cavalli, con l'intento di far fronte a una lacuna critica che vedeva fino ad ora la mancanza di un'esegesi critica e filologica dell'opera dell'autrice. La complessità del lavoro si dimostra non di poco conto, sia per la mancanza di altri apporti critici, sia perché l'interpretazione dei testi di Cavalli richiede uno scavo esegetico profondo. Lo studio si concentra su Poesie (1974-1992) e sul libretto d'opera *Tre risvegli*, e propone un'analisi che procede dal generale al particolare, concentrandosi prima sui titoli e sulle date di pubblicazione, per poi addentrarsi nei testi proponendo una metodologia di indagine che alterna l'attenzione tra micro-fenomenologia e macro-fenomenologia. L'approccio permette di mettere in luce il posizionamento di Cavalli nel panorama poetico di quegli anni e i punti forti di una poetica complessa che si nasconde dietro testi solo apparentemente brevi e immediati. Il volume è corredato poi da un ricco apparato di note e da una bibliografia che permettono di avere una visione d'insieme sullo stato dell'arte in merito a quest'autrice. In Appendice si trova infine un'interessante ricostruzione cronologica della biografia e del lavoro intellettuale di Cavalli.

La prima parte, composta di due capitoli, si sofferma su alcune questioni riguardanti la "superficie" della poesia, una su tutte quella della lingua, che risulta un territorio oscuro e impenetrabile. La poesia di Cavalli è alla ricerca di un proprio linguaggio che non aderisca necessariamente alla realtà ma che riveli la menzogna dell'esistenza e generi domande senza risposte. Si passa poi all'architettura di Poesie e *Tre risvegli*, di cui si riconosce una comune struttura ciclica e una composizione ad anello. Cavalli segue cioè i cicli biologici dell'io e del corpo mettendoli in scena come un «pezzo di teatro»: in parallelo si susseguono questioni quotidiane e metapoetiche in alternanza con altre astronomico-meteorologiche in un "qui" ed "ora" autoreferenziale. Il ritmo è quello dell'epigramma, dove ogni poesia si compone con i funzionamenti della retorica. Come riassume l'autrice «il libro di poesia cavalliano mette in scena le manifestazioni di un corpo mentale, suscitato da una lingua determinata dai cicli del suo io e dai loro causali soprassalti» (p. 22), aspetto mai precedentemente studiato.

Nella seconda parte si procede con la vera e propria analisi delle singole raccolte contenute in Poesie e in *Tre risvegli*. Della prima raccolta, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974), si mette in evidenza il fondamentale ruolo giocato da Elsa Morante, che la sistemò e ne propose il titolo. Soffermandosi proprio su quest'ultimo, Gambatesa ne sottolinea il ruolo. Due paragrafi sono dedicati alla *brevitas* e alla *varietas*: nel primo caso viene accostato questo tratto stilistico di Cavalli a grandi modelli quali Catullo e Marziale, fino alla Dickinson e agli haiku, nel secondo si ricostruisce la struttura detta a spirale della raccolta, dove il flusso dei componimenti varia per forme e metriche e il ritmo sembra ispirarsi alla musica. Infine, ci si concentra sul valore metapoetico della raccolta in cui viene coinvolto l'io poetico stesso, impegnato sia nel ruolo di chi indaga sia nell'oggetto privilegiato dell'indagine. Si passa poi a *Il cielo* (1982) dove l'io diviene meno ribelle e si confronta con il tempo. Il corpo, ancora al centro dell'attenzione, si fa campo di battaglia e strumento conoscitivo tra il cielo e l'io, tra i soprassalti biologici e

quelli astronomici. Una dettagliata analisi lessicale rileva la vasta area semantica relativa al tempo, a conferma che l'io-linguistico agisce nel presente per indagarlo a fondo. Il terzo libro, *L'io singolare proprio mio* (1992), costituisce anche, come suggerisce Gambatesa, il terzo movimento di un "concerto di scrittura" che copre un ventennio. Dopo averne ripercorso le vicende editoriali e la struttura della raccolta si riprende l'analisi dell'io, qui colto non solo nei suoi sussulti ma anche in stasi. Ancora una volta ci si sofferma sul titolo, che è anche una chiave esegetica della raccolta: «L'io singolare proprio mio, che esprime con "L'io" il riferimento al soggetto dell'inconscio e con "proprio mio" quello al soggetto della coscienza». L'analisi delle tre raccolte procede in modo speculare ritornando sui concetti di *brevitas* e *varietas* e delineando una progressiva fenomenologia dell'io. Oltre a tornare sulla cornice metatestuale, si parla per *L'io singolare proprio mio* di metascena, per cui viene proposto un confronto con il libro platonico *Filebo*. Infine, si giunge all'analisi del libretto d'opera *Tre risvegli*, divenuto poi una delle sezioni di *Datura* (2013). Si ripercorrono le redazioni precedenti alla pubblicazione del testo per rilevarne alcuni aspetti nascosti. Il libretto è un'indagine sulla fisiologia dell'amore, a tratti comico a tratti tragico, dove l'io ha per la prima volta un nome, quello di "Innamorata". Per Cavalli l'amore ha sempre una spiegazione fisiologica, elemento che libera l'io dalla sua componente soggettiva e lo proietta su una scena di teatro.

L'analisi condotta da Rosalia Gambatesa, che non trascura nessun elemento da quello metrico a quello tematico, dal paratesto all'indagine filologica, si fonda su una tesi forte e mai proposta fin qui: la ciclicità imperante delle strutture cavalliane che ritorna in modo quasi ossessivo. Inoltre, il lavoro indaga in modo completo la complessa significazione dell'io nell'opera di quest'autrice, che si dispiega come corpo, mente e linguaggio. A quest'ultimo è dato un peso rilevante, là dove è per Cavalli uno strumento tanto oscuro quanto l'elemento che, nella sua declinazione autoreferenziale e non aderente al reale, determina la poesia stessa.

(Sara Vergari)

**GIOVANNI GIUDICI,**  
*Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di Francesco Valesse, San Cesario di Lecce, Manni, pp. 334, € 18,00.



Nel 1993 Giovanni Giudici sta ultimando il libro di versi che uscirà nell'autunno dello stesso anno per Garzanti, *Quanto spera di campare Giovanni*; ha appena concluso la collaborazione (1989-1992) con lo storico quotidiano genovese «Il Secolo XIX» per cui ha scritto di attualità e costume. Ha da poco licenziato la raccolta di «racconti sulla poesia», *Andare in Cina a piedi* (e/o 1992). È tornato a vivere in Liguria già da tre anni, prima nei luoghi d'infanzia alle Grazie, poi alla Serra di Lerici, senza mai abbandonare del tutto la residenza milanese. Quello che l'autore inizia, o che ha già intrapreso, è il terzo e ultimo periodo di una riflessione in versi tutta assunta da una prospettiva tarda, dal personaggio di un senex in agostiniana auscultazione del presente tra memoria e attesa. La «nerezza» del decennio appena cominciato è fitta e lascia spazio a pochi lampi e barbagli, a una speranza sottile: l'Italia è quella di Tangentopoli, delle stragi di mafia, della tv spettacolo che porterà presto all'affermarsi di Silvio Berlusconi. È in questi frangenti che l'amica e complice dei «Quaderni piacentini», Grazia Cherchi, gli sottopone una nuova sfida: ripartire dalla pagina culturale de «l'Unità», e ripartire dai libri, dalla lettura che rende umani e consente l'ultima azione sociale necessaria. «Ma perché «Trentarighe»? Perché un giorno (mi sembra) del maggio 1993 a Grazia Cherchi che mi sollecitava a riprendere una collaborazione con l'Unità che, iniziata nel 1977, si era interrotta nei primi mesi del 1989, io avevo risposto che non avevo più voglia di scrivere sui giornali e [...] che avrei potuto scrivere al massimo trenta righe» (p. 224). E

trenta, o giù di lì, sono quante escono con cadenza quasi settimanale sull'inserto «Libri» tra il maggio 1993 e il marzo 1997, per un totale di 154 articoli. «Uno dei propositi di questa rubrica? Dare spazio a qualcosa o a qualcuno che, secondo i parametri correnti, faccia poco notizia. E questo può darsi sia nel caso di un quadernetto di versi, sia in quello di uno scrittore diventato troppo «grande» e troppo «vecchio» perché si ritenga di doverne ribadire l'importanza» (p. 74): così Giudici presenta il lavoro in uno dei primi «Trentarighe». L'editore Manni, nel decennale della morte di uno dei massimi autori del Novecento, gli rende omaggio raccogliendo per la prima volta un lavoro di autentica militanza che non si rivolge alla politica scellerata dei partiti e si spinge nella regione in cui le idee e il sentire comune prendono forma: la letteratura e, prima e dopo, la vita quotidiana. Nei primi articoli che Giudici pubblica per la rubrica si avverte l'urgenza di esprimere un orientamento, se non proprio una «poetica»: fare con la cronaca culturale ciò che si è tentato nella «vita in versi», esprimere sul campo la ricerca di una comunità, una religione, un legare insieme (re-ligare) sé e l'Altro. La familiarità di Giudici con la pubblicistica e, in particolare, con «l'Unità» risale a ben prima del 1993, e la storia del laboratorio dentro e fuori i «Trentarighe» è ben ricostruita da Simona Morando nel saggio che introduce il volume, e dal curatore Francesco Valesse, che in Appendice pubblica gli articoli «fuori rubrica» usciti su «l'Unità» sempre tra gli anni 1993-1997.

