

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XLVIII-XLIX (2013/1-2)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Univ. "Sapienza" di Roma), Alessandro De Francesco (London), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Lecomte (Univ. Paris III), Niccolò Scaffai (Univ. de Lausanne), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti (IIS A.E. Agnoletti, Sesto Fiorentino), Lucia Valori (Liceo "Pascoli", Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

Comitato di consulenza

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana, Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Univ. di Udine), Pietro Deandrea (Letteratura angloafricana, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Gabriella Macri (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Univ. "Sapienza" di Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

Hanno collaborato anche: Giancarlo Alfano, Massimo Arcangeli, Francesco Aversa, Francesco Eugenio Barbieri, Cecilia Bello Minciacchi, Eleonora Bentivogli, Giuseppe Bertoni, Caterina Bigazzi, Veronica Bonanni, Maria Borio, Denise Brahimi, Franco Buffoni, Adriano Cerri, Giuditta Cianfanelli, Caterina Ciccone, Daniele Claudì, Daniele Comberiatì, Marco Corsi, Milo De Angelis, Fabrice de Poli, Sara Di Gianvito, Riccardo Donati, Andrea Gigli, Stefano Giovannuzzi, Rachel Haworth, Massimiliano Manganelli, Irina Marchesini, Lorenzo Mari, Sabrina Martina, Guillaume Pigeard de Gurbert, Barbara Pumphösel, Lutz Seiler, Pierre-Yves Soucy, Toni Veneri, Caterina Verbaro, Jean-Claude Villain, Carlo Vita, Rory Waterman, Serena Zuccheri.

Si studiano opere di: Raphael D'Abdon, Mariano Baino, Mario Benedetti, Francisco Luis Bernárdez, Elisa Biagini, Vito M. Bonito, Volker Braun, Alessandro Broggi, Franco Buffoni,

Poesia del lavoro The poetry of work

Prefazione	
<i>Poesia e lavoro</i>	3
Michela Landi, <i>Macchine e affetti: sul canto di lavoro</i>	6
Medioevo	
Francesco Stella, <i>Il lavoro carolingio. Valafrido Strabone e la coltivazione dei giardini</i>	23
Africa	
Lorenzo Mari, <i>Poems work, poets do not. Riflessioni su poesia e lavoro nel Sudafrica dell'apartheid e del post-apartheid</i>	30
Cina	
Serena Zuccheri, <i>Zheng Xiaojiong poetessa operaia</i>	39
Francia e paesi francofoni	
Denise Brahimi, <i>Labor / labour: la vision de George Sand</i>	46
Michela Landi, <i>Autonomia, eteronomia: poetiche del lavoro in Francia tra Otto e Novecento</i>	49
Guillaume Pigeard de Gurbert, <i>Poétique Travail (une lecture poétique du chapitre 15 du livre I du Capital)</i>	67
Pierre-Yves Soucy, <i>L'ordre dans les mains</i>	71
Jean-Claude Villain, <i>Il est sage de ne pas travailler ...</i>	73
Germania	
Francesco Aversa, <i>Lavoro, dunque sono? Volker Braun e il lavoro</i>	76
Lutz Seiler, <i>«A – a u!»</i>	83
Gran Bretagna	
Rory Waterman, <i>Windfalls and Tinned Sardines: Philip Larkin and the Toad Work</i>	87
Repubblica Ceca	
Annalisa Cosentino, <i>Onore al lavoro</i>	89
Eleonora Bentivogli, <i>La bella Poldi e Jarmilka: il lavoro e la donna nel primo Hrabal</i>	119
Poesia di lingua spagnola	
Martha Canfield, <i>La poesia del lavoro tra la Spagna e l'Ispanoamerica</i>	123
Italia	
Fabio Zinelli, <i>«How beautiful it is... (?)». Epifanie del lavoro nella poesia italiana di oggi</i>	140
Migranti	
Sara Di Gianvito, <i>«Il mestiere di scrivere»: poesia come lavoro nella letteratura migrante</i>	173
Daniele Comberiatì, <i>I precari del verso. La tematica del lavoro nella poesia migrante italoфона</i>	187
USA	
Antonella Francini, <i>What Work Is</i>	194
Gregory Dowling, <i>“Play for Mortal Stakes”: Work and Play in the Poetry of Robert Frost</i>	204
Canzone	
Massimo Arcangeli, <i>Il lavoro e la canzone. Le canzoni del lavoro</i>	210
Rassegna di poesia internazionale	
Poesia italiana	216
Poesia lituana	236
Poesia statunitense	239
Strumenti	240
Riviste	254

Alessandra Carnaroli, Luciano Cecchinell, Svatopluk Čech, Alessandro De Francesco, Fabio Franzin, Gabriele Frasca, Giovanna Frene, Robert Frost, Antonio Gamoneda, Nicola Gardini, František Gellner, Marco Giovenale, Jorie Graham, Franca Grisoni, Jaroslav Hašek, Jiřina Hauková, Miguel Hernández, Bohumil Hrabal, Andrea Inglese, Jolanda Insana, Pavel Kohout, Yusef Komunyakaa, Philip Larkin, Giancarlo Majorino, Antonín Maceck, Franca Mancinelli, Giulio Marzaioli, Giovanni Nadiani, Jiří R. Pick, Laura Pugno, Fabio Pusterla, George Sand, Massimo Sannelli, Flavio Santi, Lutz Seiler, Jan Skácel, Luigi Socci, Pierre-Yves Soucy, Valafrido Strabone, Italo Testa, Gian Mario Villalta, Philippa Yaa de Villiers, Lello Voce, C. K. Williams, Jiří Wolker, Xheng Xiaqing, Jan Zahradníček, Edoardo Zuccato.

Direzione: piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena-Arezzo e al Coordinamento *Riviste Italiane Culturali* (CRIC)

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

Amministrazione: Pacini Editore SpA, via Gherardesca, 1
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011
www.pacineditore.it

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento annuo: euro 35,00
singolo fascicolo: euro 18,00

ISBN 978-88-6315-643-0

Realizzazione grafica



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacineditore.it

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di luglio 2013

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

In copertina:
Claudio Cionini, *Acciaierie*, 2011.

Si recensiscono opere di: Antonella Anedda, Corrado Benigni, Silvana Borutti, Franco Buffoni, Lorenzo Chiuchiù, Domenico Cipriano, Claudio Cosi, Stefano Dal Bianco, Gabriele Frasca, Simone Giusti, Sergio Givone, Marica Guglielmi, Ute Heidmann, Eva Kushner, Mía Lecomte, Rosaria Lo Russo, Monica Lumachi, Vytautas Mačernis, Gian Piero Maragoni, Giulio Marzaioli, Roberto Mosi, Federica Naldi, Vincenzo Ostuni, Mauro Pala, Ezra Pound, Amelia Rosselli, Knuts Skujenieks, Maria Luisa Spaziani, Caterina Verbaro.

Le riviste: Allegoria, Anterem, Atelier, Capoverso, Erba d'Arno, L'immaginazione, L'Ortica, Testo a fronte, Trattì.

Redazione: presso il Dipartimento di Teoria e Documentazione delle Tradizioni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo (Università di Siena), viale Cittadini 33 - 52100 Arezzo (Italia)

La rivista è parzialmente consultabile in Internet all'indirizzo: <http://www.unisi.it/semicerchio>

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « ' («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*);
- le virgolette sono **sempre** uncinata (« '), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove si usano gli apici semplici (');
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive.

Poesia e lavoro



Questa non è un'introduzione. L'avevamo chiesta a Umberto Carpi, amico caro e italianista illustre, componente storico del comitato scientifico di *Semicerchio*, che ebbe la generosità di aiutare in anni difficili, e intellettuale da sempre impegnato in politica per la centralità dei lavoratori (era stato anche senatore e sottosegretario dei governi Prodi e D'Alema): il suo ultimo progetto, prima di arrendersi alla malattia che lo consumava da due anni, era stato proprio la fondazione di un nuovo «Partito del Lavoro».

Altri studiosi potrebbero certamente presentare i lavori di questo numero con competenza e autorevolezza, ma lo sconforto per questa perdita e la consapevolezza che nessun nome può sostituire i riferimenti culturali e umani che hanno avuto per noi un significato di unicità ci impediscono di adattare all'ultima ora le istanze di un impegno ideale a discorso tecnico ed antropologico e ci consigliamo di lasciare questo numero all'autonoma comprensione (e, ci auguriamo, all'apprezzamento) del lettore. Ci limitiamo a spiegare che da anni la redazione di *Semicerchio* sentiva l'esigenza di una ricerca poetica e letteraria sul tema del Lavoro, che ci è familiare per frequentazioni scolastiche fin dalle letture ginnasiali de *Le opere e i giorni* di Esiodo, ma è parte soprattutto del nostro orizzonte civile come rispetto per una delle forme più alte della dignità umana, la cui dimensione sacrale sentiamo l'importanza di richiamare anche all'attenzione letteraria, tanto più in un momento nel quale il lavoro è diventato

un'urgenza drammatica della nostra società che percepisce e rappresenta come uno sconvolgimento la riconfigurazione in atto di tutto l'universo lavorativo ma soprattutto teme come una perdita assoluta di civiltà l'attenuazione o addirittura la vanificazione delle conquiste sindacali (e della cultura che li aveva sostenuti) che erano state un vanto della democrazia occidentale e che una nuova cultura industriale, fondata sulla necessità di concorrenza globale con paesi ancora privi di quelle conquiste, riesce ora a rappresentare come lussi non più sostenibili. Siamo consapevoli che scrivere di lavoro e raccogliere testimonianze poetiche può essere interpretato come esercizio di studio su quello che per molti è tragedia quotidiana, ma – indipendentemente dall'impegno concreto e dalla condivisione di preoccupazioni che ognuno di noi può essersi trovato a sostenere in proprio – ci è sembrato che un'indagine a così ampio raggio potesse contribuire, per poco che sia, alla crescita di una coscienza culturale e di una sensibilità anche storica sul tema.

Documentare e analizzare la presenza e le declinazioni di questo tema nella storia della poesia è compito ovviamente non solo impossibile ma impensabile come obiettivo di un unico strumento antropologico o critico. In Italia l'unico tentativo recente a noi noto, a parte la raccolta di testi originali nelle 34 pagine del numero 90-91 (2009-2010) de *L'Area di Broca*, è stato l'antologia *Poesia e lavoro nella*

cultura occidentale curata da Maura Del Serra nel 2007 per le Edizioni del Giuno, con la prefazione di Guglielmo Epifani, allora segretario della CGIL, che presenta una carrellata di brani sul lavoro (inteso in senso molto lato) dai classici (soprattutto Esiodo, che diede la prima testimonianza di tematizzazione letteraria del lavoro, e Virgilio che raccolse l'ispirazione esiodea nelle *Georgiche*) fino a Pasolini, alla Guidacci e alla Szymborka attraverso una sezione rinascimentale e una romantica, con introduzioni ai singoli testi che forniscono brevi profili degli autori. Qualche altro opuscolo, la cui conoscenza è limitata dall'assenza di distribuzione editoriale, ha punteggiato la bibliografia specifica del XX secolo ospitando contributi sul lavoro femminile o sul lavoro nella poesia dialettale. Ma l'esperienza che più impressiona e che più facilmente è stata dimenticata, tanto da diventare anch'essa quasi introvabile perfino nelle biblioteche, è quella dell'antologia scolastica per le scuole professionali che due giganti della storiografia letteraria italiana, Walter Binni e Lanfranco Caretti, dedicarono negli anni '50 al lavoro: *Lavoro e poesia. Antologia italiana per le scuole di avviamento agrario*, Firenze, G. Barbèra Editore, 1950. Tre volumi privi di introduzione ma ricchi di testi, secondo un progetto educativo che meriterà di essere studiato specificamente e che prevede prose e poesie (la *Poesia* del titolo è da intendersi crocianamente come 'arte letteraria') divise in sezioni: «Novelle e poesie», «Animali e stagioni», «I grandi miti dell'antichità classica», «Le opere e i giorni». Il lavoro è sentito come un orizzonte contestuale più che come un tema, un paesaggio operativo ed umano e si esprime nel primo volume attraverso i testi di Boccaccio e Pascoli, Marco Polo e Carducci, il Novellino e Diego Valeri, Jacopo Passavanti e Ada Negri, Bernardino da Siena e A. Novaro, Tozzi e Breveglieri, per poi dare spazio nel secondo e terzo volume al Rinascimento e alla Modernità, con classici della letteratura italiana (soprattutto Michelangelo, Monti, Parini, Pascoli, Zanella, Palazzeschi, Tozzi, Bacchelli, Papini) e altri nomi (Parravicini, Mantegazza, Angelini, Martini, Fracchia, Ferrigni, Gabotto) che oggi non ci parlano più ma che a uno studio attento rivelerebbero gusti e tendenze dell'epoca e un piano educativo definito.

Binni e Caretti sembrano rifarsi al modello, anch'esso dimenticato e introvabile, che pochi anni prima (1946), nell'Italia che doveva ripartire dopo i disastri

e le tragedie della Guerra, aveva prodotto Filippo De Franco in *Lavoro e poesia. Letture per le scuole di avviamento professionale* (SEI, Torino), strutturandolo anch'esso in tre volumi più rigorosamente centrati sulle figure dei lavoratori, pullulanti di Pascoli e Pancrazi, Capuana e Valeri, Paolieri e D'Annunzio, insieme a molte poesie dimenticate di Edvige Pesce-Gorini e a qualche ricordo di Garibaldi operaio.

Altre e maggiori iniziative sono presenti in altre tradizioni letterarie, soprattutto quella statunitense, francese, tedesca.

In un certo senso il criterio della nostra scelta è stato, indipendentemente, analogo a quella di De Franco o di Binni e Caretti: interpretare il tema articolando una raccolta di testi (e di studi) sulla presenza nella produzione poetica di lavoro materiale, di arti e mestieri, includendo come allora anche le forme in cui la poesia si fa canto e quelle in cui il lavoro si fa necessità di esilio, migrazione. La differenza specifica, sufficiente ci pare a trasformare completamente l'approccio, è nel raggio di osservazione, che non è l'Italia ma il mondo, e nella partecipazione diretta, in alcune sezioni, degli autori. Ne è venuto fuori un sondaggio, parziale e puramente esemplificativo, in direzioni diseguali e asimmetriche (con rinunce forzate ma dolorose come la poesia classica), ma sempre con l'attenzione rigorosa alla qualità letteraria che cerchiamo di custodire nelle nostre scelte, e con l'apertura internazionale che è tipica di questa rivista e che ci aiuta a relativizzare le nostre misure e le nostre valutazioni dei fatti e dei valori aprendoci a una familiarità che diventa abitudine al futuro.

Ringraziamo per questo tutti coloro che hanno accettato di collaborare o che hanno proposto contributi, come tutti coloro che li hanno riveduti, i poeti che hanno donato i loro testi all'antologia raccolta e introdotta da Fabio Zinelli o ad altre sezioni linguistiche e il pittore Claudio Cionini che, nato vicino alle acciaierie di Piombino, dei luoghi del lavoro ha fatto uno dei temi portanti della sua poetica.

Dedichiamo questo numero, nella memoria di Carpi, ai lavoratori della Thyssen di Torino che hanno perso la vita in fabbrica e a tutti quelli che per la mancanza di lavoro e la convinzione di non potervi fare fronte, della vita si sono privati.



Claudio Cionini, Ruggine

Macchine e affetti: sul canto di lavoro

di Michela Landi

*Codesti ingegni privilegiati son tutti del basso popolo:
 carrettieri, fornai, cavatori, contadini, mestieranti d'ogni genere*
 (G. Pitré)¹

1. Pulsione e cognizione (aspetti neurobiologici)

Ad un'identità sonora individuale, condensatrice di energie acustiche e di movimento, si affiancherebbe, secondo gli psicologi della musica, un'identità sonora universale², di carattere binario, riconoscibile nel ritmo biologico: alternanza di sistole e diastole, di inspirazione ed espirazione³. Genette individua, da parte sua, un universale ideomimetico nel binomio grande-piccolo, attestato nella grande maggioranza delle lingue attraverso l'apofonia *i/o*⁴ che riproduce lo schema: protasi-apodosi; domanda-risposta. Tale schema ha un riscontro immediato nell'azione umana, la quale si articola, appunto, secondo l'alternanza: tensione-risoluzione. E non è un caso che il canto di lavoro si avvalga correntemente di questa rappresentazione verbo-motoria. Ma se ne avvale anche, per estensione, il verso poetico che, come è noto, dalla gestualità coreutica (battere e levare; arsi e tesi) prende il suo avvio.

La musicoterapia ha individuato, altresì, un'identità sonora di tipo gestaltico (capace di tradurre universali biologici in universali psichici) nella voce della madre⁵ che accompagna il movimento oscillatorio del neonato, adattando a tale movimento il ritmo binario delle ninne-nanne. Studi psicoanalitici mostrano tra l'altro come l'attività in eco con cui la madre si rivolge al neonato (il quale presenta maggior sviluppo del sistema uditivo rispetto a quello visivo) istituisca una «sincronia intera-

zionale» che attiva i cosiddetti «affetti di vitalità»⁶. Tale affettività primaria costituisce il presupposto per l'organizzazione delle sequenze comportamentali dell'uomo adulto secondo lo schema tripartito: segmentazione-ripetizione-variazione. L'individuazione di unità pulsive e la loro ripetizione variata produce al contempo, nel ricettore, adattamento e arricchimento. Infatti, poiché il bambino avverte subito una coerenza fra le proprie azioni e il piacere o il dolore che ne derivano, le sue stesse azioni acquisiscono una motivazione intrinseca che incoraggia la loro reiterazione in vista di un risultato: qualcosa «si trama» e prende senso attraverso il suo farsi, in un orientamento implicito verso un obiettivo. A tale esperienza si associa insomma l'idea di una «proto-narratività» dell'azione: progressione, intreccio, avanzamento, «crescita»: tensione altrimenti nota come «intenzione» (*proairesis; intentio*). Pertinente è, in questo contesto, il legame che Freud stabilisce tra inconscio e ripetizione come attività fisiologica intesa al soddisfacimento del desiderio e fondata appunto sull'alternanza: presenza-assenza (*fort-da*). Se patologica è la ripetizione dell'identico (nota come «coazione a ripetere»), in cui il soggetto «si pone attivamente in situazioni penose, ripetendo così vecchie esperienze senza ricordarsi del prototipo e con invece l'impressione molto vivace che si tratti di qualcosa che è pienamente motivato nella situazione attuale»⁷, la variazione dell'identico dà luogo ad una «prevedibilità» del risultato e dunque all'esperienza positiva della durata. Benché

la musica sia stata notoriamente trascurata da Freud, pertinente anche al fatto musicale appare quest'ultima esperienza; Jankélévitch scriverà appunto, commentando Bergson, che la durata (nella fattispecie di un'articolazione progressiva di suoni) compie il miracolo di legare un dolore a una gioia. Valorizzando punti di riferimento percettivo-motori attraverso cui il soggetto entra in relazione affettiva con lo spazio, la musica struttura il tempo e indica, al suo interno, una direzionalità. La ripetizione del gesto nella prassi musicale, quale si osserva, ad esempio, nel direttore d'orchestra, non è altro che la rappresentazione ideomimetica di uno schema motorio inscritto nell'organizzazione del suono in forme espressive e proto-narrative: l'alternanza tra tensione e distensione (attesa-risoluzione dell'attesa)⁸, genera una regolarità fisiologica e psicologica che permette al soggetto sano di anticipare il corso del tempo e quindi, in certa misura, di controllarlo. Come osserva L. Meyer, «la risposta affettiva è il risultato della nostra identificazione fisica all'azione motrice-somatica della musica»⁹. Ove questa risposta affettiva non si traduca in immediato dispendio (il ballo, il lavoro, il canto), ma permanga ad uno stadio latente o ricettivo, come è il caso delle ninne-nanne e poi dell'ascolto musicale, essa si struttura in schemi percettivi: di benessere o disagio biologico¹⁰ e, in seconda istanza, di piacere o disagio estetico. Di qui il piacere della musica, da un lato, e la sua funzione ausiliaria nelle azioni faticose dall'altro.

Merita chiedersi, a questo punto, quali sono le ragioni interne del primato che si riconosce alla musica nella rappresentazione di esperienze spiacevoli quanto in quelle felici. Nello schema: segmentazione-ripetizione-variazione¹¹ di cui si è detto, si riconosce tanto il principio formale della musica – il suono, caratterizzato da armonici periodici e dunque ordinati, è selezionato tra gli altri dati acustici (rumori) e organizzato in un sistema di relazioni – quanto quello della lingua (in cui l'articolazione pertinente, o fonema, è reimpiegata in strutture complesse e variate allo scopo di comunicare un messaggio). Ma, ove il linguaggio ordinario si fonda, come è noto, sul doppio statuto del segno (significante e significato), tale che il significante acquisisce un valore strumentale (funzionale) all'organizzazione dei significati che veicola, la musica è, per dirlo con S. Langer, un «simbolo ripiegato» sul proprio processo di significazione. In assenza di semantismo, per così dire, extra-processuale, il linguaggio musicale costituisce un codice segnico privilegiato per la traduzione di affetti in

forme: esso ripropone vissuti emotivi predisponendone l'immediata organizzazione. Tale capacità si deve in primo luogo all'omologia strutturale tra la musica e il processo cognitivo. Gli «affetti di vitalità» che, archiviati come schemi o «engrammi»¹², si riattivano a seguito di un'esperienza motivante, sia essa l'ascolto musicale o il gesto efficace, sono infatti esperienze «amodali»: non passibili di tradursi in forme del significato, ma solo in schemi di movimento, detti «profili d'attivazione».

Esistono, secondo alcune teorie neuroscientifiche, due tipi di memoria: una procedurale o processuale¹³ che si lega, riattivando schemi appresi, alla modalità di esecuzione dell'azione, e che ci consente di reiterare attività motorie a mezzo di uno schema interiorizzato senza l'intervento di una rappresentazione simbolica o linguistica, e una memoria dichiarativa o semantica, che rielabora in forme linguistiche aspetti emotivi relativi all'occasione dell'esecuzione (essa è utilizzata, ad esempio, nella commemorazione di eventi, qual è il canto di lavoro). Di qui, una constatazione: l'impossibilità della musica (e parimenti del gesto) di essere tradotti in un messaggio verbale che non sia – se ne avvide, dopo il velleitario protosemantismo della musica wagneriana, Proust – metaforico, parafrastico e pretestuoso. Vane sono le circonlocuzioni e predicazioni con le quali si tenta (come ha fatto talvolta la poesia) di accerchiare coi mezzi del linguaggio la verità della musica. La quale, come il simbolo, perennemente si ritrae. Attraverso tale dispendio di epitetività si «ovvia» (per dirlo con Roland Barthes) ad un'ottusità di fondo¹⁴: il lavoro, e la musica, che hanno luogo anzitutto attraverso la «typologie gestuelle» (per adottare una formula di P. Schaeffer)¹⁵ iscritta nei loro rispettivi strumenti, sono avvolti a pari titolo nell'ineffabile processualità richiesta dagli strumenti stessi; i quali conferiscono al fare medesimo una forma e un carattere¹⁶.

Resta escluso da questa riflessione il fenomeno del canto, che lega il processo in questione al semantismo verbale: esso non è, ci sembra, che un compromesso tra l'azione e le emozioni pretestuali ad esso legate. Così, il canto, che è sempre in eccesso rispetto a quanto si propone di rappresentare, si fa veicolo privilegiato della componente emotiva ed affettiva (commemorativa) che all'occasione si associa.

Per sua stessa definizione il canto di lavoro costituisce, come si comprende, l'esempio più rappresentativo della formazione di compromesso che la cultura ha attuato tra memoria semantica e memoria proces-

suale. Nella «prassi esecutiva» dell'uno come dell'altro vi è una convergenza operativa finalizzata all'azione efficace; ma vi è anche una ridondanza affettiva e cognitiva che definiremmo l'«interpretazione» secondaria dell'evento. Essa scatena implicitamente nei suoi attori (e talvolta esplicitamente nei suoi fruitori o osservatori sensibili) il ravvivarsi di esperienze primarie: se ricordanza è risonanza (*re-cordare*), attraverso il canto si ripercorre a ritroso il processo affettivo di crescita e di durata, il quale conduce al riconoscimento degli affetti vitali e scatena il desiderio di regredire al puro piacere ricettivo dell'azione stessa: la madre che culla e che canta. Parleremo, dunque, dei canti da lavoro (e, metaforicamente, del testo che «canta» il lavoro) come di un «secondo grado», o di «esperienza seconda», attiva, con la quale vengono ridestinati e finalizzati (talvolta denegati, come nel formalismo) primitivi affetti di vitalità.

Il raccordo tra lo schema primario (ninna-nanna) e il canto di lavoro atto a consentire tale spostamento di energie psichiche è certamente costituito dal ritmo: il quale si può definire, con Benveniste¹⁷, come una configurazione; esso ha, lo ha ricordato Zumthor con Segre, una «vaga funzione iconica»¹⁸. Nella *Decima lezione sull'origine del linguaggio* Freud osservava proprio come una ritmicità primitiva, legata al principio del piacere (e regolante l'atto sessuale) venga trasferita al principio di realtà che governa le azioni di lavoro¹⁹; così l'interesse sessuale è sublimato in energia produttiva; proprio come l'arte è, secondo le sue stesse teorie, forma sublime del desiderio. Ridestinando immediatamente l'energia psichica all'azione si governa il dolore, che risiede appunto nel vuoto di destinazione. In *Inibizione, sintomo e angoscia*, Freud osservava che, se il ritmo regolare fornisce punti chiari di riferimento alle azioni quotidiane con la sua ripetizione variata, la sua interruzione traumatica equivale ad assenza, vuoto, e produce angoscia²⁰. Di ciò si avvide Nietzsche, il quale, nella *Gaia scienza*, ravvisò il ritmo come un laccio, un «soggiogamento elementare», «costringimento» generatore di «un irresistibile desiderio d'assecondare»: all'origine del metro, conclude Nietzsche, vi è l'utilità; il bisogno di esorcizzare il male e il disordine²¹. E se è noto il valore sociale del ritmo (Meschonnic osserva in proposito, sulla scorta di Benveniste, come «la critique du rythme travaille une poétique de la société»²²) merita ricordare che proprio sull'anamorfose del vuoto e della discontinuità si è fondata per secoli, in Occi-

dente, la ricezione sociale del ritmo stesso, la quale valorizza il *continuum* discorsivo e progressivo (la durata) espungendone gli aspetti pulsivi. Presto associati all'espressività corporea non finalizzata, tali aspetti furono considerati, come è noto, appannaggio del demonio²³. Un destino analogo di rimozione aneddotica ha conosciuto il rumore, che col ritmo condivide una peculiarità: l'impossibilità di essere analizzato in unità di suono discrete e quindi di essere reimpiegato in forme voco-verbali. Come fantasma di morte – «simulacre du meurtre rituel» lo definisce J. Attali²⁴ – la civiltà lo ha espunto per secoli dalle sue rappresentazioni, sino alla sua riemergenza provocatoria con l'avvento dell'età industriale. Le energie pulsionali, discontinue e distruttive, del rumore e del ritmo, scese a compromesso con le leggi 'progressive' della macchina, conoscono ben presto una banalizzazione tecnologica in forme meccaniche e iterative (dal *ready made* di Duchamp al rumorismo dei futuristi a John Cage). Un esempio tristemente noto della formazione di compromesso tra pulsionalità e industria è certamente l'impiego del ritmo e del rumore nei campi di lavoro nazisti²⁵ allo scopo di indurre obbedienza; e una ritualizzazione della morte essi esercitavano parimenti nei campi di sterminio, in cui gli eccidi seriali a ritmo di musica alimentano un'industria del sacrificio, che si avvale appunto di musica in forme elementari: rudimentali marce e canzonette di successo testimoniano, con i loro *clichés* cadenzali, di quella che Hannah Arendt ha definito la «banalità del male». A fini spesso strumentali (commerciali o ideologici) il rumore e il ritmo vengono rivalorizzati, in tempi recenti, come principi pulsionali del piacere in zone franche della civiltà sottratte alle logiche della produzione ma tributarie di essa: «zone temporaneamente autonome»²⁶ in cui è siglata l'identità «globalizzazione-tribalizzazione»²⁷. Qui la memoria processuale legata alle macchine (il computer) risveglia «engrammi» primari fondati su universali isocroni biologici²⁸. Si tratta, scrive Alvin Tofler (inventore della musica *techno*, nota-ria emanazione di una cultura altamente industrializzata) «di una generazione nata dall'innesto tra macchine e menti umane»²⁹. La tecnologia stessa, dolore e rimedio, rimuove dalla coscienza, con le sue componenti ipnagogiche, ogni aspetto extraprocessuale (sia esso semantico e discorsivo o affettivo ed emotivo). Abolendo la durata e riducendola a frammenti metrico-pulsionali³⁰ senza intreccio, la musica *techno* è l'esempio più eclatante della rimozione collettiva dell'emotività come

residuo doloroso, ma anche parassitario, della produttività. L'identificazione «acida» del dj, nuovo sciamano, all'hardware; l'alienazione nel microprocessore, è una forma di non-essere cui ogni nichilismo antistorico ha aspirato.

Mentre il sistema d'istruzione viene oggi affermando il primato dell'«abilità» processuale o del *know-how* (sulle conseguenze dell'assoggettamento della scuola ai bisogni dell'economia politica si era già pronunciato Nietzsche)³¹ si afferma, nella cultura giovanile, un paradigma formativo omologo: l'iniziazione che, fondata sullo sviluppo di una memoria processuale attraverso una serie significativa di «prove», va a svantaggio dell'educazione tradizionale, prevalentemente semantica e nozionale³².

2. Dal 'portare' al 'ponderare' (aspetti antropologici)

Se le nostre conoscenze tecniche (il «saper fare») dipendono dalla memoria processuale, la quale opera nell'apprendimento per imitazione, particolare importanza tale memoria assume, come si comprende, nelle culture orali, dove gli «schemi» condivisi, spesso rappresentati attraverso rituali collettivi, siglano l'appartenenza a quella che Durkheim definisce «comunità organica»³³. Alla componente processuale si ascriverà, nelle culture orali, anche la pratica che la retorica classica ha definito *actio*, ossia, l'apprendimento a memoria del testo da recitare, che sigla, accanto ad altre abilità apprese, l'appartenenza alla comunità stessa e garantisce, attraverso la ripetizione variata dell'identico, la sua prosecuzione in una durata iscritta nel ciclo stesso della natura. Le società che Lévi-Strauss definisce «fredde», ovvero conservatrici ed omeostatiche, non esposte o debolmente esposte ad un processo di civilizzazione, si avvalgono principalmente della gestualità procedurale, che, anche per scarsa disposizione economica all'innovazione, valorizza culturalmente la ripetizione³⁴. Ma osserveremo come anche nella musica popolare delle società «calde» qual è la nostra i motivi del «fare» informino i canti a tali occasioni legati; essi ripropongono infatti (basti pensare alla poesia delle origini, sia essa epica o biblica) lo schema universale dell'esperienza: segmentazione-ripetizione-variazione. Laddove è centrale, nella comunità, l'aspetto processuale (metrico-pulsivo) legato all'azione, si privilegieranno la struttura cadenzale, con tendenza alla

suddivisione binaria e alla simmetria tra i colti e l'iterazione variata di moduli sintattici o morfemati; laddove invece prevale la condizione (ovvero la necessità di celebrare, attraverso il canto, l'appartenenza ad un'identità collettiva o di rafforzarne il sentimento), sarà privilegiato l'aspetto melodico, portatore della componente affettiva e identitaria. Identità e azione, insomma, saranno rappresentati, rispettivamente, dalla melodia e dal ritmo, con diversi gradi di incidenza. Della profonda interrelazione tra la componente melodico-affettiva e la componente ritmico-processuale attesta la tradizione contadina di canti antifonali. Nati dalle azioni di lavoro, ma spesso riproposti in occasioni extra-lavorative, questi ultimi si fondano proprio sull'alternanza (ritmica) di solista e coro o di due cori: i rispetti (che si cantano a vicenda: «rispettare»), o gli stornelli (che si cantano «a storno», ovvero, a «rimbalzo di voce»), coniugano nella loro particolare struttura il *continuum* melodico e monodico del motivo (cantato all'unisono) con l'avvicinarsi delle voci. Si noterà, in tutti i casi, l'assenza (o la presenza in forme rudimentali, quale l'intervallo di terza), dell'armonia, che, con la sua componente intellettuale, esorbita dalle necessità di rappresentazione dell'azione e dell'identità. Mentre la monodia è riconosciuta dagli antropologi come peculiarità della tradizione orale di culture non stratificate³⁵ (in cui il canto, la religione e il lavoro hanno un'unica origine³⁶), sono le società stratificate, presso le quali vige la divisione socio-culturale del lavoro, ad aver al contempo valorizzato la scrittura, l'armonia, la polifonia e il professionismo.

Se il processo di razionalizzazione della musica, come ricorda Molino, è precoce nella nostra cultura, più tardi è quello che riguarda il lavoro³⁷: esso può farsi risalire all'epoca dei Lumi. Mentre Voltaire esaltava il bisogno, e quindi il lavoro, come agente ideologico della civilizzazione dell'Europa, dobbiamo a Rousseau, avversatore del progresso ma lettore di Lucrezio³⁸ e primo antropologo, una teoria sulla gestualità applicata al bisogno stesso. Considerando che «les moyens généraux par lesquels nous pouvons agir sur les sens d'autrui se bornent à deux, savoir, le mouvement et la voix»³⁹ egli distingue nell'*Essai sur l'origine des langues*, sulla base della cosiddetta «teoria dei climi» già formulata da Montesquieu nell'*Esprit des lois*, un genio del Nord, dove la necessità («aidez-moi») favorisce il primato del grido e della gestualità strumentale (*ivi* compresa la scrittura), e un genio mediterraneo, dove

invece prevalgono il dispendio e la passione («aimez-moi»); qui nascono per primi la parola e il canto. Vedremo più sotto quanto tali teorie (che già tengono conto di un doppio paradigma cognitivo: semantico e processuale) abbiano influenzato il Romanticismo europeo.

Dopo il capitale ma discusso studio di Karl Bücher (1896): *Arbeit und Rythmus*⁴⁰, è Marcel Jousse, allievo di Marcel Mauss, a fornire, nell'*Anthropologie du geste*⁴¹, gli elementi per una teoria generale della gestualità in ambito lavorativo con un'attenzione particolare agli aspetti ritmici. In seno alla tradizione della *Formgeschichte*, che si è occupata della preistoria orale dei Vangeli, egli ha fatto discendere i principi della religione giudaico-cristiana dai movimenti del lavoro della tradizione aramaica. Tali movimenti derivano, a loro volta, da schemi ideomimetici già presenti nel fanciullo, ch'egli definisce un «laboratoire de rythmo-pédagogie»⁴². Ricordando quanto asserisce Aristotele nella *Poetica*, ovvero che l'uomo è «le plus mimeur de tous les animaux»⁴³, Jousse individua l'origine del gesto come espressione dell'anima collettiva di un popolo nel «rejeu»: ripetizione imitativa dell'atto⁴⁴ in cui memoria e prassi, «mnésie et praxie», coincidono⁴⁵. Ogni unità gestuale, o «mimème», appare motivata dalle caratteristiche proprie dell'oggetto al quale si rivolge; e lo strumento, che ha una funzione di mediazione tra il soggetto e l'oggetto, altro non è, come vedrà J. Bruner, che un amplificatore del gesto manuale. Ciascuno, infatti, e Jousse sembra richiamarsi alle teorie di Rousseau⁴⁶, «tire son premier outil de son propre corps»⁴⁷: *homo faber ipse sui*. L'uomo, il più pigro tra gli animali imitatori, seleziona, nell'ambito della gestualità globale, una «eupraxie» che risponde alla legge universale del minimo sforzo; a ciò si deve, per progressiva canalizzazione delle energie corporee nel «mécanisme laryngo-buccal»⁴⁸, la nascita del linguaggio e, parallelamente (ma non conseguentemente, come aveva visto Rousseau), della scrittura; la quale, in quest'ottica, non può che intendersi come il prodotto finale verso cui è teso lo sforzo manuale dello scriba con la sua «mécanique plumitive»⁴⁹. Più specificamente, Jousse riconosce nel ritmo, con la sua «explosion d'énergie nerveuse déflagrant à des intervalles biologiquement équivalents»⁵⁰, un ausiliario («adjuvant») dell'azione faticosa e, in seconda istanza, della comprensione imitativa del mondo inteso come modello di ogni rappresentazione. Poiché il «cinémimisme corporel-manuel»

è molto dispendioso, ecco dunque, parallelamente alla parola e alla scrittura (che sono a pari titolo dei precipitati economici del gesto), la nascita di «rythmes facilitants»⁵¹ quali sono i ritmi delle canzoni di lavoro, e, per derivazione, i canti patriottici, in cui l'azione (spesso accompagnata da un ausiliario strumentale, qual è il tamburo) è predominante: ogni mimema si associa ad un fonema omorganico per creare delle «rythmo-mélodies»⁵² con funzione di rimemorazione collettiva che sono, al tempo stesso, «musculaires et mélodiques»⁵³. Essendo composto di intensità e durata, il ritmo è già dotato, per così dire, di una capacità proto-narrativa propria. Esso si divide infatti, secondo Jousse, in tre fasi successive: incoativa, esplosiva ed egressiva o terminativa: «un mimème s'amorce, explose et s'évanouit»⁵⁴. Se queste tre fasi erano, in epoche remote, contemplate e rappresentate attraverso l'aspettualità del verbo, ancora tributaria del gesto umano, la nostra cultura, favorendo il progressivo adeguamento economico di *res* e *intellectus*, di forma e funzione, ha ridotto tali aspettualità al solo momento «positivo», o altrimenti «costruttivo», rappresentato dall'*ictus*. Ma Jousse sembra trascurare, nell'elaborare quello che definisce «formulisme», le conseguenze psichiche già studiate da Freud nel *Disagio della civiltà* (1919): a seguito della canalizzazione dell'energia pulsionale in gesti economici e socialmente produttivi, un residuale affetto di vitalità non speso è responsabile delle nevrosi della modernità. Ed è proprio a seguito della selezione di unità gestuali, o mimemi, a scopo economico (come avviene per i fonemi e i suoni nel linguaggio e nella musica) che si è imposta, in Occidente, la percezione aneddotica del ritmo di cui si è appena detto. Ragione per la quale, nel lavoro così come nel testo musicale e poetico, che surrogano in forme artistiche atti di culto, la «semiosi ideomotoria» prodotta è sempre eccedente rispetto allo schema che presiede alla costruzione dell'oggetto; un affetto di vitalità che sfugge al manufatto, è reinvestito e significato à côté come «presenza del vivente» immanente all'opera. Così l'opera stessa rivendica, nella modernità, la propria «autonomia» dal sistema economico, contestando il gesto meccanico e anonimo che la tradizione assegna all'artista «eteronomo», ridotto a semplice strumento nelle mani del grande manovratore; dapprima Dio, poi il Capitale. In questa reticenza di Jousse sembra dunque potersi riassumere tutta la distanza che la modernità significa tra l'essenza (la comunità obbediente, religiosa e

lavoratrice) e l'esistenza (il dolore della responsabilità individuale e della morte di Dio).

Nella seconda parte del suo saggio Jousse formula, in merito all'azione del gioco o della recitazione, poi trasformata in azione di lavoro e di preghiera, la legge del bilateralismo umano (destra-sinistra, avanti-indietro), che caratterizza i gesti del «portare» quanto, per estensione, quelli del «ponderare». Al «portage-partage» («partager le monde pour le mieux porter»)⁵⁵ ogni atto di giudizio rinvia con la sua logica binaria; non ultimo, il giudizio divino. E laddove l'uomo è oppresso dal fardello («labeur») della sua esistenza, la religione ne rappresenta il «sollievo» materiale e morale. La recitazione collettiva del «Soulèvement» nella cultura aramaica favorisce infatti l'euprassia: Cristo è il salvatore perché è un ausiliario d'azione, un «régulateur de gestes»⁵⁶ («Venite ad me omnes qui laboratis, et onerati estis, et ego reficiam vos [...]. Iugum enim meum suave est, et onus meum leve», Mt, 11, 30); di qui la presenza del canto e dell'orchestica manuale nella liturgia⁵⁷. Fondamentale, in questa ritualità del quotidiano, è appunto l'alternanza delle mani, come aveva compreso – osserva Jousse – Taylor, che l'applicò al lavoro industriale: attraverso tale bilateralismo il lavoro è più rapido e meno faticoso⁵⁸. L'oscillazione alternata delle mani si osserva in primo luogo nello «style paysan», che attesta l'obbedienza di una categoria umana alla legge divina: la postura ricurva del contadino, così diversa da quella eretta dell'uomo di città – *os homini sublime dedit*, come recita la formula ovidiana evocata da Baudelaire in *Le cygne* – attesta infatti la pesantezza dei materiali che lavora e, insieme, la difficoltà a «lasciare la presa» del proprio fardello; la presa sulla realtà e sulla cosalità. Il contadino manifesta d'altronde, nota Jousse, la sua ostilità per l'arte in cui domini lo squilibrio⁵⁹, e che è propria dell'estetica urbana con la sua derealizzazione.