Giudici conduce il progetto dei «Trentarighe» secondo una foggia personalissima: ecco che presentare una nuova uscita o recuperare una lettura e un nome, un'immagine dal passato, narrare un aneddoto di vita quotidiana, diffondere frammenti autobiografici – e farlo attraverso la formula scorciata delle «trenta righe» – diventa l'occasione perché il particolare mostri il suo potenziale di meta-narrazione e si faccia anello di congiunzione tra la «piccola storia individuale» e la Storia, edificazione di un dialogo ancora possibile. Si prendano, come segmento campione, i primi due articoli della rubrica, quelli che vorrebbero da subito definire una direzione. La presentazione del libro di racconti *Poche storie* (Theoria 1993) di Sandra Pettrignani viene filtrata attraverso un *Leitmotiv* del primo Giudici, il binomio di essere-dire, ripreso nelle raccolte poetiche (*Quanto spera di campare Giovanni*, *Empie stelle*, *Eresia della sera*) e prosastiche (*Andare in Cina a piedi*, *Per*

*forza e per amore*) degli anni Novanta attraverso il binomio racconto-raccontato: «È difficile che un libro di racconti riesca [...] ad attuarsi in una compatta omogeneità di tematiche e di stile da cui emergano un volto (per così dire) dell'Autore stesso e un'idea della concezione non si dirà «del mondo» ma dell'«esperienza» e dove il «non detto» riesca poi a prevalere sul «detto» e il «raccontato», infine, sulla volontà (spesso pretesa) di «raccontare»» (p. 57). A seguire, il secondo «Trentarighe» si intitola *Tanto va Pinocchio alla tangente...* e, nel segnalare l'edizione del classico di Colloidi appena uscita per Feltrinelli con il commento di Fernando Tempesti, l'autore rivela l'Italia marcescente della corruzione, senza rinunciare a una memoria personalissima (che coinvolge Pietro Nenni, Fernando Bandini, la Federazione socialista di Verona) accostata a un presente sempre più scuro, la «nerezza» che invade la trilogia in versi degli anni Novanta, ribadendo il legame a doppio filo che da sempre vincola, nel caso di Giudici, i due tavoli di lavoro poetico e giornalistico.

In prospettiva strettamente letteraria, alla presentazione di nuove voci del campo contemporaneo, più o meno sconosciute, si accostano le letture e le riletture, quelle dei poeti di nuova generazione (si pensi almeno a Eugenio De Signoribus, Maurizio Cucchi, Enrico Testa), quelle dei modelli (Dante, Eliot, Puškin, Kafka, Machado), dei maestri (specie Saba, Fortini, Noventa), il ricordo degli amici e degli interlocutori (come Caproni, Zanzotto, Sereni, Rosselli e Raboni). Le isotopie (che accomunano, ancora, poesia e prosa giornalistica) creano come dei percorsi interni di lettura del volume: a) la disillusione del «teleutente» che vede incarnognarsi la politica interna tra politici-attori e attori-politici; b) la trovata ironica che sospende o esacerba l'amarezza del presente; c) la riflessione sulla lingua; d) l'interesse per l'immagine, la fotografia, il video; e) la mappatura del sistema editoriale che si affaccia al digitale, continuando un discorso di apocalisse culturale attivo almeno dalla Letteratura verso Hiroshima (1976); f) l'aneddoto brillante di autobiografia finzionale; g) la riflessione sul soggetto poetico. Ed è sui soggetti e sulle identità che Giudici chiude l'ultimo «Trentarighe» del 1997, *Il vino nel bicchiere*: saluta i lettori e i redattori dell'inserto «Libri» («ciao Antonella, ciao Bruno, ciao Oreste, ciao Walter, vi saluto con i vostri nomi») e si firma attraverso un io sintomaticamente stratificato nell'autocitazione di versi – da lui tradotti-riscritti – dell'*Onegin* di Puškin: «Beato chi lasciò il

festino / Della vita senza bere / Tutto il vino del bicchiere, / Non lesse il suo romanzo fino | In fondo e seppe dirle addio / D'un tratto, come a Onegin io» (p. 225).

Il volume di Manni si porge come uno

## Madonne. Regine, principesse e nobildonne nella letteratura medioevale, a cura di DONATELLA MANZOLI, Spolia 2020, pp. 241



Nella storia della letteratura medioevale le donne, descritte o scriventi, appaiono riunite in un *hortus conclusus* che, a dispetto di limiti perimetrali non troppo ampi, racchiude una straordinaria diversità di forme.

Il volume *Madonne. Regine, principesse e nobildonne nella letteratura medioevale*, a cura di Donatella Manzoli, seguendo il *filo rosa* della regalità femminile attraverso i contributi di otto studiose (Manzoli, Stoppacci, Bartoli, Degl'Innocenti, Iacono, Spetia, Digilio, Tonelli), restringe il campo d'indagine a quelle donne che, in virtù del loro stato sociale privilegiato, emergono al di sopra della "massa anonima femminile".

Aprire la schiera delle nobildonne un corteo di dame caroline, che nel poemetto in esametri noto come *Karolus Magnus et Leo Papa*, attribuito a Modoino di Autun, figurano sorprendentemente presenti a una battuta di caccia. Integrando e ampliando le considerazioni di Peter Godman relative al modello venanziano del *Karolus Magnus* e alla presenza delle dame caroline nei pagnegiristi del re, Donatella Manzoli (*Le principesse di Carlo Magno e i gioielli di Venanzio Fortunato*, pp. 7-36) dimostra come i versi di Teodolfo e di Angilberto di Saint-Riquier, unitamente agli esametri di Modoino e ad alcune asciutte righe di prosa tratte dalla

strumento importante per i futuri commenti all'opera di Giudici, reso prezioso dall'acribia di Valesse che fornisce il regesto degli articoli corredandoli da note puntuali a sciogliere le allusioni più sotterranee, e al saggio

*Vita Karoli* di Eginardo, vengano a configurare "un piccolo esercito di donne", la cui rilevanza deve essere ascritta al ruolo di "vertice politico" che le figlie del re avevano assunto collettivamente, specie dopo la morte della regina Liutgarda, ultima moglie legittima di Carlo Magno.

Saranno poi le *dominae imperiales* e le *virgines moniales* di casa Sassonia a "ritagliarsi uno spazio privilegiato in una società governata da soli uomini", secondo le parole di Patrizia Stoppacci (*«Acutissima Minerva»*. *Da Hadwig di Svevia a Rosvita di Gandersheim: committenti, maestre e letterate della dinastia ottoniana*, pp. 37-68), esercitando poteri politici ed ecclesiastici non inferiori a quelli dei duchi, dei sovrani o dei vescovi coevi e divenendo promotrici di cultura.

Un passo ulteriore nell'indagine del rapporto intercorrente tra le variabili del *genere*, del *rango* e del *ruolo* è svolto da Elisabetta Bartoli (*Badesse e nobildonne: potere al femminile tra collezioni epistolari e fonti archivistiche*, pp. 69-92), mediante l'esame di alcune lettere-modello datate al XII secolo, in cui figurano come interlocutrici donne "socialmente esposte". È il caso della *contessa vedova* o della *badessa-feudataria*, entrambe costrette ad assumere la gestione patrimoniale, richiedendo (e promettendo) all'occorrenza aiuti militari o denunciando turbative subite. Dal confronto di questi *exempla* con epistole in cui, a fronte di situazioni del tutto analoghe, figurano interlocutori maschili, è possibile rilevare, osserva la Bartoli, un'identica retorica epistolare, che "non muta se l'interlocutore è uomo o donna", giacché "è il ruolo che fa la differenza". Una constatazione che, sebbene significativa, può tuttavia considerarsi valida soltanto per quelle "categorie femminili" – la vedova e la badessa – "a cui la mancanza di un uomo vicino conferisce fisionomia autonoma e virile".

L'assenza del contrappeso maschile caratterizza anche un'altra, rivoluzionaria, immagine di donna, quella della "santa nobile", che "mostra ancora in controluce i valori della cultura di corte (la nobiltà, la bellezza, la virtù), ma che al tempo stesso dà a quei valori un senso completamente diverso". Sono queste le parole con cui Antonella Degl'Inno-

introduttivo di Morando che interpreta e riconduce la storia dei "Trentarighe" a una poetica, a una storia dell'autore, alla Storia di quegli anni.

(Francesca Santucci)

centi (*Nobili e sante: le donne di casa d'Este nel XIII secolo*, pp. 93-110) tratteggia il profilo di Beatrice I d'Este, esempio di santità nobile, che la studiosa affianca a quello della nipote Beatrice II, riservando infine qualche accenno a Beatrice III, morta "in odor di santità", senza tuttavia prendere i voti.

Del tutto diversa è invece quella "santità al femminile", fatta di obbedienza filiale e coniugale, indagata da Antonietta Iacono (*Mogli aristocratiche e regine. Educazione femminile e regalità nella Napoli aragonese*, pp. 111-134), che muovendo dal ritratto della "donna – *coniunx*" presente nel *De obedientia* del Pontano giunge a esaminare la "funzione economica" della moglie ravvisabile nel trattatello *De concordia et in eundo coniugio* del Caracciolo, autore inoltre di quattro biografie di donne (la vita della sorella e della regina Giovanna I e le due biografie mitiche di Penelope e Didone), presentate come *exempla virtutis*.

Fortemente avverso alla castità delle donne, nemica della bellezza, è l'anonimo autore del romanzo in lingua d'oïl *Partenopeus de Blois*, presentato da Lucilla Spetia (*Nomen omen: la Melior del Partenopeus de Blois e il suo autore*, pp. 135-170) al fine di illustrare "la femminilizzazione del desiderio erotico", incarnata dalla protagonista Melior, erede dell'impero bizantino, che, contro ogni convenzione, sceglie il proprio amante, ricerca il piacere erotico, conosce le arti liberali, la medicina, la teologia e la magia ed esercita prerogative proprie dei *clercs* e degli *chevaliers*.

D'altra parte l'immagine di una donna che non è più "il sostegno del cavaliere (...)" ma rappresenta ella stessa un modello di norme alternativo", secondo le parole di Maria Rita Digilio (*Laudine e il doppio finale dell'Iwein di Hartmann von Aue*, pp. 171-190), è offerta anche dalla figura di Laudine nell'*Iwein* di Hartmann von Aue, il quale assolve completamente la regina dalle accuse di frigidità e volubilità a lei rivolte da Chretien de Troyes nell'*Yvain*.

È infine un'autoassoluzione letteraria quella di Francesca da Rimini, che, come scrive Natascia Tonelli (*Libri galeotti da Eloisa a Flamenca a Francesca*, pp. 191-210),

“ammanta di favoloso e romanzesco il suo traviamiento nelle parole di Dante”. Attraverso un percorso fatto di “libri galeotti”, che lega l'*immoderatus amor* di Eloisa alla passione di Flamenca e al *piacer si forte* di Francesca, la studiosa confuta l'idea che la nobildonna di Rimini sia, nelle intenzioni di Dante, un “paradigma negativo”.

**ISABELLA BECHERUCCI,**  
*Gli amici di Brusuglio*, Roma,  
 Giulio Perrone Editore, 2021,  
 pp. 374



Il romanzo storico *Gli amici di Brusuglio* nasce dalla penna della filologa Isabella Becherucci con l'intento di divulgare, attraverso questo genere narrativo, i risultati di studi filologici e critici condotti da lei stessa sulla figura di Alessandro Manzoni.

Il vasto materiale a disposizione sulla vita e le opere dell'autore le ha permesso di presentare al mondo lo scrittore sotto una luce diversa, indubbiamente più intima.

Il poeta viene calato nel contesto storico e culturale nel quale vive ed è descritto attraverso i rapporti che intrattiene con le figure più importanti della sua vita: la madre Giulia, la moglie Enrichetta, i figli e i suoi più cari amici, con cui elabora un programma di opposizione al regime austriaco.

La cornice narrativa è data da un'indagine condotta nel 1821 dal magistrato Antonio Salvotti contro alcuni carbonari. Tra i documenti dell'inquisitore affiora anche una denuncia anonima mossa nei

A scapito dunque di un titolo che parrebbe evocare “lo stereotipo di un medioevo *fantasy* e *fiabesco*”, il volume presenta un mondo femminile estremamente concreto, protagonista e oggetto di un continuo adattamento al divenire storico, nel tentativo di superare i limiti imposti dal genere, ora attraverso la legittimazione politica e intel-

leturnale, ora mediante la santità spirituale o domestica, ora gridando alla rivendicazione di diritti erotici, ora affermando una muliebre virilità, in un percorso che, senza cedere alla tentazione di proiezioni o parallelismi impropri, getta le basi e offre utili strumenti per la definizione della donna moderna.

(Chiara Bellaveglia)

confronti di Alessandro Manzoni, che il figlio Scipio rinviene assieme ad un manoscritto altrettanto anonimo, nello studio del padre all'indomani del funerale di quest'ultimo. Il famoso poeta è accusato di dissidenza al regime e perturbazione della pubblica tranquillità.

Grazie alla lettura del racconto, Scipio approfondisce le vicende della vita e dell'attività intellettuale di Alessandro Manzoni e del suo gruppo di amici dal 1805 al 1823. Egli si accorge così che il giovane poeta non è una persona bigotta e distaccata dalla vita, come spesso ricorre nell'immaginario collettivo ma, al contrario, è un uomo spiritoso che partecipa alla vita politica attraverso le sue opere letterarie, coadiuvato da un gruppo di amici che lo sostiene e lo aiuta nella divulgazione dei suoi scritti anche al di fuori del Regno Lombardo-Veneto. Infatti è proprio grazie a loro, e all'intima complicità che nasce nel gruppo, che lo scrittore riesce a portare a termine i suoi progetti letterari e ad eludere i severi controlli della Censura.

Dopo aver letto l'intero manoscritto, Scipio scopre che la sua defunta madre ne è l'autrice. La donna aveva lavorato sull'indagine del marito e poi aveva ampliato il dossier grazie ad altre ricerche personali, in questo modo era riuscita a ricostruire in maniera fedele le vicende riguardanti gli amici di Brusuglio tra il 1805 e il 1823. La narrazione chiarisce anche l'identità del traditore, inizialmente anonimo, ma che poi si rivela essere Carlo Castiglia, amico di liceo di Manzoni. Questi non era un dei tanti delatori della storia, che aveva tradito per invidia o per avere salva la pelle, ma era un patriota che aveva collaborato alla diffusione delle opinioni liberali a modo suo, fornendo notizie del tutto inutili agli inquirenti mentre serbava assoluto silenzio sulle

questioni compromettenti e allo stesso tempo aggiornava gli amici sul procedere delle indagini nei loro confronti.

Quella che si staglia davanti agli occhi di Scipio è dunque una storia da cui emerge l'importanza che alcuni valori ricoprono nella vita dei protagonisti: l'amicizia, l'amore coniugale, gli ideali politici e anche l'importanza della letteratura nella società. Ma è soprattutto l'amicizia a rivestire un ruolo di primo piano, valore intramontabile, che ha permesso al gruppo di portare avanti il programma di opposizione al regime.

Nella cornice narrativa viene inserito anche lo scontro generazionale, il rapporto conflittuale tra Antonio Salvotti, magistrato ed inquisitore dei carbonari nei processi del 1821 e il figlio Scipio, un uomo con alle spalle un passato come rivoluzionario mazziniano. Scipio spera che suo padre, autoritario e conservatore, abbia potuto finalmente capire, attraverso la lettura di quel testo, le ragioni di quei ragazzi da lui condannati nel 1821 e le motivazioni che lo avevano portato da giovane ad incoraggiare una rivoluzione in Italia finalizzata alla creazione di uno stato libero e unitario. A causa della sua attività sovversiva era stato condannato ed arrestato e quell'avvenimento aveva inferito un ulteriore colpo al rapporto già minato che i due avevano. Dal canto suo Scipio, ormai uomo, riesce adesso a comprendere l'orgoglio che il padre aveva provato quando era stato chiamato a svolgere un ruolo così importante nella società, e riconosce nell'anziano genitore la stessa passionalità che aveva alimentato la sua attività sovversiva.

Attraverso quel manoscritto, che la madre aveva saggiamente composto, padre e figlio sono riusciti quindi a dialogare, a comprendersi e a perdonarsi vicendevolmente. La loro riconciliazione

avviene proprio grazie al racconto realizzato dalla madre che cerca, mediante esso, di far capire al marito che la lotta per la libertà nobilita gli uomini, che rappresenta un atto sovversivo e rivoluzionario, un atto di coraggio che permette di dare un nuovo ordine al mondo.

La storia di Scipio e di suo padre in realtà rappresenta quella di tutti i giovani, i quali cercano, ognuno con le proprie modalità, di affermare la propria individualità anche attraverso la ribellione, intesa come categoria esistenziale per individuarsi e autodeterminarsi. In essa il giovane lettore può identificarsi, può riconoscersi in Scipio o negli stessi amici di Brusuglio, può forse anche provare a comprendere il punto di vista di un padre che spera il meglio per il proprio figlio.

Mediante gli ADB, l'autrice desidera avvicinare tutti i suoi lettori, ma soprattutto i giovani che spesso chiedono ai docenti nuove modalità di fare didattica, allo studio di un poeta affascinante come Manzoni.

Nella narrazione, che si può definire un "romanzo filologico", perché miscela sapientemente gli ingredienti della materia scientifica con quelli della materia romanzesca, ci sono continue citazioni alle poesie di Manzoni. Per esempio quando l'autrice ricorda Napoleone come «l'uom che pugna per le sue contrade» così come lo aveva evocato il poeta nella canzone incompiuta *Il proclama di Rimini* (cfr. pagina 33).

Nel capitolo "Tra politica e religione", nelle cui prime pagine si racconta dell'omicidio del ministro delle Finanze Giuseppe Prina avvenuto il 20 aprile 1814, si evoca l'ira di Dio, facendo riferimento al componimento *La Passione* (cfr. pagina 107).

Allo stesso modo, la descrizione della conversione di Manzoni e il "Miracolo di San Rocco", è ispirata ai capitoli XXXV e XXXVI de *I Promessi Sposi*.

Anche quando si fa riferimento alla disfatta di Waterloo, Napoleone viene paragonato ad un naufrago, proprio come nell'ode a lui dedicata, *Il Cinque Maggio* (cfr. pagina 123). Similmente, poche pagine prima (cfr. pagina 121), nel dialogo che Manzoni ha con Visconti, riferendosi al grande condottiero, afferma che «l'impronta che segna al suo passaggio

non ha confronti con tutta la terra», un chiaro riferimento ai versi «...né sa quando una simile orma di piè mortale...». In maniera analoga, nel capitolo "Gioie, dolori e lavori comuni" si parla ancora di Napoleone, definito un «condottiero, che ugualmente spostava gli eserciti da un campo di battaglia all'altro con una rapidità fulminea...», parole che riprendono i versi della sopracitata ode dedicata a Napoleone.