Se esistono, come ricorda Adorno, delle «omologie strutturali» tra musica e società, «mediate dalla tecnica e dalla natura del materiale sonoro»⁶⁰, talché i modi del far musica interagiscono con forme della vita economica, i canti da lavoro, annoverati tra gli esempi di «musica funzionale»⁶¹, sono riconosciuti tuttavia come degli «universali» antropologici⁶². Studiosi quali Pitré ne faranno materia di studio specifico, rilevando come essi siano tanto più diffusi quanto più duri sono i mestieri cui si associano; dai canti per il trasporto delle «salme» di sale a riva, a quelli per la «lizza» (trascinamento a

valle) dei blocchi di marmo sulle Apuane; a quelli dei «battipali» veneziani, che ponevano le fondamenta della città nel suolo subacqueo della laguna; al «trallero» che, genere unico nella tradizione popolare italiana, corrisponde all'uso antico dei marinai di supplire con le loro voci alternate alla mancanza di strumenti musicali durante la faticosa navigazione⁶³. Non sempre tuttavia, sottolinea M. Straniero, «il canto di lavoro nasce per accompagnare come un sottofondo il lavoro stesso; più sovente, esso ne celebra le vittorie, ne depreca la durezza eccessiva, ne ricorda con nostalgia il tempo felice». Così come canti di lavoro vengono ricontestualizzati in ambiti allotri (è il caso degli stornelli), canti pretestuali vengono ridestinati a particolari occasioni di lavoro; una reciprocità si istituisce tra processo e pretesto. Poiché «tutti cantano tutto», continua Straniero, parrebbe un «arbitro letterario» (indi un complesso di cultura) definire «canti da lavoro» quelli il cui contenuto si lega a un mestiere o a una professione. Autori di vere e proprie canzoni da lavoro e sul lavoro furono spesso, egli precisa, «i primi sindacalisti, coordinatori di leghe operaie»; talvolta intellettuali prestatati alle classi operaie e fattisi loro aedi per scelta e missione⁶⁴. Ciò che fa dunque di un canto un «canto di lavoro» – ci conferma Bosio, che ha dedicato un saggio ai suoni e ai gridi in ambito lavorativo – «è la sua funzione rispetto al lavoro, il suo condizionamento dal lavoro, il suo collegamento con il grado di disponibilità fisiologica che proviene dal lavoro»⁶⁵; l'attenzione al processo sembra dunque un predicato imprescindibile della sua definizione. Invece, il canto di lavoro è fatto frequentemente oggetto d'interesse «pretestuale» all'avvento dell'industrializzazione, sia come ausiliario ideologico della coscienza di classe sia come fenomeno di curiosità antropologica ed estetica da parte di una cultura alta⁶⁶. La nomenclatura della cultura dominante, il suo tipo di semplificazione e di generalizzazione, conclude Bosio, «sono impropri e inadeguati a contenere la complessa realtà del mondo che lavora»⁶⁷. Tale 'pretestuosità' rientra, tuttavia, nella divergenza ermeneutica di cui si è detto. Così come il canto, sciolto dalla propria funzione ausiliaria, sopravvive in forme diversive (di svago e auto-intrattenimento); così come certi patrimoni culturali urbani decaduti (balli di corte, canzoni di tradizione cortese) vengono recuperati nelle campagne⁶⁸, è stata recuperata in ambito artistico (ma anche in ambito ideologico, estetico o commerciale) la musica funzionale: liturgica o lavorativa. E non è forse un caso che la poesia e la musica

colta, che reinvestono in forme suntuarie atti di culto un tempo destinati a una precisa funzione, prendano coscienza della loro autonomia etica ed estetica proprio all'avvento della società industriale.

3. Il 'canere' e il 'fabricare' (aspetti storici)

Come scrive Jean Molino rivisitando nel suo saggio: *Musica e lavoro* l'aporia di Max Weber, «non sappiamo dove cominci e dove finisca la musica»⁶⁹, né dove si collochi «il limite preciso fra il lavoro e altre attività»⁷⁰. Molte culture ignorano i termini generici corrispondenti a tali categorie; il che attesta che esse sono, come l'uomo di Foucault, un'invenzione recente. Tuttavia, in pressoché tutte le culture musica imitativa, lavoro e creazione appaiono intimamente legati. All'imitazione degli dèi con la musica, ricorda Schneider⁷¹, si conferisce, nella Cina antica, il significato di «lavoro manuale». Secondo alcune cosmogonie, il suono primordiale si leva dall'incudine del primo fabbro; e Pitagora narra di aver scoperto i principi dell'armonia universale dopo aver ascoltato un fabbro che picchiava il martello sull'incudine⁷². Ma non mancano tradizioni che riconoscono nell'emanazione del grido primordiale l'origine del mondo.

I due paradigmi che presiedono, in Occidente, ad ogni creazione o imitazione – il canto e l'attività manuale – sono all'origine della musica quanto della poesia. Essi si ripropongono sia nella tradizione classica che in quella giudaico-cristiana. Il *canere*, che impiega la voce, ha, nella Grecia antica, una rappresentazione nei citaredi Apollo e Orfeo e, nella tradizione biblica, in Iabel, «pater canentium cithara et organo», secondo il Genesi, 4, 21. Il *fabricare*, che impiega invece gli strumenti come «ausiliari» dell'atto creativo (la penna, lo strumento musicale, l'utensile), va sotto il dominio 'tesaurizzatore' dell'eroe culturale: Hermes-Mercurio in Grecia e a Roma; Tubalcain, «malleator et faber in cuncta opera aeris et ferri» (Gen, 4, 22) della progenie di Caino, nella tradizione biblica⁷³.

Se da Omero a Esiodo, come sostiene Molino, non esiste il concetto del lavoro quale noi lo intendiamo in quanto l'attività non si distingue dall'atto come risultato socialmente qualificante⁷⁴ (*ergon* indica la capacità di trasformazione della materia e *ponos*, da cui il lat. *pondus*, un'attività faticosa) e la produzione (*poiesis*) non si distingue dall'azione (*praxis*), la musa Melete, ricorda D. Restani, presiedeva alla «concentrazione» e alla

disciplina indispensabili all'apprendistato del mestiere di aedo⁷⁵. Esiodo, che ne *Le opere e i giorni* nobilitava il lavoro e ne invocava la necessità, ricorda, nella *Teogonia* (vv. 22-35), che il dono invisibile della memoria veniva rappresentato da uno strumento: lo *skeptron* (bastone del viandante) che, come «ausiliario» ideomotorio del viaggio⁷⁶ segna, con il suo ritmo, le tappe progressive nel raggiungimento di una mèta. Ma già nel primato dell'arte citaredica sull'auletica (la vittoria mitica del dio Apollo sul satiro Marsia ha un riscontro nella condanna politica dell'aulo da parte di Aristotele), si poteva riconoscere una prima testimonianza del primato metafisico che la voce (e il lavoro intellettuale) andavano assumendo a discapito del lavoro manuale. L'atto demiurgico per eccellenza essendo quello del nomoteta, in cui la creazione è nominazione⁷⁷, la parola assume vieppiù la funzione di nobile comparato, e lo strumento di vile comparante. Nota la condanna etica del lavoro manuale da parte di Aristotele, il quale, pur avendo riconosciuto nella mano lo strumento degli strumenti (e dunque il principio di ogni trasformazione), ebbe a scrivere nella *Politica*, distinguendo *poiesis* e *praxis*, che il lavoro manuale e la virtù, nelle società basate sul merito, si escludono a vicenda⁷⁸. La condanna della manualità appare sin d'ora legata al processo di stratificazione sociale che interessa la città. Mentre le *Georgiche* virgiliane, idealizzando il lavoro dei campi come esempio di obbedienza alle leggi della natura, costituivano le premesse della concessione ideologica patita dal mondo contadino nella storia d'Occidente, dello svilimento del lavoro manuale (artigianale) in ambito cittadino testimonia un passo del *De officiis* ciceroniano (I, 150):

Tutti gli artigiani [...] esercitano un mestiere volgare: non c'è ombra di nobiltà in una bottega. Ancora più in basso sono quei mestieri che servono al piacere: «pescivendoli, macellai, cuochi, salsicciari, pescatori», per dirla con Terenzio; aggiungi pure, se non ti dispiace, i profumieri, i ballerini e tutta la masnada dei mimi e delle mime⁷⁹.

Lo sfruttamento materiale dei beni della terra e del mare, che avvia lo stato di cultura, è evocato da Ovidio, nelle *Metamorfosi*, come una maledizione:

Si spiegavano le vele ai venti, a quei venti che il marinaio ancora conosceva appena; i legni che a lungo erano rimasti sugli alti monti danzarono sui flutti

sconosciuti. Sul suolo, prima comune a tutti come la luce del sole e l'aria, con cura l'agrimensore tracciò lunghi confini. E non soltanto si pretendeva che la terra, nella sua ricchezza, desse messi e alimenti, ma si discese nelle sue viscere, e ci si mise a scavare i tesori, stimolo al male, che essa aveva nascosto vicino alle ombre dello Stige. Così il ferro pernicioso e l'oro più pernicioso del ferro furono portati alla luce: ed ecco, compare la guerra...⁸⁰

Maledizione che la tradizione cristiana sembra far propria. Mentre Macrobio diffondeva nella cristianità, come ricorda Curtius, l'idea del *deus opifex* (Dio come autore della «divina fabbrica del mondo»⁸¹), è noto come Agostino – sulla scorta del Genesi (4, 17-19) – abbia considerato il lavoro umano una condanna e una penitenza⁸². Se il giardino dell'Eden deve essere coltivato dall'uomo (Gen, 2-15), tale opera sarà posta sotto il segno dell'eteronomia: servire Dio, non se stessi. Bisogna dunque, raccomandava Agostino nel *De humilitate*, rassegnarsi ad amare il nostro lavoro (il nostro affanno); e lo faceva per l'appunto ricorrendo a quei tratti «metrico-pulsivi» (ripetizione-variazione) cui si attribuisce una funzione mnemotecnica destinata ad imprimersi nella coscienza collettiva: «In eo quod amatur, Non laboratur. Aut si laboratur, labor amatur»⁸³. «Labor, proprie tribulatio; laborare, proprie paenitere», gli farà eco, più tardi, Alano di Lilla⁸⁴.

Ove l'unica attività degna dell'uomo libero nel medioevo cristiano – l'arte liberale⁸⁵ per antonomasia – è l'attività intellettuale (la regola benedettina, che riabilita il lavoro, non dimentica la gerarchia già stabilita da Gregorio di Nissa tra le mani e gli organi vocali)⁸⁶, a coloro che sono condannati al lavoro manuale non resta che la consolazione del canto:

Il canto incita i rematori, la musica accarezza dolcemente l'animo perché esso possa meglio sopportare le fatiche e la giusta modulazione della voce allevia la stanchezza che ogni lavoro procura,

notava Isidoro di Siviglia⁸⁷. E non dissimilmente si esprimerà vari secoli più tardi Baldassarre Castiglione in un passo del *Cortegiano* (cui Leopardi sembra richiamarsi nel *Sabato del villaggio*):

[la musica] pare che Dio a noi l'abbia data per dolcissimo alleviamento delle fatiche e fastidi nostri. Onde spesso i duri lavoratori de'campi sotto

l'ardente sole ingannano la lor noia col rozzo e agreste cantare. Con questo la inculta contadina, che innanzi al giorno a filare o a tessere si lieva, dal sonno si diffende e la sua fatica fa piacevole; questo è iocundissimo trastullo dopo le piogge, i venti e le tempeste ai miseri marinari; con questo consolansi i stanchi peregrini dei noiosi e lunghi viaggi e spesso gli afflitti prigionieri delle catene e ceppi⁸⁸.

La concessione tributata per secoli all'*otium* (tale che il *negotium* cittadino non ne sarebbe che la negazione: *nec otium*, come attesta il *De vita solitaria* del Petrarca) è tuttavia destinata ad un rovesciamento. Mentre nel Cinquecento il lavoro del musicista e del poeta si professionalizzano in ambito cittadino⁸⁹, poeti quali Ronsard valorizzano, rivisitando alla lettera la topica cristiana della divina tessitura, il mestiere artigianale del tessitore il quale, eletto ad esempio di *negotium* virtuoso praticato in città, è assimilato a quello del probo contadino⁹⁰. L'etica protestante, che ha svolto in tal senso, com'è noto, un ruolo determinante, istituisce frattanto una formazione di compromesso tra autonomia (merito sociale) ed eteronomia: col sudore della fronte si guadagna il pane e il paradiso. Tanto la mendicizia quanto la vita contemplativa – cui si conferiva per ragioni opposte un medesimo valore simbolico – vengono condannate in quanto forme parassitarie della vita produttiva; povertà e ricchezza si configurano oramai come nozioni economiche, da rapportarsi all'attività lavorativa stessa. All'avvento della scienza sperimentale e della tecnica (Bacone, Hobbes) l'uomo acquisisce, con il potere di trasformazione sulla natura, l'autonomia, sfuggendo così alla maledizione del Genesi. Mentre, tra Sei e Settecento, il borghese La Bruyère lamenta la condizione subumana del contadino, aggiogato alla necessità mentre la città ne consuma i prodotti⁹¹, etica religiosa e scienza sono oramai concordi sul valore morale del lavoro. Il paradigma *otium-negotium* si rovescia definitivamente in ambito illuministico; ne testimonia l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, con le sue venti tavole dedicate ai mestieri⁹². Con l'affermarsi dell'economia politica (nelle *Ricerche sopra la natura e le cause della ricchezza delle nazioni* di Adam Smith, del 1776, «lavoro» è parola chiave), viene valorizzata l'azione manuale a discapito del lavoro intellettuale. Starobinski vedrà bene⁹³ come il noto epifonema del *Candide* voltairiano: «Il faut cultiver notre jardin» rovesci la prospettiva del Genesi in termini

materiali; è questo il messaggio borghese della Rivoluzione. Lamentando, da una posizione oramai eccentrica, la perdita della pienezza dell'umanità a vantaggio delle arti e delle scienze, e individuando in ogni utensile quel «dangereux supplément» che avvia l'infelice processo di civilizzazione⁹⁴, il reazionario Rousseau è, di fatto, all'avanguardia delle nuove tendenze regressive del romanticismo; il quale, ponendo le premesse per una imminente frattura tra le ragioni dell'arte e quelle della produttività, riconosce un primato al canto – alla vita – sul valore borghese del lavoro e della forma. E non è un caso che le teorie rousseauiane riecheggino nell'*Oro del Reno* wagneriano.

Mentre, con l'industrializzazione, il popolo contadino si riversa nelle città appropriandosi simbolicamente dello spazio dell'autonomia, il patrimonio dei canti rurali viene rifunzionalizzato in termini patriottici: nascono i canti di rivendicazione nazionale e contestualmente si diffonde, sui principi stessi della Rivoluzione, l'educazione musicale pubblica: accanto ai Conservatori, si istituiscono le associazioni corali del dopolavoro operaio (i cosiddetti «orphéons»). Parimenti, la scuola abbandona la sua vocazione originaria, motivata dal gr. *scholê* (*otium*) per entrare, con l'istruzione obbligatoria, nel sistema dell'economia politica. Ed è da qui che comincia, a nostro vedere, la storia del lavoro, che ha il suo notorio coronamento nelle teorie marxiste. Di una merce che equivale a forza-lavoro oggettivata borghesi capitalisti e operai socialisti si disputano i frutti senza metterne in discussione, osserva bene Molino, la natura e la necessità⁹⁵. Si è compiuto, insomma, quello che Max Weber definisce il processo di razionalizzazione borghese, che conduce all'idea di «lavoro puro»⁹⁶. E non è un caso, come attestano diversi documenti storici, che in molte fabbriche si negasse agli operai l'opportunità di cantare⁹⁷. Spetta ora alla musica e alla poesia cosiddette 'colte' rivendicare, attraverso la riappropriazione in forme estetiche di precedenti pratiche culturali, la loro rispettiva autonomia in rapporto alle logiche della produzione; se la vita è sempre in eccesso rispetto all'adeguamento tra forma e funzione che tali logiche raccomandano, essa rivendica i propri diritti dapprima riconoscendo il primato del canto (e del canto popolare in particolare) a discapito dell'azione, come è il caso del romanticismo; successivamente (dal simbolismo all'epoca attuale) proponendo nuove forme; e sarà allora, come bene vedrà Adorno, il mo-

dello stesso della produzione che verrà reinvestito a vario titolo nel testo o nell'opera musicale.

4. L'anima e le forme: poesia, musica e lavoro

Le teorie formulate da Montesquieu e Rousseau sul «genio» dei popoli, dapprima diffuse soprattutto nella Germania romantica sotto il nome di *Folkgeist* e poi in tutta Europa (vi si richiameranno, a loro volta, Mme de Staël, Leopardi⁹⁸, Hugo, e lo stesso Wagner col suo saggio: *Kunst und Klima*) hanno il merito di relativizzare il primato metafisico della voce, fino a rovesciare il paradigma greco-latino a vantaggio del brumoso e operoso Nord. Dalla funzione attiva (euforica) che il lavoro svolge nella società capitalistica, la poesia romantica stabilisce intanto una distanza psicologica; distanza che è significata attraverso una posizione di enunciazione eccentrica (nel tempo e nello spazio) rispetto al mondo produttivo: *suave... alterius spectare laborem*, secondo la formula che dava significativamente avvio all'«elogio della filosofia» lucreziano⁹⁹. Tale straniamento, che spesso coincide con lo spazio simbolico della campagna, non solo valorizza, in rapporto alla produzione (*poiesis*), la ricezione (*aisthesis*) ma, rielaborando psicologicamente un fenomeno fisico qual è la diminuzione della frequenza del suono con l'aumentare dello spazio, fa sì che l'euforia dell'azione cittadina si trasformi in disforia e nostalgia. Così, il percorso 'metaforico' del suono viene a rappresentare il desiderio di regredire allo stato d'infanzia dell'individuo e della civiltà. Di un primato del principio del piacere sul principio di realtà nel canto di mestiere attesta senz'altro il nostro Leopardi che pronunciandosi, nello *Zibaldone*, sul piacere che produce l'ascolto di una musica lontana, evoca l'emozione suscitata nel poeta da un canto di agricoltori. La posizione eccentrica del ricettore in rapporto a chi lavora è eletta a paradigma di una rimozione del dolore; l'affanno di chi lavora – in ciò egli anticipa le poetiche simboliste – è dissolto nell'effetto anedddotico della ricezione, che equivale a sublimazione:

È piacevole per se stesso [...] se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, [...] che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; [...] il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza

però vederli, e così il muggito degli armenti, ec.¹⁰⁰

Nei *Canti*, dove Leopardi pone insistentemente l'accento sull'operosità altrui, si ricorderà la centralità simbolica che assumono diverse categorie di lavoratori – filatrici, zappatori, legnaiuoli, artigiani ed erbauoli – come emissari di un atto di riparazione compiuto dalla poesia: «piacer figlio d'affanno»¹⁰¹, giacché chi riposa «il tedio assale»¹⁰². Fondamentale e anticipatore delle poetiche successive è, nei *Canti* leopardiani, il reinvestimento poetico della processualità, come attesta, tra gli altri, il noto passo di *A Silvia*, in cui il poeta si distoglie dalle «sudate carte» per porger l'orecchio al suono della voce

Ed alla man veloce
Che percorrea la faticosa tela¹⁰³.

Se è vero, come scrive Molino, che «il canto popolare interessa più i poeti che non i musicisti»¹⁰⁴, un certo interesse – a conferma delle teorie rousseauiane sulla predisposizione al *fabricare* dei popoli nordici – per gli aspetti processuali del lavoro si riscontra nella musica «colta» tedesca dove il testo, spesso tributario della canzone popolare, duplica l'atto costruttivo implicito nella forma musicale. Mentre il librettista di Mozart aveva scritto, nella *Finta giardiniera*, su un ritmo ternario e martellante:

A forza di martelli, di martelli, martelli, il ferro si
riduce
A forza di scarpelli, di scarpelli, scarpelli, il marmo
si lavora¹⁰⁵

Johan Friedrich Kind, l'autore del libretto del *Franco cacciatore* di Weber (1821) risponde, con il «canto dei cacciatori» (Atto III, scena 6) all'intento musicale di siglare, a mezzo di unità «metrico-pulsive», l'unità organica della corporazione¹⁰⁶. Qui un modulo fonosintattico di carattere binario e iterativo, fondato sull'apofonia o/a (chiusura-apertura; tensione-distensione) funge da ausiliario d'azione:

Jo, ho! Tralalalala!¹⁰⁷.

Sarà appunto Wagner, musicista e librettista, estimatore dell'opera di Weber e massimo interprete in musica delle idee rousseauiane, a formulare, in *Oper und Drama*, la teoria del primato linguistico del tedesco sul francese in qualità di lingua motivata, ovvero caratterizzata dall'identità tra *Tonsprache* e *Wortspra-*

che: tra l'accento, elemento gestuale, e la parola¹⁰⁸. Nell'armonia operativa tra parola e gesto egli riconosce, altresì, il primato culturale della nazione tedesca su quella francese: ad una lingua arbitraria, schiava della rima (per il fatto che l'accento non è posto sulla radice della parola, bensì sulla desinenza)¹⁰⁹ sembra infatti doversi ascrivere il male dell'industrializzazione, figlia dell'astrazione. Nell'allitterazione (*Stabreim*), così come nell'unisono proprio dei canti di lavoro Wagner riconosce la marca più significativa dell'unione del gesto e della parola; attraverso di essa, che ha luogo anzitutto nel respiro umano, tutte le lingue e tutte le azioni, coniugando intenzione e forma dell'espressione¹¹⁰, si riconducono ad una sola manifestazione. Il canto di lavoro è anche una delle costanti tematiche dell'opera wagneriana; dal canto dei marinai nell'*Olandese volante* (dove la componente processuale figura attraverso lo schema ripetizione-variazione, tensione-distensione, isometria, brevità):

Hojohe! Hallojo! Ho! He!
Ho! He! Ja! Ho! Hallojo!
Ho! Johe! Hallohe! Hallohe!¹¹²

a quello del marinaio solo che apre il *Tristano e Isotta*, dove invece domina l'aspetto semantico, che anticipa, attraverso una funesta toponomastica, il destino di Isotta:

Al Nord l'occhio s'affonda,
Al Sud ci porta l'onda
[...]
Donna errabonda
Ove ten vai?¹¹³

al canto del fabbro Mime nell'*Oro del Reno*¹¹⁴. Ma è nei *Maestri cantori* che il canto di mestiere assume, attraverso le diverse corporazioni artigiane rappresentate, una centralità tematica con annessi aspetti di metaprocessualità. Citeremo, fra tutti, il canto del protagonista, il calzolaio Hans Sachs, al ritmo di martello e di lesina che, quasi a richiamare il motivo mozartiano sopra evocato, percorre, come *leitmotiv*, tutta l'opera:

Son canzonette quelle che acciabbato/E canto in
quella sol che tiro e batto!¹¹⁵

Da notare, in questi versi come in altri che hanno come protagonista il poeta-ciabattino¹¹⁶, che

l'aspetto metrico-pulsivo non si limita solo all'*ictus* ritmico, bensì interessa l'intera fase ideomimetica della pulsione, includendo nella sua rappresentazione anche le fasi oscillatorie liminari: incoativa ed egressiva. Un corrispettivo organico dell'azione del ciabattino è, appunto, quella del direttore d'orchestra, che coniuga, nel gesto, circolarità e verticalità, intensità e durata. Così la musica figura se stessa, e acquisisce la propria autonomia rappresentativa emancipandosi dalla sua secolare tributarietà al semantismo verbale.

Una ritmicità dolorosa, implicita nel gesto del *ver-gare* Baudelaire frattanto dal canto suo significava, accogliendo a modello della poesia l'etica riparatrice del lavoro. Egli individua, in particolare, due rappresentazioni del ritmo situate agli estremi del linguaggio come lo sono la vita e la forma: una «ondulation de la rêverie», capace di indurre una sedazione e una rimozione del dolore per via ipnagogica (e a cui si riconducono tutte le istanze regressive e affettive della sua poesia), e un «soubresaut de la conscience»¹¹⁷; istanza distruttiva del risveglio, attraverso cui il soggetto, prendendo atto dello spezzarsi del legame (del figlio dalla madre, dell'uomo da Dio), sperimenta il trauma della responsabilità ovvero dell'autonomia. E non è un caso che Kierkegaard, padre dell'esistenzialismo moderno, abbia associato in quegli stessi anni, ne *Il concetto dell'angoscia*, il diavolo e l'improvviso. Un'anaffettività parentale tramutatasi, per una particolare congiuntura, in anaffectività storica e cosmica, fa sì che ogni azione in Baudelaire sia priva di destinazione; coazione senza scopo e senza «intreccio». Essa si manifesta, come ben vede Benjamin nei suoi studi sul poeta¹¹⁸, attraverso un'andatura spezzata; nella vita come nell'opera. La coscienza organica del vivente e la sua iscrizione nella forma del testo come bel manufatto producono infatti un *cursus* scazonte: mentre con una sovraderminazione in arsi dell'azione egli vuol significare una resistenza fisica e, in seconda istanza, una renitenza psicologica (e, più estesamente, critica) all'avanzamento e al progresso imposto dalla morale del lavoro, l'allentamento del ritmo, ravvisato come colpa, è affiancato da una iperritmia riparatrice. Così, la riparazione attesta il peccato; e lo scandalo, che fa zoppicare (*scandalizare* vs. *scandere*), produce, al contempo, abasia e afasia:

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher¹¹⁹.

Il fanciullo-Rimbaud, accogliendo parimenti l'anaffettività parentale a paradigma di un'Europa che denega la propria discendenza, ha trasmesso a tutta una generazione il suo consonantismo stridente, fricativo o occlusivo, la sua scrittura discontinua e pulsionale: siamo all'avvento del rumore che, riemergendo nella coscienza sociale come disordine, testimonia del primato del fare sul cantare, e della macchina sull'uomo. E il canto, come presenza del vivente talvolta rivendicata in musica e in poesia, scende d'ora in poi a compromesso con il rumore della produzione. Mentre, a fine secolo, Debussy si interessava tanto alla musica razionale di Rameau quanto alle filastrocche infantili; e i poeti zutisti e fumisti esibivano il culto feticistico per la canzonetta stereotipa da taverna – portatrice, coi suoi ritmi zoppicanti e le sue apofonie elementari, di un principio del piacere sottratto all'industria ma dell'industria figlio – il treno-merci di Laforgue si faceva lamento, *threnos*:

Que tristes, sous la pluie, les trains des marchandises!¹²⁰

E mentre si affermava, con l'avvento del nuovo secolo, il futurismo macchinista, anch'esso frutto di una formazione di compromesso tra il primitivismo energetico¹²¹ e la razionalizzazione meccanicista erede di Cartesio, Apollinaire evocava, nelle sue poetiche deambulazioni, la selvaggia grazia delle zone industriali¹²²; e ancora, mentre si sperimentava il «bruitage» elettroacustico, che permetteva all'ascoltatore di calarsi nel paesaggio sonoro di un'azione come l'operaio è immerso nei rumori della catena di montaggio¹²³, Schönberg raccomandava, sulla scorta di Debussy, lo *Sprachgesang* (il parlato-cantato), che si richiamava alla lallazione, alla cantillazione infantile.

L'esperienza simbolista, che aveva conferito al ritmo una forte impronta metatestuale, è accolta a vario titolo dai poeti del Novecento. Da un lato, i poeti d'ispirazione cattolica valorizzano, in un'ottica anti-intellettualistica ed eteronoma, la componente metrico-pulsiva del versetto biblico e l'anonimato processuale dell'opera di tradizione artigianale (che condurrà, accanto ad altre esperienze più laiche, alla cosiddetta 'morte dell'autore'). Péguy si richiamava ad esempio, nelle sue *Tapisseries*, al modello (*prorsus-versus*) fornito dalla tessitura dell'arazzo. E Claudel raccomandava di affidarsi, in poesia, al ritmo biologico:

L'iambe fundamental: un temps faible et un temps fort¹²⁴.

Dall'altro, poeti intellettuali e agnostici come Paul Valéry (per il quale comprensione è anzitutto memoria in azione), si faranno portavoce di una rappresentazione procedurale e sacrificale insieme del lavoro intellettuale¹²⁵ come lavoro autonomo identificando, su presupposti etimologici, il «portare» e il «pensare» o «ponderare». E se, nel poeta giovane, è ancora la tela come metafora della trama testuale ad esemplificarne il processo¹²⁶, nel poeta maturo l'oggetto esterno è, per così dire, introiettato e sublimato nella pura coscienza del lavoro-per-sé. Attestando il compimento del processo di razionalizzazione individuato da Weber, Valéry ripropone, in chiave autoreferenziale, il compromesso tra amore e lavoro formulato da Agostino:

Je t'aime, mon Travail, quand tu es véritablement le mien. Toi seul, en somme, es vraiment moi. [...] Je me possède si tu me possèdes, je suis le maître si je suis ton esclave et ton instrument¹²⁷.

Il processo di acquisizione dell'autonomia del soggetto nell'arte come nella vita, avviato con l'esistenza-

lismo, sembra essersi compiuto con l'identificazione tra il lavoro e la vita stessa: abolito il canto come sua istanza pretestuale e consolatoria, il lavoro in quanto puro venire a coscienza delle cose, è, in sé, dolore e rimedio. Coronamento di un'autonomia conquistata a prezzo della suprema anaffettività è il proclama di Bataille, che farà proprio il luciferino: «non serviam». Allo scrittore – lo vedrà Barthes nei suoi *Fragments d'un discours amoureux*¹²⁸ – resta, come riparo e riparazione, l'elaborazione frammentaria del mito dell'amore; elaborazione emendata degli affetti di vitalità che, nel tesserlo, lo soffocano. I mitici martiri del lavoro – Isione, Sisifo, Tantalo – condannati, in Lucrezio¹²⁹, ad una coazione a ripetere senza storia né destino, acquisiscono, con la coscienza del puro presente, una valenza positiva; bisogna, scrisse Camus nel suo noto saggio, «imaginer Sisyphe heureux»¹³⁰. Abbandonata la fiducia nel progresso e la speranza messianica della redenzione attraverso il divino e la storia, la vita trova compimento nel farsi, essa stessa, forma in una identità etica tra esistenza e lavoro. Come scrisse Lukács in *L'anima e le forme*, la forma «è un superamento del sentimentalismo, in essa non c'è più anelito né solitudine: diventare forma è la grande aspirazione di tutte le cose»¹³¹.

¹ G. Pitre, in M. Straniero, *Manuale di musica popolare*, Milano, BUR, 1991, p. 49.

² Tale identità si indica con l'acronimo: ISO. Cfr. R. Caterina e L. Bunt, *Musicoterapia*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, vol. IX, *Il suono e la mente*, p. 427. Altri universali sonori sono, secondo R. Benenzon, fondatore della musicoterapia: la scala pentafonica con gli intervalli di seconda e terza, tipica delle ninne-nanne, l'alternanza tonica-dominante, l'accordo perfetto, l'ostinato, il canone, il silenzio. *Ibid.*

³ È altrettanto nota la teoria del «numero sette» come schema mnemonico universale. Secondo G. Miller, il numero di elementi che la mente umana è capace di discernere sembra accordarsi al «magico numero sette, più o meno due»; una scala è di sette note; una frase musicale è di otto battute; ed è noto l'uso dell'ottonario nella poesia popolare e nella poesia folklorica. Anche l'antropologo M. Jousse sottolinea la «prédominance de huit syllabes» per ogni «oscillazione» (strofe-antistrofe) nei canti aramaici. E commenta: «les psychologues ont senti que l'octosyllabe jouissait d'un traitement de faveur dans notre organisme»: si tratterebbe infatti di uno «schema del pensiero» che comporta una sola emissione del soffio; così i Salmi sono divisi in due coli di 8 + 8. M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 236, 271-272. Si veda anche: P. Canettieri, *Ritmo e scienze della cognizione: un approccio storico*, in *Ritmologia. Il ritmo nel*

linguaggio, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 148.

⁴ Nell'apofonia *i/o* è riconosciuta una «valeur de protase» alla vocale acuta, legata all'idea di piccolezza, e una «valeur d'apodose» alla vocale grave, associata all'idea di grandezza. Viene così indicato, secondo lo schema prosodico: «ouverture-résolution», «question-réponse» o «dominante-tonique», un «parcours obligé *haut-bas*». G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, pp. 470-473.

⁵ Caterina e Bunt, art. cit., p. 428.

⁶ Si veda: M. Imberty, *La musica e il bambino*, in *Enciclopedia della musica*, IX, cit. pp. 478-493.

⁷ Cfr. J. Laplanche e J.-P. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1973, vol. I, p. 70.

⁸ Più specificamente, si ha un attacco (detto «episodio d'ingaggio»), e un tempo morto, che svolge la funzione di riaggiustamento e collegamento. Cfr. M. Imberty, *La musica e il bambino*, art. cit., p. 485.

⁹ L. Meyer, in J. Molino e J.-J. Nattiez, *Tipologie universali*, ivi, VII, p. 349.

¹⁰ È oramai dimostrato che durante l'ascolto della musica l'organismo rilascia endorfine, o morfine endogene, da cui conseguono sensazioni di piacere neurobiologico. Musica e *trance* hanno in comune – *musica medicina doloris*, secondo la formula senechiana – la capacità di alleviare il dolore, consentendo prestazioni di particolare resistenza.

- ¹¹ La variazione appare come il tratto morfologico più significativo della musica e della poesia orale: Bartok e Brăiloiu parlano di *Variationstrieb*, «impulso di variazione», che corrisponde ad un «impulso di ripetizione». Cfr. J. Molino, *Che cos'è l'oralità musicale*, ivi, VII, *La globalizzazione musicale*, p. 377.
- ¹² Le rappresentazioni di un'esperienza trascorsa, chiamate «enrammi», costituiscono un archivio potenziale di ricordi; una certa esperienza come l'ascolto musicale favorisce il «ripescaggio» di tali enrammi; sia che essi si traducano in ricordi espliciti (volontà cosciente) sia in ricordi impliciti, inconsci. Cfr. K. Kaufman Shelemay, *La musica e la memoria*, in *Enciclopedia della musica*, cit., vol. V, *Le tradizioni musicali nel mondo*, p. 130.
- ¹³ Kaufman Shelemay, *La musica e la memoria*, cit., pp. 133-137.
- ¹⁴ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1981.
- ¹⁵ P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 363. «Tant que le virtuose fait corps avec son instrument, sur lequel s'exerce directement l'activité des muscles et des nerfs – aggiunge il musicologo – il s'établit entre l'un et l'autre une cybernétique spontanée. Mais cette cybernétique tend à s'appauvrir dès qu'un mécanisme s'interpose entre la qualité du geste et l'effet produit». Ivi, p. 683.
- ¹⁶ Su questi aspetti rinvio al capitolo: «Predicabile o ineffabile?», in M. Landi, *Il Castello della Speranza. I poeti simbolisti e il corpo arcano della musica*, Pisa, Pacini, 2011, pp. 5-11.
- ¹⁷ E. Benveniste, «La notion de 'rythme' dans son expression linguistique», in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 333. Benveniste segue la tradizione di Eraclito piuttosto che quella di Platone, che privilegia l'idea di ordine.
- ¹⁸ Cfr. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1977, p. 121.
- ¹⁹ Cfr. G. d'Elia, *Il linguaggio del ritmo*, in *Ritmologia*, cit., p. 336.
- ²⁰ S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*. Cfr. Imberty, *La musica e il bambino*, cit., p. 485.
- ²¹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 94-96.
- ²² H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 282-283.
- ²³ Un esempio tra molti è il *Malleus maleficarum*, («martello delle streghe»), testo pubblicato in latino nel 1487 dai frati domenicani Jacob Sprenger e Heinrich Institor Kramer allo scopo di combattere l'eresia religiosa in Germania.
- ²⁴ J. Attali, *Bruits*, Paris, Fayard, 2001, p. 9.
- ²⁵ Come ricorda V. Vlasselaer, la funzione delle orchestre nei campi di concentramento era molteplice: scortare a ritmo di marcia o di note canzonette la partenza e il ritorno delle squadre da lavoro; rallegrare l'intervallo della domenica pomeriggio o festeggiare il compleanno dei comandanti. A tal fine fu recuperato un patrimonio nazionale popolare: ninne-nanne, canzoni di resistenza, canzoni di cabaret, inni religiosi, melopee malinconiche. Il canto prevaleva sulla musica strumentale per ragioni economiche. V. Vlasselaer, *La musica nei campi di concentramento nazisti*, in *Enciclopedia della musica*, vol. III, *Le avanguardie musicali nel Novecento*, p. 108. Kulisiewicz, internato a Sachsenhausen e adibito ad «archivista», trascriverà cinquantaquattro «Canti della sofferenza». Primo Levi ricorda, in *Se questo è un uomo*, le canzoni del folklore tedesco imposte a forza ai condannati; una foto scattata a Mathausen mostra un condannato a morte preceduto da una piccola orchestra. Ivi, pp. 103 e 110-111.
- ²⁶ Questo spazio «utopico», che coincide con luoghi di periferia abbandonati, è indicato appunto in inglese con l'acronimo TAZ. Cfr. P. Pacoda, G. Stefani, *Rave, techno, transe*, in *Enciclopedia della musica*, IV, *Piaceri e seduzioni della musica nel XX secolo*, p. 722.
- ²⁷ Cfr. Molino, *Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione*, ivi, p. 767. Una nuova generazione, denominata, con una crasi, zippy, si definisce per metà hippy, per metà fanatica della tecnologia estrema. *Ibid.*, p. 722.
- ²⁸ Caratteristiche della musica *techno* sono, appunto, quelle di situarsi tra i 116 e i 144 battiti al minuto, riproducendo un battito cardiaco accelerato.
- ²⁹ Nei garages di Detroit, capitale dell'ingranaggio e dell'industria automobilistica, oltre che dei primi esemplari di robotica applicata alla catena di montaggio, nasce la musica *techno*; a Chicago, altra capitale industriale, nasce invece la musica «house» (perché prodotta, appunto, nei garages, nelle cantine e nei luoghi abbandonati). La *techno* è programmata da quattro ingegneri del suono di Düsseldorf, i Kraftwerk. Cfr. Pacoda, Stefani, art. cit., pp. 720-721.
- ³⁰ All'assoluto predominio del ritmo si accompagnano: una figura ritmico-accordale sincopata alla tastiera; pulsazioni concentriche; brevi frammenti musicali ripetuti incessantemente come unità statiche a scopi psichedelici; rumori. Si sfruttano grandi fasi biofisiologiche di accelerazione e distensione, gestite dal dj., secondo l'universale bioenergetico: tensione-distensione. L'imperativo è la massima stimolazione sensorimotoria e l'iperestesia neurofisiologica, spesso accentuata, come è noto, da sostanze psichedeliche. Cfr. Molino, *Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione*, cit., p. 724.
- ³¹ Cfr. F. Nietzsche, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, Milano, Adelphi, 2006.
- ³² Su questi aspetti si veda M. Maffesoli, *L'istante eterno. Ritorno del tragico nel postmoderno*, Roma, Sossella, 2003.
- ³³ Cfr. J. Molino, *Che cos'è l'oralità musicale*, in *Enciclopedia della musica*, cit., VII, pp. 372-373.
- ³⁴ Gli antropologi distinguono (come aveva fatto già Rousseau) tre tipologie socioeconomiche su base evolutiva: i cacciatori-raccoglitori; le tribù che vivono di orticoltura o economia silvo-pastorale; le signorie militari che si affidano a economia più produttiva (orticoltura, nomadismo pastorale o agricoltura vera e propria); organizzazioni statali in cui compare la scrittura. Presso i raccoglitori-cacciatori la musica è prettamente «aurale» (trasmessa da bocca a orecchio).
- ³⁵ Invarianti rispetto alla stratificazione sociale sono i repertori musicali legati a specifiche attività lavorative: *hunting songs*, *fishing songs*, *corn dance*, *duck dance* degli indiani d'America. Cfr. M. Sorce Keller, *Economia, società e modi del far musica*, in *Enciclopedia della musica*, cit., VI, *Musica e cultura*, p. 515.
- ³⁶ Come osserva il compositore Béla Bartók, uno dei massimi studiosi di musica popolare, «la musica popolare è esclusiva»