Per mezzo delle citazioni il pensiero del poeta emerge. Il lettore ha così l'opportunità di accostarsi, attraverso una prosa scorrevole, ai contenuti delle grandi opere di Manzoni, alle sue idee romantiche e rivoluzionarie.

Come ci ha dichiarato l'autrice, "Per arrivare a scrivere il romanzo *Gli amici di Brusuglio* è stato compiuto un lungo percorso di ricerca: non si trattava di personaggi di secondo piano, ma dei protagonisti del nostro primo Ottocento. Alla fine, il libro risulta un po' come la punta di un iceberg, la cui base consiste negli studi filologici e critici pubblicati su riviste specializzate nel corso degli anni. C'è stato un primo passaggio già divulgativo, ma ancora con la bibliografia (pur ridotta all'osso) sciorinata a piè di pagina, nel saggio *Imprimatur. Si stampi Manzoni* (Marsilio, 2020). Poste così le basi scientifiche, il romanzo storico poteva nascere. In questo, infatti, il futuro autore dei *Promessi sposi* è presentato assieme al suo "gruppo operativo" (detto nel gergo attuale) che giornalmente lavorava con lui per cambiare il «corso della società», per usare un sintagma molto manzoniano: anche le sue donne, la madre marchesa Giulia Beccaria e la moglie Enrichetta Blondel, sono richiamate costantemente sulla scena nella loro funzione di sostegno per la realizzazione dei grandi progetti che si susseguivano senza soluzione di continuità nell'officina manzoniana, fornendogli stimoli importanti. Naturalmente oltre a squadrare gli epistolari a tutto tondo dei personaggi del romanzo, mettendo loro in bocca le parole dettate nella fittissima corrispondenza incrociata, e oltre a riprendere le opere letterarie di tutti i membri del gruppo, sono stati esplorati tutti i manoscritti manzoniani e gran parte dei documenti conservati dell'Archivio di Stato di Milano

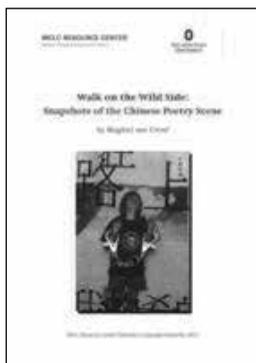
(per il processo ai Carbonari): il romanzo poggia dunque interamente sulla documentazione storica, esibendo come unica "invenzione" la denuncia contro Alessandro Manzoni con cui si apre. È questo un ingranaggio verosimile scelto per muovere la macchina investigativa sulla poliedrica personalità del protagonista e sul reale coinvolgimento di un gruppo di giovani intellettuali nel processo della formazione dell'unità italiana.

A riprova dell'impegno storico-filologico alla base del racconto sono in corso di pubblicazione delle 'postille' con l'esposizione di alcune delle acquisizioni proposte: la prima amplia e documenta la tesi della composizione anticipata della *Prima Introduzione al Fermo e Lucia*, da sempre collocata dopo i suoi primi due capitoli: *Durante la composizione dell'Adelchi: venti nuovi*: Prima postilla a *Gli amici di Brusuglio*, Roma, Giulio Perrone, 2021, parte II, cap. 6, *Quasi un colpo di mano*, «Nuova rivista di studi manzoniani» (uscita marzo 2022); la seconda recupera un 'amore' di Tommaso Grossi per l'istitutrice francese dei ragazzini Manzoni, velato per questioni di forma in un epistolario alto aristocratico, sottolineando il carattere passionale del prossimo cantore dei dolori di Ildegonda: *Seconda postilla a Gli amici di Brusuglio: gli 'ardori' di Tommaso Grossi* (Parte II, cap. 2, *Digressione amorosa*), «Quaderni borromaici» (uscita maggio 2022). La terza postilla, con cui si intende entrare nel vivo della relazione scritta dal giudice Antonio Salvotti sul processo ai carbonari e sulla figura storica del traditore Carlo Castiglia, sarà presentata al Convegno di Italianistica della Scuola di dottorato fiorentina il 19-20 maggio 2022."

Si scopre così un Manzoni nuovo, un uomo che ha dato grande importanza al valore dell'amicizia e all'amore coniugale, che non ha mai rinunciato ai suoi ideali (ma questo già lo si sapeva), che ha partecipato alla vita politica in maniera attiva, componendo opere che mantengono un sapore eterno perché attraverso di esse egli esorta gli uomini a lottare per la libertà, a non soccombere davanti alla dominazione.

(Daniela Parvino)

**MAGHIEL VAN CREVEL,**  
*Walk on the Wild Side,*  
*Modern Chinese Literature*  
*and Culture Research Center,*  
 The Ohio State University,  
 2017, pp. 68. Gratuito online.



*Walk on the Wild Side* di Maghiel van Crevel non è un tipico libro di studi poetici. Pubblicato solo online, a cura del Modern Chinese Literature and Culture Research Center affiliato alla Ohio State University (diretto dallo storico della letteratura Kirk Denton), srotola in 68 pagine gli appunti raccolti dall'autore in dieci mesi di ricerca sul campo in Cina a cavallo fra il 2016 e il 2017, riordinati criticamente e presentati con uno stile rigoroso ma coinvolgente. Si direbbe quasi uno stile adatto alla divulgazione, se non fosse che richiede basi di poesia cinese contemporanea per meglio comprendere le complesse dinamiche in cui si addentra. Meglio leggerlo in relazione alla voluminosa trattazione della poesia cinese post-anni Ottanta, sempre dello stesso van Crevel<sup>1</sup>.

Se ve ne fosse stato bisogno, *Walk on the Wild Side* conferma che il *fieldwork*, o per meglio dire l'inchiesta, è uno strumento indispensabile per una conoscenza più approfondita dei fenomeni studiati. Ciò vale anche per il ricco e variegato ecosistema della poesia in Cina – la “*scene*”, come preferisce definirla van Crevel. “*This essay is about people rather than texts*” (p. 30), spiega infatti l'autore, che ribadisce però la stretta interdipendenza che esiste fra testo,

contesto e metatesto per restituire appunto “*the dynamics of publishing and polemizing or images of poethood as much as as [...] rhythm and metaphor*” (p. 9). Van Crevel si rivolge soprattutto al versante più pregno di spunti, che non è quello della poesia istituzionale, bensì quello della poesia che si può definire come “non ufficiale”. Quest'ultima è una traduzione pragmatica, ma non letterale, della parola 民间 *minjian*, rendibile come *popolare* o *amatoriale*, anche se nemmeno queste opzioni riescono a restituire la ricchezza semantica dell'originale. È dal mondo *minjian* che escono le singolarità creative, i testi e i fenomeni più interessanti della scena poetica nella Cina di oggi. Ed è così da tempo: le grandi invenzioni e innovazioni della poesia degli ultimi quarant'anni partono da autori e autrici che circolavano “*underground*” durante la Rivoluzione culturale, ma che avrebbero costituito l'ossatura dei poeti d'avanguardia definiti “oscuri” (*menglong* 朦胧) – come Bei Dao 北岛, Mang Ke 芒克, Duoduo 多多, Yang Lian 杨炼 e altri –, verso i quali i poeti più in vista di oggi, compresi i più critici verso quell'esperienza, hanno un debito storico. Ma tale mondo è anche una selva apparentemente infinita di riviste dove si sviluppano dibattiti e sperimentazioni, la cui rilevanza non è stata scalfita dall'avvento di Internet.

*Minjian* è insomma la prima parola chiave attorno a cui gravita il saggio. La seconda è *jianghu* 江湖 (let. *mari e laghi*), parola che esprime la condizione di fuorilegge e vagabondi ai margini della società, ben esemplificati dalla fratellanza brigantesca del romanzo quattrocentesco cinese *In riva all'acqua*. Sono parole utili a descrivere ciò che avviene nelle lande selvagge del “*wide world of poetry*”, che è appunto più un “*wild world of poetry*” (p. 47). Ed entrambe, fa notare l'autore, sono intraducibili (p. 46). Ma se l'intraducibile, magnifica nei mesi di chi fa da ponte da una lingua a un'altra, costringe a trovare soluzioni fuori dagli schemi per rendere l'idea – il pensiero – dell'originale, ciò è vero non solo per le parole in versi, ma anche per

i fenomeni sociali.

L'indagine di van Crevel studia la realtà interna e contraddittoria di queste fratellanze *jianghu* attraverso un'attenta osservazione degli incontri e degli scontri fra i poeti che le compongono. Il focus si stringe, per esempio, sul ruolo giocato dalla provenienza e, soprattutto, dal genere, in un ambiente prevalentemente maschile dove serpeggiano idee e modi misogini e sessisti. Non perché manchino donne talentuose, anzi!, ma perché la scena ha introiettato rapporti camerateschi tipicamente *jianghu*, che hanno molto da dire anche sul modo in cui la poesia è vissuta al di fuori dal testo, nei rapporti sociali basati su essa. E che ha un impatto concreto nello stabilire chi è “dentro” e chi è “fuori”, specie nei conflitti (spesso identitari) fra le avanguardie di ieri e di oggi. Il quadro restituito da van Crevel è quello di una realtà estremamente vivace e variegata nei temi affrontati (non da ultimo quelli più trasgressivi), ben autocosciente (l'esistenza di archivi autogestiti ne è un esempio) e impegnata a elaborare identificazioni, il cui rapporto con il proprio Altro, le autorità culturali di Stato, non è mai di assoluta separazione, ma anche, inevitabilmente, di compenetrazione a vari livelli. C'è sufficiente materiale perché van Crevel possa ribadire che la poesia in Cina debba essere pienamente compresa come un meme – nel suo significato predigitale, come controparte culturale del gene – della tradizione culturale cinese.

Lo studio esplora inoltre specifici “generi”, barche che solcano le acque nella notte (p. 36): la poesia classicheggiante, la poesia delle minoranze, la poesia femminile, la poesia subalterna. Quest'ultima si riferisce principalmente al vasto e affascinante campo della poesia degli operai migranti e, non a torto, occupa il maggior numero di queste pagine. Va detto che l'autore riconosce apertamente i rischi legati a una classificazione così netta, non sorprendente in questo che è anche uno studio di sociologia della cultura. È piuttosto interessante rilevare che succede quando

<sup>1</sup> Maghiel van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, 2008.

queste identità vanno oltre se stesse e si intersecano. Pensiamo solo al fatto che una delle esponenti più in vista della poesia operaia oggi, Zheng Xiaoqiong 郑小琼, è donna e operaia – così come la sua poesia. Restano però indubbiamente da approfondire le dinamiche che si creano, per autori e testi, quando questioni

sociopolitiche vengono a esprimersi in poesia.

Infine, il quarto incomodo oltre a testo, contesto e metatesto è il ricercatore stesso, di cui van Crevel discute ripetutamente questioni cruciali quali la sua *positionality*, la fiducia, la complicità (anche parlando della censura di

parti del suo succitato *Chinese Poetry* in Cina). Anche per questo, *Walk on the Wild Side* è un utile strumento anche dal punto di vista metodologico, ulteriore prova del valore dell'inchiesta<sup>2</sup> per chi studia poesia.

(Federico Picerni)

**JEAN FLAMINIEN,**  
*Della bontà*, traduzione e  
cura di Fabio Scotto, Book  
Editore, 2020, pp. 224,  
€ 18,00.



Jean Flaminien, originario di Aire-sur-l'Adour nelle Lande e attualmente residente in Spagna, ha compiuto sin dagli inizi della sua attività letteraria una scelta radicale: quella di non pubblicare in Francia. Ciò spiega, almeno in parte, il successo raggiunto in Italia nel corso degli ultimi vent'anni e, viceversa, l'ancora scarso riconoscimento ottenuto in Francia. Nonostante il sostegno di poeti del calibro di Yves Bonnefoy, di cui Flaminien viene spesso considerato l'erede, quest'ultimo appare raramente accostato a quella corrente, caratteristica della produzione francese contemporanea, di «poesia pensiva» (secondo la definizione di Michel Deguy) alla quale fanno capo anche Philippe Jaccottet e lo stesso Bon-

nefoy. Eppure, sin da *Soste, fughe* (2001), i versi di Flaminien appaiono perfettamente in linea con l'idea della poesia come modalità peculiare del pensiero, ovvero, nella formula di Georges Bataille, della poesia come «langage de l'impossible» in grado altresì di superare i limiti di un pensiero cartesiano.

In Italia, la scoperta di Flaminien si deve principalmente a Massimo Scrignòli, curatore della collana «Serendip» per la Book Editore, che dal 2001 pubblica le raccolte poetiche dell'autore. Nella traduzione di Marica Larocchi, oltre al già menzionato *Soste, fughe*, sono usciti *Graal portatile* (2003), *Pratiche di spossamento* (2005), *L'acqua promessa* (2009), *Preservare la luce* (2011), *L'altra terra* (2018) e la silloge *L'infinitude – Finitezza e infinito* (2012; 2019). Di Antonio Rossi è invece la traduzione di *L'uomo flottante* (2016; 2020).

*Della Bontà*, tradotto e curato da Fabio Scotto, si pone in relazione di continuità con le raccolte precedenti per la volontà di individuare nell'esercizio della bontà una risposta allo «spossamento» dell'individuo, a quella condizione «flottante» dell'esistenza che la poesia di Flaminien già problematizzava. Tuttavia, appare opportuno riconoscere, insieme a Fabio Scotto, l'eccezionalità della scelta di un argomento così «storicamente poco praticato, per non dire invisibile alla poesia», soprattutto nel contesto di una modernità che, «da Poe a Baudelaire, da Blake a Lautréamont [...] ha preferito dar voce al male» (p. 7). I 93 frammenti che compongono la silloge si presentano dunque

come un tentativo di circoscrivere tale concetto di «bontà», sdoganandolo dai luoghi comuni e dalle facili tentazioni di sovrapposizione semantica.

Come suggerisce ancora Scotto, il campo di indagine di Flaminien è il «mistero della presenza dell'essere in un mondo spesso insensibile alla voce della natura e vittima di un edonismo egoistico che mina fortemente la relazione» (p. 7). La «bontà» sarà allora intesa dal poeta in due sensi complementari: da un lato come principio necessario alla coesistenza tra gli uomini, fondamento di un moderno umanesimo che si pone come sola speranza per una società devastata dal «culte effréné de soi» (p. 70) [lo sfrenato culto di sé]; dall'altro come unica postura adottabile nei confronti del mondo che ci ospita («Partager / l'esprit de la terre et du ciel / entre nous, / comme don continuuel») [Condividere / lo spirito della terra e del cielo / tra noi, / come dono continuo].

Certo è che, rispetto alle raccolte precedenti, qui la scrittura di Flaminien si fa più assertiva, priva degli ornamenti stilistici ancora presenti in *L'Homme flottant*. Il modello novalisiano risulta particolarmente evidente proprio in tale postura gnomica, aforistica. L'aspetto moralizzante si ritrova soprattutto nella critica della società contemporanea, tutta volta, nella definizione di Flaminien verso «l'ultramodernità» (p. 129) in cui l'uomo appare intrappolato «en ce site obscur que nous sommes / – séparés des autres comme de soi – » (p. 70) [in questo sito oscuro che siamo / – separati dagli altri come da noi –]. Per Flaminien, grande lettore

<sup>2</sup> Antologie fondamentali di questa configurazione poetica in lingua italiana si trovano nei due volumi curati da Claudia Pozzana e Alessandro Russo, *Nuovi poeti cinesi*, Torino, Einaudi, 1996, e *Un'altra Cina. Poeti e narratori degli anni Novanta*, numero speciale di *In forma di parole*, 1999.

di Lévinas, il mancato riconoscimento dell'Altro, il primato conferito al principio di identità da Platone in poi, sfociano in un soggettivismo che impedisce la costruzione di una società fondata su un vero umanesimo. La visione dell'uomo moderno, monade ridotta alla condizione di «*araignée tissant sa toile*» (p. 202) [ragno che tesse la sua tela], è sostanzialmente pessimistica, come mostra la citazione di Pascal posta in esergo al frammento 11: «*Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure*» (p. 48) [Come è vuoto e pieno di immondizia il cuore dell'uomo]. L'umanità è percepita come consumata dall'orgoglio, colma di una «inconsistente cruauté / et de ses belles apparences» (p. 180) [inconsistente crudeltà / e delle sue belle apparenze]. Non diversamente dalle recenti produzioni di Michel Deguy (*Écologiques*, 2012) la critica all'antropocentrismo e alla globalizzazione in quanto mali del secolo è esplicita, così come la necessità per l'uomo di riscoprire la co-appartenenza con il territorio: «*Ce sont bien des hommes / qui parlent d'avenir et détruisent le monde. / Insoucieux de l'unicité de la vie, / oubliant qu'il ne revient qu'à eux / d'enlacer terre et ciel*» (p. 50) [Sono proprio uomini / che parlano di futuro e distruggono il mondo. / Incuranti dell'unicità della vita, / dimenticando che sta solo a loro unire terra e cielo]. Non sorprende che, nella raccolta, alla prima persona singolare sia spesso preferito un «noi» rimandante a una dimensione corale, all'auspicio di un agire collettivo: «*dépasser l'intériorité, c'est vivre en pensée / la mise en commun originelle*» (p. 202) [Andare oltre l'interiorità significa vivere nel pensiero / la condivisione originaria]. Flaminien ritrova nuovamente Lévinas: «*reconnaître l'Autre, c'est donner*»

(p. 207) [riconoscere l'Altro, è dare]. Solo riconoscendo il «volto» dell'Altro, ammettendone l'alterità e al tempo stesso la somiglianza, è possibile accedere ad una dimensione etica fondata su una «*réalité partagée*» (p. 196) [realtà condivisa].

Ciò che il poeta sembra ingiungere all'uomo è, pertanto, una radicale inversione di marcia che parta dal *ri-conoscimento* dell'esistenza della bontà non tanto, come sottolinea Fabio Scotto, in quanto «ente in sé» ma come «materializzazione di un'istanza morale che orienta i comportamenti degli esseri» (p. 11). Rovesciando il *cogito* cartesiano, Flaminien individua infatti nella bontà il fondamento stesso dell'essere, la certezza della sua presenza nel mondo: «*Je donne, – je me donne –, donc je suis*» (p. 206) [Io do, – io mi do –, dunque sono]. Tuttavia, a differenza del *cogito* cartesiano, quello di Flaminien apre ad una dimensione mistica, ove non addirittura metafisica: «*Par elle / nous avons un pied dans l'absolu, / ici, maintenant*» (p. 206) [Grazie a lei / abbiamo un piede nell'assoluto, / qui, ora]. Un «assoluto», certo, appena afferrabile e che rimane comunque legato all'ineffabilità dell'istante; un «assoluto» che, precisa Flaminien, è «*sans angélisme / foyer de nul idéalisme*» (p. 38) [senza angelismo / patria di nessun idealismo], foriero di una mistica agnostica o di una «*demi-vision*», per dirla con Jankélévitch. E come nella «*demi-vision*» jankélévitchiana, il carattere evanescente della rivelazione non ne diminuisce la portata: «*C'est un rare pouvoir inné / savoir aimer totalement*» (p. 36) [È un raro potere innato / sapere amare totalmente], scrive Flaminien a conclusione del sesto frammento e aggiunge in nota, citando Yves Bonnefoy: «*ce pouvoir d'aimer compris "comme en soi une*

*réalité, une seconde réalité, à opposer à la nuit des choses*» » [questo potere d'amare inteso «come una realtà in sé, una seconda realtà, da opporre alla notte delle cose]. La «seconda realtà» di Bonnefoy diventa in Flaminien l'«altra terra», una dimensione oblativa da cui osservare «*l'infini des sens du monde*» [l'infinito dei sensi del mondo] dalla prospettiva dell'«*hors temps, le temps spirituel*» [fuori tempo, il tempo spirituale], una terra dove finalmente «non annota», come recita l'epigrafe tratta da Montale.