- mente tonale, e difatti una musica popolare atonale è assolutamente inconcepibile». B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 96-97.
- ³⁷ J. Molino, *Musica e lavoro*, in *Enciclopedia della musica*, cit., VI, p. 566.
- ³⁸ Secondo Lucrezio non gli dèi ma l'ingegno umano è all'origine della civiltà. Gli uomini, spinti dal bisogno, scoprono le arti e le tecniche. Lucrezio, *De natura rerum*, V, vv.1011 sq, Milano, BUR, 1992, pp. 374-375 sq.
- ³⁹ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Bibliothèque Du Graphe, 1967, p. 501.
- ⁴⁰ L'intenzione di Bücher era quella di proporre una nuova teoria sull'origine della musica su base economica, supponendo un primato biologico del ritmo ravvisabile in tutte quelle forme di musica e canto legate al lavoro collettivo. Secondo Sorce Keller, l'autore incorre in un'aporìa: la ricerca etnografica mostrò che proprio le società più semplici, all'inizio del loro percorso «evolutivo», non possedevano forme di lavoro collettivo. Cfr. M. Sorce Keller, *Economia, società e modi del far musica nelle culture tradizionali*, cit., p. 515. Importanti riflessioni in tal senso si debbono anche a E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* (1923-1929; Firenze, La Nuova Italia, 1964). J. Combarieu dedica un'ampia sezione de *La musique et la magie* (Paris, Picard, 1909) all'«ethos» dei ritmi secondo le teorie antiche.
- ⁴¹ Pubblicata postuma nel 1974, quest'opera raccoglie le teorie che Jousse ha elaborato tra il 1925 e il 1952.
- ⁴² M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 13. Jousse parla anche di «mimodrames aide-mémoire». *Ivi*, p. 92.
- ⁴³ *Ivi*, pp. 15 e 55.
- ⁴⁴ *Ivi*, p. 16.
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 57.
- ⁴⁶ Secondo Rousseau, «L'action du mouvement est immédiate par le toucher ou médiante par le geste: la première, ayant pour terme la longueur du bras, ne peut se transmettre à distance». Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, cit., p. 501
- ⁴⁷ Jousse, *L'anthropologie du geste*, cit., pp. 50, 211.
- ⁴⁸ *Ivi*, p. 117.
- ⁴⁹ *Ivi*, pp. 136-137. Una rappresentazione ideomimetica della scrittura Wagner propone attraverso la figura dello scrivano comunale nei *Maestri cantori*; alla *probatio pennae* medievale si richiederà il *Coup de dés* mallarmeano.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 16.
- ⁵¹ *Ivi*, p. 147.
- ⁵² *Ivi*, pp. 166, 172. Un esempio di «rythmo-mélodie» è, secondo Jousse, l'inno nazionale francese.
- ⁵³ *Ivi*, p. 237.
- ⁵⁴ *Ivi*, p. 144.
- ⁵⁵ *Ivi*, pp. 206, 210, 224.
- ⁵⁶ *Ivi*, p. 292.
- ⁵⁷ «Il est bien évident que lorsqu'on a appris la Récitation verbale du Soulèvement-Fardeau avec le geste sous-jacent, on arrive plus facilement à avoir une praxie positive, et même une eupraxie. Si on n'a que les mots, rapidement tout s'en va». *Ivi*, p. 302.
- ⁵⁸ *Ivi*, p. 211.
- ⁵⁹ *Ivi*, p. 214. Tale teoria è confermata dagli studi di Bräiloiu e Bartok i quali osservano come la musica popolare contadina resti legata ai principi di «equilibrio» e «ordine» della musica tonale.
- ⁶⁰ Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica* (1962), Torino, Einaudi, 1998. Cfr. M. Sorce Keller, *Economia, società e modi del far musica*, art. cit., p. 509.
- ⁶¹ Altri esempi di musica funzionale sono la musica rituale (in forme più evolute: la liturgia) e la musica di intrattenimento. Cfr. M. Sorce Keller, art. cit., pp. 516-517.
- ⁶² *Ivi*, p. 516.
- ⁶³ M. Straniero, *Manuale di musica popolare*, cit., pp. 75-76. Si tratta, specifica Straniero, di una «polifonia spontanea in cui i registri gravi disegnano un pedale scattante e nervoso sul quale si arrampicano le voci acute coi loro ghirigori quasi astratti, che utilizzano il testo cantato piegandolo alle esigenze della musicalità istintiva del coro». *Ibid.* Tra i canti da lavoro più diffusi si ricordano: i canti della conduzione di animali da pascolo in transumanza, quelli della pesca del tonno e pesce spada, quelli dello scavo del marmo, dell'issatura delle vele, della tessitura, della pigiatura dell'uva, della raccolta del cotone e, non ultima, la pubblicizzazione della merce da parte di artigiani e venditori ambulanti. Molti di questi canti sono a carattere antifonale, come alternanza di solista e coro con debole improvvisazione. *Ibid.*
- ⁶⁴ *Ivi*, p. 80. Ad esempio, prosegue Straniero, è «dubbio che *Il lamento del contadino* sia un canto da lavoro: vi si riferisce, ma è piuttosto una *doléance* da cantastorie sulla condizione di chi lavora; così come sono dubbi [sic] quell'insieme di canti satirici e osceni che si riferiscono ai mestieri: magnano, spazzacamino, stagnino, arrotino, ecc.». *Ivi*, p. 122.
- ⁶⁵ *Ivi*, p. 123.
- ⁶⁶ Molino lamenta, come Bosio, la mancanza di una storia musicale dei movimenti operai; segnatamente, una storia che non sia ideologica. J. Molino, *Musica e lavoro*, art. cit., p. 581.
- ⁶⁷ G. Bosio, *L'intellettuale rovesciato* (1975), in M. Straniero, *Manuale di musica popolare*, cit., p. 123. In *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (1931) Bräiloiu pone in rilievo l'ambiguità del termine, che si situa tra l'autentico e l'artificioso. Le motivazioni di recupero infatti acquisiscono connotazioni estetico-ideologiche; prima fra tutte, il rifiuto della società industriale. Cfr. S. Bolle-Zemp, *Folklore e folklorizzazione*, in *Enciclopedia della musica*, cit., VII, pp. 163-164.
- ⁶⁸ Non mancano teorie sulla «discesa» nella cultura bassa di un motivo popolare alto (*Gesunkenes Kulturgut*). Tappert, nel 1868 aveva mostrato che numerose canzoni popolari si costituivano di «melodie vagabonde» (*wandernde Melodien*) presenti in tutta Europa. Su tale principio si basa la *Rezeptionstheorie* di John Meier (1906). Una grande quantità di canzoni popolari, in Germania come in Francia, è di origine colta; la maggior parte delle canzoni folkloriche risalgono al periodo compreso fra il 1500 e il 1800; esse hanno subito il cosiddetto fenomeno della «ricreazione collettiva», ovvero della «integrazione comunitaria» di opere singole il cui autore si perde nella notte dei tempi. Cfr. J. Molino, *Cos'è l'oralità musicale*, in *Enciclopedia della musica*, cit., VII, pp. 381-382.
- ⁶⁹ Secondo W. Wiora vi sarebbero quattro età della musica; la

- quarta età riguarda la musica della cultura industriale globale. Cfr. T. Rice, *La storia della musica nella tradizione orale*, ivi, V, p. 100.
- ⁷⁰ Molino, *Musica e lavoro*, cit., p. 560.
- ⁷¹ M. Schneider, *La musica primitiva*, Milano, Adelphi, 1992, p. 128.
- ⁷² Cfr. L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967, p. 188.
- ⁷³ Su questi aspetti rinviamo al nostro: *L'arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese*, Pisa, Pacini, 2006.
- ⁷⁴ Molino, *Musica e lavoro*, cit., pp. 561-562.
- ⁷⁵ D. Restani, *I miti della musica nella Grecia antica*, in *Enciclopedia della musica*, cit., V, p. 148. Accanto a Melete, Mneme e Aoide presiedevano rispettivamente all'esercizio della memoria e all'esecuzione del canto. *Ibid.*
- ⁷⁶ Sugli aspetti metarappresentativi dello *skeptron*, cfr. E. Benveniste, *Dictionnaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969 (3 voll.), vol. II, p. 31.
- ⁷⁷ Opera fondamentale in tal senso è il *Cratilo* di Platone dove il protagonista eponimo, stabilendo un'analogia tra il manufatto e il nome, sostiene che il denominare ha come strumento il nome: chi costruisce il nome lo fa come chi costruisce una spola si serve del legno; e come la spola serve a sceverare la trama del tessuto, così il nome è strumento atto a sceverare l'essenza della cosa. Platone, *Cratilo*, 387e 4; 388a 8; 388b 10-c 1M 390e, Milano, BUR, 1989, pp. 84-97. Come ricorda Genette in *Mimologiques* commentando il *Cratilo*, «nommer, c'est fabriquer un nom, le nom est un instrument de la relation entre l'homme et la chose, nommer est donc fabriquer un instrument. Cet instrument ne peut être efficace que s'il répond aux propriétés de l'objet». Genette, *Mimologiques*, cit., p. 14. Secondo M. Jousse «le nom est l'essence de la chose». Jousse, *L'anthropologie du geste*, cit., p. 52.
- ⁷⁸ «[...] quella che noi abbiamo definito virtù del cittadino s'ha da dire che non appartiene a tutti [...], bensì a quanti sono liberi dai lavori necessari». Nella società detta aristocratica, «nella quale gli onori sono conferiti in rapporto alla virtù e al merito [...] non è possibile che compia le opere della virtù chi vive una vita di meccanico e di teta». Aristotele, *Politica*, III, 5, 1278a 10-20, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 80.
- ⁷⁹ Cfr. Molino, *Musica e lavoro*, cit., p. 575.
- ⁸⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 132-142, Torino, Einaudi, 1994, pp. 10-11.
- ⁸¹ E.-R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 309.
- ⁸² La connotazione che assume il lavoro in ambito teologico è attestata dagli allomorfi fr. e it. *travaglio/lavoro* e *travail/labeur*.
- ⁸³ Come ricorda J. Molino, si recitava ancora qualche decennio fa, nelle scuole francesi, questa filastrocca: «Mes enfants, il faut qu'on travaille/Il faut tous, dans le droit chemin./Prendre un métier, vaille que vaille./Soit de l'esprit, soit de la main». Molino, *Musica e lavoro*, cit., p. 578.
- ⁸⁴ Alano di Lilla, in *Patrologie latine*, t. 210, col. 825. Cfr. Molino, *ivi*, p. 577.
- ⁸⁵ Su questi aspetti, si veda E.R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, cit., pp. 46 e 637.
- ⁸⁶ Cfr. P. Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.
- ⁸⁷ Isidoro, *Etimologie*, III,17,2, Torino, UTET, 2006, vol. I, pp. 298-301.
- ⁸⁸ Baldassarre da Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Einaudi, 1998, p. 102.
- ⁸⁹ Zumthor, *La lettre et la voix*, cit., p. 271.
- ⁹⁰ Questo paradigma virtuoso viene, come ricorda Riffaterre, rovesciato da Victor Hugo in *Sacer Esto*, dove le spolette degli operai delle periferie, che tessono la porpora dei potenti, si tingono di sangue. Cfr. M. Riffaterre, *La poétisation du mot chez Victor Hugo*, in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1970, p. 217.
- ⁹¹ «L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée [...] et en effet ils sont des hommes». J. De La Bruyère, *De l'homme*, 128, in *Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 128.
- ⁹² Su questo aspetto, si veda R. Barthes, *Les planches de l'«Encyclopédie»*, in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, pp. 89 sq.
- ⁹³ J. Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 155-156.
- ⁹⁴ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, cit. Su questi aspetti si veda J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, in particolare pp. 203-234.
- ⁹⁵ Molino, *Musica e lavoro*, cit., p. 565.
- ⁹⁶ Cfr. M. Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der musik* (1921). Prima della razionalizzazione del lavoro, osserva ancora Molino con Max Weber, era avvenuta la razionalizzazione della musica. Lo sviluppo della notazione, con il controllo del mondo sonoro, annuncia il controllo economico del senso nel mondo occidentale. *Ivi*, p. 566.
- ⁹⁷ Un articolo apparso il 26 febbraio 2009 sul «Corriere della sera» riporta il caso di un'operaia ghanese licenziata perché cantava in fabbrica.
- ⁹⁸ «Ed allora si tornerebbe a conoscere la vera ed innata eminenza della natura meridionale sopra la settentrionale [...]; eminenza che da gran tempo, ma specialmente oggi, sembra per lo contrario [...] appartenere (e non solo nella guerra, ma in ogni genere di azione, di energia, e di vita) agli abitatori dei ghiacci e delle nebbie, alle regioni meno favorite, anzi quasi odiate dalla natura». Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, fr. 1027, Milano, Mondadori, 2010, vol. I, pp. 426-429.
- ⁹⁹ Lucrezio, *De natura rerum*, II, 2, ed. cit., pp. 112-113.
- ¹⁰⁰ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 1928, cit., vol. II, p. 692.
- ¹⁰¹ Giacomo Leopardi, *La quiete dopo la tempesta, Canti*, Milano, Barion, 1934, p. 157. Ricorderemo, come esempi di associazione di canto (o suono) e lavoro in Leopardi: «la vecchierella» che fila, lo zappatore, il legnaiuolo nel *Sabato del villaggio*; l'artigiano, l'erbauuolo e il «passeggero» ne *La quiete dopo la tempesta*; il canto dell'artigiano nella *Sera del dì di festa*; le «tranquille opre de' servi» accompagnate da «voci alterne» nelle *Ricordanze*.
- ¹⁰² Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, Canti*, cit., p. 154.
- ¹⁰³ Leopardi, *A Silvia, Canti*, cit., p. 136.

¹⁰⁴ Molino, *Che cos'è l'oralità musicale*, art. cit., p. 401.

¹⁰⁵ Si veda, in proposito, T. Georgiades, *Musica e linguaggio*, Napoli, Guida, 1989, p. 121.

¹⁰⁶ In questi stessi anni Hugo si ispirava alla tradizione nordica per ricostruire tali schemi; si veda *Han d'Islande*, del 1821, dove il taglialegna protagonista, Han, prende il nome dall'atto stesso di «spezzare con l'ascia» il legno; in tal caso l'accascia ha un valore propriamente «disgiuntivo», il cui effetto è rafforzato dal suono nasale e dall'esclamazione. Così i contadini celebrano Han nella versione teatrale di Nerval (1829): «C'est Han! / C'est Han! / C'est Han d'Islande... / Han! Han! Han! Han! ». G. de Nerval, *Han d'Islande* (d'après Victor Hugo), Paris, Kimé, 2007, pp. 40-41.

¹⁰⁷ C.M. von Weber, *Der Freischütz*, Milano, Ariele, 1985, pp. 124-125.

¹⁰⁸ Su questi aspetti si veda R. Ambrosini, *Linguistica e musica da Richard Wagner a Ferdinand de Saussure*, Pisa, Giardini, 1986, p. 15.

¹⁰⁹ Riconoscendo l'inganno della rima, Wagner l'aveva rifiutata nel comporre il *Siegfried's Tod* (1848); essa è, aveva scritto, carne molle, senza lo scheletro che la sostiene. Si vedano, in proposito, alcune affermazioni di Rousseau: «la définition de l'accent que les Français ont généralement adoptée ne convient à aucun des accents de leur langue»; «les langues perdent de force en gagnant de la clarté»; «L'étude de la philosophie et le progrès du raisonnement, ayant perfectionné la grammaire, ôtèrent à la langue ce ton vif et passionné qui l'avait d'abord rendue si chantante»; «Voilà comment le chant devint, par degrés, un art entièrement séparé de la parole, dont il tire son origine»; «la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits quand elle était doublement la voix de la nature». Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, cit., pp. 514-515, 539, 542.

¹¹⁰ Cfr. Ambrosini, *Linguistica e musica...* cit., pp. 25 e 29.

¹¹¹ Secondo la legge di Zipf, più un elemento linguistico è frequente, più è breve.

¹¹² R. Wagner, *L'olandese volante*, in *Tutti i libretti d'opera*, a cura di P. Mioli, Roma, Newton Compton, 1998 (2 voll.), vol. I, p. 185. A seguito di una sosta nell'isola di Sandwike (1839), Wagner fu profondamente colpito dai cori dei marinai, cui si deve lo stile marinaresco dell'*Overture*.

¹¹³ Wagner, *Tristano e Isotta*, *ivi*, p. 334 (trad. ritmica di A. Boito e A. Zanardini).

¹¹⁴ Elenchiamo qui i principali canti di mestiere presenti nei libretti wagneriani: *Olandese volante* (1843): coro dei marinai norvegesi (*ouverture*); canto del timoniere; canto dei marinai (I atto); coro delle filatrici e canto di Senta (II atto); canto dei marinai norvegesi; canto dei marinai olandesi e canto dei marinai alla partenza del vascello fantasma (III atto); *Tristano e Isotta* (1859): canto del marinaio e grido della ciurma (I atto); nenia del pastore (III atto); *I Maestri cantori di Norimberga* (1868): canto del calzolaio (I, II e III atto); canti delle corporazioni di calzolaio, sarti, fornai, garzoni (III atto); *L'oro del Reno*: canto del fabbro Mime; *Siegfried*: tema della fucina dei Nibelunghi (punteggiato da ritmo saltellante, sulla cadenza del martello); canzone di Mime; *Il crepuscolo degli dèi*: canto delle filatrici (Norne), mentre tirano la fune. Da notare, in quest'ultimo caso, il fatto che via via che la fune è troppo tesa il canto si fa

meno comprensibile. L'influenza wagneriana si coglie nell'opera simbolista di Mascagni, *Iris* (1898), dove figurano, oltre a merciaioli e cenciaioli, le gusmè (lavandaie giapponesi), col loro canto: «Al rio! Al rio! È il plenilunio! Al rio!» (atto I). L. Illica, *Iris*. Musica di P. Mascagni, Milano, Ricordi, 1898, p. 9.

¹¹⁵ Wagner, *I Maestri cantori di Norimberga, Tutti i libretti*, cit., vol. II, p. 74. Come è noto, i maestri cantori rappresentano le diverse corporazioni professionali dell'epoca: un calzolaio, un orafo, uno scrivano comunale, un pellicciaio, uno stagnaio, un orefice, un latonaio, un ramaio, un saponario, un fonditore, un sarto, un droghiere, un calderaio, un calzettaio; essi prendono in giro un nobile cavaliere per il suo vecchio stile nel poetare; ogni errore sarà segnato da un colpo di martello.

¹¹⁶ Ricordiamo altri versi, nella versione ritmica di A. Zanardini: «Calzoleria – e poesia / Avvicendar io so per me... / Se reso il cuoio – ho liscio e piatto, / Vocalizzando – io mi riscatto, / E, se il mio spago – è fin, sottile, / Io d'ogni rima – annaspò il fil. / Mi dà lo spago – nel perorar, / Misura all'ago – ed al poeta». *Ivi*, p. 58.

¹¹⁷ Queste due componenti 'liminari' alla poesia come codice metrico-prosodico, ma presenti come elementi di tensione dentro il codice stesso, vengono riconosciute da Baudelaire come caratterizzanti il *poème en prose*, genere più consono alla modernità urbana. Ch. Baudelaire, «A Arsène Houssaye», prefazione a *Le spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1974, vol. I, pp. 275-276.

¹¹⁸ W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 94-99. Su questo stesso aspetto si pronuncia J.-P. Sartre nel saggio dedicato al poeta. J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 35, 39, 106.

¹¹⁹ Ch. Baudelaire, *L'albatros*, in *Les fleurs du mal, Œuvres complètes*, I, cit., p. 9.

¹²⁰ J. Laforgue, *Complainte de la ville de Paris*, in *Complaintes*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 135.

¹²¹ Della «nobilitazione» del funzionale praticata dai futuristi testimonia la «Carta del Carnaro» dannunziana, in cui la musica come linguaggio rituale è «esaltatrice dell'atto di vita»: «Quando la materia operante su la materia potrà tener vece delle braccia dell'uomo, allora lo spirito comincerà a intravedere l'aurora della sua libertà [...] Intanto negli strumenti del lavoro e del lucro e del gioco, nelle macchine fragorose che anch'esse obbediscono al ritmo esatto come la poesia, la Musica trova i suoi movimenti e le sue pienezze». D'Annunzio-De Ambris, *Carta del Carnaro*, 8 settembre 1920. Cfr. E. Zampetta, *La musica delle parole. Influenza dannunziana nella teoria del dramma di Ildebrando Pizzetti*, «Rivista di letterature moderne e comparate», LXV, 2012, pp. 206-207.

¹²² «Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes / Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent / Le matin par trois fois la sirène y gémit [...] j'aime la grâce de cette rue industrielle». G. Apollinaire, *Zone*, in *Alcools*, Paris, Gallimard, 2002, p. 8.

¹²³ Sarà questo il caso del *Gesang der Junglinge* di Stockhausen, del 1956. Nel «Canto dei giovani alla fornace», la voce in parte cantante in parte recitante di un fanciullo viene, una volta registrata su nastro, magneticamente confusa con i suoni prodotti dalla macchina. Cfr. R. Dalmonte, *Voci*, in *Enciclopedia della musica*, cit., III, p. 303.

¹²⁴ P. Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 11.

¹²⁵ In *Boutique du poète* Valéry rivisita, paragonando il poeta ad un operaio in vetrina, il tema schopenhaueriano della ruota d'Isione, che condanna l'uomo ad una eterna coazione a ripetere: «On le voit derrière la vitre, en robe bleue, son visage est variable comme le temps. Tantôt jeune, tantôt très vieux. Il travaille et les gens s'arrêtent pour le regarder pendant des heures ... Nul ne se moque. Derrière lui, la grande roue de bois sculpté qui tourne dans un sens, dans l'autre; et tantôt si vite que les rais ne s'en voient plus; tantôt très lentement. C'est la roue aux mots.

[...]

On le voit battre de la tête sa mesure...» P. Valéry, *La boutique du poète, Mélange*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954, pp. 309-310.

¹²⁶ In *La fileuse*, è la metaforica manuale che si fa portatrice involontaria del senso attraverso una tessitura avvenuta in sogno. Valéry, *La fileuse, Album de vers anciens*, *ivi*, p. 75.

¹²⁷ Id., *Travail, Mélange*, *ivi*, p. 1731. Questo testo fu pubblicato per la prima volta, nel 1939, per i tipi dell'Automobile-Club de France.

¹²⁸ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Gallimard, 1974.

¹²⁹ Il gesto di Sisifo e delle Danaidi, evocato nel terzo libro del *De rerum natura*, vv. 993 sq., cit., pp. 234-235, ripreso da Ovidio nelle *Metamorfosi* e poi rivisitato da Schopenhauer ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* è accolto, in molti studi sociologici recenti, come metafora dell'operaio asservito alle logiche della produzione industriale.

¹³⁰ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1952, p. 168. Similmente si era espresso André Gide con l'epifonema del *Thésée* (1946), sua ultima opera: «J'ai fait ma ville. Après moi, saura l'habiter immortellement ma pensée. C'est consentant que j'approche la mort solitaire. [...] Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre. J'ai vécu». A. Gide, *Thésée*, Paris, Gallimard, 1946, p. 114.

¹³¹ «Nei tipi puri lavoro e vita coincidono o, più precisamente, nella loro vita vale – è da tener in conto – soltanto ciò che può aver riferimento con il lavoro. La vita è nulla, l'opera è tutto, la vita è casualità, l'opera è necessità». G. Lukács, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1976, pp. 42 e 157-158.



Claudio Cionini,
Altoforno

Il lavoro carolingio. Valafrido Strabone e la coltivazione dei giardini

di Francesco Stella

La presenza del tema del lavoro nella letteratura e a maggior ragione nella poesia medievale è un terreno largamente inesplorato che richiederebbe prima una serie di sondaggi mirati, poi un'esplorazione sistematica di testi e autori possibilmente ancorata dinamicamente a un impianto teorico e storico sulle tipologie e il significato del lavoro e dei lavori nella cultura medievale: non per caso i pochi contributi antologici di poesia sul tema passano regolarmente dall'antichità classica all'inizio dell'età moderna, saltando l'immenso patrimonio paneuropeo ed extraeuropeo del millennio medievale sia per supina acquiescenza a cliché gentiliani sia per l'oggettiva difficoltà, per i non specialisti, di accesso ai testi. Per un'indagine di questa ampiezza occorrerebbe analizzare le elaborazioni teologiche sull'esegesi dei passi della *Genesis* riferiti al lavoro come condizione punitiva della vita umana dopo il peccato (dall'«affanno» di Tommaso d'Aquino alla «penitenza» di Bertoldo di Regensburg) ma anche le concezioni del lavoro come realtà comune a tutte le classi sociali e non solo ai ceti inferiori (da Agostino in poi), le esposizioni scolastiche come i libri del *Didascalicon* di Ugo da San Vittore dedicati alle arti meccaniche, e i trattati politici sulle distinzioni delle funzioni sociali, le regole monastiche di ispirazione benedettina e la svalorizzazione del contenuto economico del lavoro negli ordini mendicanti, i manuali pratici come quello di Teofilo sulle arti «minori», le scene di lavoro nei poemi epici e le lamentazioni degli

amanuensi per la fatica di scrivere, i canti di lavoro (Bücher 1924) e la poesia iconografica sui mestieri.

Sintesi culturali di queste dimensioni furono tentate da Parias e Chenu negli anni '50 e poi limitate ad ambiti strettamente storici in Cattanei e negli atti del convegno di Louvain del 1991 o di incontri più recenti, per lo più di storia economica (Posteel 2006 o Bresc 2008), ma basandosi su materiali testuali ridotti (archivistici, giuridici, teologici, storiografici), che quasi sempre escludono le opere letterarie, e specialmente poetiche, se non – occasionalmente e strumentalmente – come semplici fonti di dati. Imprese analoghe per la letteratura possono essere soltanto auspiccate e richiederanno un intenso sforzo di disanacronicizzazione delle nostre conoscenze e di estensione delle nostre letture e delle fonti abitualmente adibite, oltre che di un metodo di lettura che si liberi dalla mortificazione di testi ridotti a fonti di dati e sappiano leggere i meccanismi di codifica e i processi di creazione di valore intellettuale ed estetico, dunque sociale.

Per proporre appunto un primo sondaggio su materiali poetici mediolatini abbiamo pensato (attingendo a quanto pubblicato nel 1995) di puntare i fari su un brano di Valafrido Strabone, il più grande poeta della rinascita carolingia – grandioso fenomeno culturale che proprio nella produzione poetica ha avuto il suo documento più ampio e durevole (come attestano almeno i 6 volumi in folio dell'edizione dei *Monumenta Germaniae Historica* curata da E. Dümmler - L. Traube - K. Strecker - P. von Winterfeld).

De cultura hortorum

II Difficultas assumpti laboris

- Bruma senectutis vernacula, totius anni*
 20 *Venter et ampliflui consumptrix saeva laboris,*
Veris ubi adventu terrarum pulsa sub imas
Delituit latebras, vestigiaque horrida avarae
Ver hiemis reduci rerum delere pararet
Scemate, et antiquo languentia rura nitore
 25 *Reddere, ver orbis primum caput et decus anni,*
Purior aura diem cum iam reserare serenum
Inciperet, Zephirosque herbae floresque secuti
Tenuia porrigerent radices acumina, caeco
Tecta diu gremio, canasque exosa pruinas,
 30 *Cum silvae foliis, montes quoque gramine pingui,*
Prataque conspicuis vernarent laeta virectis,
Atriolum, quod pro foribus mihi parva patenti
Area vestibulo solis convertit ad ortum,
Urticae implerunt, campique per aequora parvi
 35 *Illita ferventi creverunt tela veneno.*
Quid facerem? tam spissus erat radicibus infra
Ordo catenatis, virides ut texere lentis
Viminibus crates stabuli solet arte magister.
Ungula cornipedum si quando humore nocetur
 40 *Collecto et putres imitatur marcida fungos.*
Ergo moras rumpens Saturni dente iacentes
Aggredior glebas, torpentiaque arva revulsis
Sponte renascentum complexibus urticarum
Erigo et umbricolis habitata cubilia talpis
 45 *Diruo, lumbricos revocans in luminis oras.*
Inde Nothi coquitur flabris solisque calore
Areola et lignis ne diffuat obsita quadris
Altius a plano modicum resupina levatur,
Tota minutatim rastris contunditur uncis,
 50 *Et pinguis fermenta fimi super insinuantur.*
Seminibus quaedam temptamus holuscula,
quaedam
Stirpibus antiquis priscae revocare iuventae.

La coltivazione dei giardini

II Difficoltà del lavoro intrapreso

- Il gelo, della stessa
 di tutto l'anno (consuma feroce
 il lavoro più immane), era cacciato
 verso i recessi della terra dall'arrivo
 di Primavera, quando questa andava
 a cancellare l'orme congelate
 d'avidò Inverno
 con il ritorno della sua bellezza
 e restituire ai campi intorpiditi
 la brillantezza antica – primavera,
 vero inizio del mondo, fiore dell'anno.
 L'aria più tersa incominciava già
 a riaprire il cielo, e le erbe e i fiori
 con Zefiro già ergevano le punte,
 coperte a lungo in terra, grembo cieco,
 all'odio per le brine ed il candore,
 e i boschi foglie e i monti l'erba grassa
 e i prati riprendevano ridenti
 erbe lussureggianti: il mio recinto
 (un pezzettino di terra che dinanzi
 alla mia porta si apre, volto a oriente)
 è invaso dalle ortiche e in tutta l'area
 del campicello le armi di veleno ardente
 proliferano intinte. Cosa fare?
 La fila di radici incatenate sotto era
 fitta così, come stalliere sa
 di lenti vimini intrecciare grate
 se qualche volta l'unghia dei cavalli
 danneggia l'assorbita umidità
 ed assomiglia marcia a funghi putridi.
 Allora senza indugi attacco zolle
 neglette col sarchiello di Saturno
 e i campi addormentati, rovesciando
 intrecci inestricabili di ortiche
 rigenerati lì spontaneamente,
 e distruggendo tane delle talpe
 umbratili e lombrichi riportando
 a zone della luce. Poi è scaldata
 l'aiuola dai soffi del Noto e dal sole
 e contro smottamenti assi di legno
 e un po' spianata e sollevata in alto;
 tutta con grande scrupolo dai sarchi
 è dissodata adunchi e il concime
 è sparso sopra di letame grasso.
 Già qualche pianticella dai suoi semi,
 dai suoi vecchi rampolli già riusciamo
 a riportare a giovinezza antica.

III

Instantia cultoris et fructus operis

- Denique vernali interdum conspergitur imbre
Parva seges, tenuesque fovet praeblanda vicissim*
- 55 *Luna comas; rursus si quando sicca negabant
Tempora roris opem, culturae impulsus amore,
Quippe siti metuens graciles torpescere fibras,
Flumina pura cadis inferre capacibus acri
Curavi studio, et propriis infundere palmis*
- 60 *Guttatim, ne forte ferocior impetus undas
Ingereret nimias, et semina iacta moveret.
Nec mora, germinibus vestitur tota tenellis
Areola et quamquam illius pars ista sub alto
Arescat tecto, pluviarum et muneris expers*
- 65 *Squaleat aërii, pars illa perennibus umbris
Diffugiat solem, paries cui celsior ignei
Sideris accessum lateris negat obice duri,
Non tamen ulla sibi fuerant quae credita pridem
Spe sine crementi pigro sub cespite clausit.*
- 70 *Quin potius quae sicca fere et translata subactis
Suscepit scrobibus, redivivo plena virore
Restituit, reparans numeroso semina fructu.
Nunc opus ingeniis, docili nunc pectore et ore,
Nomina quo possim viresque attingere tantae*
- 75 *Messis, ut ingenti res parvae orientur honore.*

III

Costanza del coltivatore e risultati dell'opera

Giungono infine a primavera piogge,
bagnano il campicello qualche volta
ed accarezza alterna
dolcezza della luna esili steli. 55
E quando invece la stagione asciutta
negava poi il conforto di rugiada,
io, spinto dall'amore del giardino
– temendo che per sete si avvizzissero
così gracili fibre – con passione
portavo in capienti secchi fresca
acqua e versavo a gocce con le mani
per evitare che una mossa brusca 60
gettasse un'onda e i semi giù smuovesse.
Nessuna sosta. E presto intera aiuola
di teneri germogli si riveste e
sebbene inaridisca sotto il tetto
alto una parte, privata del dono
delle piogge aeree, 65
e un'altra, sempre all'ombra, ignori il sole
(fianco alto di parete dura ostacola
l'accesso della stella), eppure nulla
di ciò che era stato a lei affidato
prima, senza speranza che crescesse,
rimane chiuso sotto zolle pigre.
A quel che, anzi, ospitava quasi
secco e trapiantato in solchi nuovi
restituì vigore e verde pieno,
recuperando ai semi i molti frutti.
Ora mi serve intelligenza, adesso
mi serve un cuore morbido e sensibile
e lingua buona, per sfiorare i nomi
e le virtù di tutto quel raccolto,
perché piccole cose abbiano luce grande.

Valafrido, che visse più o meno dall'809 all'849, fu precettore del futuro imperatore Carlo il Calvo, venne esiliato temporaneamente dal fratello Lotario e fu poi reintegrato nel regno, diventando infine abate del monastero dove aveva studiato, cioè Reichenau sul Bodensee (o Lago di Costanza). Ha lasciato opere teologiche, agiografie di santi remoti e trattati di liturgia storica, ma soprattutto un corpus poetico che comprende la prima suggestiva visione poetica dell'aldilà (la *Visio Wettini*, tradotta e commentata in italiano per la prima volta nel 2009), una raffinata e inquietante «mascherata» allegorica di corte (il *De imagine Tetrici*) e centinaia di liriche eleganti e personali, edite da Ernst Dümmler nel volume *Il dei Poetae Latini aevi Carolini* nel 1884, che superano di slancio lo standard edificante e scolastico della cultura carolingia variando fra ricordi nostalgici, sogni, lodi dell'imperatrice, scherzi, brevi parafrasi bibliche, interpretati alla luce di una propensione lirica notevolmente autonoma dai modelli e quasi unica nel panorama della poesia coeva per la disinvolta capacità di prescindere dalle occasioni e dalle funzioni sociali privilegiando il desiderio di contatti privati, di colloqui personali, dei quali i suoi testi ci documentano spesso il fallimento e il rimpianto con uno stile i cui risultati estetici non hanno eguali fra i carolingi.

Il vertice della sua creatività si individua in un poemetto di 444 esametri sulla coltivazione delle piante che Valafrido compose a Reichenau, probabilmente negli anni della maturità, al momento del suo ritorno nell'isola dopo l'esilio di Spira (ma Wattenbach e altri lo attribuiscono invece al soggiorno giovanile: cfr. Roccaro 46 s.). Dopo una prefazione sul valore e le soddisfazioni del giardinaggio, il poeta descrive ventitré piante diverse, dalla salvia alla rosa, con caratteristiche botaniche ed eventuali virtù terapeutiche. Conclude l'opera una dedica a Grimaldo, antico maestro del poeta, ritratto mentre legge all'ombra di un pesco, fra le grida dei ragazzi che scherzano.

Le fonti classiche, accuratamente indagate dalla Barabino, sono soprattutto le *Georgiche* di Virgilio, Columella, il *De herbarum virtutibus* pseudo-apuleiano (V sec.), i *Dynamidia Hippocratis*, Quinto Sereno Sammonico (*Liber medicinalis*, III sec.), cui si aggiungono forse le enciclopedie antiche come quelle di Plinio e di Celso: la studiosa pensa comunque all'uso di schede scientifico-empiriche basate su excerpta, anche se resta – al solito – tutto da valutare l'apporto con testi

altomedievali. L'autore in realtà non presenta una rassegna organica, realmente didascalica: vuole piuttosto raccontare la propria esperienza nel giardinetto della sua cella monastica (di cui la comunità di Reichenau conserva ancora una ricostruzione: vd. foto), esperienza esistenziale e culturale insieme, rifugio reale e filtro poetico. Grazie a questo incrocio di visuali riesce a umanizzare le sue piante, ad animarle senza ricorso ad allegorie esteriori: lo notava il Bergmann e lo ha ripetuto Godman – sottolineando anche la fantasia barocca con cui il poeta incastra le similitudini consecutive, l'ironia allusiva che sostanzia e raffina l'ideale ritiro di Valafrido, lo stile adeguato alle esigenze di una forma perfettamente integrata al soggetto.

Ma la *vita tranquilla* non è forse l'unico «archisema» che governa e coordina ogni altro elemento: il prologo – che qui abbiamo scelto per il suo valore di manifesto ideologico e poetico – sembra su questo piano rivelare la possibilità di una lettura più nobile e più impegnativa. Il brano che abbiamo tradotto comincia infatti con il quadro desolante del giardino invaso dalle ortiche, *illita ... tela veneno*, un'immagine bellica che configura il cimento successivo come un combattimento di guerra. E la prima mossa è un attacco (*aggredior*) a colpi di rastrello: poco dopo, i primi rampolli vengono riportati dal poeta-giardiniere alla *prisca iuventus*, la giovinezza di un tempo, una formula che potrebbe assurgere a emblema di tutta l'operazione culturale della riforma carolingia.

Quest'impressione sembra confermata dal quadro successivo (vv. 53 ss.), in cui alla necessità della fatica, della pazienza e dell'irruenza si alterna l'esigenza di delicatezza e di rispetto, di passione (*studium*), di continuità (*nec mora*). Qui gli sforzi sembrano coronati da un successo generale, anche se diversificato dalla varia condizione di partenza: resta certo che ciò che prima era inaridito ha riacquistato vigore, una primavera nuova torna a fruttificare grazie alla costanza e alla dedizione di chi ha creduto nella sua resurrezione, *culturae impulsus* amore, spinto dall'amore della coltura (cultura?).

Torna alla mente l'implicita esaltazione lucreziana per la grandezza del lavoro con cui l'uomo è riuscito ad avere ragione di una natura intrinsecamente indifferente e ostile (*De rerum natura* 5, 195 ss.), che riprende e rovescia la mitologia esiodea del lavoro come nobilitazione per esaltare la dignità del lavoro come necessità. Ne proponiamo qui una nostra riscrittura giovanile, rimasta inedita:

- Nequaquam nobis diuinitus esse paratam
 Naturam rerum: tanta stat praedita culpa.*
- 200 *Principio quantum caeli tegit impetus ingens,
 Inde auide partem montes siluaeque ferarum
 Possedere, tenent rupes uastaeque paludes
 Et mare quod late terrarum distinet oras.
 Inde duas porro prope partis feruidus ardor*
- 205 *Assiduusque geli casus mortalibus aufert.
 Quod superest arui, tamen id natura sua ui
 Sentibus obducat, ni uis humana resistat
 Vitai causa ualido consueta bidenti
 Ingemere et terram pressis proscindere aratris.*
- 210 *Si non fecundas uertentes uomere glebas
 Terraique solum subigentes cimus ad ortus,
 Sponte sua nequeant liquidas exsistere in auras;
 Et tamen interdum magno quaesita labore
 Cum iam per terras frondent atque omnia florent,*
- 215 *Aut nimiis torret feruoribus aetherius sol
 Aut subiti perimunt imbres gelidaeque pruinae,
 Flabraque uentorum uiolento turbine uexant.
 Praeterea genus horrifera natura ferarum
 Humanae genti infestum terraque marique*
- 220 *Cur alit atque auget? cur anni tempora morbos
 Apportant? quare mors immatura uagatur?
 Tum porro puer, ut saeuis proiectus ab undis
 Nauita, nudus humi iacet, infans, indigus omni
 Vitali auxilio, cum primum in luminis oras*
- 225 *Nixibus ex aluo matris natura profudit,
 Vagituque locum lugubri complet, ut aequumst
 Cui tantum in uita restet transire malorum.*

Non è vero che per noi gli dèi hanno fatto
 la natura, tanto è piena di difetti.
 Al principio ciò che copre lo slancio del cielo
 l'hanno occupato avidamente i monti
 e le selve, e le bestie,
 l'hanno le rupi e le grandi paludi, e il mare
 che lontane regioni separa. E poi,
 due parti rubano all'uomo un torrido calore
 e del gelo la caduta incessante.
 Ciò che resta di terra, con la forza
 coprirebbe di rovi la natura,
 se con la forza l'uomo
 non opponesse resistenza per la vita,
 abituato a gemere con l'energica zappa
 e a spaccare la terra spingendo l'aratro.
 Se non sommuovessimo zolle feconde col vomere
 e domando la terra non le dessimo alla vita
 non potrebbero uscire all'aria serena da sole.
 Eppure succede che quando i prodotti
 voluti da grande fatica finalmente fioriscono in terra
 li uccidono il troppo calore di un torrido sole celeste
 o piogge improvvise e gelide brine
 e lo battono i turbini, i venti violenti.
 Perché poi la natura
 nutre bestie feroci
 e le accresce, nemiche dell'uomo?
 E perché il tempo porta malanni?
 Perché la morte colpisce
 senza motivo chi non è ancora pronto?
 Allora il bambino, come un uomo d mare
 gettato lontano dalle onde feroci
 giace nudo per terra, non parla, e ha bisogno di tutto:
 quando la natura lo fa uscire fra i materni sforzi
 alle rive di luce riempie l'aria di un lugubre vagito
 ed è giusto così, se la vita gli riserva dolore.

Il confronto, pure nella necessaria diversità e finalità
 degli atteggiamenti, esalta la positiva, virgiliana fiducia
 del monaco Valafrido, e insieme la sua consapevolezza
 che il gesto di coltivazione quotidiana, segno di amore
 per le cose e per la loro capacità di dare, si iscriva in un
 più ampio universo di produttività, di creatività sociale
 e culturale del lavoro.

Al di là dell'umanizzazione con cui Valafrido ingen-

tilisce il profilo di questa natura, è il senso del rappor-
 to col giardiniere che muta e assume rilievo, tanto da
 offrirsi, consapevolmente o no, come paradigma dello
 sforzo titanico di riacquisizione della coscienza antica,
 di riordino delle radici ormai aggrovigliate da un'incuria
 di molte stagioni, di riseminazione che le piogge future
 porteranno più agevolmente a frutto. Tutto è autenticamente
 vivo in quest'opera di dottrina e di esperien-

za: l'inverno è «schiavo domestico» della Vecchiaia, la primavera è inizio della Creazione, la terra è grembo cieco, le ortiche sono armi velenose, le radici aggrovigliate sono graticci intrecciati per gli zoccoli dei cavalli, le talpe sono «cultrici dell'ombra», i lombrichi tornano «alle plaghe di luce», i vecchi polloni riacquistano la «giovinezza antica».

E questa vitalità è risultato di una auto-fiction poetica dell'impegno di dissodamento, ripulitura, posizionamento, canalizzazione, protezione, coltivazione delle piante come atto di amore e insieme di autorealizzazione puramente umana: in questa mitizzazione agreste Valafrido risente forse più di Virgilio che dell'ideale monastico, ma certamente dimostra come il linguaggio georgico sia il repertorio espressivo più adatto alla codifica poetica dell'ideale benedettino.

La meraviglia del giardinetto di Valafrido non è – come si trova scritto nelle vecchie edizioni e nelle storie letterarie – nel fascino elegante delle sue stilizzazioni (ben analizzate da Roccaro 59 s.), non è nell'ironia cortese e partecipe con cui vede e tratta le piante: è nell'altezza del significato che il lavoro del loro cultore assume sullo sfondo dell'impresa carolingia.

L'analisi di fonti e modelli si trova, esauriente, nelle numerose edizioni moderne, orientate ora sul piano botanico (Näf-Gabathuler, Sudhoff-Marzell-Weil) ora su quello letterario (Payne-Blunt, Roccaro) o iconografico: ci limitiamo a brevi note, per le quali ci si avvale dell'ampio commento di Roccaro.

Il modello del cap. II è lo spunto di Columella 10, 77-80.

19. L'attacco è doppiamente metaforico: sul senso di *vernacula* in quanto indicante non solo appartenenza, ma somiglianza vd. Roccaro ad loc., con rimandi a ulteriore letteratura.

20. *Amplifluus* è neologismo valafridiano; *consumptrix* è di uso tardo e medievale: si trova in Servio, ad *Aen.* 6, 395 *consumptrix terra omnium corporum*, in una variante di Igino, in Eugipio *Vita Severini* 12, 1 e nel Glossario Bernense 378, 7.

22. Roccaro preferisce *dilituit* perché attestato dall'accordo dei manoscritti C e L contro K, che presenta invece la grafia normalizzata *delituit*, accolta da Dümmler: ma non ci sembra che Valafrido indulga a queste consuetudini grafiche.