È proprio tale dimensione oblativa, prossima a una forma di *dépense*, che accomuna, per Flaminien, esercizio della bontà e esercizio della poesia: «*Donner sans recevoir est aussi l'offrande du Poète*» (p. 213) [anche dare senza ricevere è l'offerta del Poeta]. La poesia, ricorda Fabio Scotto, diventa in effetti per Flaminien «un mezzo etico di affermazione della speranza e quindi dell'istanza morale come ecologia della mente e dello spirito» (p. 9). Bontà e Poesia, dunque, come sole armi per «guarire il mondo», come strumento per riconoscere la presenza viva dell'Altro: «*S'il vous plaît d'entrer entre ces lignes murmurantes, fugaces, qui vers vous montent à l'air libre [...] elles s'accroissent aussitôt de votre expérience réfléchissante. En les lisant, elles vous lisent, et nous sommes ensemble, malgré tout*». (p. 22) [Se desiderate entrare tra queste righe mormoranti, fugaci, che salgono verso di voi nell'aria libera [...] esse subito s'accresceranno della vostra esperienza riflettente. Leggendole, vi leggono, e siamo insieme, nonostante tutto].

(Sara Svolacchia)

# RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

**Novecento Transnazionale. Letterature, arti culture. / Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures**, n. 5 (2021). <https://ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale/issue/view/1497/showToc>

Nuovi studi di letteratura comparata (a cura di F. Sinopoli).



Il fascicolo non contiene saggi dedicati in maniera specifica alla poesia, tuttavia lo segnaliamo perché, come ricorda la curatrice, ospita una serie di contributi elaborati da giovani ricercatori che propongono nuovi metodi e inedite prospettive di indagine nella comparatistica. Tra i vari articoli si segnalano quello di Barbara d'Alessandro sui *Memory Studies* che analizza, anche alla luce dei «vettori di mobilità» (transculturale, transmediale...), il trasferimento intergenerazionale della memoria; Vincenzo Spanò e Annalisa Ciano si concentrano sulla ricezione/ riscrittura di testi teatrali, rispettivamente l'*Elettra* di O'Neill e Giradoux il primo, e la *Phedre* di D'Annunzio in Francia la secon-

da, mentre Dagmar Reichardt analizza la storia della letteratura italiana alla luce delle teorie del *transculturality* – teorizzate dal filosofo Wolfgang Iser – e individua nel modello italofono un vero e proprio laboratorio transculturale nel processo di transculturazione europea.

**Allegoria.** Rivista semestrale. Anno XXXIII serie III, gennaio-giugno 2021 numero 83. Palumbo Editore. Direttore Massimiliano Tortora. Contatti: [Cristina.savetieri@unipi.it](mailto:Cristina.savetieri@unipi.it), pp. 255, € 19.00



Il tema del fascicolo è dedicato alle serie tv; la sezione 'Canone contemporaneo' ospita quattro saggi (di Valentino Baldi, Stefano Brugnolo, Valentina Sturli, Emanuele Zinato) dedicati a *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana* di Francesco Orlando (prima edizione 1982, seconda 1997), un volume in cui l'autore prosegue il suo percorso di indagine freudiana della letteratura, misurandosi questa volta non

esclusivamente con testi, ma anche con movimenti (Brugnolo). Desumerne un canone comporta il rischio implicito di musealizzare questi saggi, che possiedono in sé già una forte tendenza alla tassonomia (Baldi, Zinato). Vengono tracciate dai quattro studiosi coordinate esegetiche che illustrano concordemente, se pure con denominazioni diverse, il rilievo dato da Orlando al rimosso, alla relazione oppositiva e non consequenziale dei fatti storico-letterari (illuminismo e barocco; letteratura come negativo e non come specchio diretto della società). La centralità assegnata alla retorica e alla tradizione della scuola di Liegi (Sturli, Zinato) si palesa in un testo che «innova il modo di intendere sia la relazione tra storia e testi che i nessi fra retorica e logica» (Zinato).

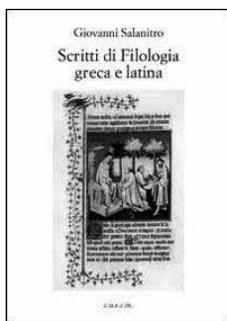
**Kamen'. Rivista di Poesia e filosofia.** Numero 59 2021. Direttore Amedeo Anelli. [Contattiinfo@libreriaticinumeditore.it](mailto:Contattiinfo@libreriaticinumeditore.it). P. 119, euro 10,00



La sezione 'Poesia' di questo numero è dedicata a Guido Oldani, eclettico autore di formazione non letteraria che, come illustri predecessori, approda al campo della poesia transitando – negli anni giovanili - per quello della medicina. La compiuta teorizzazione della sua poetica avviene nel 2010 con la pubblicazione di *Realismo terminale*, recensito anche nelle pagine di «Semicerchio»; Oldani, che ha spesso collaborato con Kamen', riserva a questo numero della Rivista una silloge inedita, *Uomo in scatola*, 10 poesie accompagnate da un saggio firmato dal direttore Amedeo Anelli (questo l'attacco reboriano di *Fantasie*: « è stanco come un vecchio treno merci / costretto a un lungo viaggio in salita / il cittadino a fine di giornata»). L'altro contributo su Oldani è di Roberto Vignolo, che si sofferma invece sulla raccolta (2000-2019) *E hanno visto il sesso di Dio. Dieci racconti per agganciare il cielo*, Mimesis 2019: una lettura che passa dal senso (la predilezione per i Vangeli rispetto al Vecchio Testamento) al suono (la centralità dell'endecasillabo) e procede rivendicando – giustamente - al poeta una citazione nel *Dizionario Biblico della Letteratura Italiana*.

**Commentaria Classica. Studi di filologia greca e latina**

[http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria\\_Classica](http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria_Classica)



Nel numero in corso si segnala il saggio di Valentina Prospero sul *De raptu Helenae* di Draconzio, un testo di cui si indaga il rapporto "agonistico" con una delle sue probabili fonti, il *De excidio Troiae Historia* di Darete Filareto. Secondo la studiosa Draconzio condivide con Darete la versione del mito, che valorizza la parte troiana, ma lo innesta su un *parterre*

assolutamente classico (*Achilleide*, *Eneide*) su cui si basa la struttura narrativa e l'orientamento esegetico delle vicende mitiche.

**L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture. Numero 23 2020**

[https://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2019/10/ULISSE%2023\[h\].pdf](https://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2019/10/ULISSE%2023[h].pdf)



Il ricco fascicolo presenta nelle varie sezioni molti saggi e testi dedicati alla poesia; *Il dibattito* tratta degli *Antichi maestri nel secondo Novecento*, una rassegna di saggi dedicati ai grandi artisti attivi nel secolo scorso e al loro rapporto con il passato; tra gli altri viene analizzato il mito in *Lavorare stanca* (Pavese), il senso del passato come senso del sacro in Pasolini e in Fernando Bandini, suggestioni medievali (trovatori, Petrarca, Dante della *Vita Nova*) in Nanni Balestrini e rinascimentali (Vasari e Vittoria Colonna) in Corrado Costa. Quattro saggi a sé stanti vanno a costituire la sezione *Effetto Zanzotto*, in cui Laura Neri, Lorenzo Morviducci, Lorenzo Cardilli e Francesca Mazzotta discutono delle *IX Ecloghe*. I testi 'bucolici' vengono contestualizzati nel panorama poetico italiano degli anni '60 e, soprattutto, nella produzione dell'autore, in cui Virgilio e i richiami di una poesia legata all'esperienza della natura e al senso di appartenenza del paesaggio costituiscono uno spazio che, pur minacciato costantemente dall'inautentico e dall'esproprio, sembra garantire i margini per un dialogo poetico: «lo spazio quasi templare di un'Arcadia intesa nel suo più alto senso, quale comunità utopica. In essa ognuno che tenti poesia si sente invitato ad entrare» (Andrea Zanzotto, *Con Virgilio*)

**Aracne. Rivista d'arte on line,**  
<http://www.aracne-rivista.it>



Il fascicolo del 2021 ospita contributi dedicati a musica, arte, letteratura; tra quelli legati alla poesia si segnalano due saggi dedicati rispettivamente a Ulisse e Enea. Non sorprende la straordinaria reattività culturale di queste figure mitiche, Ulisse tra le più feconde della letteratura mondiale (da Joyce a Derek Walkott), Enea così caro – come notò Maurizio Bettini su «Semicerchio» del 2002 – quando i popoli devono affrontare le prove delle macerie e dell'esilio. Il saggio di Anna Sabatini Scalmati ripercorre infatti gli episodi salienti dell'*Eneide* attraverso una lettura che valorizza aspetti ben sovrapponibili al nostro presente storico, secondo una interpretazione del poema spesso battuta in epoca contemporanea fin dal secondo dopoguerra (Caproni): Enea come eroe esule, costretto a lasciare la patria con il padre e il figlio piccolo per affrontare i pericoli del mare e di una meta incerta. «Ulisse e il nostro tempo» è il tema di una conversazione a tre Anthony Molino, Paola Borsari e Luca Caldironi che prende spunto da una mostra tenuta presso i Musei San Domenico a Forlì e insignita nel 2021 del Global Fine Art Awards.

**Kilig. Rivista di traduzione letteraria.**

Rivista semestrale, anno 2020, n. 1, Del Vecchio Editore, pp. 105 € 11,00.  
<https://www.delvecchioeditore.it/kilig-n-1/>



Il secondo numero di Kilig, rivista di traduzione letteraria curata dagli allievi del Master in Traduzione Letteraria e Editing dei testi Antichi e Moderni (MATRA) dell'Università di Siena, è dedicato alla *microfiction*, un genere letterario costituito da una brevissima narrazione che si

esaurisce in poche parole, con un finale spiazzante e inaspettato. Tra le applicazioni analizzate, quella in ambito poetico trova un suo prototipo negli epigrammi di Marziale, rielaborati in questo numero in una traduzione linea contro verso. Una delle maggiori difficoltà è rappresentata dai giochi di parole, che chiamano il traduttore anche all'invenzione lessicale (cfr. v. 3, 67, 10: *Non nautas puto vos, sed Argonautas*. "Non vi considero degli Argonauti, ma dei Pigronauti", scelta fatta per mantenere sia il riferimento mitologico sia il doppio gioco basato sull'aggettivo *argòs* = "veloce" ma anche "pigro").

Gabriella Lipari

**Parole rubate. Rivista semestrale on line**, numero 23 giugno 2021 <http://www.parolerubate.unipr.it/>



Il fascicolo 23 (*Boiardo sconfinato*) è dedicato al conte di Scandiano di cui si esplora il *fortleben* multiforme, privilegiando - com'è nella natura della rivista - gli aspetti traspositivi e attualizzanti, come nel saggio di Eugenio Refini sulla ricezione musicale primonovecentesca da parte di Zoltán Kodály, quello di Federica Caneparo dedicato alla ricezione figurativa dell'*Innamorato* e del *Furioso*, quello di Jo Ann Cavallo, *coeditor* del numero, sulla *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, un testo ottocentesco legato al teatro dei pupi siciliani. L'introduzione al fascicolo, curato da Jo An Cavallo e Corrado Confalonieri, mette al centro il concetto di classico descritto da Italo Calvino per tracciare, attraverso gli otto saggi proposti, riusi, citazioni, fortuna di un testo classico che ha lasciato numerose tracce in altri classici.

**Parole rubate. Rivista semestrale on line** numero 24 dicembre 2021 <http://www.parolerubate.unipr.it/>

Il fascicolo è dedicato al remake cinematografico; tra i materiali esterni al tema monografico si segnalano il saggio di Daniela Codeluppi (*Citazione come salvezza. Echi classici nella poesia di Choman Hardi*) e quello di Gian Luca Barbieri (*Il neobarock'n'roll di Frank Zappa. Per un catalogo di citazioni*). Codeluppi analizza l'uso che Hardi fa della figura mitica di Penelope, ora simbolo delle vedove del Kurdistan iracheno, intente a tessere i sudari dei mariti, ora oggetto di rovesciamento ironico del prototipo della sposa nella civiltà patriarcale. Il saggio di Barbieri analizza le contaminazioni musicali presenti nella produzione di Zappa, noto per le sue escursioni che vanno dalla musica popolare fino ai gingle televisivi passando per la musica atonale e dodecafonica. La citazione, il reimpiego, la parodia sono costitutivi del *modus operandi* del musicista, che lo studioso ripercorre mostrando i numerosi serbatoi a cui ha attinto, non solo musicali, e li sistematizza in un censimento provvisorio e perfezionabile.

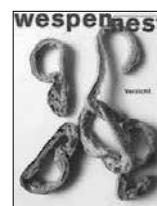
**RHUTHMOS.** Plateforme internationale et transdisciplinaire des recherches sur le rythme dans les sciences, les philosophies, les arts <https://rhuthmos.eu>



*Rhuthmos* è una piattaforma dedicata alla *Rhythmanalisi*, un concetto nato nel linguaggio architettonico ai primi del Novecento (Lefebvre 1922) ma poi messo a frutto anche in ambito sociologico e letterario dalla critica strutturalista degli anni '60: tra i nuovi saggi si segnalano un audio del corso sull'*idiorhythm* (= ritmo individuale) tenuto da Roland Barthes nel 1977 al College de France e vari articoli di Pascal Michon, promotore di questa risorsa digitale, tra cui un saggio in cui lo studioso elabora la voce 'Rythme' per un immaginario dizionario enciclopedico: se ripercorre la genesi filosofica del termine, dal mondo greco al moderno, secondo un accentuarsi, attenuarsi o scontrarsi delle accezioni di ritmo come metrica (concezione aristotelica) o antimetrica (concezio-

ne platonica). La chiusura del saggio esce dalla retorica enciclopedica e diventa militante: richiama alla necessità di opporre al modello post 1970, in cui si propone una visione fisico-biologica del ritmo, la forza critica della visione storico-antropologica del ritmo linguistico e poetico.

**Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder**, n. 181, November 2021, dir. Andrea Roerig e Andrea Zedenbauer, Verein Gruppe Wespennest, pp. 112.



Il numero ruota attorno al concetto di rinuncia. Viene stilato un inventario di austerità che fa della rinuncia «la più importante tecnica culturale del XXI secolo», dove l'economia non cresce gravando sulla crisi climatica. Si parla di abbandono dell'idea di una carriera lavorativa, dei piaceri della carne (abbracciando il precariato e le diete vegetariana e vegana) e del saper fare a meno di altre «piccole cose», di cui Brita Steinwendiner discute nella sua conversazione con l'autore austriaco Bodo Hell - ma senza alcun intento di proporre un modello ideale, come dichiara Andrea Zederbauer nel suo editoriale. Prendono poi ampio spazio nella sezione centrale i contributi dedicati alle esperienze dei rifugiati, come *Syrische Trauben (Uva siriana)* di Jabbar Abdullah e *Vom Verzicht und den Sichtverhältnissen des Glücks (A proposito di rinuncia e visibilità della felicità)* di Alexandru Bulucz, che portano a contestare la concezione comune, secondo la quale la rinuncia si basa sulla volontarietà. Ci si chiede dunque quale sia il criterio di misura e quando esattamente 'rinuncia' non sia più atto volontario ma imposto - privazione, perdita, divieto. Il fascicolo ospita sei nuove poesie di Christian Steinbacher, esercizi di estrema regolarità formale; mentre tra le prose (inedite?) segnaliamo i frammenti di Ulrich Horstmann in *Rondo Rondone*, che, seguendo la traccia dell'uccello migratore, disegna cerchi sulla pagina e medita sulla natura transeunte dell'esistenza in questo mondo.

Elena Vitali

# Abstracts

ALAIN BADIOU

## **Trois poètes au service de la supériorité du Commun**

### **Three Poets for the Superiority of Commonality**

Through the analysis of three poems by Emily Dickinson, Bertolt Brecht, and Pier Paolo Pasolini respectively, this essay points out how poetry allows the concept of Communism to be interpreted, today, in terms of alternative subject-related and societal paradigms. In Dickinson, the notion of “nobody” transforms the negation of narcissism into the creation of a community made by those who are forgotten by history. In Brecht, the notion of “unknown soldier” is subverted so as to produce a new form of unknown, Marx’s “general humanity”. Pasolini’s *Vittoria* allows us to define political emancipation as a third way that is neither the one of orderly political opposition within democratic-capitalistic regimes, nor the mere destruction brought by terrorist activity or unorganised protestation.

JUDITH BALSÓ

## **Rimbaud, Mandelštam, Pasolini ou: quand le drapeau doit redevenir charpie**

### **Rimbaud / the Proletary Poem**

This essay is the first of a trilogy which aims to analyse how the notion of Communism is redefined by the poetry of three major authors: Rimbaud, Mandelštam, and Pasolini. In the case of Rimbaud, through the, also linguistic, exploration of the unknown that is a recurring poetic feature in his oeuvre, the concept of “Communism” is extended towards new social, political, and ontological scenarios. The paper examines in this perspective Rimbaud’s relation with the Commune de Paris

and how this relation informs key concepts in his oeuvre, such as “love” and “desire”. Rimbaud’s linguistic innovation, in turn, is the basis for the concept of “proletary poem” as it is intended here, i.e., as a way of redefining subjectivity within instances that are nowadays more relevant than ever: not only workers and class struggle, but also nature, women, and colonial history.

JON KORTAZAR BILLELABEITIA Y JON KORTAZAR

## **La ideología política del poeta vasco Gabriel Aresti (1933-1975)**

In this article we summon up the poetry of Gabriel Aresti (1933-1975). Aresti was a poet in Basque language who renewed the Basque poetry and literature. This article overview’s his political engagement, close to Communist affiliation, the origin of his social consciousness and the development of his poetry, defining the concepts political poetry and social-themes-styled poetry.