25. Si riferisce alle credenze cristiane sul mese di marzo come data della creazione (in base a *Ex.* 12 e

a evidenti ragioni stagionali). Sul senso di *caput* come «inizio», «origine», tipico del latino tardo-antico e medievale e il suo uso in Valafrido, vd. Roccaro ad loc.

27. Zefiro è ovviamente il vento di ponente che soffia all'inizio della primavera.

28. *Acumina* è termine tecnico dell'agricoltura (cfr. *Moretum* 75), che indica la punta della radice.

37. La similitudine si sviluppa, secondo le modalità della composizione epico-didascalica, in scenetta autonoma di vita quotidiana, dal tratto originale, in coerenza col tono di semplicità vissuta del contesto.

39. *Cornipes* appartiene al lessico epico, ma i segnali del testo in questo senso non sono omogenei. Il registro è comunque «alto», la sintassi sostenuta.

41. Espressione virgiliana che in *Georgiche* 2, 406 si riferisce alla falce, qui al sarchiello (altrimenti *ligo*): deriva dall'iconografia di Saturno rappresentato con una falce in quanto dio della semina, o in allusione allo strumento con cui evirò il padre (Giovenale 13, 39 lo ritrae mentre si impossessa della falce dopo l'espulsione dal trono).

42. Ricordiamo i *torpentia arva* della creazione letti da Vandalberto come simbolo del suolo sterile, indifferente. Il codice di Lipsia, Rep. I n. 53, glossa con *qui (sc. quae) fructum tardius profferrent*.

44. *Umbricola* sembra neoformazione valafridiana: composto di tipo epico, ma ormai banalizzato nella tendenza medievale al loro abuso.

46. Il Noto era un vento da sud.

55. Delicato tocco paesistico, tanto più rilevante in quanto non necessario all'economia del contenuto, ma prezioso per l'effetto estetico. La metafora *comae* = steli (o foglie, fiori, spighe) è invece comune (cd. Roccaro ad loc.).

58. *Cadus*, grecismo, è propriamente il vaso da 10 moggi.

60. *Ferocior ... undas*: enfaticizzazione epicizzante per intensificare la sensazione di pericolo, o almeno la misura in cui era percepito dal cultore.

69 s. *Crementum*, raro in epoca classica, diviene più frequente nel latino cristiano e medievale. *Subactis ... scrobibus* è frase georgica (2, 50).

71. *Viror*: in uso da Apuleio in poi; sul termine cfr. J. André, *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949, 184 s., 237, 247 e Roccaro ad loc.

73. *Nunc* ecc.: *propositum* di tono alto, che secondo Dümmler e Roccaro richiama *Aen.* 6, 261 *nunc*

animis opus, Aenea, nunc pectore firmo. Ma l'anafora di *nunc* è stilema epico comune (cfr. O. Schumann, *Lateinisches Hexameter-Lexikon. Dichterisches Formelgut von Ennius zum Archipoeta*, München 1979, III 587 s.; ma ora si può confrontare il database *Poetria Nova* di L. Tessarolo e P. Mastandrea, Firenze, seconda ed., SISMEL 2010). È significativo che la dignità del tono si rapporti alla «bassezza» dell'argomento (*res parvae*) nel momento stesso in cui la si esplicita: sorta di ridondanza semiotica che sottolinea la transizione.

Riferimenti bibliografici

Sul tema

- K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, Teubner, 1899 (1924)
 L.H. Parias, *Histoire du travail*, 3 vols., Paris, Nouvelle Librairie de France, 1951-1956
 M.D. Chenu, *Die Arbeit und der göttlichen Kosmos*, Mainz, Grünewald, 1956
 J. Heers, *Le travail au Moyen Age*, Paris, Presses universitaires de France, 1965
 L. Cattanei (cur.), *Il lavoro nel Medioevo*, Messina, D'Anna, 1973
Le travail au Moyen Age. Un approche interdisciplinaire, Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 21-23 mai 1987, cur. J. Hamesse-C. Muraille Samaran, Turnhout, Brepols 1990 (rist. 1993)
 R. Fossier, *Le travail au Moyen Age*, Paris, Hachette, 2000
 H. Bresc (dir.), *Le travail au Moyen Âge*, 127e congrès national

- des sociétés historiques et scientifiques, Nancy 2002, publ. electr. 2008 (<http://cths.fr/ed/edition.php?id=819>).
Arbeit im Mittelalter. Vorstellungen und Wirklichkeiten, Berlin, ed. Verena Postel, 2006
 N. Lenz, *Arbeit im Mittelalter*, Norderstedt, Grin Verlag, 2010

Sul testo

- A. Bergmann, *Die Dichtung der Reichenau im Mittelalter*, in *Die Kultur der Abtei Reichenau*, Münster 1925, pp. 711 ss.
 Walafrid Strabo, *Hortulus. Vom Gartenbau*, ed- W. Näf-M. Gabbathüler, Sankt Gallen 1957
 Walafrid Strabo, *Hortulus*, ed. R. Payne-W. Blunt, Pittsburg 1996
 K. Sudhoff-H. Marzell-Weil, *Des Walafrid von der Reichenau Hortulus. Gedichte über die Kräuter seines Klostersgartens*, Reichenau 1974
 G. Barabino, *Le fonti classiche dell'«Hortulus» di Valafrido Strabone*, in *Classici nel Medioevo e nell'Umanesimo*, Genova 1975, pp. 175-260
 Valafrido Strabone, *Hortulus*, ed. C. Roccaro, Palermo 1979
 H.-D. Stoffler, *Der Hortulus des Walafrid Strabo, aus dem Kräutergarten des Klosters Reichenau*, Sigmaringen, Thorbecke, 1985
 P. Godman, *Poetry of the Carolingian Renaissance*, London, Duckworth, 1985
 A. Önnorfors, *Philologisches zu Walafrid Strabo*, in *Medievalia*, Frankfurt A.M.-Bern-Las Vegas 1977, pp. 58-118
 Id., *Walafrid Strabo als Dichter*, *ivi*, pp. 169-201
 F. Stella, *La poesia carolingia*, Firenze, Le Lettere 1995
 O. Schönberger, *Walafrid Strabo De cultura hortorum – Über den Gartenbau*, Stuttgart, Reclam 2002



Il giardinetto di Valafrido a Reichenau

Poems work, poets do not. Riflessioni su poesia e lavoro nel Sudafrica dell'apartheid e del post-apartheid

di Lorenzo Mari

La centralità del lavoro – come tematica, come possibilità di rappresentazione e auto-rappresentazione delle figure connesse al mercato del lavoro e, più in generale, come estensione della capacità retorica del discorso poetico – si è attestata in modo decisivo nella tradizione poetica sudafricana in lingua inglese durante il regime di apartheid (1948-1990).

Nella seconda metà del Novecento, infatti, il sistema economico-politico di tipo coloniale vigente in Sudafrica è stato ulteriormente definito da una serie di leggi che hanno riguardato in modo diretto la disciplina del lavoro¹ e, parallelamente, hanno consolidato il nucleo giuridico formale del sistema di apartheid.

Le pratiche di segregazione sociale, economica e politica su base razziale che sono state così sancite hanno determinato una costante sovrapposizione delle questioni teorico-critiche riguardanti le dinamiche di classe, genere e razza. Tali questioni emergono con chiarezza nell'analisi dei testi letterari dell'epoca, delineandosi con particolare intensità nella poesia degli autori e delle autrici sudafricane di appartenenza *black* e *coloured*².

Non si tratta, per questo motivo, di postulare una discendenza diretta tra contesti e testi, ipotizzando così che le prospettive critiche riguardanti la poesia del periodo dell'apartheid siano riducibili a un discorso teorico unico, omogeneo e specifico. La percezione di una simile complessità trae origine da una serie di considerazioni storiche, filologico-linguistiche, culturali e politiche.

In primo luogo, nel corso delle quattro decadi identificabili con il periodo dell'apartheid si sono verificate molteplici cesure storiche, talvolta chiaramente formalizzate, talvolta immerse in un percorso teorico-critico più ampio e generalizzato. Si è verificata, innanzitutto, la transizione dalle forme della cosiddetta *protest poetry* ('poesia di protesta') degli anni Sessanta e Settanta – Siphso Sepamla, Mafika Gwala e James Matthews ne sono stati tra gli esponenti più noti – verso la *struggle poetry* ('poesia di lotta') che ha caratterizzato la fine degli anni Settanta e la decade successiva. In questo senso, una delle svolte ideologiche e culturali più significative si è verificata nell'abbandono di una protesta basata su un'appartenenza identitaria ben definita ('protesto in quanto soggetto nero o *coloured*' e solo in seconda battuta come vittima del sistema socio-economico dominante'), in favore di un attivismo culturale e politico operante a tutto campo ('lotta per l'estensione dei diritti, a tutti i livelli possibili')³.

Questi processi di transizione sono stati sottolineati, in modo pionieristico, da Njabulo Ndebele in un importante articolo apparso sulla rivista letteraria «Staffrider» nel 1983⁴. Secondo Ndebele, attraverso testi paradigmatici come *No Baby Must Weep* (1975) di Mongane Wally Serote, una buona parte della tradizione poetica sudafricana è passata da un atteggiamento di protesta, spesso privo di rivendicazioni sociali concrete – «waiting to be asked what the problem is», per usare le stesse parole di Ndebele – alla produzione e alla diffu-

sione di un tipo di poesia («the poetry of a fighting people») che si riconosceva molto più consapevolmente all'interno di una lotta culturale e politica.

Tale processo di transizione si è successivamente consolidato nel 1986, con la pubblicazione dell'antologia poetica *Black Mamba Rising: South African Worker Poets in Struggle*⁵.

I tre autori – Alfred Temba Qabula, Mi S'dumo Hlatshwayo e Nise Malange – scelti e antologizzati da Ari Sitas, a sua volta critico e poeta⁶, sono 'worker poets'⁷ a tutti gli effetti: si sono incontrati e hanno iniziato a collaborare, sia in campo artistico che in campo politico, negli ambienti della FOSATU (Federation of South African Trade Unions); molti dei testi pubblicati provengono dalle pubblicazioni della FOSATU, e in particolar modo dal FOSATU Worker News; l'antologia stessa si intitola *Black Mamba Rising* a partire dal testo di Hlatshwayo *The Black Mamba Rises*, pubblicato sul numero 33/34 del suddetto foglio sindacale e scritto in occasione delle lotte sindacali dei lavoratori della multinazionale britannica Dunlop nel 1984.

Spesso trascurato a favore del più noto testo di Qabula *A Praise Poem to FOSATU*, il testo di Hlatshwayo ne è, tuttavia, il complemento naturale. Come ha sottolineato Ari Sitas in un articolo apparso sulla rivista «Transformations» nel 1986⁸, Hlatshwayo è stato parimenti influenzato dalle lotte sindacali nelle quali è stato coinvolto in prima persona – essendo stato, all'epoca, operaio presso la Dunlop – e dall'ascolto della poesia di Qabula nei circoli della FOSATU. Sia Qabula che Hlatshwayo, infatti, si sono impegnati nel rinnovamento della forma poetica, pertinente alla tradizione orale Zulu, dell'*izibongo* ('poesia elogiativa', in lingua isiZulu). Il processo di riscrittura di questo genere tradizionale ha investito marginalmente la lingua – sia Qabula che Hlatshwayo hanno utilizzato l'isiZulu per le *performances* orali e l'inglese per le versioni scritte – e, in modo preponderante, i contenuti dell'*izibongo*, che è passato dall'essere una celebrazione delle dinastie regnanti sulle popolazioni Zulu (e, successivamente, dei *chiefs*, i 'capi territoriali' scelti dall'amministrazione coloniale) ad essere una celebrazione dell'attività politica sindacale⁹.

Caratteristiche idiosincratiche della poesia di Hlatshwayo rispetto a quella di Qabula sono invece il ricorso alla retorica messianica dei sermoni ecclesiastici (che, per la loro specifica rielaborazione della retorica dell'*izibongo*, hanno avuto un ruolo decisivo nella sua formazione culturale) e il ricorso alle figure retoriche del

paradosso. In virtù di questo superamento retorico del principio di non-contraddizione, Hlatshwayo paragona la classe lavoratrice tanto al mamba nero – per la sua capacità di svegliarsi dal torpore e colpire mortalmente – quanto ad altre figure, all'interno di un repertorio che comprende anche alcuni riferimenti convenzionali alla figura femminile come fonte di amore e solidarietà.

Com'è stato rilevato sempre da Ari Sitas¹⁰, l'impronta ideologica di Hlatshwayo è eminentemente materialista: il suo testo, infatti, presenta una serie di accostamenti contraddittori tra mitologia e realtà, che intendono a demistificare le narrazioni identitarie Zulu, tipiche dell'*izibongo*, in favore di un'interpretazione della storia più pertinente a quel materialismo storico che l'autore immagina necessario per l'azione politica dei lavoratori. Operando in tal senso, Hlatshwayo ricerca una posizione diversa da quella della *protest poetry* a lui precedente, rifiutandosi di opporre al discorso ideologico, politico-economico e razziale dell'apartheid una narrazione identitaria simile a quella adottata dai poeti e dagli scrittori affiliati al movimento filosofico e politico della Black Consciousness¹¹.

Per quanto riguarda *A Praise Poem to Fosatu* di Qabula, vari critici – tra i quali spicca il nome di Michael Chapman¹² – si sono già confrontati con questo testo per valutarne l'appartenenza alla tradizione poetica Zulu piuttosto che a un movimento di rinnovamento poetico di stampo modernista: un giudizio articolato e ben equilibrato dovrebbe forse propendere per una collocazione intermedia, per la notevole carica di ambiguità ideologica e culturale che caratterizza il testo.

Da un lato, infatti, è chiaro come *A Praise Poem to FOSATU* sfugga all'interpretazione della poesia orale diffusa da Walter Ong in *Orality and Literacy* (1982), ovvero all'ipotesi secondo la quale qualsiasi esempio di letteratura orale si misura in primo luogo con i propri specifici canoni performativi e soltanto in seconda battuta con l'agone politico propriamente detto. Come rilevato da Landeg White e Leroy Vail in *Power and the Praise Poem* (1992) tutto il genere dell'*izibongo* – compresi i testi di Qabula e Hlatshwayo – si predispongono a rovesciare questa interpretazione, privilegiando l'approccio politico rispetto all'elaborazione tecnico-performativa. D'altra parte, l'agenda politica istituita dal testo di Qabula, pur non rientrando completamente nell'alveo della tradizione culturale sudafricana *tout court*, si rivela, almeno da una prospettiva sincronica, particolarmente conservatrice – come ha notato Jean Sévry¹³ – dacché aderisce alla *political correctness* del

sindacato e della maggiore forza di opposizione all'apartheid, ovvero l'African National Congress.

Inoltre, anche l'accezione di 'letteratura popolare' nella quale può essere fatto rientrare il testo di Qabula risulta parzialmente controversa, in quanto – come ha sottolineato David Attwell¹⁴ – la posizione di Qabula deriva dalle indicazioni, eminentemente politiche, del COSATU (Congress of South African Trade Unions), ovvero dalla condivisione della necessità di coinvolgere anche la *working class* nella produzione e nella diffusione dei testi letterari, piuttosto che dalle riflessioni del COSAW (Congress of South African Writers), che pure negli stessi anni operava con l'obiettivo di fomentare un attivismo politico trasversale.

Aldilà del posizionamento socio-politico del testo in senso stretto, è interessante notare come *A Praise Poem to FOSATU* abbia effettivamente avuto una diffusione popolare molto ampia. Come riporta Ari Sitas, infatti, il costante riferimento simbolico alla 'foresta'¹⁵ che caratterizza il testo sin dall'incipit – «You moving forest of Africa» («Tu foresta d'Africa in movimento») – è diventato parola di uso comune nel gergo dei lavoratori di Durban, con il significato di 'lotta sindacale'. «Escape into that forest» si legge, infatti, otto versi più avanti, e l'esortazione 'go to the forest' è diventata, nel tempo, sinonimo di 'unirsi alle battaglie dei lavoratori'.

Inoltre, le attività di collaborazione di questi e altri autori con la FOSATU e, indirettamente, con gli apparati dell'ANC è stata oggetto di critica da parte di Nise Malange, la terza autrice coinvolta in *Black Mamba Rising*.

Nell'articolo «Breaking the Silence» (1988), Malange ha denunciato di aver subito una «triple oppression, at the workplace, in organisations and in the domestic sphere»¹⁶. Le 'organizzazioni' alle quali si riferisce sono quegli stessi sindacati presso i quali Malange è stata a lungo l'unica donna a rivestire il ruolo di *imbongi* ('poeta di espressione orale').

Altra peculiarità della scrittura di Malange è il fatto che l'autrice, differentemente da Qabula e Hlatshwayo, evidenzia una netta preferenza per l'inglese, almeno all'epoca della pubblicazione dell'antologia. A questo proposito, quali che siano i processi linguistici alla base della scrittura o della *performance* poetica, pare opportuno segnalare come l'intreccio linguistico di inglese e isiZulu, in questi *worker poets*, sia costante: ciò ottiene di spodestare l'inglese dalla posizione centrale che occupa nel sistema letterario sudafricano, suggerendo come la scrittura postcoloniale è o anti-

apartheid possa, e in certi casi debba, ricorrere a lingue diverse dall'inglese nel suo esercizio di resistenza politica e culturale.

Non si tratta, comunque, di una questione esclusivamente linguistica. Com'è stato osservato nel caso dei testi di Qabula e Hlatshwayo, è anche l'intreccio tra i diversi generi poetici e le varie tradizioni poetiche sudafricane a spingersi oltre una mera compressione della produzione artistico-letteraria nelle forme della *protest poetry* in lingua inglese.

Particolarmente interessante, a questo proposito, è la scelta di Qabula di reinterpretare le forme dell'*izibongo* (elogio poetico), passando dal tradizionale uso nei confronti dei capi territoriali a una celebrazione dell'azione collettiva delle forze sindacali. Tale riscrittura non intende soltanto sottolineare l'importanza esistenziale, culturale e politica, per l'autore, dell'azione sindacale della FOSATU. Si tratta anche di un chiaro tentativo di svincolamento culturale dal contesto coloniale, in particolare dalla struttura sociale dei *chiefdoms*, da sempre funzionale all'*indirect rule* britannico.

In una direzione simile si può intravedere un'apertura prospettica ancora più ampia, e che coinvolge più direttamente il discorso coloniale, laddove si istituisce un'analogia diretta tra il lavoratore vittima di un sistema politico e sociale fortemente razzializzato e la figura, solo apparentemente più arcaica, dello schiavo nero.

La figura dello schiavo, infatti, non ha caratterizzato soltanto la tratta atlantica, ma anche la storia interafricana¹⁷, prestandosi molto bene all'istituzione di una relazione metaforica con la condizione del lavoratore 'né-bianco-né-borghese' sotto il regime di apartheid. Non si tratta, altresì, di un'elaborazione discorsiva limitata temporalmente al periodo dell'apartheid, ma può essere rintracciata anche in un'opera poetica anteriore come *Amal'eZulu* ('Orizzonti Zulu', 1945) di Benedict Wallet Vilakazi, dove si legge (nella traduzione inglese del 1962): «[...] Let out sufferings cause your laughter, / Well we know your terrible powers, / We, your slaves, and you, our masters»¹⁸.

Un simile allargamento progressivo delle questioni correlate all'analisi delle tematiche del lavoro nella poesia sudafricana del periodo dell'apartheid investe anche un livello critico più ampio e generale. Come si è tentato qui di argomentare, la profondità delle connessioni tra la dimensione economica e la dimensione ideologica e razzista del regime di apartheid non si traduce in un'elaborazione creativa univoca e unilaterale, esclusivamente

appiattita sulle esigenze del presente, ma si articola entro un panorama linguistico, letterario e culturale molto più ampio sia dal punto di vista storico che geografico. Ciò implica una presa di posizione radicale all'interno di un vastissimo dibattito letterario e culturale che ha interessato prima gli intellettuali anti-apartheid e, in seguito, gli autori dell'epoca post-apartheid.

Difatti, la superficiale dicotomia tra l'èlitaria scrittura, spesso postmoderna, 'bianca' (incarnata da André Brink o da John Maxwell Coetzee) e il realismo sociale 'nero' ha determinato un confronto, interno alle comunità intellettuali nere, sulla necessità politica e sociale di adottare, o meno, gli stilemi del realismo. Tale dibattito ha evidenziato prese di posizione molto precise e nette, talvolta escludenti e censorie¹⁹.

Pare opportuno ricordare, a questo proposito, l'importante analisi che si deve a Louise Bethlehem: spostando l'attenzione dalla questione del realismo a quella della 'rhetorics of urgency' ('retorica dell'urgenza') che ne contraddistingue la specifica elaborazione in ambito sudafricano, Bethlehem ha dimostrato come la questione di una relazione mimetica con il contesto sia spesso fortemente influenzata da una preliminare adesione a una 'retorica dell'urgenza' che, mentre rimarca la necessità di immediatezza nell'intervento culturale e politico, manipola in modo decisivo anche le scelte mimetiche che si intendono adottare²⁰. I diversi gradi di adesione a tale dispositivo retorico corrispondono, di conseguenza, alle diverse posizioni prese nel corso del dibattito; la preminenza dell'analisi del funzionamento di questo dispositivo retorico è altresì particolarmente utile nella critica letteraria che si occupi di poesia, dove la 'retorica dell'urgenza', *sensu lato*, è frequente convitato di pietra della poesia più *engagée*.

Riconoscere la 'retorica dell'urgenza' alla base di molta produzione letteraria sudafricana del periodo dell'apartheid significa, dunque, riconoscere la qualità letteraria e l'importanza culturale di uno specifico corpus letterario, che comprende il lavoro dei *worker poets* e che è stato spesso estromesso dall'analisi accademica in quanto 'non sufficientemente letterario'²¹. Paradossalmente, anzi, questo corpus poetico si confronta direttamente con l'urgenza che è prima della protesta e poi della lotta, rispondendo in vario modo a tale retorica dominante. Non sempre, dunque, l'asseconda: gli autori qui analizzati – Vilakazi, Serote, Qabula, Hlatshwayo e Malange – costituiscono il caso più evidente di elaborazioni letterarie che, pur assumendo l'urgenza dell'intervento artistico e culturale, sfuggono alla sua retorica

più interventista e *naïve*, aprendosi a un panorama più ampio dal punto di vista linguistico (andando oltre l'inglese), letterario (attraverso il recupero e trasformazione delle forme dell'*izibongo*) e culturale (risalendo, ad esempio, all'epoca del colonialismo).

Com'è stato già accennato, il crollo del regime di apartheid, che è diventato ufficialmente definitivo con le elezioni del 1994 e la vittoria dell'ANC, non ha determinato *ipso facto* un superamento delle questioni teoriche avanzate durante l'apartheid.

Sono emersi elementi radicalmente nuovi, tra i quali spicca la grande diffusione delle pratiche di poesia performativa, o *spoken word*, che – come ha annotato puntualmente il poeta e accademico italo-sudafricano Raphael D'Abdon²² – hanno ricevuto negli ultimi anni maggiore attenzione accademica e di pubblico che non la poesia dei *worker poets*, dalla quale pure una parte di questo corpus poetico-performativo discende, almeno idealmente.

Inoltre, l'attenzione poetica per il mondo del lavoro si è ribaltata nella centralità del problema della disoccupazione e di un sempre crescente tasso di povertà, ragion per cui – come indica sommariamente il titolo scelto per questo articolo – alla grande fioritura dello *spoken word* non corrisponde l'integrazione socio-economica degli artisti che vi si dedicano. *Poems work, poets do not*: la poesia del post-apartheid si muove entro questo orizzonte materiale, segnalando come la *presenza* – seppur continuamente oppressa – del lavoro si sia rovesciata, nell'ultimo ventennio, in una radicale *assenza* del lavoro, depauperando così anche l'orizzonte ideale di questa poesia, che spesso evidenzia mancanza di speranza e nichilismo, per quanto un nichilismo vitalista o *engagé*.

Una prima summa poetica di questa situazione risale a *Dispossessed Words* di Karen Press (1992)²³: lo spossessamento cui si allude nel titolo rimanda al titolo della raccolta, *History is the Dispossession of the Heart*, confermandone così la rilevanza tematica all'interno del testo.

Si tratta, in prima battuta, di uno spossessamento materiale, ovvero dell'assenza di lavoro e di entrate economiche: come si apprende dall'epigrafe, il testo è dedicato a Jessie Tamboer, una donna dell'Eastern Cape che si diede fuoco e morì per il fatto di non poter più comprare cibo per i propri figli.

Successivamente, lo spossessamento investe le parole dell'autrice, come recita il titolo del testo: la soggettività autoriale è espulsa dal testo, che si configura, viceversa, come un *found poem*, una sorta di *objet trouvé* poetico costruito, attraverso un meccanismo di *cut-and-*

paste ('copia-e-incolla'), con le interviste rilasciate da persone in condizioni di estrema indigenza durante il Second Carnegie Inquiry into Poverty in South Africa (1984).

Nonostante la collocazione temporale rimandi agli ultimi anni dell'apartheid, la chiusura del testo sottolinea la forza dello spossessamento come ancora attiva nel presente: «I cannot say anything about my future now» ('Non posso dire nulla del mio futuro').

Si inizia qui a intravedere l'importanza delle permanenze materiali e ideologiche dell'apartheid nel periodo del post-apartheid. In *blaq people rock*²⁴ ('i neri spaccano di brutto', secondo la traduzione in italiano di Raphael D'Abdon nell'antologia *I nostri semi – Peo tsa rona*), Afurakan (alias Thabiso Mohare) estende questa osservazione al periodo coloniale, attraverso il repertorio metaforico convenzionale della schiavitù. Utilizzando la polisemia della parola *rock* (genere musicale, sostantivo che significa 'pietra' e verbo che significa, nella connotazione *slang* italiana, 'spaccare', ossia piacere, attrarre), Afurakan riesce a mettere in relazione metaforica la figura dell'artista di *spoken word*, che 'spacca' con la sua presenza scenica e le sue capacità performative, e quella dello schiavo alla catena, costretto a spaccare pietre. Nel finale, Afurakan squaderna tutte le possibilità interpretative legate alla parola *rock*, esortando a costruire un futuro dove l'unico rock ad esistere sia il ritmo musicale, il *beat* ('battito') al quale la sua stessa *performance* poetica si attiene: «[...] when the album is done / and black label satisfies a black labour thirst / we play a new rhythm / back stage, while you toast statues of our labour / we play a new rhythm / we beat rock and / let the beat rock / we beat rock and / with a gumboot beat-box / we let the beat rock»²⁵.

Ancora diversa è la declinazione retorica della figura dello schiavo adottata da Alfred Qabula in un suo testo relativamente più recente, *Small Gateway to Heaven* (1989)²⁶: «And I have seen the prison of a Heaven / this kraal which encircles the slaves / and I saw it as the heart of oppression...»²⁷. Pamela Dube ha già analizzato adeguatamente la 'svolta visionaria' dell'ultimo Qabula²⁸ – svolta che lo riavvicina a certe modalità retoriche adottate precedentemente da Hlatshwayo – ma ciò che pare opportuno segnalare qui è più che altro il portato profetico del testo: vi si scorge l'entrata nel paradiso – ovvero la fine dell'apartheid – ma si intuisce anche come il paradiso sia potenzialmente capace di rivelarsi molto peggiore delle aspettative, riducendosi a un *kraal* ('recinto del bestiame') che circonda gli schiavi e si conferma 'cuore dell'oppressione'.

Era la profezia più cupa che si potesse pronunciare all'epoca, rispetto ai futuri tempi del post-apartheid, ed è purtroppo anche la visione che ha ottenuto maggiori riscontri. Il paradiso promesso dalla liberazione dall'apartheid si è progressivamente sfaldato, rivelando un'adesione al neoliberalismo globale che ha completamente rimpiazzato l'assetto ideologico e politico, di impostazione socialista, inizialmente associato all'ANC. I crescenti tassi di disoccupazione e povertà, l'aumento dei conflitti sociali e la frammentazione delle forze sindacali – com'è stato possibile notare in occasione della ripetuta strage di Marikana, nell'agosto 2012²⁹ – delineano ora un panorama instabile e, per molti versi, inquietante. La poesia sudafricana in lingua inglese ne è partecipe, denunciando tanto le permanenze quanto le novità – quasi sempre in chiave negativa – rispetto al periodo dell'apartheid.

Emerge così la consapevolezza di un tipo di complessità letteraria e culturale diversa, e al tempo stesso di portata analoga, a quella registrabile durante l'apartheid: alla critica di un potere economico e politico chiaramente orientato secondo linee razziali si sostituisce l'attacco a una forma di 'liberazione' che ha mantenuto inalterate le questioni aperte dall'apartheid. La poesia che ha inteso esprimere questa critica attraverso le tematiche del lavoro non è più reclusa in un ghetto sociale e accademico, vivendo, tuttavia, con notevole disagio la frammentazione e il depauperamento delle proprie energie sociali.

Come indicano le poesie di Raphael D'Abdon³⁰ e Philippa Yaa de Villiers³¹ qui di seguito riportate e tradotte, riemerge con forza una 'retorica dell'urgenza' che riguarda tanto la condizione dei lavoratori delle township (D'Abdon) quanto una rinnovata questione di genere (de Villiers), riprendendo così la discussione aperta a suo tempo da Nise Malange.

Come si è cercato qui di dimostrare, non si tratta tanto di riaffermare la necessità politica del realismo sociale, quanto di verificare l'effettiva portata dell'impegno letterario 'contro la normalizzazione' (e, dunque, contro l'oscuramento dei conflitti sociali esistenti), come recita anche il titolo di una recente monografia di Anthony O' Brien³². O'Brien, infatti, più argutamente di tanti, ha inteso analizzare la continuità e la centralità della poesia sudafricana che si occupa di lavoro nella scrittura (e ri-scrittura) di una democrazia radicale: un lavoro critico e poetico che in Sudafrica si prospetta di nuovo come 'da fare' e con urgenza.

Raphael D'Abdon

loxion workers³³

(Dedicated to the miners murdered in the eland shaft, and to all those who are able to imagine what those miners were thinking about before the lift started to descend.)

we are the ones
who wake up with the humming songs of
morning sparrows
the fat burps of sleek retiring rats
the hammering hoots
of vociferous ventures
hunting the roads
like voracious vultures

we are the ones
who walk the road without the company
of our own shadow
to get to woebegone train stations
and hang like the thread of a tampon
between the tight thighs of
cold rusted coaches

we are the ones
whose regular breakfast is qota, boiled
eggs or magwenya
munched in a haste
in dusty street corners

we are the ones
who are screamed at by stinking bosses
and must say ya baas to old school racists
and yebo sis to new guard fascists

we are the ones
who earn
1-2-3-4
thousand rand a week
but are still expected to say
dankie dear madiba
viva cosatu
ngiyabonga mr boshoff

we are the loxion workers
the circulatory system of this sick body

lavoratori delle township³⁴

(Dedicato ai minatori uccisi nel pozzo della eland³⁵ e a tutti quelli che sono in grado di immaginare cosa stessero pensando quei minatori prima che l'ascensore iniziasse a scendere.)

siamo quelli
che si svegliano con il ronzio canoro dei
passeri del mattino
con i rigurgiti pesanti dei ratti pasciuti che si ritirano
con i clacson martellanti
dei taxi-navetta che vociano
mentre perlustrano le strade
come voraci avvoltoi

siamo quelli
che camminano per strada senza la compagnia
delle loro ombre
per arrivare a desolate stazioni ferroviarie
e penzolare come il filo di un assorbente
tra le cosce strette di
freddi vagoni rugginosi

siamo quelli
che a colazione regolarmente si sorbiscono qota, uova
bollite o magwenya³⁶
masticati di fretta
nei cantoni polverosi delle strade

siamo quelli
richiamati con urla da padroni che puzzano
e devono dire ya bass ai razzisti della prima ora
e yebo sis³⁷ ai fascisti della nuova leva

siamo quelli
che guadagnano
1-2-3-4
mila rand alla settimana
ma si pensa che debbano continuare a dire
dankie dear madiba
viva cosatu
ngiyabonga signor boshoff³⁸

siamo i lavoratori delle township
sistema circolatorio di questo corpo malato

we call home
the beating heart of this
and many other
shadow ghosts

our precious bones are buried alive in
the unspeakable truths of the new south
africa
adorned with gold and diamonds jewels

we are the sunrise runners
knockin-off bandits
and busy street dogs
are our journey mates

we don't see each other's faces
since our backs are bent
under the load of a life
we did not choose

for ourselves
our mothers
fathers
and children

in trains and taxis monotonous rock
we swing our heads
from shoulder to shoulder
as if figuring things out.

che chiamiamo casa
cuore pulsante di questo
e di molti altri
ectoplasmi

le nostre preziose ossa sono sepolte vive nelle
verità indicibili del nuovo sud
africa
ornate d'oro e di gioielli con diamanti

siamo i corridori dell'alba
delinquenti che smontano dal turno
e indaffarati cani randagi
sono i nostri compagni di viaggio

non vediamo le nostre facce
perché le nostre schiene sono piegate
sotto il peso di una vita
che non abbiamo scelto

per noi
per le nostre madri
i nostri padri
e i nostri figli

nel dondolio monotono dei treni e dei taxi
la testa ci oscilla
da una spalla all'altra
come se ce ne stessimo facendo un'idea.

Philippa Yaa de Villiers

Responsibility³⁹

A man is fond of ranting and raving
about all that he's wanting with no chance of
having.
He points his finger at God and at the government,
to explain his bad luck, and the source of his
torment.
Nobody cares about the poor man. Cry, and you
cry alone,
he's never to blame for how things are going.

Perhaps it is true. There are explanations, the to-ing
and fro-ing of politicians has been my undoing
on many an occasion. Nobody cares.

Responsabilità

Un uomo si appassiona nel farneticare e nell'inveire
riguardo a tutto quello che desidera senza poter
avere.
Punta il dito contro Dio e contro il governo,
per raccontare la sua cattiva sorte, e la causa del
suo tormento.
Nessuno si cura del poveruomo. Piangi, e ne piangi
da sola,
lui non è da biasimare per come stanno andando
le cose.

Forse è vero. Ci sono delle spiegazioni, l'andare
e venire dei politici è stata la mia rovina
in più di un'occasione. Nessuno se ne cura.

But there she is, reaching through tiredness
 To hang up his clean clothes.
 The dog whines by his empty bowl,
 the children's shoes have more holes
 than leather, and beside the radio
 he shouts enraged that his team scored an own goal.

She thinks, how can I fix this broken door?
 That cracked window?
 Everything needs mending:
 there is plenty of care
 to be taken at home.

Eppure eccola, lei riesce malgrado la stanchezza
 ad appendere i vestiti di lui, puliti.
 Il cane mugola davanti alla sua ciotola vuota,
 le scarpe del bambino sono fatte più di buchi
 che non di cuoio, e vicino alla radio
 lui urla furioso perché la sua squadra ha fatto autogol.

Lei pensa, come posso aggiustare questa porta rotta?
 E quella finestra in frantumi?
 Tutto necessita di essere rammendato:
 è molta la cura che occorre portarsi appresso
 quando si va a casa.

- ¹ Si vedano, ad esempio, le conseguenze socio-economiche del Group Areas Act (1950), che ha sancito una segregazione spaziale totale sul territorio nazionale, basandosi, ufficialmente, sulla vicinanza dei singoli gruppi etnici rispetto ai propri luoghi di lavoro (*sic*), o il Native Labour (Settlement Disputes) Act (1953), che ha proibito ogni tipo di sciopero da parte dei lavoratori neri.
- ² La denominazione *coloured* interessa quella porzione della popolazione sudafricana che può vantare discendenza mista europea, asiatica e/o khoi e bantu. Inizialmente usato in chiave dispregiativa dall'*establishment* coloniale, ha perso nel tempo parte della sua carica semantica più evidentemente razzista, risultando comunemente accettato.
- ³ Su una posizione leggermente diversa da questa rispetto alla storiografia letteraria del periodo dell'*apartheid*, si sono attestati il critico letterario Michael Chapman (in *Soweto Poetry*, del 1982), e, più recentemente, lo scrittore Zakes Mda, nella lezione magistrale «Biko's Children» (inserita nell'antologia *The Steve Biko Memorial Lectures 2000-2008*, pubblicata nel 2009). Piuttosto che la convenzionale cesura che qui si ipotizza come chiaramente individuabile tra le tendenze tematico-ideologiche della *protest poetry* e della *struggle poetry*, sia Chapman che Mda hanno preferito parlare di un itinerario storico-letterario unico, pur se con differenti declinazioni, che è possibile classificare sotto l'etichetta di *resistance poetry* ('poesia di resistenza'). In ogni caso, sembra trattarsi più di una differenza di accenti – un percorso unico, con esiti molteplici, oppure una serie di 'rotture' – che non di una sostanziale differenza nell'approccio storiografico.
- ⁴ Cfr. Njabulo Ndebele, «Life-Sustaining Poetry of a Fighting People», «Staffrider» 5.3 (1983), pp. 44-45.
- ⁵ Cfr. *Black Mamba Rising: South African Worker Poets in Struggle*, a cura di Ari Sitas, Durban, Culture and Working Life Publications for COSATU Workers' Cultural Local, 1986.
- ⁶ Jean Sévry ha discusso i termini di questa collaborazione tra un intellettuale bianco e alcuni autori neri nell'articolo «Des frontières mouvantes: oralités et littératures en Afrique australe», «Cahiers d'Études Africaines», 35 (1995), pp. 839-871, p. 851.
- ⁷ Il titolo dell'antologia si rivela già molto significativo, in quanto riunisce la definizione di 'worker poets' – poi ulteriormente ribadita da Alfred Qabula nella sua autobiografia *A Working*

Life, Cruel Beyond Bekrief (1989) – e l'espressione militante 'in struggle'.

- ⁸ Cfr. A. Sitas, «A Black Mamba Rising: an introduction to Mi S'Dumo Hlatshwayo», «Transformations», 2 (1986), pp. 50-61, pp. 53-54.
- ⁹ In realtà, vi sono molteplici forme di izibongo come ebbe modo di sottolineare anche Trevor Cope in una delle prime antologie dedicate alla poesia orale Zulu, ovvero *Izibongo: Zulu Praise Poems* (1968). Tuttavia, pare opportuno segnalare qui la transizione, operata da Hlatshwayo e Qabula, dalla celebrazione dell'autorità regale (spesso intesa in senso monarchico e verticale) all'attribuzione di prestigio e di rilevanza sociale alla collettività di lavoratori espressa dalle forze sindacali.
- ¹⁰ Cfr. A. Sitas, *ibid.*, 1986, p. 56.
- ¹¹ Il movimento anti-*apartheid* della Black Consciousness è nato a metà degli anni Sessanta, in seguito al massacro avvenuto nella *township* di Sharpeville (21 marzo 1960), ed è stato guidato anche da personaggi politici del calibro di Steve Biko, torturato e ucciso dalla polizia nel 1977. L'affiliazione politica e culturale al movimento della Black Consciousness ha determinato, per molti autori, l'adesione a una politica identitaria di stampo *black* in opposizione diretta all'ideologia razzista dell'*apartheid*.
- ¹² Cfr. M. Chapman, «From Shaka's Court to the Trade Union Rally: Praise in a Usable Past», «Research in African Literatures», 30.1 (1999), pp. 34-43.
- ¹³ Cfr. J. Sévry, *ibid.*, 1995, p. 851.
- ¹⁴ Cfr. D. Attwell, «South African Literature: From Popular Culture to the Written Artefact. Second Conference on South African Literature, December 11-13, 1987 (review)», «Research in African Literatures», 21.2 (1990), pp. 115-118, pp. 115-116.
- ¹⁵ Ari Sitas ha elencato i possibili riferimenti metaforici connessi alla 'foresta', nel testo di Qabula: tra i più rilevanti, vi sono i riferimenti alle foreste sacre, nella mitologia Zulu, di Nkandla e Impendle, e, in prospettiva storica, all'epoca del leggendario re Zulu Shaka kaSenzangakhona (ca. 1787/ca. 1828), nonché alla rivolta Bambatha contro il governo coloniale britannico, nella seconda metà del diciannovesimo secolo (*ibid.*, p. 53).
- ¹⁶ Cfr. N. Malange, «Breaking the Silence», in *Buang Basadi: Khulumani Makhosikazi: Women Speak*, Johannesburg, COSAW, pp. 11-18, p. 13.

- ¹⁷ Cfr. a questo proposito Alan Mountain, *An Unsung Heritage: Perspectives On Slavery*, Cape Town, David Philip, 2004.
- ¹⁸ «[...] Lasciamo che le sofferenze vi facciano ridere, / Conosciamo bene i vostri terribili poteri, / noi, gli schiavi, e voi, i padroni» (traduzione mia).
- ¹⁹ Celebre, ad esempio, è l'opposizione dello scrittore Lewis Nkosi all'appiattimento delle prospettive critiche rispetto alla letteratura nera sudafricana sulle posizioni del realismo sociale: Nkosi ha reiterato frequentemente la propria posizione, a partire almeno da *Home and Exile* (1965) e fino al saggio «Postmodernism and Black Writing in South Africa» (in *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy, 1970-1995*, a cura di Derek Attridge and Rosemary Jolly, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 75-90).
- ²⁰ Cfr. Louise Bethlehem, «'A Primary Need as Strong as Hunger': The Rhetoric of Urgency in South African Literary Culture under Apartheid», «Poetics Today» 22.2 (2001), pp. 365-389.
- ²¹ Per avere un panorama delle scelte canoniche e canonizzanti della critica letteraria accademica sudafricana durante l'apartheid, si può consultare l'interessante articolo di Michael Vaughan «The Critique of the Dominant Ideas in Departments of English in the English-Speaking Universities of South Africa», «Critical Arts», 3.2 (1984), pp. 35-51.
- ²² Cfr. *I nostri semi – Peo tsa rona. Poeti sudafricani del post-Apartheid*, a cura di Raphael D'Abdon, Roma, Mangrove, 2007.
- ²³ L'edizione consultata è l'antologia di poesia sudafricana sudafricana *The Lava of This Land: South African Poetry, 1960-1996* a cura di Denis Hirson, Evanston, Triquarterly Books, pp. 220-221.
- ²⁴ Già nel titolo della poesia si possono osservare due manipolazioni grafiche tipiche della traslazione dello *spoken word* sulla pagina stampata: l'uso generalizzato della minuscola – come avviene anche nella poesia di Raphael D'Abdon – e la sostituzione della grafia dominante (*black* in questo caso) con un equivalente slang o pseudo-slang (*blaq*). Questi microscopici indizi testuali confortano, di nuovo, l'ipotesi per la quale l'inglese, nella tradizione poetica sudafricana contemporanea, non è in una posizione di egemonia linguistica e culturale, bensì subisce continuamente influenze e manipolazioni.
- ²⁵ La traduzione italiana è a cura di Raphael D'Abdon ne *I nostri semi – Peo tsa rona*: «[...] quando l'album è finito / e un marchio nero soddisfa la sete di lavoro nero / noi suoniamo un nuovo ritmo / dietro il palco, mentre si brinda ai successi del nostro lavoro / suoniamo un nuovo ritmo / spacchiamo la pietra / e lasciamo che il rock spacchi / spacchiamo la pietra / e battendo il ritmo con stivali di gomma / lasciamo che sia il rock a spaccare» (id., p. 77).
- ²⁶ La poesia è contenuta nella già citata autobiografia di Qabula, *A Working Life, Cruel Beyond Belief* (1989), che contiene un altro testo poetico di Qabula non presente in *Black Mamba Rising*, ovvero *At the Dumping Ground*.
- ²⁷ «E ho visto la prigione del Paradiso / questo recinto che circonda gli schiavi / e lo vidi come cuore dell'oppressione...» (traduzione mia).
- ²⁸ Cfr. Pamela Dube, «Traditional Oral Texts in New Contexts. New Directions in South African Poetry?», in *Across the Lines: Intertextuality and Transcultural Communication in the New Literatures in English*, a cura di Wolfgang Kloos, New York/Amsterdam, Rodopi, pp. 93-103.
- ²⁹ La strage di Marikana, nel distretto di Rustenburg, è assurta agli onori della cronaca internazionale il 16 agosto 2012, con l'uccisione di 34 minatori e il ferimento di numerose altre decine. Tuttavia, lo sciopero dei minatori della multinazionale inglese Lonmin – analogo, dal punto di vista simbolico, alle manifestazioni dei lavoratori sudafricani durante l'apartheid, egualmente repressi con la forza – è iniziato il 10 agosto e si è protratto almeno fino a metà settembre 2012, provocando numerose altre vittime a causa della risposta violenta e repressiva del South African Police Service.
- ³⁰ Raphael D'Abdon, nato a Udine nel 1974, è traduttore e scrittore. Dal 2008 si è trasferito a Pretoria con la moglie, anch'essa stimata poetessa, Natalia Molebatsi. Ha curato l'antologia *I nostri semi – Peo tsa rona*. Poeti sudafricani del post-apartheid (id., 2007).
- ³¹ Philippa Yaa de Villiers (nata nel 1966 a Halfway House, vicino a Johannesburg) è poetessa e performer. Ha pubblicato le raccolte *Taller than Buildings* (2006) e *The Everyday Wife* (2010), con cui ha vinto il prestigioso premio South African Literary Prize for Poetry nel 2011.
- ³² Cfr. Anthony O'Brien, *Against Normalization: Writing Radical Democracy in South Africa*, Durham, Duke University Press, 2001.
- ³³ La poesia è contenuta nell'antologia *Unbreaking the Rainbow. Voices of Protest from New South Africa*, a cura di Amitabh Mitra, East London, The Poetry Printers, 2012, pp. 47-48.
- ³⁴ *Loxion* è un termine *slang*, molto usato in Sudafrica, che significa 'township'.
- ³⁵ Il riferimento è agli 82 minatori, privi di regolari condizioni contrattuali, che sono stati assunti dalla multinazionale sudafricana dell'estrazione dell'oro Harmony Gold e che hanno perso la vita nel pozzo denominato Eland Shaft tra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 2009.
- ³⁶ Il *qota* (manipolazione linguistica, dall'inglese 'quarter') è un quarto di pane in cassetta, ripieno di patatine fritte, ketchup e talvolta anche *polony*, una sorta di salsiccia. I *magwenya* (in afrikaans *vetkoek*, in inglese *fatcakes*) sono frittelle, farcite con carne, pesce o marmellata. Sia i *qota* che i *magwenya* si possono comprare per strada e sono spesso consumati come colazione dagli operai sul luogo di lavoro.
- ³⁷ L'espressione afrikaans *ya baas* sta per 'sì, signore': l'uso durante l'apartheid da parte dei neri sudafricani nei confronti dei datori di lavoro bianchi è rimasto oggi pressoché immutato; *yebo sis*, in lingua isiZulu, significa 'sì, sorella'.
- ³⁸ Le tre espressioni presentano una significativa mescolanza di lingue sudafricane – significativamente, afrikaans, inglese, xhosa e ndebele. 'Grazie caro Madiba' (Madiba è il soprannome xhosa di Nelson Mandela) e 'viva COSATU' sono riferimenti ironici all'azione politica dell'ANC e del COSATU dopo la fine dell'apartheid, ritenuti di gran lunga inferiori alle aspettative. 'Grazie Signor Boshoff' riserva altrettanta ironia a Jacobus Nicolaas Boshoff (1808-1881), leader del movimento Voortrekker, impegnato nelle battaglie contro le popolazioni ndebele (e *ngiyabonga* è precisamente la parola ndebele che significa 'grazie'): anche qui, dunque, il riferimento è non già all'apartheid, ma all'epoca del colonialismo.
- ³⁹ Il testo è stato pubblicato online sul blog letterario sudafricano nel 2007 (disponibile all'indirizzo: <http://www.theshinejournal.com/philippayaaDEVILLIER.htm>, ultimo accesso il 28 settembre 2012).

Zheng Xiaoqiong poetessa operaia

di Serena Zuccheri

1. Nuove configurazioni poetiche nella Cina del XXI secolo

I benefici e le contraddizioni generati dalla politica di riforma e apertura lanciata da Deng Xiaoping alla fine degli anni Settanta sono oramai evidenti a molti, non solo agli esperti del settore. Il passaggio ufficiale da un'economia pianificata ad una di mercato, approvato nel 1992 durante il XIV Congresso del Partito Comunista Cinese, ha promosso un'apertura del Paese al mercato e al capitale straniero e una 'ricerca per la modernità' che hanno investito non solo il settore economico, ma anche quello culturale, artistico e letterario. Pur creando in poco tempo nuove forme di produzione, di consumo e di comunicazione che soddisfacessero ampi strati della popolazione e dessero all'esterno un'immagine della Cina meno restrittiva e più appetibile da un punto di vista culturale, il governo cinese negli ultimi anni ha faticato ad arginare il divario sociale e la crescita del tasso di disoccupazione prodotti da un'applicazione rigorosa delle logiche di mercato.

Le trasformazioni sociali e culturali che questo Paese ha prodotto negli ultimi trent'anni sono state – e continuano ad essere – profondamente valutate dagli intellettuali e dal mondo letterario cinese, in particolare dagli scrittori, i quali, non più ampiamente supportati dallo Stato e affidati ad un mercato volto sempre più all'intrattenimento che alla qualità letteraria, affrontano il problema della concorrenza, della competizione.

Se, in qualche modo, nel corso di questo periodo la narrativa cinese è riuscita ad adattarsi a questa nuova situazione, a pagare il prezzo di quella che McGrath ha definito una modernità capitalista¹ è probabilmente la poesia.

Il diktat economico che il mercato mondiale impone anche alla letteratura cinese è avvertito da molti poeti come una violenza distruttiva per lo spirito che li induce a riconsiderare il proprio ruolo all'interno di questo nuovo scenario. Un tale ripensamento degli intenti poetici si unisce alle preoccupazioni degli intellettuali, i quali, perso lo status di «eroi e creatori di tendenze» e di «arbitri di valore»², sono ora dediti all'osservazione attenta e meticolosa delle conseguenze sociali prodotte dalle riforme, in particolare al crescente divario tra le zone rurali e le zone urbane – tra i sempre più ricchi e i sempre più poveri – e allo sviluppo di un sottoproletariato di lavoratori migranti che nel 2006 si è stimato fosse di 150 milioni di persone³.

Non stupisce quindi il proliferare in ambito poetico, tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio dei 2000, di accesi dibattiti sul rapporto tra poesia e realtà, sulla possibile natura dicotomica di un'arte poetica fine a se stessa e fortemente coinvolta nelle realtà socio-politiche della Cina contemporanea. Uno dei primi dibattiti è quello che, iniziato formalmente nell'aprile del 2000 presso l'Hotel Pangfeng di Pechino e proseguito poi fino al 2002 sulla carta stampata e on line, si accende tra le posizioni dei poeti 'intellettuali' (zhishifenzi,

知识分子) e di quelli ‘popolari’ (minjian, 民间)⁴. Le divergenze d’opinione tra i due gruppi, oltre a generare, secondo Van Crevel, due nuove tendenze estetiche, quella Elevata e quella Terrena⁵, portano alla luce i due soli sentieri percorribili oggi dai poeti cinesi: da un lato il rifiuto di avere delle responsabilità verso la propria società, dall’altro il ritorno a essere poeti ‘sulla scena’ (xianchang, 现场)⁶.

È del 2006, invece, il dibattito tenutosi a Changsha sulla Poesia dei Letterati Meschini (xiao wenren shige, 小文人诗歌) che ha visto protagonisti i poeti Tan Kexiu 谭克修 e Shen Haobo 深浩波. Per Tan Kexiu poesia di questo tipo è quella scritta da «quei poeti che conducono uno stile di vita simile a quello dei letterati tradizionali, i quali, noncuranti di ciò che accade al di fuori del loro mondo, passano giornate intere davanti al computer e alle bozze dei loro componimenti»⁷. Sono poeti misofobi, come li definisce lo stesso Tan Kexiu, che si limitano a comporre versi privi di qualsiasi senso espressivo, preoccupati solo della forma, delle tecniche linguistiche, retoriche e stilistiche, ‘cecità’ questa che non permette alle loro opere di far luce su quest’epoca e di essere solamente ‘autocelebrative’, distanti dalla realtà e dalle masse e pertanto inefficaci. Per il giovane poeta l’alternativa alla Poesia dei Letterati Meschini e alle generali tendenze introspettive della poesia cinese contemporanea è rappresentata dalla Nuova Poesia Critico Realista (xin pipan xianshizhuyi shige, 新批判现实主义诗歌), che, come precisa il critico Li Shaojun 李少君, tiene in considerazione la ‘caogengxing’ (草根性), l’essenza degli strati più bassi della popolazione. Questo concetto, in contrapposizione con quello di ‘guannianxing’ (观念性, concettualità) – distintivo di molti componimenti degli ultimi anni – viene oggi ampiamente riferito a qualsiasi poesia apparentemente «radicata in un tipo di realtà, spesso di basso ceto sociale, specificatamente cinese»⁸. Per Li Shaojun anche la Poesia degli Operai Migranti (dagong shige, 打工诗歌) può considerarsi parte di questa tendenza, proprio per il suo essere, nella definizione che ne ha dato Liu Dongwu 柳冬妩, ‘sismografo spirituale’ da cui hanno origine i turbamenti di una vita vissuta ‘dal basso’ (diceng, 底层)⁹.

Come accennato, il rapido sviluppo economico che la Cina è stata in grado di raggiungere in questi ultimi anni ha avuto conseguenze negative soprattutto a livello sociale. La diseguaglianza sociale – specialmente tra le zone urbane e quelle rurali, tra le zone costiere

e quelle interne – e l’aumento del tasso di disoccupazione, che tanto preoccupano il governo cinese, non accennano a scomparire, tutt’altro, si ampliano, creando una disparità che, nonostante il recente appello di Hu Jintao, oggi Presidente uscente, a fare della Cina una ‘società armoniosa’, risulta difficile da gestire e da contrastare. A pagarne il prezzo sono soprattutto i ‘dagongren’ (打工人), gli operai e le operaie provenienti dai villaggi delle zone rurali, pronti a vendere anche a basso costo la propria manodopera pur di essere non solo forze motrici, ma attori sociali ufficialmente riconosciuti del ‘colosso’ Cina del XXI secolo.

Genericamente il termine ‘dagong’ (打工) può essere utilizzato per indicare un’attività lavorativa con impiego di manodopera solitamente part-time, nello specifico tuttavia può assumere il significato di ‘lavorare per il capo’, ‘vendere manodopera’ in fabbriche nazionali o straniere situate in zone industriali presenti soprattutto nei maggiori centri urbani¹⁰. La parola ‘dagong’ non sostituisce il termine ‘gongren’ (工人), ‘operaio’, sovente usato nella retorica maoista per identificare la classe che avrebbe guidato la rivoluzione, anzi, è con esso in contrasto. I ‘gongren’ del periodo maoista erano privilegiati dallo Stato, il quale riconosceva gli sforzi dei contadini e degli operai ripagandoli con impieghi duraturi, alloggi, assistenza sanitaria, diritto all’istruzione. Al contrario, i giovani e le giovani tra i 18 e i 25 anni, provenienti dai villaggi delle campagne cinesi, in particolare quelle della provincia del Guangdong, che decidono di diventare ‘dagongren’, sono destinati ad una vita transitoria scandita da lavori a tempo determinato, mal retribuiti e precari, su cui grava un sistema di registrazione della popolazione ancora esistente, lo ‘hukou’ (户口), che non permette loro di trasferirsi definitivamente nei centri urbani e li inchioda all’arretratezza sociale ed economica dei loro villaggi nati. Privati di garanzie e protezione da parte dello Stato, aspetto che li distingue dai ‘gongren’ del passato, i ‘dagongren’, braccianti agricoli costretti a migrare costantemente all’interno del paese, sono manodopera casuale e parte attiva e fondamentale del profitto capitalista¹¹.

L’essere ‘dagongren’ da problema sociale si trasforma in questione letteraria nel momento in cui alcuni intellettuali cominciano a mostrare un certo interesse per le condizioni di vita degli operai migranti¹². I profondi disagi da loro vissuti sono divenuti negli ultimi anni oggetto di riflessione da parte del mondo intellettuale,

soprattutto da quando nei circoli letterari si è nuovamente discussa l'ipotesi di una letteratura che potesse dar voce e rappresentare questi nuovi soggetti sociali. Se sulla narrativa dei 'dagongren' saggi e articoli compaiono in abbondanza, l'interesse per una poesia 'dal basso' è recente e al momento richiama l'attenzione di pochi studiosi. Tra questi Zhang Weimin 张未民 che descrive il fenomeno parlando di 'scrittura di sopravvivenza' (zai shengcun zhong de xiezuo, 在生存中的写作), con l'intento di sottolineare le peculiarità identitarie del poeta i cui componimenti, pregni di esperienze di vita vissute dal basso, incarnerebbero un vero spirito realista. Analogamente Zhang Qinghua 张清华 usa l'espressione 'scrittura di sopravvivenza dal basso' (diceng shengcun xiezuo, 底层生存写作), offrendo un ulteriore chiarimento alla parola 'sopravvivenza'. C'è chi poi, come Liu Dongwu, utilizza direttamente l'espressione 'poesia degli operai migranti' (dagong shige) per rimarcare lo status sociale degli 'scrittori dal basso'. Nel definire la 'scrittura dal basso', questi critici tentano contemporaneamente di analizzare quegli aspetti che ne possono determinare il valore letterario: le memorie crude e dirette delle difficoltà incontrate dagli operai migranti nelle fabbriche; lo spirito compassionevole che un certo tipo di scrittura rivela; e, ancora, lo smascheramento delle ingiustizie sociali, la nostalgia e l'amore per i familiari e il villaggio natio. Per alcuni il fiorire di una scrittura poetica dal basso corrisponderebbe a un ritorno e a una rivalutazione dello spirito realista nella poesia cinese contemporanea, anche se a risentirne è il linguaggio che, per quanto franco e vivido, mancherebbe di qualità poetica. Come vedremo, è in questo riconsiderare gli sviluppi e le sorti della poesia cinese che emerge il nome della poetessa Zheng Xiaoqiong 郑小琼.

2. Zheng Xiaoqiong poetessa operaia

Durante i dibattiti sulla 'scrittura dal basso' e la 'poesia degli operai migranti' i critici, nel fornire numerosi spunti di riflessione, non mancano di fare i nomi di quei poeti che sembrerebbero essere rappresentativi di tale tendenza. Tra questi il più dibattuto e al contempo elogiato è quello di Zheng Xiaoqiong, giovane poetessa nata nel 1980 in un piccolo villaggio della prefettura di Nanchang nella provincia del Sichuan. I suoi trentadue anni la accomunano alla generazione dei 'balinghou' (八零后), quella dei giovani cinesi nati negli anni Ot-

tanta, ma le sue umili origini e le vicissitudini di cui è testimone la distanziano enormemente dai figli unici, benestanti e competitivi che risiedono nelle odierne metropoli cinesi¹³.

Nel 1996 Zheng Xiaoqiong è ammessa alla Facoltà di medicina di Nanchang. Il suo sogno è fare l'infermiera. La soddisfazione e l'orgoglio che i suoi genitori provano sono talmente grandi che i prestiti chiesti per farla studiare non sembrano preoccupare troppo la famiglia Zheng. Nel 2000, dopo essersi laureata, Zheng Xiaoqiong comincia a lavorare presso la clinica ospedaliera di Nanchang, impiego che tuttavia non le permette di ripagare ai suoi la somma spesa per garantirle un futuro dignitoso. Ossessionata dal senso di colpa e dalla volontà di risarcire i genitori, Zheng Xiaoqiong lascia l'impiego nella clinica e, contro il parere della famiglia, abbandona le proprie aspirazioni per recarsi a Huangma Ling, piccolo centro abitato di Dongguang, zona manifatturiera nella provincia del Guangdong, e diventare 'dagongmei' (打工妹)¹⁴:

«Avrò messo piede in quindici, sedici fabbriche. In alcune ho lavorato un mese, due settimane, alcuni giorni, un paio di mesi. I posti in cui ho lavorato sono disparati: industrie per la fabbricazione di utensili in metallo, industrie tessili, tipografiche, fabbriche di giocattoli, di fusione per la plastica. Avrò fatto una decina di lavori diversi»¹⁵.

Dopo molte traversie, Zheng riesce a farsi assumere in una fabbrica di metalli, dove rimarrà quattro lunghi anni. La fabbrica di Huangma Ling è un posto freddo e stancante, ma per questa giovane operaia migrante costituisce una fonte d'ispirazione incredibile. A lei e alle sue colleghe è concesso uscire dalla fabbrica solo tre volte a settimana, per acquistare articoli di prima necessità o per sbrigare faccende personali. Si lavora dodici ore al giorno a cui se ne possono aggiungere tre serali di straordinario pagate uno yuan¹⁶ l'ora. Una magra ricompensa che tuttavia porta diverse colleghe a discutere animatamente su chi farà gli straordinari. Un vitto scadente, che consiste solo di cavolo bollito, un dormitorio in cui alloggiano stipate trenta donne per camera, e un povero salario, venti yuan al giorno, sono il modello di vita che spetta a Zheng Xiaoqiong e alle sue colleghe, una miseria fisica e d'animo che non colma il senso di vuoto e di solitudine provato dalle 'dagongmei', le quali, lontane da casa, dai propri cari, tentano di stabilire tra

loro legami per placare il freddo che penetra nelle loro ossa e che invade lo spirito. Un gelo quasi palpabile rafforzato da un'imposta abolizione di quelli che sono soliti essere tratti distintivi e identificativi di un essere umano, come il proprio nome, che a Huangma Ling, come in altre fabbriche, viene cancellato e rimpiazzato da un numero affidato a ogni nuovo operaio e che per Zheng Xiaoqiong è il 245.

Negli anni trascorsi a Huangma Ling, Zheng Xiaoqiong svolge una mansione precisa: stendere su un tavolo da lavoro due, tre 'jin'¹⁷ circa di lastre di ferro, da battere, spianare e levigare con una macchina a ultrasuoni. Per Zheng Xiaoqiong è l'iniziazione al dolore fisico, alla fine della sua giovinezza, ma anche alla sua vena poetica. Questa giovane 'dagongmei' osserva le sue mani, spaccate dal duro lavoro, le dita delle sue colleghe finire per sbaglio nei macchinari, ascolta il dolore silenzioso e notturno di queste donne che, distese sulle loro brandine, tentano a fatica di reprimere la sofferenza dei loro corpi che si lacerano, deperiscono giorno dopo giorno. È nell'amplificarsi di suoni e immagini che quotidianamente registra, che Zheng Xiaoqiong sente crescere in lei il bisogno di scrivere, di non perdere nulla di ciò che vive: la solitudine, il distacco, la sofferenza, il dolore. Tutto deve essere annotato, in una forma che le dia modo di ritrovare se stessa in una realtà disumanizzante che la priva del proprio corpo. Per la poca esperienza che non le permette di svolgere correttamente la mansione che le è stata assegnata, Zheng Xiaoqiong perde la falange di un dito ed è costretta a un ricovero ospedaliero. Il dolore che prova è quello delle sue colleghe e colleghi che come lei hanno perso unghie, dita o mani intere: è silente, ma va raccontato, spiegato. Durante il ricovero in ospedale Zheng Xiaoqiong comincia a mettere in forma di versi la sua vita di 'dagongmei'. Lo fa pur consapevole di non avere la maestria e la profondità intellettuale dei grandi poeti. Ciò che trapela dai suoi componimenti è silenzio che si fa rumore, dolore che si fa consapevole, vita che si fa sopravvivenza, come si legge nei primi versi della poesia intitolata *Scrivo* (Wo xie zhe, 我写着) pubblicata nel 2006:

我在黑夜里写下路灯，街道和一个四处奔波的外乡人

我在黑夜里写下制衣厂的女工和她们命运的咳嗽

我在黑夜里写下五金厂的炉火以及一截让机器吞掉的手指

Scrivo nell'oscurità della notte di lampioni, di strade e di un migrante in affanno

scrivo nell'oscurità della notte di operaie in una fabbrica d'abbigliamento e della tosse cui sono destinate

scrivo nell'oscurità della notte di fornaci in una fabbrica di metalli e di un dito inghiottito da un macchinario

Non è facile per questa giovane poetessa dedicarsi alla scrittura, ma il conforto che trova nella poesia è talmente grande che ogni momento libero concesso dalla vita in fabbrica è dedicato esclusivamente a elaborare in versi quello che le accade intorno. Zheng Xiaoqiong decide di uscire allo scoperto, sottoponendo i suoi primi componimenti a una rivista locale. Nel 2004, le sue poesie cominciano a circolare in rete, suscitando consensi e inaugurando dibattiti sulla nascita della poesia 'dagong'. Grazie al sostegno e al supporto del governo locale, riesce a partecipare a simposi e convegni sulla poesia, a pubblicare una raccolta di saggi intitolata *La profondità della notte*¹⁸ e due raccolte di poesie, *Huangma Ling*¹⁹ e *Due Villaggi*²⁰, e nel 2007 a essere insignita del premio per la saggistica Nuova Ondata (Xin langchao, 新浪潮) promosso dalla rivista «Renmin Wenxue» (人民文学, letteratura del popolo).

Durante la premiazione, a colpire gli intellettuali, i critici e i letterati è il discorso che Zheng Xiaoqiong rilascia:

«Sul delta del Fiume delle Perle ogni anno finiscono più di quarantamila dita spezzate. Spesso ho pensato: e se queste dita venissero allineate, quanto sarebbe lunga la fila che andrebbero a formare? Questa fila continua a crescere interrottamente e la debolezza della mia scrittura non può raccogliere nessun dito spezzato... eppure non smetto di dirmi che ho bisogno di scrivere, scrivere ciò che sento, sentimenti che non appartengono solo a me, ma anche ai miei colleghi e ai miei amici. Non possiamo cambiar nulla di questa realtà, ma ne siamo testimoni, penso sia un dovere raccontarla»²¹.

Riconoscendo pubblicamente i limiti della sua scrittura, Zheng Xiaoqiong conferisce a sé stessa il ruolo di testimone di quest'epoca e, nonostante la sua poetica sia ritenuta da alcuni grezza e grossolana, non

può non esserle riconosciuto di essere lingua in cui la storia cinese contemporanea si riflette, come nella poesia *Chiacchiere* (Jiaotan, 交谈) che, in qualche modo, rievoca amaramente anche in noi lettori italiani le immagini d'archivio degli operai del sud-Italia del secondo dopoguerra, i quali in viaggio su improbabili treni notturni verso le regioni settentrionali, verso l'industrializzazione e la civilizzazione, poggiavano il capo su un finestrino e avevano lo sguardo rivolto alla notte scura, culla del loro incerto futuro.

历史被抽空, 安置虚构的情节与片段
我们的忏悔被月光收藏, 在秋天
平原的村庄没有风景, 像历史般冷峻
那么浩繁的真理, 哲学, 艺术折磨着我
火车正驰过星星点点的镇子与平原
车窗外, 凌晨三点与稀疏的星辰
一些人正走另外一些人的梦中
时间没有动静, 它神秘而缄默
在摇晃不定的远方, 我想起
那么多被历史磨损的面孔, 他们
留下那么点点的碎片, 像在旷野
闪忽着的火化, 照亮冰冷的被篡改的历史

È stato trovato il tempo per la Storia, adagiato su trame e fatti inventati

le nostre confessioni accolte da un chiaro di luna, in autunno

villaggi di pianura senza paesaggio, indifferenti come la Storia

verità, filosofia, arte così imponenti e vaste mi tormentano

ora il treno sfreccia attraversando barlumi di villaggi e pianure

fuori dal finestrino, le tre di notte e rade stelle mattutine qualcuno cammina nei sogni di qualcun altro il tempo non scorre, è misterioso e reticente in un luogo lontano che vacilla incerto, io ricordo i tanti volti che la Storia ha logorato, di loro non rimangono che pochi frammenti, scintille che brillano nelle campagne, illuminano la Storia gelida e distorta

Se è vero, come sostiene Zhang Yougen 张有根, che la Storia sceglie sempre i propri rappresentanti, allora Zheng Xiaoqiong può essere considerata portavoce degli oppressi di quest'epoca e la sua poesia può essere definita 'epica dell'era industriale'²². Ad una pri-

ma lettura la poesia di Zheng Xiaoqiong appare fredda, dura. Ciò è in parte dovuto agli oggetti in essa presenti, come ferro, plastica, fornaci, macchinari: i simboli dell'industrializzazione. Tali oggetti tuttavia si uniscono al senso d'indignazione, viltà e pietà provato dagli operai migranti e la loro apparente freddezza è associabile ai simboli inerti della catena di montaggio e ad una perdita d'animo dell'operaio che nella poesia *Intrappolati* (Fei ziyou, 非自由) diventa quasi palpabile:

这些幽暗的不为人知的力量
它们在暗处, 在心灵饱受压抑处
缓缓靠近生长在肉体的枝条
它们的阴影悬挂着, 在狭隘中
我的惧怕来自于暗处的巨手
它们不知何时, 何地伸出来
在不可能预想的时刻, 它似蛛网纠缠着你
我无法说它们的名字, 说出它可能的出处
它巨大的暴力在我内心留下深陷
它似巨雷碾过, 交谈中
我感觉有一种无形的力量
从四周压了过啊
幽暗处的洪水
正挤压着我肉体与灵魂
鸟的翅膀与鱼的水域
花朵的香气也被局限
在一张扭曲, 变形的门
在它低垂的弯拱中
我们每天弯腰躬身活着

*Forze oscure e recondite
nell'ombra, là dove l'anima è schiacciata
lente si avvicinano a rami cresciuti sul corpo
con le loro ombre sospese, e in quel misero spazio
la mia paura nasce da giganti mani nascoste
che non sanno quando, da dove si stenderanno
in un momento impossibile da prevedere, come
una ragnatela che ti intrappola
non posso pronunciare i loro nomi, pronunciare la
sua origine latente*

*la sua forza gigantesca lascia un vuoto profondo
nel mio cuore
come un tuono che irrompe, parlandone
avverto una forza invisibile
ah! Preme tutt'intorno
una piena di luoghi cupi
mi comprime corpo e anima
ali di un uccello e acque di un pesce*

*anche il profumo dei fiori è stato confinato
 a una porta distorta, deformata
 e sotto il suo arco ricurvo e sovrastante
 viviamo ogni giorno chinandoci e prostrandoci.*

Nell'intento di trasformare, attraverso la poesia, la propria sopravvivenza in una forma di esistenza, questa giovane poetessa operaia non si limita a descrivere scene generiche di una vita da operaio-migrante, ma trascende la realtà, mostrandoci la vita di donne e uomini che «impiantano il loro destino nelle trame del loro lavoro»²³. La poetica di Zheng Xiaoqiong riflette una continua tensione tra la vita della poetessa e il proprio corpo che per il critico Zhang Qinghua è possibile grazie ad una 'scrittura del corpo' (shenti xiezuò, 身体写作)²⁴ assolutamente diversa dalla sensualità perversa che solitamente contraddistingue tale forma.

È nel trascendere il realismo, nel diventare soggetto-'dagong' che Zheng Xiaoqiong riconosce il suo essere 'radice d'erba' (caogen, 草根), espressione che dà il titolo al componimento che segue, di cui si propongono alcuni versi:

一盏路灯点亮草尖和我的脚印
 我们有着相同的姓名啊
 ——草根

[...]在这居无定所的异乡，我跟一棵草样生长在
 在万物安详的暮色里，晚风吹来
 吹不低下我们的头

*Un lampione illumina punte di fila d'erba e le orme
 dei miei passi
 oh, abbiamo lo stesso nome
 - Radici d'erba
 [...] in questa terra straniera e raminga nella quale
 vivo, cresco come un filo d'erba
 e al crepuscolo quando l'universo si acquieta, la
 brezza notturna soffia
 ma non sfiora le nostre teste*

Generalmente con 'radice d'erba' non ci si riferisce unicamente agli operai migranti alla ricerca di un posto di lavoro, ma anche «ai poveri disgraziati, ai morti di fame» come afferma lo scrittore Yu Hua 余华²⁵, nelle cui memorie sembrano riecheggiare le parole di Gramsci, il quale nei primi anni Venti del secolo scorso, utilizzò l'espressione 'morti di fame' per indicare uno

strato sociale disomogeneo, composto da 'giornalieri agricoli' e da 'piccoli intellettuali' rurali e, in alcuni casi, urbani, da cui sarebbe potuta nascere una forma di 'sovversivismo' slegata dal concetto di classe²⁵. Tuttavia la consapevolezza che Zheng Xiaoqiong ha del suo essere 'caogen' non è ideologica o politica, siamo distanti dall'insorgere di un sovversivismo sociale o anche solo poetico, piuttosto è generata da una ricerca della verità dell'esistenza stessa che, come una brezza il cui soffio non arriva a sfiorare neppure il capo degli 'caogen', non dà sollievo, ma è per sua natura ingiusta, dura e crudele: «La sua poesia, la sua vita, il suo linguaggio e la sua esistenza si aprono contemporaneamente l'una all'altra. È il motivo per cui supera così facilmente le rivendicazioni morali, ideologiche e forse anche i diversi piani di un'esistenza avversa»²⁶.

La grettezza di uno stile discorsivo, apparentemente freddo e poco comunicativo che alcuni critici hanno intravisto nella poetica di Zheng Xiaoqiong in realtà è per il critico Zhang Yougen equiparabile a ciò che Roland Barthes ha definito «il grado zero della scrittura»²⁷. Nel pensiero di Roland Barthes l'*écriture* è un «atto di solidarietà storica» che si pone tra lingua – oggetto sociale per propria natura – e stile, generato dal corpo, dalla storia di uno scrittore. La scrittura diviene «la morale della forma», la morale di un valore in cui si sceglie di «situare la Natura del proprio linguaggio» e che obbliga chi scrive al confronto con la società e con l'area sociale cui si rivolge²⁹. In quest'ottica la scelta di Zheng Xiaoqiong si traduce nella libera consapevolezza di raccontare il proprio mondo di appartenenza, quello dei 'dagongren', utilizzando una lingua discorsiva e 'naturale'.

Eppure, dietro questa apparente mancanza di comunicatività che sembrerebbe caratterizzare la poetica di Zheng Xiaoqiong, è possibile scorgere la disgregazione, il declino del sociale che si abbatte prepotentemente non solo sulla Cina, ma sul mondo globalizzato. Il trionfo dell'individualismo, comun denominatore di questa nostra epoca, è visibile persino ai 'dagongren', categoria tra le più povere nella Cina odierna che, rischiando di non essere ascoltata, è forse destinata a sprofondare nella marginalità. Nello scegliere di essere con la sua poesia portavoce degli operai migranti, Zheng Xiaoqiong ha deciso di non entrare a far parte dell'Associazione Nazionale degli Scrittori Cinesi, posto che le era stato offerto all'indomani della premiazione del 2007, per un motivo molto semplice: l'esigenza avvertita da questa poetessa di continuare ad

osservare la vita delle colleghe nelle fabbriche ed ultimare il progetto *Memorie di operaie* (Nügong ji, 女工记), raccolta di saggi e poesie, che ha visto le stampe all'inizio del 2012 sulla rivista Renmin Wenxue³⁰.

- 1 J. McGrath (2008), *Postsocialist Modernity. Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*, Stanford, University Press, p. 7.
- 2 Wang Hui (2006), *Il nuovo ordine cinese. Società, politica ed economia in transizione*, Roma, Manifestolibri, p. 136.
- 3 T. Cheek (2008), *Vivere le riforme. La Cina dal 1989*, Torino, EDT, p. 105.
- 4 Sull'argomento si vedano in particolare: Dian Li, *Naming and Antinaming: Poetic Debate in Contemporary China*, in C. Lupke (2008), *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, Palgrave Macmillan, pp. 185-200, e M. Van Crevel (2011), *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, pp. 399-458.
- 5 M. Van Crevel, op. cit., pp. 23-30.
- 6 H. Inwood (2011), *Between License and Responsibility. Reexamining the Role of the Poet in Twenty-First-Century Chinese Society*, in *Chinese Literature Today*, V. 1, N. 2, pp. 50-51.
- 7 Tan Kexiu citato in Xiao Wen 小闻 (2006) *Xinrui shiren menglie pingji 'xiao wenren shige'* (新锐诗人猛烈评击小文人诗歌 I nuovi e pungenti talenti della poesia attaccano violentemente 'la Poesia dei Letterati Meschini') in: <http://www.tianya.cn/publicforum/content/poem/1/100439.shtml>.
- 8 Li Shaojun 李少君 (2003), *Xunzhao shige de 'caogengxing'* (寻找诗歌的草根性 Alla ricerca 'dell'essenza degli strati più bassi della popolazione' in ambito poetico), in <http://www.tianya.cn/publicforum/content/poem/1/11964.shtml>.
- 9 Liu Dongwu citato in Wu Sijing 吴思敬 (2006), *Mianxiang diceng: shiji chu shige de yi zhong zouxiang* (面向底层: 世纪初诗歌的一种走向 *Affrontare la questione degli strati più bassi della società: orientamento poetico del nuovo secolo*), in http://www.360doc.com/content/10/1003/22/3637022_58240958.shtml.
- 10 Cfr. Pun Ngai (2005), *Made in China Women Factory Workers in a Global Workplace*, Durham, Duke University Press, pp. 110-11.
- 11 Pun Ngai (2005), op.cit., pp. 23-48.
- 12 Cfr. Yang Qingfa 杨清发 (2010), *Cong 'diceng xiezu' dao 'dagong shige' de piping zongshu* (从底层写作到打工诗歌的批评综述 *Da una 'scrittura dal basso' ad una 'poesia degli operai migranti: un'analisi critica*), in «Hainan shifan daxue xuebao» 海南师范大学学报, n. 4, v. 23, pp. 35-39; Zhang Deming 张德明 (2011), *Xin shiji shige zhong de diceng xiezu jiqi shixue yiyi* (新世纪中的底层写作及其诗学意义 *La scrittura dal basso nella poesia del nuovo secolo e le sue qualità poetiche*), in «Wenyi lilun yu piping» 文艺理论与批评, n. 5, pp. 109-112.
- 13 In ambito letterario, nomi noti tra i 'balinghou', conosciuti e tradotti anche in Italia, sono quelli di Chun Shu e Han Han. Per un approfondimento si legga: Marco Fumian (2012), *Figli*

unici. Letteratura, società e ideologia nella Cina contemporanea, Venezia, Libreria editrice Cafoscarina, 2012.

- 14 Il suffisso -mei, traducibile letteralmente con 'sorella minore', è utilizzato per sottolineare la differenza di genere tra una 'dagongmei' (打工妹) e un 'dagongzai' (打工仔), dove il suffisso 'zai' significa invece 'ragazzo'.
- 15 Zheng Xiaoqiong citata in Zhang Li 张莉 (2011), *Ziben, laodong, nüxing: lun Zheng Xiaoqiong zuowei dagongmei zhuti shehui/wenxue xinxiang de fuxian* (资本, 劳动, 女性: 论郑小琼作为打工妹主体社会 / 文学形象的浮现 "Capitale, manodopera, donna: la comparsa di Zheng Xiaoqiong come soggetto 'dagong' e immagine letteraria", in «Nanfan wentan», n. 2, p. 42.
- 16 Lo yuan è l'unità base del Renminbi, valuta ufficiale della Repubblica Popolare cinese. Uno yuan corrisponde all'incirca a 0,11 centesimi di Euro.
- 17 Un 'jin' equivale al nostro mezzo chilo.
- 18 Zheng Xiaoqiong 郑小琼 (2006), *Yewan de shendu*, 夜晚的深度 (*La profondità della notte*), Dazhong wenyi chubanshe 大众文艺出版社.
- 19 Zheng Xiaoqiong 郑小琼 (2007), *Huangma ling*, 黄麻岭 (*Huangma ling*), Changzheng chubanshe 长征出版社.
- 20 Zheng Xiaoqiong 郑小琼 (2007), *Liang ge cunzhuang*, 两个村庄 (Due villaggi), Dazhong wenyi chubanshe 大众文艺出版社.
- 21 Zheng Xiaoqiong citata in Zheng Xiaoqiong: *liushuixian shang zhan qilai de 'shitan chaonü'* (郑小琼: 流水线上站起来的诗坛超女 *Zheng Xiaoqiong: la 'super donna della poesia' si è alzata dalla catena di montaggio*), in «Shidai qingnian» 时代青年, 2008, n. 3, p. 15.
- 22 Zhang Yougen 张有根 (2008), *Gongyehua shidai de yuefu geci: Zheng Xiaoqiong shige lingdu shuxie yu shengming shuxie de liang ji zhangli shijie* (工业化时代的乐府歌词: 郑小琼诗歌零度与生命书写的两机张力世界 *Gli yuefu dell'era industriale: i due mondi trainanti di una scrittura naturale e a grado zero nella poesia di Zheng Xiaoqiong*), in «Shige lilun yu piping» 诗歌理论与批评, n. 6, pp. 85-88.
- 23 Zhang Qinghua 张清华 (2010), *Shei chumodao le shidai de tie: lun Zheng Xiaoqiong de shige* (谁触摸到了时代的铁: 论郑小琼的诗歌, Chi ha toccato il ferro di quest'epoca: sulla poesia di Zheng Xiaoqiong), in *Zhang Qinghua (2010), Cai-ce shangdi de shixue* (猜测上帝的失学, Ipotesi di una poesia divina), Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, p. 179.
- 24 Tra le scrittrici pioniere di questo genere, ricordiamo Mian Mian e Zhou Weihui, entrambe tradotte in italiano.
- 25 Yu Hua (2012), *La Cina in dieci parole*, (trad. di S. Pozzi), Milano, Feltrinelli, pp. 165-66.
- 26 Il riferimento ai *Quaderni* è qui usato in forma abbreviata e corrisponde a quello utilizzato da Editori Riuniti nel 1971: Antonio Gramsci, in «Soversivismo» (Q.XX), in *Passato e presente*, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 32-36.
- 27 Zhang Qinghua, op.cit., p. 180.
- 28 Zhang Yougen, op.cit.
- 29 Cfr. Roland Barthes (2003), *Il grado zero della scrittura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 9-38.
- 30 Zheng Xiaoqiong 郑小琼 (2012), *Nügong ji* (女工记 *Memorie di operaie*), in «Renmin wenxue» 人民文学, n. 1, pp. 117-44.

Labor / labour: la vision de George Sand

di Denise Brahim

«Au soldat laboureur», tel était naguère le nom d'un magasin de produits coloniaux¹, ce qui n'avait rien pour plaire à George Sand, alors que le poète laboureur ou plutôt le laboureur poète correspond à sa très chère utopie. Du moins dans les années qui précèdent la révolution de 1848, moment où elle se plonge dans ses romans paysans et notamment *La Mare au diable*, le plus court d'entre eux, qui date à peu près de 1845 – si court qu'on se demande si le petit conte romanesque qui fait l'objet du récit ne serait pas un pur prétexte, mis à part le plaisir de conter si fort chez la Berri-chonne qu'elle est toujours restée, et particulièrement dans ces années-là. Prétexte donc au préambule dans lequel elle exprime avec une vibrante conviction ses espoirs du moment. Et ceux-ci ont tout à voir avec le rapprochement entre la poésie et ces travailleurs par excellence que sont les paysans. Ici elle les représente et les désigne sous le nom de «laboureurs», s'inspirant en effet d'une scène de labour qui sert de point de départ à sa réflexion. On peut y voir une sorte de jeu de mots qui est inhérent à tout le préambule de son récit. Nul n'ignorait à son époque, même si nul ne s'en avise aujourd'hui, qu'en latin le travail se dit *labor*, dont labour n'est qu'un doublet; et ce dernier mot lui-même est aujourd'hui vieilli, n'évoquant plus en tout cas, et pour cause, ni la charrue ni son attelage de bœufs disparus de nos contrées.

Il faut donc se rappeler que le travail de la terre a joué un rôle essentiel dans l'histoire de ce vieux pays

paysan qu'est la France: c'est le travail par excellence puisque celui qui rend la terre féconde et fait pousser les moissons. On chantait encore, dans l'école de la Troisième République un hymne au labourage qui «donne à tout vivant son morceau de pain»². Et c'est d'ailleurs à cette même époque qu'on trouvait dans beaucoup de «livres de lecture» ou de «morceaux choisis» la scène de labourage sur laquelle s'ouvre le récit de *La Mare au diable*, après le préambule qui nous intéresse ici.