MASSIMO BONIFAZIO

## **«Le poesie più forti». Politica e passione nell’antologia “In diesem besseren Land” (“In questo paese migliore”, 1966)**

(Università di Torino: massimo.bonifazio@unito.it)

Karl Mickel and Adolf Endler, two east-German critics and poets, published 1966 an anthology by the title “In this better Land”, with the explicit purpose to collect «the strongest poems written since 1945 in the actual zone of the GDR». It is the unusual occasion for public discussions on the openness and importance of poetry as a gender, giving legitimacy to the young east-German literature.

MICHEL CATTANEO

**Genesi e storia dell'“Internazionale” di Fortini  
Genesis and history of Fortini's “Internazionale”**

The article traces the compositional history of Franco Fortini's version of the *Internazionale* chant. The author worked on his text on several occasions between the early Seventies and 1994, the year of his death. The various drafts of the text are preserved in the Archivio Fortini in Siena. They are examined particularly putting in relation the variants and Fortini's poems and essays that most show the evolution of his idea of communism. The reflections on translation carried out by Fortini in the same years prove to be useful to focus on some aspects of the composition of the text.

ARIANNA FIORE

**“Asoma la luz del día”: la Spagna e l'alba spez-  
zata dell'epopea comunista (1921-1939)**

(Università degli Studi di Firenze)

This essay proposes an insight into the appearance of communist thought in Spanish poetry at the end of the 1920s and its diffusion throughout the country, which started mainly in 1931 with the advent of the Second Republic. Initially, communist ideas took roots mainly in the minds of intellectuals, as the Generation of 1927 abandoned the aesthetic dimension in favour of politically and socially committed poetry. After the outbreak of the Civil War in July 1936 and thanks to the movements of resistance, these ideas reached a broader audience and found expression in an actual *romancero popular*.

STEFANO GARZONIO

**The “Fifth Evangelist” Dem'jan Bednyj. Proletar-  
ian poetry against religion**

(stefano.garzonio@unipi.it)

The essay deals with the work of an author that is almost forgotten today, but who in the first decades of Soviet power, as a witness of excellence such as Curzio Malaparte writes, played a central role in the history of Russian revolutionary poetry. Alongside the names of Mayakovsky and Esenin at the time, Demjan Bednyj was a very active propagandist of communist ideals, focusing primarily on the fight against religious beliefs and the Orthodox Church. Author of poems of political agitation already in the years of the revolution and the civil war, Demjan Bednyj, inspired by the Russian satirical and popular tradition, first of all by the work of Ivan Krylov, composed a series of texts of a clear blasphemous nature in which, inspired by the apocryphal Gospels and, in particular, by the so-called Gospel of Judas, he mocked the Christian faith with tones and attitudes attributable to the licentious tradition of popular poetry. In concrete terms, this article examines his *Novyj zavet*

*bez iz"jana evangelista Dem'jana* [The flawless New Testament of the Evangelist Damian, 1925] and, more generally, Bednyj's role in political life and literary in the years of affirmation of Stalinism.

CLAUDIA POZZANA

**Operai, poesia e Comunismo: La poesia operaia  
cinese prima e dopo la Rivoluzione Culturale: Yu  
Jian, Li Xue'ao, Yu Dezheng, Zheng Xiaqiong  
China. Workers and poetry in (post-)Communism**

The linkage between workers and communism, which played a crucial role in modern politics, is today completely undone. The state communism of the twentieth century had affirmed the entire political and social recognition of the “working class” under the leadership of the Communist Party. The poetry of the Chinese migrant workers of the last two decades arises in the conditions of the zeroing of this communist promise and lives in nowadays era of the restoration of capitalist rule, based on the social and political non-existence of wage workers. This paper presents a few poems by these new poets, concerning the conditions of extreme social precariousness of the wage-earners, particularly the hundreds of millions of migrant workers. They manifest an intense desire for artistic existence and remarkable stylistic skills. Their verses are an x-ray of the contemporary political desert and, at the same time, allow us to broaden our retrospective gaze on the workers-communism relationship.

ALESSANDRO RUSSO

**Mao Zedong: Storia, Comunismo, e Poesia  
Mao Zedong: History, Communism, and Poetry**

(alessandro.russo@unibo.it)

“Studying history” is a poem by Mao Zedong in classical language written in 1964. Mao, a communist, looks at history, as a poet. History, of course, as an integral part of the political ideology of state communism of the twentieth century, which, however, from the mid-1960s entered a phase of radical turbulence. How history can still be a guide in collective existence, and specifically in communist politics, is the main question of this poem by Mao, which also anticipates recurring questions in major contemporary Chinese poets.

CHRISTOPHER SPAIDE

Harvard Society of Fellows  
(cspaide@g.harvard.edu)

**George Oppen's Now: Lyric Immediacy in ‘Psalm’**

If you know anything about the American poet George Oppen (1908–1983), you probably know two things: he wrote, and for almost as many years, he wrote nothing, setting art aside and joining the Communist Party. To this day, his readers disagree over the

exact relation between Oppen's decades of political engagement and the two decades of austere, ambivalent poetry that followed. In a novel approach to that topic, this essay turns to a question that is currently fascinating contemporary theorists and practitioners of the lyric: How do lyric poems generate a sense of something happening *now*, anew, with a gripping immediacy brought freshly into being with every rereading? That question elucidates one of Oppen's most distinctive effects, a miraculous conjuring of a present moment, of what he calls "the creating / *Now*." After surveying the stylistic signatures of Oppen's first book *Discrete Series* (1934) and of the late work published after his quarter-century hiatus from writing, this essay devotes its second half to one paradigmatic poem: "Psalm," from *This in Which* (1965). In "Psalm," we can find nearly all of Oppen's numerous resources—generic, morphological, imagistic, formal, rhythmic, etymological, syntactic—for making a lyric happen *now*. To conclude, this essay speculatively ties Oppen's peculiar flavor of *now* to his persistent influence on contemporary American poets, to his mode of radical activism, and finally to his poetry's evolving meanings for readers in our imperiled century.

SARA SVOLACCHIA

**Tel Quel e la rivoluzione del linguaggio**  
**Tel quel and the revolution of language**

(sara.svolacchia@unifi.it)

This article aims at illustrating the complex relationship between the *Tel Quel* avant-garde movement (1960-1982) and Maoism. Understood as the expression of a "strict Marxism", *Tel Quel's* Maoism can be

seen as a peculiar combination of structuralism and psychoanalysis that results in the idea that the political revolution and the revolution of writing go hand in hand. In this context, the reevaluation of the subject, no longer absent from history, but 'in process', assumes a decisive role.

SERGEJ ZAV'JALOV

**The Siege of Leningrad and the poetry of socialist realism**

(szavjalov@yahoo.com)

The essay analyzes the reception that Russian poetry has offered of the tragic events related to the siege of Leningrad, the so-called *Blokada*. Specifically, the author highlights the different class perspective of the various social components of the associated Leningrad: nobility and bourgeoisie that survived the revolutionary events, members of the Soviet nomenclature, recently urbanized peasants and proletarians, skilled workers. In examining the poetic production dedicated to the Siege, the author tends to redefine the concept of Socialist Realism and the phases of its affirmation, trying to contextualize its value and correspondence to the reality described. Subsequently the article offers an examination of the poetic production connected to the different class components and to the different artistic approaches used. We thus pass from the poems of Anna Achmatova to those of Gennadiy Gor, from those of Nikolaj Tikhonov to those of Vera Inber and finally to the work of Ol'ga Berggol'c which the author considers the one closest to the sensitivity and point of view of the besieged man and as a consequence of a genuinely Socialist Realism.

# IL LUME E LA RUGGINE. POESIA SULLA SOCIETÀ COMUNISTA

Prefazione <i>di Stefano Garzonio, Francesco Stella</i>	3
<b>Saggi</b>	
Trois poètes au service de la supériorité du Commun <i>di Alain Badiou</i>	6
Rimbaud, Mandel'st'am, Pasolini ou : quand le drapeau rouge doit redevenir charpie <i>di Judith Balso</i>	13
La ideología política del poeta vasco Gabriel Aresti (1933-1975) <i>di Jon Kortazar Billelabeitia e Jon Kortazar</i>	24
«Asoma la luz del día»: la Spagna e l'alba spezzata dell'epopea comunista (1921-1939) <i>di Arianna Fiore</i>	29
L'Assedio di Leningrado e la poesia del realismo socialista <i>di Sergei Zav'jalov</i>	34
Il "Quinto Evangelista" Dem'jan Bednyj. La poesia proletaria contro la religione <i>di Stefano Garzonio</i>	46
«Le poesie più forti». Politica e passione nell'antologia <i>In diesem besseren Land</i> (1966) <i>di Massimo Bonifazio</i>	54
Cina. Operai e poesia nel (post-)comunismo <i>di Claudia Pozzana</i>	61
Comunismo, poesia e storia. Mao poeta nel 1964 <i>di Alessandro Russo</i>	68
Il "lavoro" del testo. <i>Tel Quel</i> e la rivoluzione del linguaggio <i>di Sara Svolacchia</i>	74
George Oppen's Now: Lyric Immediacy in "Psalm" <i>di Christopher Spaide</i>	79
Genesi e storia dell'"Internazionale" di Fortini <i>di Michel Cattaneo</i>	85
<b>Rassegna</b>	
Poesia mediolatina	92
Poesia araba	97
Poesia coreana	98
Poesia italiana	99
Strumenti	114
Riviste/Journals	123
Abstracts	126



€ 22,00