George Sand prend appui sur une gravure du peintre Holbein³, *Le laboureur*, dans sa série des *Simulachres de la mort*, mais c'est pour mieux s'opposer à l'esprit du tableau, et pour en donner dans *La Mare au diable* une variation personnelle, à partir de sa propre contemplation d'une scène de la vie paysanne dont elle est le témoin. Elle entend substituer la présence concrète de la vie à la hantise de la mort mais de ce fait se donne à elle-même un enjeu difficile, qui est d'égaliser littérairement la qualité picturale d'Holbein; d'où le fait qu'elle se livre à une description très soignée. Tout se joue, la scène et sa signification (en fait dans l'ordre inverse, la scène est une illustration de la réflexion et vient après elle) dans une douzaine de pages: le préambule qu'elle intitule «L'auteur au lecteur» et le chapitre «Le Labour» qui sert d'ouverture au récit.

Le démenti à Holbein est pour George Sand l'occasion de dire ses convictions les plus profondes en ces années 1840. A la date approximative de 1845, elle

est une femme d'une quarantaine d'années, en pleine possession de ses croyances et du langage nécessaire pour les exprimer. Son credo est caractéristique du socialisme utopique de l'époque, auquel l'ont initiée certains de ses amis⁴ mais surtout son propre cheminement. Dans cette formule, il faut rappeler que l'adjectif «utopique», à la différence de ce qu'il en est aujourd'hui dans le langage courant, n'apportait alors aucune réserve, bien au contraire, au programme politique qu'il recouvrait. L'utopie pour laquelle George Sand se bat est sociale en ce sens qu'elle est imprégnée du sentiment de l'injustice faite aux pauvres, ici les paysans. Mais il ne s'agit pas d'une utopie vague à échéance lointaine, et l'histoire s'est chargée de prouver le contraire: trois ans plus tard, ce même socialisme prend le pouvoir en France, renversant le Roi Louis-Philippe et la Monarchie de Juillet. C'est la révolution de 1848, dont on sait qu'elle eut des prolongements et des effets dans d'autres pays d'Europe aussi bien. Cette révolution comme tant d'autres, connut sa fin, lorsqu'un coup d'Etat mit au pouvoir celui qui sera pendant plus de vingt ans l'Empereur Napoléon III. Il n'en est pas moins vrai qu'après 1848, la France n'aura plus jamais de roi – c'est l'aspect politique et symbolique de cette révolution – et que ce moment reste un des points culminants dans l'histoire des révolutions sociales qui scandent le 19^{ème} siècle, comme une affirmation récurrente de l'idéal démocratique. Or l'affirmation qui va suivre n'a rien d'exagéré: la révolution de 1848 n'aurait pas eu lieu si ce ne s'étaient affirmées pendant quelques années auparavant la force admirable d'espérance et de convictions comme celles qu'illustre *La Mare au diable*, ce petit conte de George Sand apparemment naïf et anodin.

Ce qu'elle y dit pour commencer, en une douzaine de pages, touche, comme elle le souligne elle-même, à un immense sujet: la rélegation des travailleurs pauvres dans des tâches manuelles où leur énergie se consume entièrement, et l'impossibilité où ils sont laissés de comprendre la grandeur de ce qu'ils font; ce n'est pas le travail qui est une malédiction, c'est le fait que les travailleurs ne puissent être conscients de participer à l'œuvre de vie et que toute pensée pour eux ne soit que celle de l'inéluctable mort: «Il faut que le laboureur, en semant son blé, sache qu'il travaille à l'œuvre de vie, et non qu'il se réjouisse de ce que la mort marche à ses côtés»⁵.

Il y a une véritable empathie de George Sand pour

une douleur qu'elle sait ne pas être consciente ni formulable pour ceux qui l'éprouvent, mais qui n'en est pas moins objectivement fondée, la douleur du travailleur privé de ce qui devrait être légitimement sa plus grande récompense: pouvoir apprécier la beauté et la grandeur de ce qu'il fait. Et pourtant, l'éminente dignité du travail accompli par le laboureur est une réalité flagrante puisque c'est lui qui nourrit les hommes et conditionne leur survie.

La réflexion de George Sand touche aussi à sa position d'artiste et d'écrivain, non sans un certain sentiment de culpabilité et de responsabilité incombant à cette catégorie à laquelle elle appartient:

Le plus heureux des hommes serait celui qui, possédant la science de son labeur, et travaillant de ses mains (...) aurait le temps de vivre par le cœur et par le cerveau, de comprendre son œuvre et d'aimer celle de Dieu. L'artiste a des jouissances de ce genre, dans la contemplation et la reproduction des beautés de la nature; mais en voyant la douleur des hommes qui peuplent ce paradis de la terre, l'artiste au cœur droit et humain est troublé au milieu de sa jouissance.

Comme souvent chez George Sand, l'écriture a une double source, l'une insérée dans la réalité la plus concrète et la plus modeste, ici la scène de labourage à laquelle elle assiste dans la campagne du Berry, l'autre rattachée à une méditation poétique, renvoyant ici à Virgile dont elle aime ce qu'elle appelle «le mot triste et doux»: «Ô heureux l'homme des champs s'il connaissait son bonheur!» Quelques pages plus loin, elle fait la même citation en latin, et dans l'intervalle l'«Auteur» a exposé au «Lecteur» son interprétation du propos tenu par le grand poète: trop souvent pris pour un regret personnel voire égoïste, ce serait l'expression, évidemment altruiste, de cette même utopie, que le poète puisse aussi être laboureur et le laboureur poète.

Virgile comme Sand, Sand se référant à Virgile, sont porteurs d'un même et immense projet social qui ne peut encore s'exprimer qu'au futur: «un jour viendra où le laboureur pourra être aussi un artiste, sinon pour exprimer (ce qui importera assez peu alors), du moins pour sentir le beau». Laissant Virgile à sa propre histoire, on peut trouver des origines multiples au projet sandien, quitte à se contenter ici d'une brève énumération: la Révolution Française de 1789, surtout

pour sa part d'idéaux rousseauistes auxquels George Sand était très attachée; le grand élan romantique qui exalte la poésie comme la plus haute manifestation de l'humanité et confie au poète la mission d'en étendre la portée jusqu'aux plus démunis; l'évangélisme qui rejette les aspects institutionnels du catholicisme lié au pouvoir pour n'en garder que le message d'amour universel⁶; le socialisme messianique qui se développe en France dès le début des années 1830, se référant ou non à la figure du Christ romantique⁷. La réflexion sur le rôle et la place de l'Artiste est omniprésente dans l'utopie sandienne: aussitôt qu'elle sera réalisée, l'âme et les bras ne seront plus séparés, il n'y aura plus les poètes d'un côté et les travailleurs de l'autre.

D'ailleurs, une certaine forme de poésie est présente dans la scène de labour qu'elle décrit avec grand soin; c'est elle qui crée un lien entre le travailleur et les bœufs attelés à la charrue auxquels ce chant est destiné. Il s'agit d'une sorte de récit improvisé par le premier pour soutenir l'ardeur des seconds; cette poésie chantée, «dont l'origine fut peut-être considérée comme sacrée», a été transmise à quelques travailleurs «par l'antique tradition du pays»; très archaïque, ce «chant solennel et mélancolique» ne dégage aucune violence mais au contraire une étrange douceur.

George Sand en célèbre le charme un peu sauvage et l'«harmonie», un mot qui pourrait être emprunté à son contemporain le poète Lamartine, lui aussi chantre des travailleurs⁸ (les siens sont d'une autre province, la Bourgogne, à laquelle il tient autant que George Sand au Berry).

Revenant alors à sa première pensée, par un effet de composition qui pourrait être musicale, la narratrice se dit doublement bouleversée, d'une part par la beauté de cette scène laborieuse (on sait que le mot a pris en français contemporain un sens péjoratif que nous voudrions exorciser ici) où elle voit «un travail plein de grandeur et de solennité», d'autre part, par «une pitié profonde mêlée d'un regret involontaire».

Son dernier mot est pour dire le refus d'une injustice à laquelle une femme comme elle ne peut se résigner. C'est pourquoi le moins qu'elle puisse faire est de raconter l'histoire du travailleur Germain qu'elle vient d'observer. Un artifice bien naïf, dira-t-on, pour justifier son récit. Mais cette naïveté est un leurre car il n'y a rien d'aisé à faire reconnaître le sentiment qui l'anime et rien de facile non plus, malgré les apparences, dans le travail qu'elle se propose en tant qu'écrivain: écrire «une histoire aussi simple, aussi droite et aussi peu ornée que le sillon qu'il traçait avec sa charrue».

¹ Où l'on reconnaîtra la devise célèbre du Maréchal Bugeaud, colonisateur de l'Algérie: «*ense et aratro*, par l'épée et par la charrue».

² Le thème, d'abord biblique, a été laïcisé à des fins républicaines. Parmi les spécialistes de ces chants pour les écoliers, on connaît surtout Maurice Bouchor (1855-1929), qui écrivait à ce propos: «Dans l'école, à travers l'école, n'aimons-nous pas, nous tous, le peuple qui nous y donne ses enfants, appelés bientôt, trop tôt, à la dure vie du travailleur, ouvrier ou paysan?»

³ Hans Holbein dit le Jeune (1497-1543) a conçu en 1538 cette série (où George Sand, de façon discutable, reconnaît l'esprit de la Renaissance) sous la forme de dessins dont furent tirées des gravures.

⁴ Au nombre de ceux-ci Pierre Leroux, socialiste républicain dont elle a fait la connaissance en 1835 et avec qui elle a été liée d'une grande amitié.

⁵ Il serait inutile de donner des références paginées pour les citations qui vont suivre, d'une part parce que les éditions de *La Mare au diable* sont innombrables, en sorte que chaque lecteur en a une différente sous la main, et d'autre part parce que le fragment de texte examiné est si court qu'il est très facile de le repérer.

⁶ On peut invoquer ici l'influence sur George Sand de la pensée de Lamennais (1782-1854).

⁷ Frank Bowman, dans son livre intitulé *Le Christ romantique* (Genève, Droz, 1973) explique comment, pendant quelques décennies, Jésus est apparu comme l'avocat des pauvres et des parias et comme le champion d'une justice messianique.

⁸ Lamartine (1790-1869) a publié en 1836 un récit poétique, *Jocelyn*, d'où l'on extrait souvent sa description (en vers) d'une scène de labour, à laquelle George Sand pourrait avoir pensé en écrivant *La Mare au diable*.

Autonomia, eteronomia: poetiche del lavoro in Francia tra Otto e Novecento

di Michela Landi

Où sont les chants des métiers qui aidaient au mouvement alterné des bras? Les faiseurs de belle toile [...] avec leurs chansons, où sont-ils? [...] La mécanique a tout tué, les chansonniers, les chansons et les toiles
(M. Jousse)¹.

Il saggio di Kant *Was ist Aufklärung?* segna notoriamente, col suo *sapere aude!*, un passo decisivo nell'affermazione dell'autonomia morale dell'individuo. Ma la libertà di pensiero, ben presto assimilata alla libertà d'iniziativa economica, continua a presupporre, come condizione necessaria alla sua realizzazione, l'asservimento di alcune categorie sociali al loro destino. Mentre la dialettica autonomia-eteronomia, sinora interpretata da un'alternativa topologica (città-campagna), diviene un fenomeno interno allo spazio urbano, la vita non può che trovare la propria espressione in spazi franchi della psiche e della geografia cittadina.

Alla letteratura – espulsa parimenti dalla logica stretta del produttivismo, che postula un'identità razionale tra forma e funzione – si prospettano ora due possibilità: cantare i buoni sentimenti del lavoratore obbediente (in condizione eteronomia), o condannarsi a rappresentare, come conseguenza del rifiuto della posizione filantropica, la maledizione del mendicante e del reietto: espressione, quest'ultima, di un'autonomia conquistata per via traumatica, e spesso segnata dalla colpa. Le due posizioni, che si articolano storicamente come due fenomenologie successive, si riconoscono con poca approssimazione nell'evoluzione stessa del pensiero ottocentesco, che procede verso la conquista dell'autonomia; sinché il trauma stesso, emancipatosi da determinazioni morali, non viene assunto a paradigma del fare poetico.

Del primo atteggiamento, che definiremmo della

mitizzazione ideologica o della regressione utopica, e il cui capostipite si riconosce in Rousseau, si fa interprete il cosiddetto Romanticismo sociale. Figlio della Rivoluzione, che della conquista dell'autonomia costituisce il paradigma, esso bene illustra, facendo propria una formazione di compromesso tra istanze progressive e regressive, il fenomeno che F. Orlando definisce il «ritorno del superato»². Rivisitando all'occorrenza luoghi remoti della tradizione bucolica, Virgilio ed Esiodo *in primis*, i romantici francesi si votano alla celebrazione della poesia dei campi, come attesta la risorgiva di romanzi pastorali alla fine del XVIII secolo e la fortuna delle divinità campestri³. Questa corrente, che si iscrive nel più vasto fenomeno europeo di recupero del folklore popolare⁴, conferisce un primato al canto come espressione consolatoria di un mondo obbediente. Un esempio tra tutti, Nerval, il quale, nelle «vieilles légendes françaises»⁵ che costituiscono una sezione de *La Bohème galante*, lamenta il disinteresse dell'uomo colto per la poesia degli antichi mestieri⁶, composta «sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe»: «La langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre», egli scrive; e, per due o tre consonanti mal sistemate, non merita di essere confinata al «répertoire chantant des concierges et des cuisinières»⁷. Queste due ultime figure ricorrono qui, ci sembra, a mo' di antonomasia dello sradicamento e della perdita identitaria: della campagna asservita alla città; e del popolo assoggettato ai

bisogni di una facoltosa borghesia. Valgono allora, a scongiurare il destino di alienazione, i miti corporativi, che incoraggiano l'obbedienza alla propria condizione. Riflesso, quest'ultima, dell'essenza o teonomia: tanto la euforica «verve gasconne» dei canti dei marinai dal sano ritmo binario⁸ (o dei soldati, in cui il rullo di tamburo costituisce di per sé una efficace prosopopea) quanto la triste melopea del pastore, «qui chante et qui rêve»⁹, sono accolte a suggello dell'identità collettiva: fino al martirio stesso dell'individuo in nome di un destino assegnato alla comunità. Nerval cita, a mo' di esempio, i canti di rivendicazione di antiche corporazioni: tre contadinelli vengono ospitati e fatti a pezzi da un macellaio, e poi fatti risorgere da San Nicola; una pasticciera, aggredita da un fellone, si uccide per proteggere la sua castità: in suo nome, i pasticceri istituiranno la loro festa¹⁰. Nei testi di Nerval, come in quelli di altri autori del suo tempo, la poesia è, ad immagine dell'obbedienza che celebra, eteronoma: sovente la troviamo intercalata in un testo in prosa che le funge da cornice parafrastica. Poiché 'tutto è poesia', la poesia stessa è cornice, rivendicazione pretestuale.

Ben altra fu – decisiva in tal senso è la cesura storica del 1848 – la poesia «della città», la quale testimonianza dell'acquisizione di una coscienza autonoma del lavoro, presto trasposta al fatto poetico. I poeti della città assunsero infatti ed elaborarono come un lutto, nello spazio urbano così come nello spazio del testo, il trauma della perdita identitaria. Assumendo il lavoro medesimo a paradigma della conquista dell'autonomia, essi sottrassero all'industria spazi franchi della psiche, che divennero l'ideale laboratorio di una nuova arte. Rintracceremo, attraverso la rielaborazione psichica delle diverse pratiche di lavoro, le varie fasi di acquisizione di una coscienza autonoma della poesia.

La pesca, la marina

Se, come ebbe a scivere Jean-Paul, i romantici tedeschi si erano aggiudicati, in una ideale divisione del lavoro poetico, l'impero del mare, è forse perché lo spazio insignificato dell'acqua – metafora di un pensiero liquido – si confà, accanto a quello altrettanto indeterminato della campagna, all'ideale della vita organica applicato alle leggi dello spirito. Dalle due anime della Rivoluzione – una orfica, l'altra prometeica – prende vita la contraddizione interna che anima il Romanticismo francese. L'influenza della *Kultur*, rivendicata

dalla Germania romantica come modello antagonista a quello «logico-processuale» che si era affermato in Francia con l'Illuminismo (e che aveva preso appunto la denominazione di *civilisation*) fa sì che coesistano, in una formazione di compromesso, le leggi dogmatiche del progresso e quel sensualismo panteistico, tendenzialmente regressivo, di cui la Germania si era appunto fatta interprete. Così, la Francia si trova a rielaborare, sul piano culturale, gli effetti di rimando della Rivoluzione. Mentre trionfano le utopie comunitarie, la Francia romantica ambienta, nello spazio franco della natura, canti di solidarietà organica contro lo sfruttamento economico. Nel compianto di un pescatore, presente in forma intercalare (e dunque eteronoma) in un romanzo di Regnault-Warin ad inizio Ottocento, il pesce è riconosciuto come un sodale:

Va pauvre poisson, prends courage;
 Tant travaillera le brochet,
 Qu'il rompra ce maudit filet
 Et finira ton esclavage¹¹.

Mentre il pescatore è figura (biblica) dell'obbedienza e della pazienza in nome di un destino ultraterreno, il marinaio assurgerà presto a emblema del nomadismo poetico come espressione demonica della *curiositas*, della libertà, dell'autonomia, della disobbedienza. Attraverso la revisione di una topica destinale, la *navigatio vitae*, è significato il doloroso viaggio verso la conquista dell'identità individuale, e il viaggio medesimo, sinora accolto a motivo pretestuale (tematico) acquisisce una valenza processuale che informa il testo; esso segna, identificandosi con il processo non più corsivo, bensì traumatico, della scrittura, le tappe di un percorso attraverso il quale l'esistenza riconquista i propri diritti sull'essenza: teonomia, teocrazia. Se il canto rituale – di cui il canto di lavoro non è che il fenomeno epigonale – è, in molte culture, un trasporto facilitante nel duro viaggio della vita, questo è il caso dei canti dei marinai evocati in *Parfum exotique* di Baudelaire. L'euritmia del «beau navire», che scivola beatamente sulle onde del mare assume, attraverso il movimento oscillatorio, la fattispecie della madre che culla il figlio, in una *berceuse* dove l'isocronia delle mani e della voce configurano un paradiso perduto¹². Il poeta, cullato dal mare-madre, avverte questa ipnagogia come un sovrappiù di sensualità produttore di angoscia; essa scatena, con la sua sedazione che è seduzione,

una collera fondatrice; un invito a spezzare i legami e a salpare verso la scoperta del «nuovo» che costituirà il tema del *Voyage*:

[...] le parfum des verts tamariniers,
qui circule dans l'air et m'enfle la narine
se mêle dans mon cœur au chant des mariniers¹³.

Tale lo rievocerà il giovane Mallarmé di *Brise marine*, assimilando richiamo e ricordo:

Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!¹⁴

Ma l'approdo al luogo edenico, evocato in *La vie antérieure*, rivela una provvisorietà; come allora la madre, ora gli schiavi, «tout imprégnés d'odeurs», ravigliano, con la loro azione servile – la ventilazione, che è il simulacro profumato di una remota carezza – il dolore ancestrale:

Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir¹⁵.

In *Le cygne*, all'ora in cui sotto i cieli freddi e chiari della ragione «le Travail s'éveille»¹⁶, un cigno assetato evade dalla sua gabbia; per il poeta esiliato e «désœuvré», in mezzo alle rovine del «vieux Paris» oramai sventrato dall'alacre Haussmann, risuona ostinato il *nevermore* poeiano. Baudelaire pensa, infatti, a «quiconque a perdu ce qui ne se retrouve, Jamais, Jamais!»; ai marinai, ai prigionieri, ai vinti:

Aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!¹⁷

Allorché si acquisisce una posizione di enunciazione decentrata – presupposto necessario della presa di coscienza di una rottura del legame tra la causa e l'effetto (tra la madre e il figlio, così come tra colui che lavora per sé e colui che lavora per l'«altro» – sia esso Dio o la sua nuova espressione laica, il Capitale), la metaforica nautica del viaggio si fa conduttrice di una renitenza a portare a compimento l'opera. Ne *L'Albatros*¹⁸ (complice l'analogia, corrente sin dai tempi di Isidoro, tra ali e remi), il poeta, sdoppiato in vittima e carnefice, è tanto il volatile che, colto da abasia, diviene parassita del viaggio altrui, quanto il pigro marinaio che, lasciando i remi e abbandonando la nave alla deriva, si diletta crudelmente con una «curiosità estetica»

che grava, con la sua mostruosa stazza, sulla nave impedendone l'avanzamento. Di una resistenza fisica (e, metaforicamente, di una renitenza psicologica) all'avanzamento del viaggio come opera testimonia un altro componimento 'esistenzialista' di Baudelaire, *Le serpent qui danse*¹⁹, in cui la donna – figura emissaria del poeta – gravata dal fardello della sua pigrizia, acquisisce le fattezze sgraziate di un elefante, mentre il distico scazonte (composto da un pentasillabo e un ottosillabo) significa il suo claudicare. L'aprassia²⁰ – e, nella fattispecie, l'abasia cui l'esperienza dello *choc* costringe l'uomo – si manifesta attraverso la proiezione di una metaforica nautica su una metaforica pedestre, talché la barca, acquisita la posizione verticale del corpo, significa il dolore dello stare eretti dopo essere stati 'portati' e cullati dal mare-madre. Se una metafora dell'apprendimento, come ricorda M. Jousse, è il lavoro, rappresentato dall'obbedienza degli animali (i quali si piegano al giogo che ne regola i movimenti), *Le serpent qui danse* ben esemplifica quella che l'antropologo definisce la «génisse récalcitrante»²¹; l'inciampo, la morosità, testimoniano l'irriducibilità della vita organica ad una funzione edificante (un *analogon* si riscontra, ad esempio, in *Femmes damnées*). Tale renitenza, ancora moralmente determinata in Baudelaire, trapassa definitivamente, con *Salut* di Mallarmé²², a fenomeno metascritturale, in cui il verso è etimologicamente accolto a metafora di un *de-vertere*. Figurazione (attraverso il comune etimo: *cymba*) della «coupe vitale» del verso la nave di Mallarmé – il cui beccheggio è già espressione di una 'ridondanza' ideomotoria che provoca attardamento – non potrà portare a compimento l'opera:

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut.

E così Paul Valéry nella *Jeune Parque*, dove il pescatore, immobile, è in balia dei moti oscillatorii della sua stessa barca (i quali producono, come già nell'*Albatros*, un senso à côté):

Là l'écume s'efforce à se faire visible;
là, titubera sur la barque sensible
A chaque épaule d'onde, un pêcheur éternel²³.

Della perdita di una determinazione morale della pigrizia attestano poeti che, qualificatisi come «zutistes»

o «incohérents», venivano ad adottare, con intenti ludico-dissacratori, la canzone di mestiere come modello di canzonetta stereotipa, dove il *refrain* è accolto a rappresentare l'iterazione meccanica del gesto. Così l'animatore dello «Chat noir», Alphonse Allais:

Les matelots
 Sont rigolos,
 Aimant à rire,
 Vogue ou chavire,
 Les matelots sont rigolos, etc. etc.

La «verve gauloise», e «grivoise» del marinaio come espressione della pura vita, è rivisitata nel contesto straniante della taverna, spazio franco della metropoli e della psiche dove si espia ludicamente la reificazione industriale dell'umano. Il primato conferito alla componente procedurale su quella semantica fa sì che sussista lo schema ritmico-prosodico della canzonetta a prescindere dal significato di cui è portatrice. Essa perde così la sua originaria funzione affettiva (pretestuale), che è quella di saldare una «comunità organica» iscrivendosi nella mera serialità. Un significativo esempio di questo riduzionismo macchinista del sentimento corporativo è la «canzone del cristiano», vero e proprio calco del motivo precedente:

D. – Êtes-vous chrétien?
 R. – (Air: *Les Matelots sont rigolos.*)

Je suis chrétien, voilà ma gloire,
 Mon espérance et mon soutien,
 Mon chant d'amour et de victoire,
 Je suis chrétien ! Je suis Chrétien!
 Etc., etc., etc.²⁴

La vendemmia

Anche in questo caso, una metaforica biblica – i fedeli come umili lavoratori della vigna del Signore – sarà rivisitata in chiave dapprima eteronoma, poi autonoma: la vendemmia – ambientata nello spazio irenico della campagna – assumerà, trasposta allo spazio urbano, la fattispecie traumatica e colpevole del puro consumo del prodotto dei campi: il vino è dolore e sua necessaria rimozione. Il messaggio edificante, garante di una pacifica teonomia conosce, in Rousseau, un'interpretazione laica ed immanentista attraverso il noto episodio della vendemmia a Clarens evocato nella *Nouvelle*

*Héloïse*²⁵. Si tratta qui di un vero e proprio rituale collettivo: in un provvisorio annullamento di barriere sociali, si assiste infatti all'autocelebrazione di una «comunità organica». Ma – come ben vede Starobinski²⁶ – si rappresenta qui piuttosto l'utopia egualitaria di una civiltà oramai stratificata, che proietta nello spazio topico della campagna l'ideale regressivo della comunione. Nel perfetto equilibrio tra ebbrezza dionisiaca della festa e istituzione ordinata del lavoro si legge emblematicamente il paradosso sospeso dell'epoca dei Lumi quale Valéry ben descrisse a proposito delle *Lettres persanes* di Montesquieu²⁷: prima che s'impongano le logiche ferree della produttività coesistono pacificamente, in una formazione di compromesso, accumulazione di ricchezza e dispendio ragionevole e piacevole. Le due componenti sono, nell'ottica di Rousseau, intimamente legate nella soddisfazione collettiva per il dovere compiuto: «faire du travail qui les enrichit une fête continuelle!»²⁸. La simulazione celebrativa dell'istante irenico si avvale della funzione ausiliaria della musica che è, per Rousseau, «signe mémoratif des temps éloignés»²⁹. Così, in un'epoca segnata dal trionfo della musica razionale di Rameau, il canto all'unisono, emblema di una società non stratificata è, secondo il ginevrino, l'espressione stessa della natura. «Telles sont – egli scrive – les romances chantées par les vendangeurs»³⁰. Se è la natura che canta la propria opera attraverso le sue creature, il canto delle *romances*, sovente qualificate come «vieilles», acquisisce tuttavia una connotazione disforica attraverso l'effetto mediato della ricezione: la distanza psicologica, che conferisce al canto una valenza aneddotica, equivale ad una «riflessione» nostalgica. Un rincaro di idealità si aggiunge, insomma, alla bellezza vissuta come lavoro: «Cette fête n'en devient que plus belle à la réflexion, quand on songe qu'elle est la seule où les hommes aient su joindre l'agréable à l'utile»³¹. E la felicità, osserva dunque Starobinski, altro non è che un costante «effort de vigilance sur ce qui a été dépassé»: in altri termini, su quello che abbiamo definito, con Orlando, il «ritorno del superato». La grande questione che tormenta Rousseau è la necessità di ovviare, mediante la consumazione immediata del bene prodotto, al suo differimento e alla sua strumentalità: ovvero, alla sua accumulazione così come alla sua consumazione; riconosciute, queste ultime, come omologhe alle acquisizioni della cultura. L'autarchia e la rimozione della medialità sono dunque poste a suggello del necessa-

rio mantenimento dello stato di immanenza; allorché l'uomo foggia i propri strumenti di lavoro per dominare il mondo (e il denaro non è che il mezzo più perverso, perché il più astratto e concettuale) la frattura tra natura e cultura si è già consumata; e tutta la storia non è altro che un immenso lavoro di riparazione³². L'arte compiuta, asserirà Kant, epigono di Rousseau, diventa di nuovo natura, perché il lavoro svanisce in quanto sforzo di trasformazione; l'opera è mediata, ma l'atto di mediazione è soppresso. E non è un caso che la Rivoluzione restauri, come ricorda ancora Starobinski, la pratica della festa come sogno di palingenesi sociale che esprime, sul piano dell'affettività, quello che il *Contrat social* aveva formulato sul piano della teoria del diritto³³. Pertinente appare allora la distinzione, più tardi formulata da Durkheim, tra solidarietà meccanica e solidarietà organica: alla società oramai stratificata e in via di meccanizzazione si contrappone l'utopia comunitaria. Se il progresso convive, in una formazione di compromesso, con il ritorno del superato, il vino è al tempo stesso, nel mondo irenico di Rousseau, espressione del processo produttivo e rimozione del processo medesimo; frutto di un «ciclo breve» della natura, esso consola gli uomini del sacrificio che la sua stessa produzione necessita. Allorché si sostituisce, al ciclo breve tra produttore e fruitore (o ricettore)³⁴, legati da un rapporto motivato di causa-effetto, un «ciclo lungo», in cui l'effetto si emancipa dalla causa e acquisisce la propria, dolorosa autonomia facendosi straniante e inquietante, l'arte, la cui funzione consolatoria è paragonata da Baudelaire al vino stesso³⁵, ha la funzione di sospendere – come aveva visto Schopenhauer e come molte *chansons à boire* attestano – il dolore causato dal gesto meccanico, privato del suo senso e del suo *telos* immediato. Questo lamentava, dopo Rousseau, George Sand, richiamandosi ad un'incisione di Hans Holbein: «Les buveurs d'Holbein remplissent leurs coupes avec une sorte de fureur pour écarter l'idée de la mort, qui, invisible pour eux, leur sert d'échanson»³⁶. «Aujourd'hui» – nota da parte sua M. Jousse – «des êtres se balancent en distribuant des choses dont ils ne se savent plus possesseurs»³⁷. Di questo «pain et vin perdus»³⁸ con la conquista dell'autonomia renderanno conto gli ubriachi e gli affamati di Baudelaire. È il tema portante dei «Tableaux parisiens», sezione delle *Fleurs du mal* in cui è precipuamente significata quella posizione di enunciazione decentrata³⁹ di cui si diceva. In *L'âme du vin*, rivisitazione tematica delle tradiziona-

li *chansons à boire*⁴⁰ si evoca, attraverso l'ebbrezza come simulazione di una *psyché* collettiva, il momento del dispendio dopo la giornata produttiva:

Un soir l'âme du vin chantait dans les bouteilles:
«Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité!

Merita subito notare come lo spostamento del punto di vista dalla campagna alla città implichi una divisione razionale del tempo collettivo tra lavoro e svago, e, contestualmente, una separazione tra l'azione produttiva e il suo momento di ricezione: ha luogo, insomma, il fenomeno che Rousseau scongiurava raccomandando l'immanenza del bene prodotto e del bene consumato, e, parimenti, la contestualità del lavoro e del piacere. Se, in Rousseau come poi in George Sand, tale immanenza era assicurata dal rito diurno della vendemmia e da quello serale della filatura della canapa, entrambi accompagnati dal canto, in Baudelaire l'effetto combinato del vino e del canto concorrono a simulare, nel momento serale come momento del puro dispendio, un rito corporativo, saldando tra loro, come in un'agape sacra, i membri di una comunità reietta. Contestualmente, tuttavia, il vino 'lavora' in modo autonomo per produrre un senso *à côté*: il canto, come ausiliario del 'trasporto', facilita il viaggio del liquido che ciascuno custodisce, come in una bottiglia, nel proprio stomaco: ha luogo così, letteralmente, quel *metapherein* che riannoda il legame simbolico tra produzione e consumo, tra lavoro e svago, tra città e campagna. Vanificando per un momento la perdita di senso e di funzione conseguente allo spaesamento, il vino assicura il ciclo vitale dell'autoconsumo e, nello stesso tempo, allontana – rimuove – il pensiero della morte. Infatti, esso annulla il differimento tra produzione e consumo anche *post-mortem*, la cantina e la tomba essendo assimilate dalla polisemia di «caveau»:

Car j'éprouve une joie immense quand je tombe
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,
Et sa chaude poitrine est une douce tombe
Où je me plais bien mieux que dans mes froids
caveaux⁴¹.

Il vino provvede ad una compensazione anche per coloro che, rifiutando l'obbedienza del lavoro, si consegnano alla miseria e alla deiezione: è il tema di *Le*

*vin de l'assassin*⁴², dove la 'scoperta della libertà' si accompagna ad una regressione, ovvero, ad un'assenza di responsabilità; come il Lete, il vino rimuove la coscienza della colpa e riconduce l'uomo, alla stregua di ogni animale, al ventre della terra, riconsegnandolo al 'ciclo breve' della natura:

Ma femme est morte, je suis libre!
 Je puis donc boire tout mon soûl.
 Lorsque je rentrais sans un sou,
 Ses cris me déchiraient la fibre.

[...]

- Me voilà libre et solitaire!
 Je serai ce soir ivre mort;
 Alors, sans peur et sans remords,
 Je me coucherai sur la terre

Et je dormirai comme un chien!

Un tema analogo tratta Apollinaire in *Vendémiaire*, il testo forse più emblematico della raccolta *Alcools*⁴³, dove il poeta richiama a sé, da quella stessa posizione di enunciazione che fu di Baudelaire, le voci «limpides et lointaines» della vendemmia nella «vigna-Parigi»:

Et j'écoutai longtemps tous ces chants et ces cris
 Qu'éveillait dans la nuit la chanson de Paris

Come in Baudelaire, è la 'sete' di annientamento che si associa al vino portatore della rimozione:

J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde
 Venez toutes couler dans ma gorge profonde
 Je vis alors que déjà ivre dans la vigne Paris
 Vendangeait le raisin le plus doux de la terre
 Ces grains miraculeux qui aux treilles chantèrent⁴⁴

Ed egli invoca parimenti, per i forzati della macchina (cui l'«Ixion mécanique» rinvia con riferimento al mito d'Issione già caro a Schopenhauer) il diritto a regredire al regno della libertà senza responsabilità; a quella «liberté végétale» che, in qualità di «suprême vertu», cancella la storia e la civiltà. Evidente il richiamo, in *Le vigneron champenois*, a *L'âme du vin* di Baudelaire, in un nuovo contesto di meccanizzazione seriale che è quello della guerra:

Un vigneron chantait courbé dans sa vigne
 Un vigneron qui était lui-même la bouteille vivante
 Un vigneron qui sait ce qu'est la guerre

Un vigneron champenois qui est un artilleur⁴⁵.

Non diversamente Paul Valéry evocava, in *Le vin perdu*, il dispendio cerimoniale della parola poetica come un sacrificio di sangue che, dissolto nell'Oceano, è riconsegnato alla natura:

J'ai, quelque jour, dans l'Océan,
 (Mais je ne sais plus sous quels cieux),
 Jeté, comme offrande au néant,
 Tout un peu de vin précieux⁴⁶.

La semina

Nella tradizione rousseauiana si colloca George Sand, la quale perora la causa di una immanenza tra poesia e lavoro, così come tra produzione e consumo. *La mare au diable*⁴⁷ è parte di un più ampio progetto (*Veillées du chanvreur*, 1848) inteso a celebrare, come recita il titolo, le tradizioni contadine della sua terra natale, il Berry, la cui economia è in buona parte imperniata sulla battitura e la filatura della canapa⁴⁸. Tale attività, che si svolge durante le veglie serali in alternanza al lavoro rurale, è appunto accompagnata da canti e narrazioni di cui la scrittrice si fa testimone. Figura curiosamente, in esergo all'opera, una *vanitas*:

À la sueur de ton visaige
 Tu gagnerois ta pauvre vie,
 Après long travail et usage,
 Voicy la mort qui te convie⁴⁹.

Si tratta di un'iscrizione in «vieux français» che accompagna la già menzionata incisione di Holbein, facente parte del ciclo: *Simulachres de la Mort*. Con spirito «lugubre et bouffon», l'incisore rappresenta un povero aratore nell'atto di trainare il suo aratro in mezzo a un campo. Il contadino, chiosa la Sand in una *ekphrasis* dell'opera holbeiniana, è vecchio e coperto di stracci; uno scheletro, suo assistente, frusta i cavalli smagriti ed esausti, mentre l'aratro sprofonda in una terra dura e ribelle. Un'analoga concessione alla miseria del contadino figurava, merita ricordarlo, in Rousseau:

J'avoue que la misère qui couvre les champs en certains pays où le publicain dévore les fruits de la terre, l'âpre avidité d'un fermier avare, l'inflexible rigueur d'un maître inhumain, ôtent beaucoup

d'attrait à ces tableaux. Des chevaux étiques près d'expirer sous les coups, de malheureux paysans exténués de jeûnes, excédés de fatigue, et couverts de haillons, des hameaux de mesures, offrent un triste spectacle à la vue⁵⁰.

Poiché l'artista e il lavoratore sono uniti da un medesimo destino sociale, l'uno redimerà l'altro. Laddove i lavoratori, in preda ai loro affanni, non hanno la facoltà di godere dei piaceri della campagna (e qui si inserisce à mo' di *auctoritas* la celebre apostrofe virgiliana: *O fortunatos agricolos...*) l'artista, gravato da una «tristesse implacable, une effroyable fatalité», non può godere delle gioie della natura vedendo riflessa nel lavoro del contadino la propria immagine: «nous voulons que la vie soit bonne, parce que nous voulons qu'elle soit féconde». L'allegoria di Holbein offre insomma alla Sand il pretesto per annunciare la missione edificante della letteratura; riscattare il misero, rovesciare l'opera della morte in opera della vita: «Il faut que le laboureur, en semant son blé, sache qu'il travaille à l'œuvre de vie, et non qu'il se réjouisse de ce que la mort marche à ses côtés»⁵¹. Bisogna, altrimenti, sconfiggere in noi quell'essere à côté che, come il *diabolus a dextris* biblico vanifica, coi suoi soprassalti, la missione politica e sociale della poesia: la nobilitazione del misero. La poesia, nuova religione laica, provvederà ad una redenzione terrena del lavoratore, trasmutando il corpo sofferente in corpo glorioso: «ange radieux, semant à pleines mains le blé béni sur le sillont fumant», nell'attesa messianica del giorno in cui anche il lavoratore potrà essere un artista. Allorché infatti le funzioni del braccio e quelle dell'anima potranno coesistere; allorché, secondo la lezione rousseauiana, il contadino potrà lavorare, come l'artista, «modérément et utilement», egli sarà anche poeta⁵². Nella 'funzione' sociale e religiosa della letteratura che caratterizza la fase romantica si cela – lo vedrà Baudelaire – la sua stessa vocazione eteronoma e pretestuale, in cui la ricezione sensibile ereditata dal secolo dei Lumi sostituisce e surroga la produzione, negando al testo la propria autonomia: si tratta, infatti, non di rappresentare, bensì di sentire il bello⁵³. Questa poesia latente, non ancora portata a coscienza, la Sand rinviene nella grazia innocente dei rustici canti che accompagnano il lavoro; canti che, pur patrimonio collettivo, solo i più consumati «dans l'art d'exciter et de soutenir l'ardeur des bœufs de travail» sanno rendere efficaci. Infatti, non basta tracciare,

con i buoi, una linea retta; non si è perfetti aratori «si on ne sait chanter aux bœufs». Depositari di un'efficacia soteriologica della parola, questi canti hanno una duplice funzione, utilitaria e consolatoria: «entretenir le courage de ces animaux», «apaiser leurs mécontentements», «charmer l'ennui de leur longue besogne». È questo il dono dell'ispirazione, concesso per grazia e non per merito a pochi eletti: *spiritus* – ricordava volentieri Victor Hugo in quegli stessi anni – *flat ubi vult*. Molto vicino all'ineffabile romantico, già riconosciuto nei canti evocati da Nerval, è il canto descritto dalla Sand:

Ce chant n'est, à vrai dire, qu'une sorte de récitatif interrompu et repris à volonté. Sa forme irrégulière et ses intonations fausses selon les règles de l'art musical le rendent intraduisible. Mais ce n'est pas moins un beau chant, et tellement approprié à la nature du travail qu'il accompagne, à l'allure du bœuf, au calme des lieux agrestes, à la simplicité des hommes qui le disent, qu'aucun génie étranger au travail de la terre ne l'eût inventé⁵⁴.

Un analogo atteggiamento ecfrastrico e pretestuale si coglie appunto in Victor Hugo, il quale ingloba ogni epifenomeno sociale, ideologico o politico che sia, nel vasto discorso della poesia. Delle sue note doti di preveggenza attesta tuttavia un componimento, il cui titolo anticipa le poetiche impressionistiche a venire: *Saison des semailles, le soir* (*Les chansons des rues et des bois*, 1865). Hugo vi rivisita, ispirandosi al quadro realista di Millet *Le semeur* esposto al Salon de 1850⁵⁵, la parabola evangelica del seminatore (Matteo 13,1-23, Marco 4,1-20, Luca 8,4-15). Il contadino solo che semina al crepuscolo evoca, col suo dinamismo esasperato, la perdita della dimensione idillica della vita dei campi, a seguito dell'imperativo vieppiù cogente della produzione. In questo crepuscolo dove si getta «il seme futuro» può leggersi l'ultimo atto di una tradizione contadina che prelude allo spaesamento urbano e alla straccioneria di cui si dirà:

C'est le moment crépusculaire;
J'admire, assis sous un portail,
Ce reste de jour dont s'éclaire
La dernière heure de travail.
Dans les terres de nuit baignées,
Je contemple, ému, les haillons
D'un vieillard qui jette à poignées
La moisson future aux sillons⁵⁶.

Nella dialettica tra ispirazione (in condizione eteronoma: la poesia canta il lavoro degli altri) e lavoro (in condizione autonoma: la poesia si appropria del modello procedurale ed ermeneutico della produzione medesima) si situa la proverbiale avversione di Baudelaire tanto per Victor Hugo quanto per George Sand: in entrambi egli vede concretizzarsi la funzione borghese (filantropica) della letteratura; e la sua stessa condanna all'eteronomia⁵⁷. Così, non sarà il riscatto del lavoro altrui attraverso la poesia come canto, bensì il dolore stesso del lavoro assunto come fardello sul proprio corpo scrivente – scrittura come aratura – a costituire il fondamento stesso della scrittura: accolta, quest'ultima, a rappresentazione della resistenza della materia a farsi forma. Alle idee della Sand e di Hugo Baudelaire sembra polemicamente richiamarsi in *La Rançon*⁵⁸ (il riscatto), dove è messa in discussione la dottrina cattolica della grazia, legittimante il primato dell'ispirazione. Ad essa si sostituisce, altrettanto cinicamente, l'idea protestante della giustizia distributiva, più consona alla nuova veste assunta dalla teonomia: a ciascuno secondo i propri meriti. L'uomo ha infatti, per riscattare la propria anima,

Deux champs au tuf profond et riche
 Qu'il faut qu'il remue et défriche
 Avec le fer de la raison;

Un campo è l'Arte, intesa come lavoro, l'altro è l'Amore (come grazia e ispirazione). Ma dacché in luogo del secondo sta oramai il denaro, con cui si compra, secondo l'etica borghese, la grazia del paradiso, non vi è alternativa al lavoro. Al giudice supremo bisognerà rendere l'equivalente monetario del nostro sudore dopo aver ottenuto, con una misteriosa eccedenza prodotta, la benevolenza degli Angeli:

montrer des granges
 Pleines de moissons, et des fleurs
 Dont les formes et les couleurs
 Gagnent le suffrage des Anges⁵⁹.

In *Une charogne*⁶⁰ l'accanito lavoro condotto sul cadavere dai vermi parassiti, infaticabili e felici lavoratori in seno ad una 'comunità organica', produce un rumore analogo a quello che compie il setacciatore di grano per dividere la crusca dal chicco. Attraverso tale vaglio, che è metafora nota del lavoro intellettuale, il corpo è sottratto alla morte come esito di una volontà

eteronoma e reimmesso, ancora una volta, nel ciclo breve della vita che si autodetermina nella sua finitezza; è appunto il tema di *Le mort joyeux*⁶¹.

La fabbrica

Per riscattare la condizione dell'operaio gli *chansonniers* si servirono di schemi già consolidati in ambito rivoluzionario, attingendo al patrimonio «orphéonique»⁶²; i più celebri furono senz'altro Béranger (autore di *Le Dieu des bonnes gens*) e il poeta-operaio Pierre Dupont (autore degli *Chants des ouvriers* e dei *Paysans, chants rustiques*), cui Baudelaire ha dedicato due scritti polemici⁶³. Dietro l'apparente semplicità di questi canti sembra insinuarsi, a suo dire, una perversa agogica che, riproducendo il temperamento muscolare del lavoratore manuale, ne ottiene l'obbedienza: gli «accents robustes de la virilité laborieuse» e la «joie turbulente et innocente» concorrono, inoltre, a valorizzare ideologicamente (pretestualmente) l'anonimato creativo della poesia, che oramai si assimila alla «chanson du premier venu, du laboureur, du maçon, du roulier, du matelot»⁶⁴, condannandosi, come il lavoratore stesso, all'eteronomia:

Allons, du courage,
 Braves ouvriers!
 Du cœur à l'ouvrage!
 Soyons les premiers.

Infatti, alla retorica filantropica dei nuovi canti dei mestieri, scrive Baudelaire, anche i poeti di mestiere attingono: «Sous l'horrible idiotisme du métier, il y a la poésie du métier». Assimilandosi alla condizione del lavoratore obbediente la poesia diviene, con la sua funzione strumentale insieme consolatoria e riscattatoria, «le cri de ralliement des classes déshéritées»⁶⁵. Per ovviare a questa condanna, è necessario rendere reciprocabili, anziché sodali, le categorie della produzione e del consumo e loro rispettive rappresentazioni. Una di queste dicotomie è individuata da Baudelaire nell'alternanza notte-giorno, intesa come l'avvicinarsi del momento produttivo e del momento ricettivo. È il caso di *Le soleil*⁶⁶, dove l'astro di Apollo, che risveglia spontaneamente le messi dei campi, «discende» in città, chiamato ad una funzione: quella di nobilitare «le sort des choses les plus viles». Ma è anche il caso di *Crépuscule du matin*⁶⁷, in cui, all'avvento del giorno, tutti i «lavoratori della notte» (prostitute, delinquenti,

malati), portatori di una produttività-altra, interrompono i loro singulti dolorosi per lasciar spazio all'attivismo coatto di una civiltà giunta al suo crepuscolo:

Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.

Viceversa, con l'avvento della sera (*Le Crépuscule du soir*)⁶⁸, allorché tutte le braccia umane trovano una pacificazione provvisoria nel dovere compiuto:

Aujourd'hui
Nous avons travaillé!

e «L'ouvrier courbé [...] regagne son lit» (ovvero ritrova la sua posizione naturale, che è il letto della morte), la vita dei «désœuvrés» riprende a passo di lupo: l'impaziente parassita, «que dévore une douleur sauvage», attende di poter perseguire l'opera inscritta nel destino organico della natura: il disfacimento di quanto le operose mani hanno costruito di giorno. Se ne ricorderà il Verlaine di *Les loups*⁶⁹, dove i lupi – alterità selvaggia dell'uomo fedele e obbediente – divorano le carcasse dei soldati lasciati sul campo durante la battaglia diurna.

La carpenteria

Vi è, oltre a quella del cattivo vetraio (*Le mauvais vitrier*) celebrato nello *Spleen de Paris*⁷⁰, una professione artigianale che, proiettata nello spazio della città, acquisisce una valenza demonica: la carpenteria. Al duro lavoro del legno, materiale che si lega nell'immaginario popolare all'albero della vita (il *lignum vitae* biblico vulgato da San Bonaventura e presente in molta iconografia cristiana) si associa, nella tradizione popolare, il sacrificio della croce. Nel timbro sordo e cupo prodotto dagli strumenti di lavoro (sega, martello) alberga un presagio di morte: una cadenza ritmica prefigura la caduta. Ne recano testimonianza questi versi antifonali riportati da Nerval:

Ah! Dites, ma mère, ma mie, – ce que j'entends chanter ici?
- Ma fille, c'est le charpentier, – qui raccomode le plancher!
Ah! Dites, ma mère, ma mie, – Ce que j'entends chanter ici?
- Ma fille, c'est la procession, – qui fait le tour de la maison!⁷¹

Il legno, in qualità di metafora cristica rappresentata in Baudelaire, attraverso il martello che inchioda, il corpo sacrificato ad una teonomia. A questa idea si riconduce *Chant d'automne*⁷² dove, dalla consueta posizione decentrata rispetto al luogo dell'azione produttiva, il soggetto sente, sul «pavé» cittadino, cadere il legno con tonfi sordi. La lena con cui il taglialegna eleva le sue cataste per l'inverno imminente è rielaborata dal ricettore in termini disforici: l'inverno, momento di quiescenza in cui la feconda natura non dà i suoi frutti ma costringe l'uomo a procurarseli, è coazione («labeur dur et forcé») e, in ultima istanza, trasmutazione dell'anima vitale in una forma inerte: «Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé». L'ostinato ritmico dell'azione 'disgiuntiva' compiuta dal taglialegna (la disgiunzione è presente, mimeticamente, nella «hache» – acca e ascia – che spezza il legno come spezza il *continuum* frastico) produce nel ricettore l'idea di una 'edificazione' al contrario, che si concretizza nell'innalzamento di un patibolo, mentre ad ogni *ictus* il soggetto soccombe immaginalmente sotto i colpi di un ariete («sous les coups du bélier infatigable et lourd»). In ultima istanza (quartina conclusiva), è una bara che si sta chiudendo, a colpi di martello, o forse (bara, culla e barca avendo un'unica origine etimologica in francese)⁷³ una nave pronta per salpare verso l'ignoto.

Questa idea si ripropone nel progetto teatrale *L'Ivrogne*. In una lettera all'attore Tisserant, che glielo aveva commissionato⁷⁴, Baudelaire scrive:

Ma principale préoccupation, quand je commençai à rêver mon sujet, fut: à quelle classe, à quelle profession doit appartenir le personnage principal de la pièce? – J'ai décidé d'adopter une profession lourde, triviale, rude, LE SCIEUR DE LONG. Ce qui m'y a presque forcé, c'est que j'ai une chanson dont l'air est horriblement mélancolique, et qui ferait je crois un magnifique effet au théâtre, si nous mettons sur la scène le lieu ordinaire du travail. [...] Cette chanson est d'une rudesse singulière. Elle commence par:

*Rien n'est aussi-z-aimable, –
Fonfru-Cancru-Lon-La-Lahira –
Rien n'est aussi-z-aimable
Que le Scieur de Long.*

Lo «scieur de long» è un segatore che taglia il legno in lunghezza per destinarlo alla carpenteria. Evidenti sono le implicazioni che questa frizione prolungata per

l'intera estensione del tronco ha sul piano della prosodia⁷⁵. Di contro al rapido *cursus* ritmico imposto dal legno tagliato in larghezza in *Chant d'automne* (che indica l'imminenza angosciosa dell'inverno e della morte) è qui, attraverso una estenuante morosità, la resistenza del materiale vivo all'azione efficace del lavoratore che si rappresenta. Tale rappresentazione, non più pretestuale, ma iscritta nel corpo del testo, è resa possibile dal particolare statuto fonosintattico del francese, che valorizza, come è noto, il *continuum* frastico ricorrendo a infissi intrafrasali per lo più fricativi. Nerval, che pur riconosceva, nei canti di mestiere, «des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisie», non disdegnava, per ovviare a qualche «hiatus terrible», il ricorso all'infisso intrafrasale, che gli appariva «si commode, si liant, si séduisant, qui faisait tout le charme du langage de l'ancien Arlequin»⁷⁶; esso riaffermava, in qualche modo, il principio di vita contro una pulsione di morte. La presenza dell'infisso, marca orale spesso graficamente indicata nella trascrizione di molti canti popolari francesi, è riconosciuta, da Baudelaire, come tratto distintivo della canzone triviale. Pertanto, essa si attaglia al registro di un «drame populacier» dove si manifestano rumorosamente gli istinti lirici del popolo. L'attrito prolungato attraverso cui si rappresenta, piuttosto che un *continuum* vitale, una dolorosa frizione, viene ad assimilare insomma, in un'unica istanza, lo «chansonnier» e lo «scieur» (non si dimenticherà che, nell'*argot* dell'epoca con «scie» si designava, per metonimia, una canzone di successo nei *cabarets*). Noteremo, infine, che laddove i vv. 1, 2, 4 della «chanson» del segatore hanno valore «pretestuale» (o semantico, legato all'occasione di lavoro)⁷⁷ il secondo verso, più lungo (si tratta di un «octosyllabe») viene a costituire un equivalente ideomimetico (procedurale) del gesto del segatore; ne attestano tanto i trattini che, nel siglare un'unità soprasegmentale lessicalizzata, mascherano ironicamente uno iato, quanto la presenza di consonanti fricative e occlusive. Così, con la sua frizione prodotta sul *continuum* sentimentale la poesia riscatta – fuori dal discorso edificante – il dolore umano della presa di coscienza come rifiuto dell'obbedienza.

La straccioneria

Se – come Benjamin ricorda citando Huizinga nei «*Passages di Parigi* – sin dalle pastorali del tardo me-

dioevo «le miniature si compiacciono di far notare i calzoni logori dei mietitori fra il grano e la pittura i cenci dei mendicanti»⁷⁸, tale compiacente realismo si muta, nell'Ottocento, in certo patetico espressionismo. Mentre George Sand esaltava l'«*éternelle enfance du laboureur*»⁷⁹ rimuovendo, alla stregua di Nerval, il trauma della coscienza e dello straniamento, pittori realisti quali Courbet e Millet, pur adottati dai filosofi socialisti (quali Proudhon) ad esempio di una sana «morale en action»⁸⁰ di ascendenza rivoluzionaria, porranno al centro del loro interesse figurativo la metamorfosi del contadino in straccione allorché quest'ultimo, abbandonando il suo contesto motivante, la campagna, si ritrova proiettato in una realtà allotria e straniante, la città. Al contadino, che veniva a formare una nuova categoria non ancora integrata al tessuto sociale urbano – la «*population extérieure*», come Guizot definiva il proletariato – non restano che due scelte, spesso indotte: reimpiegare le proprie residue energie nell'ambito del sistema produttivo come operaio dell'industria o consegnarsi alla condizione di parassita dell'industria stessa, facendosi, al contempo, straccione e venditore di stracci. Scrive Frégier nel 1840:

Le salaire du chiffonnier, de même que celui de l'ouvrier, est inséparable de la prospérité de l'industrie. Celui-ci a, comme la nature, le sublime privilège de se reproduire avec ses propres débris. Ce privilège est d'autant plus précieux pour l'humanité qu'il répand la vie dans les bas-fonds de la société, en même temps qu'il fait l'ornement de la richesse des couches intermédiaires les plus élevées⁸¹.

La straccioneria, specifica H. Lotze nel 1864, «è una forma specifica della povertà, e non il suo semplice superlativo». La povertà acquista il carattere della straccioneria quando scende a compromesso con la necessità dell'autonomia; ovvero, quando

si presenta nel mezzo di una società la cui vita è basata su un insieme altamente complesso e articolato di bisogni appagati. Prendendo a prestito in modo sconnesso dei singoli frammenti di quest'insieme, la povertà si rende indipendente da bisogni per i quali non può disporre di alcun rimedio duraturo e costante⁸².

Tale necessità, assunta emblematicamente dalla poesia, si traduce nella sua polemica autodegrada-

zione clownesca, che il *patchwork* di molti personaggi della commedia dell'arte tornati alla ribalta rappresenta: ma si tratta ora di personaggi crudeli che, sottratti alla loro funzione teatrale, sopravvivono come anime reincarnate in stracci comici – «haillons comiques», secondo il Baudelaire di *Le vieux saltimbanque*⁸³. Starobinski non manca di ricordarlo in *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, mettendo in rilievo la luce spettrale del mimo Debureau, celebre interprete di Pierrot straccione e, al contempo, «marchand d'habits», che dovette sedurre Verlaine:

Dans la très fameuse pantomime du *Marchand d'habits*, Pierrot assassine un fripier pour s'assurer une brillante réussite sociale; au moment où il s'apprête à conduire à l'autel l'héritière qui le fera duc, le spectre du marchand d'habits apparaît, enlace Pierrot dans ses longs bras, et le force à exécuter avec lui une valse infernale⁸⁴.

La connotazione infera dello straccivendolo ha remote radici. Secondo alcune tradizioni primitive il venditore di stracci, alla stregua di altri vili mestieranti (carbonai, spazzini, lavandai) lotta, alla porta degli Inferi, «contro il sudiciume e le immondizie», riscattando così la miseria umana⁸⁵. Il mercato, in queste stesse culture, è il luogo sacro dove gli uomini si ascoltano e dove avviene lo scambio, ovvero il contatto cerimoniale tra la vita e la morte, rappresentato dalla vendita di pelli⁸⁶. Tale dote sciamanica acquisisce, nella tradizione cattolica, una determinazione morale, identificandosi con il demoniaco. Un'apparizione, ancora moralmente determinata, dello straccivendolo, rinveniamo in un apologo di Victor Hugo dal titolo *Le diable chiffonnier* («Le Rhin», 1842); essa rende conto dell'evoluzione che il tema conosce nel corso del secolo. Il protagonista, che è appunto il diavolo in persona, ha una cesta sulle spalle nella quale accumula, come spoglie, le anime dei miscredenti⁸⁷. Per attirarle a sé assume la forma stessa di uno straccione, vagabondo e incurvato dagli stenti: ma ecco che un cavaliere cristiano si vendica, forando con la spada la cesta, mentre una pietra spezza il piede del diavolo, che rimane definitivamente zoppo. La forma ingannevole che lo straccivendolo assume è figura dell'imminente condanna morale che lo attende: la cesta che porta sulle spalle lo costringe, infatti, ad un progressivo sbilanciamento, ad una perdita del 'centro' che rappresenta l'equilibrio,

la legge morale. M. Jousse non manca di rilevare, a proposito di Hugo, quanto Baudelaire stesso aveva evidenziato⁸⁸, ovvero la sua «physiologie puissante», capace di interpretare in senso morale le leggi universali del «bilatéralisme»⁸⁹. Se, alla stregua dei giganti delle fiabe – nota l'antropologo con riferimento a un archetipo cui anche il racconto di Hugo si richiama – «nous sommes écrasés par le poids de ce que nous avons reçu» e «nous partons dans la vie en emportant à plein corps les dépouilles du réel»⁹⁰, Cristo è, secondo la tradizione aramaica da cui il Nuovo Testamento discende, portatore di un «balancement libérateur»⁹¹ che ci consente di portare con minor sforzo il fardello dell'esistenza. Se all'uomo è dato, secondo la legge di Dio, di «partager le monde pour le mieux porter»⁹², l'aprasia umana non può che farsi espressione della disobbedienza: l'andamento scazonte (*scandalizare*) è lo stigma del peccatore.

Nel secondo Ottocento, allorché le tradizionali dialettiche di matrice topologica (città-campagna) e religiosa (Dio-uomo) perdono la loro interna necessità, e la posizione di enunciazione della letteratura si fa straniante in rapporto alla morale sociale imposta dal modello produttivo urbano, remote pratiche rituali vengono rielaborate, come bene avrebbe visto Freud, in forme psichiche. Ciò fa sì che la funzione tradizionalmente degradante dello straccivendolo venga rovesciata; a differenza del sarto, che fa abiti su misura (ad immagine e somiglianza dell'armonia del mondo), lo straccivendolo, che rivende e ricicla spoglie – simulacri di vite altrui – recupera le sue doti sciamanico-profeetiche. Presiedendo nuovamente al contatto rituale tra la vita e la morte, che ha luogo alla soglia degli Inferi, egli è il mercante sacro: riscatta la morte altrui, consentendo la reincarnazione di una spoglia in un nuovo *habitus*, una nuova forma, un nuovo carattere.

Il rinnovato interesse sociale per lo scampolo va di pari passo con il feticismo dandystico del secolo, che conferisce all'abito stesso, sottratto alla serialità dell'industria, una connotazione morale e spirituale; pelle dell'eroe moderno («pelure du héros moderne»), secondo il Baudelaire del *Peintre de la vie moderne*, esso incarna un *habitus* collettivo ancorché idiosincratico, quello dei poeti «desœuvrés» che assumono in sé la coscienza della morte altrui: «l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules, noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel»⁹³.

La dialettica fisionomica che la moda viene ad istituire tra essenza ed esistenza – tra omologazione e distinzione⁹⁴ – fa sì che le leggi del costume siano esposte ad una rapida evoluzione, con conseguente profitto delle industrie e accumulo di tessuti dismessi. L'importanza vitale assunta dallo straccivendolo è dunque da ritenersi coestensiva al valore commerciale del vestiario; ove l'industria profitta di un immaginario collettivo, lo straccivendolo profitta, a sua volta, dell'industria. In tale parassitismo di secondo grado, che appare come l'unica via per assicurare una permanenza psichica della vita nella morte, Baudelaire riconoscerà appunto un modello: la sua poesia è, in larga parte, un sublime tessuto di *excerpta*, la cui rivitalizzazione contestuale è l'effetto di un segreto lavoro di ricucitura; donde la peculiare connotazione insieme etimologica, 'diabolica' e alchemica assunta dall'aggettivo «subtil», ad evocare il filo che trama sotto la tela: «c'est le diable qui tient les fils qui nous remuent!» scrive appunto in *Au lecteur*⁹⁵.

La morale paradossale, assunta e riscattata, della «moda» legittima, nell'ottica di Baudelaire, la nuova accezione di «modernità»⁹⁶. Laddove la moda è il nuovo sembiante dinamico assunto dall'essenza, lo straccio, inutile sovrappiù⁹⁷ di un omogeneo tessuto sociale, rappresenta, con la sua eccentricità, il suo isolamento, il suo «strappo», il controvalore dell'esistenza⁹⁸. Benjamin, che fa dello «chiffonnier» una delle figure più rappresentative della sua Parigi, osserva che esso è «la figura più provocatoria della miseria umana». Proletario nel duplice senso che è «vestito di stracci e che si occupa di stracci»⁹⁹, esso non può non essere, a suo vedere, al centro della modernità tragica di Baudelaire; il quale ha ricondotto l'esperienza della merce all'esperienza allegorica. La pietrificazione della storia, effetto della mercificazione e reificazione dell'umano, è rappresentata significativamente dal poeta proprio come eterno trapasso¹⁰⁰, in cui il «fuori moda» è figura dell'«immemorabile»¹⁰¹. Così scriveva Th.W. Adorno, in una lettera allo stesso Benjamin:

allorché nelle cose deperisce il loro valore d'uso, esse vengono alienate e svuotate, attirando su di sé significati in quanto cifre. Di esse si impossessa la soggettività, riversandovi intenzioni di desiderio e di paura. Per il fatto che le cose dismesse subentrano in qualità di immagini delle intenzioni soggettive, esse si presentano come immortali ed eterne. Le immagini dialettiche sono costellazioni tra cose estraniare e il significato incipiente, che si arrestano

nell'istante dell'indifferenza tra morte e significato. Mentre all'apparenza le cose vengono risvegliate a un'esistenza assolutamente nuova, la morte trasforma i significati in antichissimi¹⁰².

È questo il caso di *Le squelette laboureur*¹⁰³ di Baudelaire, dove lo scheletro del contadino, emblema dell'uomo asservito ad una teonomia, è contemplato, lo vede bene Benjamin, come «una sorta di macchinario»¹⁰⁴. Qui, Dio veste i panni dell'implacabile fattore, che rifiuta di assicurare un riscatto ultraterreno all'operaio per il duro lavoro: la cesta dell'onnipotente, non diversamente da quella del diavolo hugoliano, è un carniere. Il contadino, scampato per ventura alla volontà dal feroce padrone, è trapassato a nuova funzione: ora forzato dell'industria (la 'bontà' del forzato sarà ancora celebrata da Hugo nei *Misérables* attraverso il riscatto di Jean Valjean) è costretto a reinterpretare, come in una eterna coazione a ripetere, una danza macabra della ragione rappresentata in una «planche d'anatomie»:

De ce terrain que vous fouillez,
 Manants résignés et funèbres,
 De tout l'effort de vos vertèbres,
 Ou de vos muscles dépouillés,

Dites, quelle moisson étrange,
 Forçats arrachés au charnier,
 Tirez-vous, et de quel fermier
 Avez-vous à remplir la grange?

La funzione psicopompa che, in una visione vieppiù immanentista (l'esperienza religiosa trasfondendosi progressivamente nell'esperienza psichica) Baudelaire riconosce allo straccivendolo, è omologa a quella dell'ubriaco, attraverso il quale si rappresenta, come abbiamo visto, la sopravvivenza paradossale di un rituale dionisiaco – la vendemmia – nello spazio cittadino. L'aspetto perturbante di cui questa figura è avvolta si deve alla frattura oramai esistente, sul piano economico, tra la produzione e il consumo, e, sul piano psichico, tra la causa e l'effetto, tra l'atto e il suo scopo, tra la produzione e la ricezione. L'irreperibilità di tale relazione, un tempo motivata, è all'origine della riemersione di una *psyché* animistica: la rimozione della causa implica un sovrainvestimento collettivo sull'effetto, che è all'origine di ogni immaginario rituale. La figura dell'ubriaco e quella dello straccivendolo ap-

paiono, d'altronde, unite in un'unica ipostasi ne *Le vin des chiffonniers*¹⁰⁵. Il «doublet» parafrastico di questo componimento, presente in *Du vin et du haschisch*¹⁰⁶, ci fornisce subito una chiave interpretativa:

Descendons un peu plus bas. Contemplons un de ces êtres mystérieux, vivant pour ainsi dire des déjections des grandes villes; car il y a de singuliers métiers. Le nombre en est immense. J'ai quelquefois pensé avec terreur qu'il y avait des métiers qui ne comportaient aucune joie, des métiers sans plaisir, des fatigues sans soulagement, des douleurs sans compensation. Je me trompais. Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance¹⁰⁷.

Potremmo asserire, alla luce delle osservazioni di Benjamin, che la modernità ha inizio con questo proto-terziario, in cui si uniscono «la povertà dello straccivendolo, lo scherno dello scroccone, la disperazione del parassita»¹⁰⁸, e a cui si assimila oramai la poesia con il suo andamento scazonte:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs comme un poète.

Sfinite dal lavoro e vessate dai malanni dell'età, queste divinità minori si chinano sugli scarti della metropoli per succhiarvi una linfa vitale e riscattare, così, la morte altrui:

Ereintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus de l'énorme Paris.

Come un profeta invasato da Dio, lo straccivendolo ubriaco e zoppicante istituisce, per simmetria rovesciata, un nuovo ordine delle cose; esercitando per delegazione, col suo paradossale 'soppesare', la potestà divina, punisce i malvagi e riscatta gli umili¹⁰⁹:

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes.

Così, egli riafferma la verità dimenticata del messaggio evangelico.

Al Baudelaire di *A une mendicante rousse* sembra richiamarsi il giovane Mallarmé di *Une galanterie macabre*¹¹⁰, dove degli straccivendoli si contendono, alla morte di una misera prostituta (altra figura della «merce allegorica» cara al predecessore), i suoi cenci. Il possesso economico della 'spoglia' è ironicamente nobilitato da una metafora erotica e galante che annuncia la necrofilia del protagonista, necessaria a riscattare la miseria della fanciulla. Non lontano da questo è lo spirito delle *Chansons bas*, opera del Mallarmé maturo. Si tratta di otto medaglioni dedicati, come recita il titolo, ai più umili mestieri¹¹¹. L'ultimo, intitolato *La marchande d'habits*, conferisce all'eponima mestierante, sulla scorta di Baudelaire, il potere silenzioso di un'ordalia. Il desiderio ch'essa mostra, non per l'uomo in sé, ma per gli stracci che veste, fa sì ch'egli sia spogliato con gli occhi; così, essa mette a nudo la condizione del poeta e lo riscatta, assimilandolo a Diogene e ai suoi seguaci:

Le vif œil dont tu regardes
Jusques à leur contenu
Me sépare de mes hardes
Et comme un dieu je vais nu.

Ben più espressionistica la visione di Rimbaud che, in un componimento delle *Illuminations* dal titolo: *Ouvriers*, evoca le vesti d'occasione dell'operaia Henrika, innocentemente portate, in un momento di evasione, come un solenne abito da lutto:

Henrika avait une jupe de coton à carreau blanc et brun, qui a dû être portée au siècle dernier, un bonnet à rubans, et un foulard de soie. C'était bien plus triste qu'un deuil¹¹².

L'iperbole, figura cara a Rimbaud, ha qui una specifica funzione: quella di porre l'accento su un vestiario eteronomo 'riscattato' tragicamente da un'innocente.

La fortuna di questo tema interessa l'intero secolo, come testimonia Félix Pyat con il suo *Chiffonnier de Paris* del 1884¹¹³, dove tutta Parigi è vista attraverso la cesta di uno straccivendolo; o un'opera simbolista poco nota di Mascagni, *Iris* (1898), dove la protagonista, gettatasi in acqua per porre fine alla sua vita, viene ripescata agonizzante da alcuni straccivendoli che cercano, nel fondo melmoso, cenci da vendere¹¹⁴.

La solenne salmodia del «marchand d'habits» proustiano richiama, interiorizzando la ritmica spezzata di cui si è detto, la funzione liturgica che l'Ottocento ha attribuito a questa figura per evocare, in una chiave oramai immanentistica, il potere 'soteriologico' del venditore, così come dello scrittore:

le marchand d'habits, portant un fouet, psalmodiait: 'Habits, marchand d'habits, ha...bits', avec la même pause entre les deux dernières syllabes d'habits que s'il eût entonné en plain-chant: 'Per omnia saecula saeculo...rum' ou: 'Requiescat in pa...ce', bien qu'il ne dût pas croire à l'éternité de ses habits et ne les offrît pas non plus comme lin-céuls pour le suprême repos dans la paix¹¹⁵.

Del fatto che, come scrive Pyat, «L'art républicain annonçait une autre dinastie, celle des chiffonniers»¹¹⁶ il Novecento è testimone: l'avvento del nuovo secolo segna la definitiva transizione di questo immaginario – oramai appannaggio di una coscienza autonoma conquistata – dall'ambito semantico (allegorico, simbolico) all'ambito formale (procedurale): l'arte di recupero propria dello straccivendolo assurge, in una cultura dominata dalla serialità, a modello ermeneutico della pratica del 'montaggio' come riciclaggio del *déjà vu*, in cui il *prêt-à-porter* ha un corrispettivo artistico nel *ready-made*. Una voce significativa in merito è quella di Paul Valéry, con cui si completa il percorso di transizione del fatto artistico dal dominio della psiche al dominio della forma. Lo scrupoloso osservatore della «méthode» di Leonardo da Vinci sembra avere in mente quanto l'«homo senza lettere» scrisse nel *Trattato della pittura*, paragonando il poeta a «un merciaio ragunatore di mercanzie fatte da diversi artigiani» (I, 19):

E se tu vorai trovare il proprio ufficio del poeta, tu troverai non esser altro che uno addunatore de cose rubate a diverse scienze con le quali egli fa un composto buggiardo (I, 28)¹¹⁷.

Egli applica infatti alla scrittura come suprema arte dell'occasionalità le ragioni stesse del rigetto che l'uomo di scienza nutre nei confronti dei poeti-rigattieri:

Un poète est le plus utilitaire des êtres. Paresse, désespoir, accidents du langage, regards singuliers – tout ce que perd, rejette, ignore, élimine, oublie l'homme le plus *pratique*, le poète le cueille, et par

son art lui donne quelque valeur¹¹⁸.

Alla lezione di Valéry sembra richiamarsi lo stesso Benjamin, che dal mestiere dello straccivendolo mutua il proprio metodo critico:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli¹¹⁹.

Roland Barthes accoglierà a sua volta l'arte 'modulare' del cenciaiuolo a paradigma dell'opera proustiana:

*Rhapsodique: à savoir, 'cousue' comme une robe. Texte rhapsodique art original comme l'est celui de la couturière: des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels*¹²⁰.

Liquidazioni, riparazioni

Dopo che Rimbaud ebbe proclamato a gran voce la «svendita» (è il tema di *Solde*)¹²¹ di tutti i valori accumulati dalla storia della cultura, e divenuti oramai merce di scambio in una infernale società di massa:

À vendre ce que les Juifs n'ont pas vendu, ce que noblesse ni crime n'ont goûté, ce qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses,

Laforgue liquidava, nella *Grande complainte de la ville de Paris*, il genio «au prix de fabrique»¹²². Destinato ad una «clientèle ineffable», esso troverà, prima o poi, una nuova destinazione, un nuovo investimento:

ça travaille, pour que Paris se ravaille...
 [...]
 Ô Bilan, va quelconque! Ô Bilan va quelconque!

Mentre si afferma in poesia il «mot-image» ritagliato dagli slogan pubblicitari, il suono è ricordo; esso richiama, con la sua agogica, ad una religiosità svenduta:

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut.
 Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux,

scriveva Apollinaire in *Zone*, mentre prestava l'orecchio ai tintinnanti bidoni dei lattai¹²³ il cui suono si confondeva con quello delle campane.

Accanto a quello dei «marchands d'habits», il recitativo antifonale dei venditori ambulanti – restauratori di porcellane, rimpagliatori di sedie, affilatori di coltelli – risuona, in un primaverile mattino di provincia, ne *La prisonnière* di Proust, come l'«Ouverture pour un jour

de fête». Il loro canto, espressione di un'elaborazione del lutto compiuto dalla memoria, non è, egli scrive, annunciatore di distruzione, bensì, di riparazione di ciò che fu, un giorno, spezzato:

«Voilà le réparateur de faïence et de porcelaine. Je répare le verre, le marbre, le cristal, l'os, l'ivoire et objets d'antiquité. Voilà le réparateur»¹²⁴.

¹ M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 259.

² Per una lettura psicoanalitica dell'Illuminismo, si veda F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.

³ Rinvio, in proposito, al mio studio: *Sur l'innocence de la nature: le dieu Pan et la Révolution*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. LXVI, fasc. 1, 2013, pp. 49-66.

⁴ Mentre scardinava i presupposti etici ed estetici dell'assolutismo (che condanna i sudditi a scimmiettare, per il proprio bisogno, il modello senza bisogni del monarca), Diderot scriveva, nel suo *Essai sur la poésie rythmique* (1763), che una nuova poesia «ryhmique, première, populaire spontanée», doveva opporsi ad una poesia metrica classista, «complexe et savante».

⁵ G. de Nerval, *La Bohème galante*, in *Les Chimères, La bohème galante, Petits châteaux de Bohème*, Paris, Gallimard, 2005. Nerval pubblica, nel 1842, un articolo in cui presenta diciassette canzoni popolari francesi. Nel 1852, a seguito della grande spinta popolare suscitata dalla rivoluzione del 1848, il ministro Hippolyte Fortoul avvia una grande indagine il cui scopo è la costituzione di un «Recueil de poésies populaires de la France», i cui esiti non sono mai stati pubblicati. A questo proposito si veda: Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, José Corti, 1970.

⁶ Interessante la testimonianza di Montaigne, proprio nel momento in cui si andava professionalizzando la figura del musicista e del cantore: «La poésie populaire et purement naturelle a des naïveté et graces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art; comme il se void ès villanelles de Gascongne et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont congnoissance d'aucune science, ny mesme d'écriture». M. de Montaigne, *Essais*, I, LIV, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962, p. 300.

⁷ Nerval, *La Bohème galante*, cit., p. 166.

⁸ *Ivi*, pp. 167-168. Le scansione binaria dei versi all'emistichio propria del canto antifonale è rappresentata graficamente da Nerval con il trattino. Nerval adotta questo segno grafico anche per separare i versi, trascritti in sequenza. Siamo, appunto, al confine tra il verso e la prosa; il *poème en prose* che è in procinto di affermarsi farà tesoro della componente gestuale, orchestica, del ritmo iscritta nella canzone popolare.

⁹ *Ivi*, p. 169. Noteremo che la melopea del pastore («Au jardin de mon père – [...] il y a z'un pommier doux...») si avvale, ad evitare lo iato che invece caratterizza i canti ritmati dei marinai

e dei soldati, dell'infisso intrafrasale della sibilante sonora, di cui più sotto si dirà.

¹⁰ *Ivi*, pp. 170-171. Nella sezione successiva, «Visite à Ermenonville», Nerval evoca altre canzoni di «vieilles paysannes, des bûcherons et des vanneurs». *Ivi*, p. 172.

¹¹ J.-B. Regnault-Warin, *L'Homme au masque de fer* (1804). Si veda M. Delon: *De la romance au roman*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. LXV, fasc. 4, 2012, pp. 411-432.

¹² Su questi aspetti, rinvio al mio: *Il Castello della Speranza. I poeti simbolisti e il corpo arcano della musica*, Pisa, Pacini, 2011, pp. 50-51.

¹³ Ch. Baudelaire, *Parfum exotique*, in *Les fleurs du mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, vol. I, 1974, p. 25.

¹⁴ S. Mallarmé, *Brise marine, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1945, p. 38.

¹⁵ Baudelaire, *La vie antérieure, Les fleurs du mal*, cit., p. 18.

¹⁶ Baudelaire, *Le cygne, ivi*, p. 86.

¹⁷ *Ivi*, p. 87.

¹⁸ Baudelaire, *L'albatros, ivi*, pp. 9-10.

¹⁹ Baudelaire, *Le serpent qui danse, ivi*, pp. 29-30.

²⁰ Nell'ottica di Jousse le afasia e le aprassie altro non sono che delle «désimbrications» nella ripetizione corretta dell'azione. Jousse, *L'anthropologie du geste*, cit., pp. 16, 68.

²¹ *Ivi*, p. 290. In questo caso il giogo è il «travailloir», ovvero l'oggetto «qui fait travailler, et qui ennoblit l'homme».

²² S. Mallarmé, *Salut, Œuvres complètes*, cit., p. 27.

²³ P. Valéry, *La Jeune Parque, Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954, vol. I, p. 106. Lo stesso tema torna in *Le rameur, Charmes, ivi*, p. 152: «Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames / M'arrachent à regret aux riantes environs; / Âme aux pesantes mains, pleines des avirons, / Il faut que le ciel cède au glas des lentes lames. / Le cœur dur, l'œil distrait des beautés que je bats, / Laissant autour de moi mûrir des cercles d'onde, / Je veux à larges coups rompre l'illustre monde / De feuilles et de feu que je chante tout bas».

²⁴ A. Allais, *Par les bois du Djinn/Parle et bois du gin*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 174-175.

²⁵ J.-J. Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, V^e partie, lettre VII, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 456-462. Al canto diurno della vendemmia fa da contraltare armonico quello serale della filatura della canapa: «Après le dîner on teille le chanvre: chacun dit sa chanson. Quelquefois les vendangeuses chantent en chœur toutes ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. La plupart de ces chansons

- sont de vieilles romances dont les airs ne sont pas piquants; mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux». *Ivi*, p. 461.
- ²⁶ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 39-43.
- ²⁷ P. Valéry, *Préface aux 'Lettres persanes'*, in *Variétés, Œuvres*, cit., vol. I, pp. 508-517.
- ²⁸ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 457. Cfr. Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, cit., p. 130.
- ²⁹ Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, cit., p. 113.
- ³⁰ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 461.
- ³¹ *Ivi*, p. 457. «Ces airs tristes», commenta Starobinski, «disent ce qui menace la transparence actuelle et éveillent le regret du passé». Starobinski, *La transparence et l'obstacle* cit., p. 113.
- ³² Rousseau sottolinea il desiderio del ripetersi rituale di una giornata «passée dans le travail, la gaieté, l'innocence, et qu'on ne serait pas fâché de recommencer le lendemain, le surlendemain et toute sa vie». Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 462.
- ³³ Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, cit., pp. 117-121.
- ³⁴ La canzone popolare assicura, in società non stratificate, il «ciclo breve» tra produttore e ricettore; il creatore della canzone, che spesso canta e suona, produce la sua opera e la presenta all'interno di una comunità di cui è parte. In quest'ottica si è sviluppata, negli anni Settanta, la voga dei cantautori; essa ha un corrispettivo ideologico nella necessità economica di valorizzare la cosiddetta «filiera corta». Si veda, su questi aspetti, J. Molino, *Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, vol. IV, p. 779.
- ³⁵ Si veda, a tale proposito, la sezione dedicata al vino («Du vin et du haschisch», I, «Le vin») nei *Paradis artificiels*: «Profondes joies du vin, qui ne vous a connues? Quiconque a eu un remords à apaiser, un souvenir à évoquer, une douleur à noyer [...] tous enfin vous ont invoqué, dieux mystérieux caché dans les fibres de la vigne». Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels, Œuvres complètes*, I, cit., p. 379.
- ³⁶ G. Sand, *La mare au diable*, Paris, Librairie, 1995, p. 11. Il «vicinato» del vino e della morte, caro alla tradizione romantica tedesca, ritroviamo ancora nel *Lied von der Erde* di Gustav Mahler.
- ³⁷ Jousse, *L'anthropologie du geste*, cit., p. 360.
- ³⁸ *Ivi*, p. 307.
- ³⁹ Si veda, a tale proposito, *Paysage*, testo di apertura dei «Tableaux parisiens»: «Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui barde...». Baudelaire, *Les fleurs du mal*, cit., p. 82.
- ⁴⁰ Baudelaire, *L'âme du vin, Les fleurs du mal*, cit., p. 105. Alle *chansons à boire* francesi («Boire un petit coup c'est agréable/ boire un petit coup c'est doux/mais il ne faut pas rouler dessous la table...») si richiama, come ricorda M. Straniero, la tradizione italiana. Canti raccolti in Toscana attestano questo canto di un venditore ambulante che ha molte analogie con la «rimozione del dolore» evocata da Baudelaire: «Fior di veleno / mia madre piange e maledice il vino/ed io sto sempre col bicchiere pieno! // Lo maledice / perché non sa che il vino è la mia pace / e quando bevo il vino io sono felice!»: M. Straniero, *Manuale di musica popolare*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 74.
- ⁴¹ Baudelaire, *L'âme du vin*, cit., p. 105.
- ⁴² Baudelaire, *Le vin de l'assassin, Ivi*, p. 107.
- ⁴³ G. Apollinaire, *Vendémiaire*, in *Alcools* (1913), Paris, Gallimard, 2002, p. 136. In *Zone*, il componimento di apertura della raccolta, si annuncia il tema: «Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie / Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie». *Ivi*, p. 14.
- ⁴⁴ Si vedano anche i versi successivi: «Ô Paris nous voici boisons vivantes / Les viriles cités où dégoisent et chantent / Les métalliques saints de nos saintes usines / Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées / Comme fit autrefois l'Ixion mécanique / Et nos mains innombrables / Usines manufactures fabriques mains / Où les ouvriers nus semblables à nos doigts / Fabriquent du réel à tant par heure / [...] / Les raisins de nos vignes on les a vendangés / Et ces grappes de morts dont les grains allongés / Ont la saveur du sang de la terre et du sel / Le voici pour ta soif ô Paris sous le ciel». Apollinaire, *Vendémiaire*, cit., pp. 136-140.
- ⁴⁵ Apollinaire, *Le vigneron champenois, Calligrammes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 164.
- ⁴⁶ P. Valéry, *Le vin perdu, Charmes, Œuvres*, cit., pp. 146-147.
- ⁴⁷ Cfr., *infra*, l'articolo di D. Brahim: *Labor / labour: la vision de George Sand*.
- ⁴⁸ Già evocato da Rousseau nella *Nouvelle Héloïse* come pratica legata alle veglie, il mestiere del «broyeur de chanvre» (battitore di canapa) è caratterizzato dal «mystère nocturne», in cui la campagna risuona di «voix rauques et gémissantes»; spesso, la battitura è accompagnata da canti e racconti, in cui la voce dei battitori si confonde con quella dei rumori sordi del lavoro. Sand, *La mare au diable*, cit., pp. 96-97 e 105.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 9.
- ⁵⁰ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, cit., pp. 456-457.
- ⁵¹ Sand, *La mare au diable*, cit., p. 10.
- ⁵² *Ivi*, pp. 14-15.
- ⁵³ *Ivi*, p. 14.
- ⁵⁴ *Ivi*, p. 17.
- ⁵⁵ I mestieri sono al centro del realismo pittorico di Jean-François Millet, il quale raffigura contadini, spigolatrici, taglia-tori di pietra, lattaie, taglialegna. Nella sua «epopea dei campi», Millet rappresenta la vita dei contadini, conferendo dignità alla fatica del lavoro quotidiano, nobilitato da antica sapienza, da riti e tempi prefissati, rispettati religiosamente. Il quadro in questione, che segna la svolta artistica di Millet in chiave realistica, riscuote successo soprattutto tra i repubblicani e i critici di sinistra, con vivacissime polemiche dei conservatori. A Millet si richiamano i seminatori di Van Gogh (*Le semeur au soleil couchant* e altri).
- ⁵⁶ Si vedano i restanti versi del componimento: «Sa haute silhouette noire / Domine les profonds labours. / On sent à quel point il doit croire / A la fuite utile des jours. / Il marche dans la plaine immense, / Va, vient, lance la graine au loin, / Rouvre sa main et recommence; / Et je médite, obscur témoin, / Pendant que, déployant ses voiles, / L'ombre, où se mêle une rumeur, / Semble élargir jusqu'aux étoiles / Le geste auguste du semeur». V. Hugo, *Saison des semilles. Le soir*, in *Chansons des rues et des bois*, II, I, 3, 23 settembre 1865, *Œuvres complètes*, Paris, Ollendorf, 1933, p. 217.

- ⁵⁷ Oltre alla nota prefazione de *La mare au diable*, G. Sand parla della condizione degli operai nelle prefazioni alle *Poésies* di Ch. Poncey (1846) e ai *Conteurs ouvriers* di Gilland (1849). Si veda, a questo proposito, Ch. Baudelaire, «Sur Georges Sand», *Mon cœur mis à nu*, XVI, *Œuvres complètes*, I, cit., p. 686.
- ⁵⁸ Baudelaire, *La Rançon, Les fleurs du mal*, cit., p. 173.
- ⁵⁹ A questo stesso tema si richiama *La muse malade*, in cui la Musa, oramai malferma sui suoi piedi, veste la maschera prosodica della salute antica. Il cui esito è ironicamente comparato a una felice messe. Ch. Baudelaire, *La muse malade, Les fleurs du mal*, cit., pp. 14-15.
- ⁶⁰ Baudelaire, *Une charogne*, *ivi*, p.31.
- ⁶¹ Baudelaire, *Le mort joyeux*, *ivi*, p. 70.
- ⁶² Nel periodo rivoluzionario e post-rivoluzionario fioriscono gli «orphéons», associazioni corali del dopolavoro il cui scopo era fornire un'educazione musicale agli operai. Analoghe associazioni saranno istituite negli Stati Uniti (Apoloclub), in Germania (Männergesangvereine) e in altri paesi.
- ⁶³ Baudelaire, *Pierre Dupont*, I, *Œuvres complètes*, cit., vol. 2, 1975, pp. 26-36; *Pierre Dupont* II, *ivi*, pp. 169-175. In particolare, *Pierre Dupont* I, pp. 30 e 34. «Il est impossible – scrive Baudelaire citando *passim* nel testo qualche verso delle canzoni di Dupont – à quelque parti qu'on appartienne, de quelques préjugés qu'on ait été nourri, de ne pas être touché du spectacle de cette multitude malade respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, s'imprégnant de céruse, de mercure et de tous les poisons nécessaires à la création des chefs-d'œuvres; [...] de cette multitude soupirante et languissante à qui la terre doit ses merveilles [...] et qui, pour suffisante consolation et réconfort, répète à tue-tête son refrain sauveur: Aïmons-nous!... ». *Ivi*, p. 31.
- ⁶⁴ Baudelaire, *Pierre Dupont*, II, *ivi*, p. 170.
- ⁶⁵ *Ivi*, pp. 170-172.
- ⁶⁶ Baudelaire, *Le soleil, Les fleurs du mal*, cit., p. 83.
- ⁶⁷ Baudelaire, *Le crépuscule du matin*, *ivi*, p. 104.
- ⁶⁸ Baudelaire, *Le crépuscule du soir*, *ivi*, pp. 94-95.
- ⁶⁹ P. Verlaine, *Les loups, Jadis et naguère, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962, p. 359.
- ⁷⁰ Baudelaire, *Le mauvais vitrier, Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, I, cit., p. 285.
- ⁷¹ Nerval, «Vieilles légendes françaises», *La Bohême galante*, cit., p. 170.
- ⁷² Baudelaire, *Chant d'automne, Les fleurs du mal*, cit., pp. 56-57.
- ⁷³ Dall'indoeuropeo *bar, «portare», derivano, rispettivamente, *barque, berceau, bière*.
- ⁷⁴ Baudelaire, lettera a Hippolyte Tisserant del 28 gennaio 1854, in *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 92-99; la lettera è riprodotta, con il titolo: «Plan de 'L'ivrogne'», nell'edizione della Pléiade, cit., I, pp. 629-634.
- ⁷⁵ Sugli aspetti metaprosodici, e metaritmici in particolare, di questa canzone, si veda: M. Landi, *Per un'organologia poetica*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 230-235 e 328.
- ⁷⁶ Nerval, «Vieilles légendes françaises», cit., p. 166.
- ⁷⁷ Per questi aspetti si veda il nostro articolo: *Macchine e affetti: sul canto di lavoro, infra*.
- ⁷⁸ «Qui comincia – nota Huizinga – la linea di svolgimento che passando per i disegni di Rembrandt e i fanciulli mendicanti di Murillo, conduce alle figure di strada di Steinlen». J. Huizinga, *L'autunno del medioevo*, Roma, Newton Compton, 1992, p. 81. Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, vol. I, Torino, Einaudi, 2010, p. 542 .
- ⁷⁹ Sand, *La mare au diable*, cit., p. 19.
- ⁸⁰ Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 462.
- ⁸¹ H.A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Paris, 1840. Benjamin cita di seconda mano questo passo, attraverso J. Cassou, *Quarante-huit*, Paris, Gallimard, 1939. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 425.
- ⁸² Lotze, *Mikrokosmos*, III, Leipzig, 1864, pp. 271-272. Benjamin, *ivi*, pp. 414-415.
- ⁸³ Baudelaire, *Le vieux saltimbanque, Le Spleen de Paris*, cit., p. 295.
- ⁸⁴ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, pp. 79-80. Si vedano le frequenti occorrenze di Pierrot in P. Verlaine, *Mémoires d'un veuf*, Paris, Gallimard, 1999.
- ⁸⁵ Schneider, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1979, p. 73.
- ⁸⁶ *Ivi*, p. 237.
- ⁸⁷ In un'altra canzone popolare citata da Nerval, una coppia di contadini dà alla luce un fanciullo che, irrimediabilmente legato al suo destino, non sarà mai un presidente né un prete, ma avrà una cesta sulle spalle, con tre cipolle dentro: «Il s'en ira criant: – Qui veut mes oignons blancs?» Nerval, «Ver», *La Bohême galante*, XIV, cit., p. 189.
- ⁸⁸ Baudelaire, *Victor Hugo, Œuvres complètes*, II, cit., p. 129 sq.
- ⁸⁹ Jousse, *L'anthropologie du geste*, cit., p. 274.
- ⁹⁰ *Ivi*, p. 226.
- ⁹¹ *Ivi*, p. 321.
- ⁹² *Ivi*, pp. 224-226.
- ⁹³ Baudelaire, «De l'héroïsme de la vie moderne», *Salon de 1846, Œuvres complètes*, II, cit., pp. 493-494.
- ⁹⁴ Su questi aspetti, cfr. G. Simmel, *La moda*, Milano, SE, 1996.
- ⁹⁵ Baudelaire, *Au lecteur, Les fleurs du mal*, cit., p. 7.
- ⁹⁶ Baudelaire, «Le beau, la mode et le bonheur»; «La modernité», in *Le peintre de la vie moderne, ivi*, pp. 683 sq. e pp. 694 sq.
- ⁹⁷ Si veda in proposito: F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993. Della fortuna di questo tema nelle arti visive testimoniano, fra l'altro, gli *Chiffonniers* di Charles-Joseph Traviès de Villers (1804-1859), facenti parte del ciclo: *Les Français peints par eux-mêmes* (10 voll., 1841), citati, per l'appunto, da Benjamin (Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 384) e *Le chiffonnier* di Manet (1869).
- ⁹⁸ Benjamin nota in proposito: «Allo straccivendolo andrebbe confrontata la situazione inglese qual è descritta da Marx nel *Capitale*, nel capitolo 'La manifattura moderna'». Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 426.
- ⁹⁹ *Ivi*, p. 383.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 378-380.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 389.

¹⁰² *Ivi*, p. 522.

¹⁰³ Baudelaire, *Le squelette laboureur, Les fleurs du mal*, cit., p. 93.

¹⁰⁴ Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 389.

¹⁰⁵ Baudelaire, *Le vin des chiffonniers, Les fleurs du mal*, cit., p. 106. Si veda il passo ulteriore di *Du vin et du haschisch*, dove riconosciamo, come è costume in Baudelaire, un equivalente in prosa del componimento: «Le voici qui, à la clarté sombre des réverbères tourmentés par le vent de la nuit, remonte une des longues rues tortueuses et peuplées de petits ménages de la montagne Sainte-Geneviève. [...] Il arrive hochant la tête et butant sur les pavés, comme les jeunes poètes qui passent toutes leurs journées à errer et à chercher des rimes. Il parle tout seul; il verse son âme dans l'air froid et ténébreux de la nuit. [...] Tout à l'heure il va dicter un code supérieur à tous les codes connus. Il jure solennellement qu'il rendra ses peuples heureux. La misère et le vice ont disparu de l'humanité. Et cependant il a le dos et les reins écorchés par le poids de sa hotte. Il est harcelé de chagrins de ménage. Il est moulu par quarante ans de travail et de courses. L'âge le tourmente». Baudelaire, *Du vin et du haschisch*, cit., p. 382.

¹⁰⁶ Il passo baudelairiano è citato anche da Benjamin in *I «passages» di Parigi*, cit., p. 383.

¹⁰⁷ Baudelaire, «Du vin et du haschisch», in *Les paradis artificiels, Œuvres complètes*, cit., I, p. 381. Cfr. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 383.

¹⁰⁸ Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 417.

¹⁰⁹ Sulla relazione tra equilibrio psicofisico del lavoratore obbediente e giudizio universale, si veda anche M. Proust, a proposito del buon macellaio: «Dans une boucherie, où à gauche était une auréole de soleil et à droite un bœuf entier pendu, un garçon boucher très grand et très mince, [...] mettait une rapidité vertigineuse et une religieuse conscience à mettre d'un côté les filets de bœuf exquis, de l'autre de la culotte de dernier ordre, les plaçait dans d'éblouissantes balances surmontées d'une croix [...] et [...] donnait l'impression d'un bel ange qui au jour du Jugement dernier préparera pour Dieu, selon leurs qualités, la séparation des Bons et des Méchants et la pesée des âmes». M. Proust, *La prisonnière*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 128-129.

¹¹⁰ Si veda il testo: «Dans un de ces faubourgs où vont des caravanes / De chiffonniers se battre et baiser galamment / Un vieux linge sentant la peau des courtisanes / [...] // J'allais comme eux: mon âme errait en un ciel terne». S. Mallarmé,

Galanterie macabre, Poèmes d'enfance et de jeunesse, Œuvres complètes, cit., p. 15.

¹¹¹ Gli altri testi delle *Chansons* sono dedicati, rispettivamente: al ciabattino, alla venditrice di erbe aromatiche, al cantoniere, al venditore d'aglio e cipolle, alla moglie dell'operaio, al vetraio, al gridatore di giornali. Composte nel 1889, esse costituiscono la legenda per i disegni di Jean-François Raffaëlli. Apparse con il titolo: *Les types de la Rue*, furono messe in musica da Darius Milhaud. Mallarmé, *Chansons bas, ivi*, pp. 63-64.

¹¹² A. Rimbaud, *Ouvriers, Illuminations, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2008, p. 299.

¹¹³ «Par une filière toute droite d'idées, le Cynique me suggéra le Chiffonnier; la lanterne du philosophe, la chandelle du paria; le tonneau, la hotte. [...] le drame des 'guénilles' fut joué gratis devant le peuple vainqueur et armé. C'est à cette représentation mémorable que l'acteur [...] retrouva la couronne dans la hotte». Félix Piat, prefazione a *Le chiffonnier de Paris*. Drame en cinq actes, Paris, 1884. Il passo è citato da Benjamin nei «*Passages» di Parigi*, pp. 423-424.

¹¹⁴ (*Ecco di nuovo, e più distinto, il bagliore di prima: è la veste d'Iris*). Un cenciaiuolo: «Ha dentro ancor/Il corpo che la porta!» (*I cenciaiuoli, che sono accorsi avidamente, s'arrestano avanti il corpo d'Iris e non osano stendervi le mani*). Il cenciaiuolo: «Che importa? È d'una morta!» (*Si slanciano sul corpo d'Iris. La veste è strappata con gran violenza; [...] Un moto di vita sfugge dal piccolo corpo d'Iris. I cenciaiuoli, atterriti, superstiziosi, paurosi, fuggono*). P. Mascagni, *Iris*, www.mascagni.org/works/iris/libretto.html.

¹¹⁵ Proust, *La prisonnière*, cit., p. 109.

¹¹⁶ Benjamin, *I «passages di Parigi»*, cit., pp. 423-424.

¹¹⁷ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Torino, Einaudi-Storia d'Italia, pp. 19 e 28.

¹¹⁸ P. Valéry, *Rhumbs, Tel quel*, Paris, Gallimard, 2001, p. 250. In *Dieu bon écoutez-moi* del giovane Mallarmé un tamburello ha un correlativo simbolico in una scarpa ritrovata con la quale si ritmano dei versi; similmente, in *Ma bohème* Rimbaud costruisce un avventizio cordofono con i lacci delle scarpe per accompagnare il suo canto.

¹¹⁹ Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 514.

¹²⁰ R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 338.

¹²¹ A. Rimbaud, *Solde, Illuminations*, cit., p. 318.

¹²² J. Laforgue, *Grande complainte de la ville de Paris, Complaintes* (1885), Paris, Garnier-Flammarion, 1997, pp. 135-136.

¹²³ G. Apollinaire, *Zone, Alcools*, cit., p. 7 sq.

¹²⁴ Proust, *La prisonnière*, cit., pp. 107 e 128.

Poéticide Travail (une lecture poétique du chapitre 15 du livre I du *Capital*)

di Guillaume Pigéard de Gurbert

*Ce sera toujours une faute de ne pas lire et relire et discuter Marx,
 un manquement à la responsabilité théorique, philosophique et politique.*
 J. Derrida, *Spectres de Marx* (1993)

Avant-dire

Nous rêvons, Chamoiseau et moi, d'un *Marx poète*, et nous le devons à Glissant qui a toujours lu Marx en poète. Il savait que s'il arrive au poète de substituer un ballon d'images à la misère du réel, c'est qu'il s'y asphyxie tandis, et que fuir n'est pas d'un poète. La poésie funambule entre ces deux extrêmes: restituer à même l'image l'inimaginable du réel (la misère) et ouvrir le possible au-delà du concevable (un autre monde, ni anti- ni post-, proprement *autre*). Maintenir contre son gré l'imagination en régime d'asphyxie au plus profond de la misère et l'embarquer à son insu dans des trajectoires marronnes qui libèrent des perspectives improbables. C'est en quoi Marx est poète, et poète d'immense amplitude.

Marx-poète nous impose en effet la perception de l'inimaginable même, en quoi il est frère de Dickens et de Hugo: la réalité asphyxie le verbe de Marx cependant qu'elle nous semble inexistante tant nous ne voulons pas la voir. Et le poète Char ne retrouve-t-il pas comme de juste chez Brecht «un réel dédaigneusement fui – réel tellement inouï pourtant au niveau de l'être même!» (*Recherche de la base et du sommet*, II)?

Quant aux perspectives sorcières qui nous manquent tant, nous ne parviendrons à les imaginer qu'en prenant notre élan sur la lucidité poétique de Marx.

I. Misère du travail

Le travail n'est pas un concept qui puisse être pensé dans son essence pour la bonne raison qu'il n'a pas d'essence mais seulement des modalités. Le Travail est un concept dont le contenu est aussi vide que son étendue est infinie. Pour penser si peu que ce soit *du* travail, il faut renoncer à l'universalité abstraite du Travail et se résoudre à compromettre la pureté du concept au contact de conditions historiques déterminées, seules capables de lui donner un contenu.

Le travail de nos temps modernes n'a plus rien à voir avec l'économie des métiers qui a régné pendant le moyen-âge et jusqu'à la révolution industrielle. Les compagnons se transmettaient les «secrets du métier», comme le note Marx dans le chapitre 15 du livre I du *Capital*, où il remarque que le travail, ou pour mieux dire les travaux de ce temps-là relevaient d'une sorte de sacralité qui se déclinait insensiblement de l'artisanat jusqu'à l'art, chose qui nous est aujourd'hui inintelligible. Marx situe précisément la naissance du travail de nos temps modernes au moment de la disparition des métiers:

«Jusqu'au dix-huitième siècle les métiers portèrent le nom de mystères. Dans le célèbre *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, on trouve entre autres prescriptions celle-ci: 'Tout compagnon lorsqu'il est reçu dans l'ordre des maîtres, doit prêter serment d'aimer fraternellement ses frères, de les soutenir,

chacun dans l'ordre de son métier, c'est-à-dire *de ne point divulguer volontairement les secrets du métier*'. En fait, les différentes branches d'industrie, issues spontanément de la division du travail social, formaient les unes vis-à-vis des autres autant d'enclos qu'il était défendu au profane de franchir. Elles gardaient avec une jalousie inquiète les secrets de leur routine professionnelle dont la théorie restait une énigme même pour les initiés. Ce voile, qui dérobaux regards des hommes le fondement matériel de leur vie, la production sociale, commença à être soulevé durant l'époque manufacturière et fut entièrement déchiré à l'avènement de la grande industrie. Son principe qui est de considérer chaque procédé en lui-même et de l'analyser dans ses mouvements constituants, indépendamment de leur exécution par la force musculaire ou l'aptitude manuelle de l'homme, créa la science toute moderne de la technologie»¹.

L'une des modalités sans doute décisive du travail moderne, c'est la création d'un temps nécessaire entre le moyen et la fin qui ne font plus que se succéder mais qui s'enchaînent. Aussi longtemps que le geste gouvernait le processus de fabrication, le temps qui séparait les moyens de la fin visée restait pétri de contingence. À partir du moment où la puissance mécanique remplace la force manuelle, le procès de production se déroule selon un temps nécessaire. Lorsque la machine se substitue au geste, le travail se vide de toute la richesse des aléas du faire pour prendre l'uniformité imperturbable du produire. L'efficacité supplante la spontanéité. Si les métiers de l'économie féodale relevaient encore d'un temps contingent conjuguant habileté technique et inventivité poétique, les travaux de l'économie capitaliste obéissent à une temporalité technologique qui éradique toute velléité poétique. Et en soumettant les rythmes de l'homme à la cadence de la machine, le capitalisme a arraché la chair poétique de tout travail, aussi bien manuel que conceptuel.

La séparation du geste et de la pensée par la division technologique du travail constitue en elle-même une dépoétisation du monde du travail dans son ensemble. À la monotonie du travail exécuté correspond rigoureusement l'uniformité du travail pensé. Des tics qui secouent la main de l'ouvrier aux «concepts» de nos ingénieurs, la conséquence est bonne. Ici et là, la même grisaille. Le capitalisme est un système en

cela justement qu'il fonctionne en faisant abstraction des individualités, des subjectivités des temporalités humaines: le mode de production capitaliste définit l'homme – aussi bien l'ouvrier que le capitaliste – comme un «être dépourvu de tout caractère humain, aussi bien intellectuellement que physiquement – immoralité, dégénérescence, abrutissement des ouvriers et des capitalistes» (Marx, *Manuscrits de 1844*, second Manuscrit). À cet égard, il faut bien voir que le capitaliste individuel ne jouit pas d'une liberté qui ferait défaut à l'ouvrier: «si le prolétaire n'est qu'une machine à produire de la plus-value, le capitaliste n'est qu'une machine à capitaliser cette plus-value» (Marx, *Le Capital*, livre I, chap. 24). Même si l'automatisation de la main suppose une mainmise de la conception sur l'exécution qu'il ne saurait s'agir de minimiser:

«La grande industrie mécanique achève enfin [...] la séparation entre le travail manuel et les puissances intellectuelles de la production qu'elle transforme en pouvoirs du capital sur le travail. L'habileté de l'ouvrier apparaît chétive devant la science prodigieuse, les énormes forces naturelles, la grandeur du travail social incorporées au système mécanique, qui constituent la puissance du Maître. Dans le cerveau de ce maître, son monopole sur les machines se confond avec l'existence des machines. En cas de conflit avec ses bras il leur jette à la face ces paroles dédaigneuses: *Les ouvriers de fabrique feraient très bien de se souvenir que leur travail est des plus inférieurs; qu'il n'en est pas de plus facile à apprendre et de mieux payé, vu sa qualité, car il suffit du moindre temps et du moindre apprentissage pour y acquérir toute l'adresse voulue. Les machines du maître jouent en fait un rôle bien plus important dans la production que le travail et l'habileté de l'ouvrier qui ne réclament qu'une éducation de six mois, et qu'un simple laboureur peut apprendre.* (Note de Marx: «*The Master Spinners' and Manufacturers' Defence Fund. Report of the Committee. Manchester 1854*», p. 17. On verra plus tard que le «Maître» chante sur un autre ton, dès qu'il est menacé de perdre ses automates «vivants»). La subordination technique de l'ouvrier à la marche uniforme du moyen de travail et la composition particulière du travailleur collectif d'individus des deux sexes et de tout âge créent une discipline de caserne, parfaitement élaborée dans le régime de fabrique. Là, le soi-disant travail de surveillance et la division des ouvriers en simples soldats et sous-officiers industriels, sont poussés à leur dernier degré de développement».

Les analyses de Foucault sur les formes de pouvoir qui servent la technologie plutôt que le droit sont désormais bien connues, mais sans doute faut-il d'abord relire ce chapitre 15 du *Capital* pour en mesurer précisément l'apport. L'essentiel de la domination que subit un employé au travail n'est pas consigné dans son contrat de travail. En effet, dans les marges du contrat, tout un complexe de pouvoir divers s'exerce sur lui, qui pèse sur ses horaires, conditionne sa santé physique et psychique. De même, ne figurent pas dans le code du travail toutes les petites dominations quotidiennes, qu'il exerce à son tour sur la cadence des employés placés sous son contrôle, la répartition de leur temps de pause, la distribution de leurs congés. Les technologies qui ont intensifié l'heure de travail en rationalisant l'organisation du travail constituent pour des millions d'ouvriers un pouvoir bien réel, qui n'a rien de juridique, mais dont la réalité est d'ordre technologique. Comme l'écrit Foucault dans *Les mailles du pouvoir*, «sans le contrôle chronométrique des gestes, il n'aurait pas été possible d'obtenir la division du travail.» Dans les usines Peugeot de Sochaux, le chronométrage de chaque opération se fait au dixième de seconde près, comme le rapportent Beaud et Pialoux. Lorsque Foucault écrit dans *La volonté de savoir* qu'on n'a pas dit grand-chose du pouvoir tant qu'on n'a pas étudié «ces nouveaux procédés de pouvoir qui fonctionnent non pas au droit, mais à la technique, non à la loi mais à la normalisation, non pas aux châtiements mais au contrôle», on voit qu'il s'appuie sur les analyses de Marx du passage d'une poétique à une technologie du travail.

Chaplin, autre précurseur incontournable de Foucault, montre dans *Les Temps modernes*, que la rationalisation du travail a produit une division très poussée des tâches qui n'a laissé à chaque travailleur qu'une miette de travail dépourvue de sens: à force de visser toujours le même boulon, Charlot devient fou et, secoué de tics, continue de visser des boulons imaginaires après qu'il est sorti de l'usine. Dans *Le travail en miettes*, Georges Friedmann étudie le succès de nouveaux loisirs comme le bricolage, dont il montre que celui-ci apporte une satisfaction de substitution à un travail mécanisé abrutissant. Alors qu'à la chaîne de montage l'ouvrier exécute une tâche insignifiante, chez lui, le bricoleur du dimanche commence par penser ce qu'il veut réaliser et décide des moyens à utiliser pour atteindre la fin qu'il s'est proposée. Le bricolage

compense la frustration de la semaine due à la séparation étanche du travail pensé (par les ingénieurs du bureau d'études) et du travail exécuté (par les ouvriers à la chaîne). Si bien que le loisir n'est pas «libre» mais bien déterminé par le degré d'aliénation du monde du travail. Mais Friedmann montre aussi que ces hobbies pseudo-réparateurs («do it yourself», «fabriquez-le vous-même») ont tendance à disparaître au profit de pures «activités» de consommation (dont la télévision est bien sûr la principale pourvoyeuse) et qui constituent l'indispensable corollaire des activités de production. Le travailleur consacre l'essentiel de son temps «libre» à des «activités» imposées par des besoins économiques et nullement choisies personnellement par souci d'épanouissement. Si bien que c'est l'existence dans son ensemble, et pas seulement la partie passée au travail, qui est un simple rouage du système économique capitaliste. En étendant son pouvoir de contrôle aux loisirs du travailleur, le capitalisme «a pris en charge la totalité de l'existence humaine», comme le dit Guy Debord dans *La société du spectacle*.

La rationalisation du procès de production, exigée par la loi économique du profit, loge dans le capital «la fonction de direction et de surveillance» rendue nécessaire par «la division systématique du travail», pour assurer sa cohérence, c'est-à-dire pour unifier les ouvriers qui sont devenus autant de «travailleurs parcellaires» (*Le Capital*, Livre I, chap. 14). Marx rapporte qu'en 1844 «les contremaîtres veillaient dans les diverses salles à ce que leurs bras ne perdissent pas de temps.» Plus précisément, il analyse le système de domination que le Capital exerce sur les travailleurs à l'intérieur des fabriques (ancêtres de nos usines): il y règne en effet «une discipline de caserne parfaitement élaborée.» Le monde du travail dans son ensemble requiert un «travail de surveillance». Marx fait mention des «amendes» et des «retenues sur salaire» comme autant de moyens de contrôle des ouvriers et nomme les usines de «grands ateliers-casernes» (Livre I, chap. 30). De nos jours, dans les usines Peugeot par exemple, il y a un «fichage de chaque ouvrier mentionnant le nombre de défauts dont il s'est rendu coupable», ainsi que le rapportent S. Beaud et M. Pialoux dans leur enquête intitulée *Retour sur la condition ouvrière*. L'entreprise a mis en place «une logique de concurrence et de contrôle» entre les ouvriers. «L'exploitation des travailleurs par le capital se réalise ici au moyen de l'exploitation du travailleur

par le travailleur» (*Le Capital*, Livre I, chap. 21). Chez Peugeot toujours, on a instauré un système de prime qui récompense la soumission à la direction, brise la solidarité ouvrière et dissuade les luttes collectives (Beaud et Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, chap. II, § 8). La surveillance s'exerce au moyen de la dissuasion. Un ouvrier de Peugeot témoigne: «c'est la peur qui est institutionnalisée» (chap. III, § 2). Les ouvriers spécialisés, traditionnellement syndiqués, sont peu à peu remplacés par de nouveaux jeunes techniciens, qui «ont entièrement intériorisé les impératifs» (chap. III, § 3) de la direction, au point de ne pas compter leurs heures, en sorte que c'est désormais un système d'«autocontrôle» (chap. I, § 2) qui fonctionne dans les usines, et plus généralement dans le monde du travail. De même, le développement actuel du petit actionariat pour les employés vise essentiellement à instaurer un régime d'autosurveillance: faire grève c'est dès lors se desservir soi-même en compromettant la valeur des actions de la société que l'on possède. Ce pouvoir d'autosurveillance du travailleur changé idéologiquement en capitaliste de pacotille ne fait qu'actualiser le système analysé par Marx du salaire aux pièces dans lequel «l'intérêt personnel pousse l'ouvrier naturellement à tendre sa force le plus possible, ce qui permet au capitaliste d'élever plus facilement le degré normal de l'intensité du travail. L'ouvrier est également intéressé à prolonger la journée de travail» (*Le Capital*, Livre I, chap. 21). Un rapport d'inspection des usines anglaises de 1858 cité par Marx indique que les ouvriers «trouvent leur profit à travailler plus que le temps légal» (même référence). Dès 1755, Cantillon identifiait dans son *Essai sur la nature du commerce en général* la fonction policière du capitalisme en remarquant que les ouvriers «travaillent autant qu'ils peuvent, pour leur propre intérêt, sans autre inspection» (cité par Marx dans *Le Capital*, Livre I, chap. 21). Une ouvrière de

Peugeot à qui on voulait imposer la tenue de l'entreprise réplique: «Ecoutez, moi je ne suis pas une bagnarde» (Beaud et Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, chap. II, § 8).

II. Changer le travail

Aussi le problème est-il moins de changer de travail que de changer le travail. Pour ce faire changeons d'horizon. Chez les Amérindiens, comme l'explique Pierre Clastres dans *La société contre l'État*, la journée de travail est organisée non pour gagner plus ni pour faire gagner plus ceux qui nous emploient, mais pour «se permettre des loisirs prolongés en fumant dans son hamac. Pourquoi les hommes de ces sociétés voudraient-ils travailler et produire davantage, alors que trois ou quatre heures quotidiennes d'activité paisible suffisent à assurer les besoins du groupe? À quoi cela leur servirait-il? C'est toujours par la force que les hommes travaillent au-delà de leurs besoins.» Ces sociétés reposent sur un haut sens du loisir cependant que les nôtres ne connaissent plus que la frénésie de l'accumulation, dont l'industrie du divertissement est une branche. Notre monde est aux mains des négociants. Le négoce (en latin *negotium*), c'est étymologiquement la négation (*nec-*) du loisir (*otium*). Dans le système capitaliste, on ne connaît pas le loisir. Une poétique du travail qui ne contredit pas le loisir mais l'exauce, voilà notre inconcevable, voilà notre seule urgence. Lire et relire et discuter Marx est peut-être aussi (d'abord?) une affaire de responsabilité poétique.

¹ Sauf indication contraire, toutes les citations de Marx sont tirées du chapitre 15 du livre I du *Capital*.

L'ordre dans les mains

Pierre-Yves Soucy

*Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours.
Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. Je vais où il va, il le faut. Et souvent il s'emporte contre moi...*

Arthur Rimbaud

Vie d'efforts tenue à la pénurie ordinaire
par le déchaînement de nos cycles vitaux
vie féconde et en ruine tout à l'instant
machines redondantes où perdre sa finalité
serait-ce gagner sa vie et plus encore
que sa propre vie la liberté de la servitude
gagner et perdre jusqu'à perdre à gagner
une vie tout au long de ses années de vie
humanité au long des millénaires de vie
ni liberté intérieure ni extérieure au travail
gagner à perdre comme plus rien n'est donné
monde naturel squatté au prix du progrès

progrès attelé au sauvetage de la nature

mendiant l'unité perdue des gestes perdus
son errance quotidienne de perte à l'emploi
l'emploi de la perte sous des cycles infinis
au revers de l'éternel retour du même et plus
la vie donnée aveugle à se reproduire
sous sa vacuité de fin en soi et sans restes
humanité roulant au centre de ses axes
vie aveugle absorbée par les mêmes signes
enfermée dans l'horizon de l'époque
tumulte ce qui sépare et qui ronge pourtant
toute localisation des savoirs et des faire

performances des cœurs des corps aveugles
perte toujours de nos possibles horizons
à végéter sur les mains sur les membres

Il y a des travaux manuels sans prestige qui peuvent s'accomplir en pensant à tout autre chose – Spinoza polissait des verres – mais, en général, on recherche des travaux plus nobles – au sens d'aujourd'hui, c'est-à-dire plus asservissants.

Pierre Reverdy

venant du monde et plongé tout au fond

travail parfois seul moyen de tenir
sans tenir et de poursuivre quoi au juste
la vie de maintenant et celle de demain
la vie toujours submergeant la vie
sa permanence et son effondrement
la vie découvrant le manque à surmonter
par le travail et toujours cette fuite
monde du travail et monde de la vie
qui du vivant premier se disloque
jusqu'au doute en proie au vertige

deux siècles et plus même de stupeur

d'une génération à une autre
à mettre sur pied et à tenir la fatigue
sans distance prise entre réel et travail
espace d'abstraction fiction de notre réalité
l'expressivité réduite au néant de nos vies
puissance de l'aveugle machine travail
une déréalisation de la subjectivité

par travail découpé décortiqué fragmenté
la dépendance crevant sous l'autonomie
l'indivisible individu à jamais divisé
la poursuite d'une parodie de conquérants
que parachève la figure du travailleur
figure un temps conforme à l'ordre du travail
figure tenue aux révoltes essentielles
autant qu'insuffisantes contre les contraintes
puissance du travail plus que vents
sa dispersion sur toute la surface de la terre

Un des signaux d'alarme les plus visibles indiquant que nous sommes peut-être en voie de réaliser l'idéal de l'animal laborans, c'est la mesure dans laquelle toute notre économie est devenue une économie de gaspillage dans laquelle il faut que les choses soient dévorées ou jetées presque aussi vite qu'elles apparaissent dans le monde pour que le processus lui-même ne subisse pas un arrêt catastrophique.

Hannah Arendt

figure mobile où le temps efface le mouvement

travail dans tous les cas recommencé
chair ses mues chaque jour retrouvées
usure comme l'éternel retour du même
chaque heure du jour et de la nuit
servitude dans son lot de puissance
offrant sa masse d'histoire à nos élans
l'inhumanité massive des vies à vendre
inscrite dans les corps de l'enfance
comme une insuffisance de la peine
son emprise à l'ordre de nos errances
le poids des mêmes gestes repris
jusqu'à n'être que par là où l'on est

jusqu'à ne plus savoir ce qu'on est

à gémir ceci : comment vivre cette vie
elle ne permet plus d'identifier nos pertes
aux dénis de nos rages l'indifférence
à nos dérives étalées sur nos jours
ne disposant plus aux retours sur soi
jusqu'à l'impasse d'une figure d'adresse
qui aura été programmée de justesse
comme pour coller la vie à la survie

n'offrant à la vie que la vie du sans-vie

En même temps a été réalisé la fusion des industries toujours plus interconnectées dans un seul gigantesque agrégat de reproduction, complété par la micro-électronique, l'automation programmable et la totale mise en réseau informatisée. Dans la détermination formelle du travail abstrait ou de l'échange, cela signifie que les choses sont désormais totalement socialisées, tandis que les producteurs vivants, bien que leurs activités productives et reproductives soient complètement interconnectées, sont devenus, en tant qu'êtres sociaux, des monades de l'argent complètement séparées entre elles.

Robert Kurz

non le travail de l'œuvre mais

celui de l'être dissocié de la tâche à la tête
de l'humain sa naissance en chute libre
tous nous nous abîmons de nos solitudes
puisque aucun ne trouve ses refuges
sous l'écho accusant les abîmes du soir
qu'on désespère des matins à venir
de reprendre pied jusqu'à perdre pied
ici comme là-bas au partout des ailleurs
là-bas comme ici les jours se vident
la rouille au corps comme flux à la tête
tous dociles évincés pour du travail

dans la douleur œuvrant au désœuvrage

ne braconnant de la vie que sa parenthèse
néant sous les ongles de l'*homo connectus*
joignable jours et nuits joignable tant
le soi qui n'est plus soi
têtes usées autant que corps et mains
déli isolé le privé n'est plus le privé
autour le déni des limites intérieures
mains hors des mots aux doigts détachés
mains de famine tombées de nos corps
silence de la fin et du commencement
silence de la fin arraché au commencement
travail retraite retraitée du corps abattu
qui s'incline au service de la servitude
l'humain humilié par l'humain à venir

Il est sage de ne pas travailler...

di Jean-Claude Villain

Pour ne pas reléguer tout à fait l'inspiration au rayon des mystifications idéologiques héritées du passé, reconnaissons que le travail créatif ne part pas de rien, qu'une idée, une émotion, une expérience, valorisées par la psyché et la sensibilité, sont le plus souvent «données» de façon immédiate («par les dieux» disent certains) et constituent le point de départ d'une œuvre. Point de travail ici en apparence, mais au mieux un état, capté, retenu, compris, interprété, valorisé, à partir duquel tout commence... même si tout reste encore à faire.

Il n'est pas question de revenir ici sur le travail de la poésie, sur les processus d'écriture du poème (parmi ceux-ci, certains cependant, hors des pratiques les plus connues, relèvent de rituels intimes qu'il ne serait pas indifférent de connaître) mais de confronter l'ample question du travail (sociale, psychologique, économique, philosophique, politique, etc.) à la pratique de la création artistique.

Le talent, et davantage le génie, fascinent tout autant qu'ils dérangent nos sociétés démocratiques à fondement (pseudo) égalitaire; car la facilité et la rapidité avec lesquelles certains créateurs peuvent produire excellentement des œuvres choquent ceux qui considèrent qu'une réalisation de valeur ne peut être que longue et laborieuse. Ceux-là restent fixés à une référence artisanale du «travail bien fait» qui a prévalu pendant des siècles, et dont la tradition du compagnonnage a été à la fois un modèle d'excellence et

un mode noble de transmission. «Combien de temps a nécessité cette œuvre?». La réponse, pour certains déterminante, déciderait tout en même temps de sa valeur et du sérieux de son auteur. C'est aussi une question préalable à la définition de la valeur marchande de l'œuvre, car le temps passé commande *a priori* proportionnellement le prix qu'il sera justifié de demander. Le temps passé: mesure ultime de l'œuvre, critère final, sinon exclusif, pour en juger, péremptoirement.

Il en va ainsi selon le présupposé «artisanal» qui valorise le travail comme référent incontournable et incontestable. Certes il arrive souvent que l'art convoque les techniques et l'esprit de l'artisanat. Mais il n'est pas artisanat puisque l'originalité et le mystère du don, du talent, du génie y prennent une valeur essentielle qui contredit la référence artisanale. Rimbaud n'a pas passé des jours, ni des mois, à composer ses poèmes, écrits souvent sans guère de retouches. Picasso – on assiste en direct à la naissance de certaines œuvres dans le film «expérimental» de Henri-Georges Clouzot – parvient à la forme juste et surprenante, mais «évidente», en quelques minutes. Mozart avait aussi cette aisance «scandaleuse» du génie qui, selon une frénésie compulsive, l'emportait à grande vitesse comme Milos Forman au cinéma est parvenu à le figurer. Et songeons à la frénésie gestuelle proprement dansée de Pollock!

Faut-il pour autant ne retenir que ce seul critère et ne reconnaître en art que ce qui pulse et transcende,

au-dessus et au-delà des catégories habituelles du travail, compris comme labeur, élaboration lente, minutie, patience, exercice répété, doute, compétence longuement acquise puis éprouvée et validée? Evidemment non et on opposera facilement à tel artiste qui, à l'instar de Picasso «ne cherche pas mais trouve», tel autre qui construit lentement sa maturité. Cézanne n'est pas né Cézanne contrairement à Picasso ou Mozart, mais *s'est fait* Cézanne, a construit Cézanne («c'est effrayant la vie» disait-il souvent) par un acte d'apprentissage et de recherche où il lui a fallu mobiliser les vertus habituellement reconnues aux travailleurs de son époque (obstination, répétition, recherche, progrès, tâtonnements, confrontation, profit de la critique, etc.)

Pourtant l'emportement énergétique d'un Picasso fait qu'en volume il travaille en réalité beaucoup (son œuvre plastique se compte par dizaines de milliers) même si son aisance ne laisse rien paraître de ce qui valorise traditionnellement le travail: douleur, sacrifice, abnégation (en fonction de l'origine latine du mot). Alors Picasso, Mozart, Rimbaud *travaillent-ils* puisque la facilité, l'excellence spontanée paraissent leur épargner les vertus de courage, de contrainte, de patience réclamées par le travail considéré avec sérieux? On peut, enfant prodige, donner à quatre ans un concert devant le roi de France... mais on peut aussi, à force d'exercice, de discipline, de renoncement, devenir un pianiste virtuose... évidemment plus tard.

Ainsi sans décider de rien, sans être une condition, la question du travail est éminemment présente au cœur de la question artistique, de façon paradoxale, sinon contradictoire. Les grands primitifs italiens ou flamands, les peintres de la Renaissance italienne montrent un formidable talent dont les chefs-d'œuvre que nous admirons attestent. Cependant la peinture avait à l'époque des exigences «artisanales» très rigoureuses qu'il fallait apprendre, auxquelles il fallait, sans détour possible, se conformer. Devant cette peinture la conjugaison entre exigence laborieuse et talent saute aux yeux, même si le propre du chef-d'œuvre est de faire oublier le travail (parfois héroïque, voire désespéré) qui a contribué aussi à le produire en imposant le résultat majestueux comme une évidence... cette même «évidence» formelle atteinte en quelques minutes par le trait de Picasso qui, à huit ans, dessinait déjà «comme Ingres» et décourageait ainsi son peintre de père.

Ainsi contingente la valeur du travail n'est pas ce qui décide de la valeur de l'œuvre. Il ne suffit pas, comme

y invite Boileau dans son *Art poétique* («vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,/ Polissez-le sans cesse et le repolissez...») de viser, par le seul travail obstiné, l'excellence recherchée. De mauvais poèmes, quoique laborieusement repris, resteront de mauvais poèmes, tel celui d'Oronte, le faiseur vaniteux sans talent, auquel le franc critique Alceste objecte que «le temps ne fait rien à l'affaire» (*Le Misanthrope* de Molière, Acte I, scène 2).

Temps passé, sérieux, répétitions, efforts ne constituent donc pas des critères qui, en référant implicitement à une conception laborieuse du travail, décideraient *in fine* de la valeur de l'œuvre tout en permettant d'appréhender le processus de la création artistique. Cela certes désespère, autant sur le plan économique que sur les plans social, psychologique, et métaphysique. Économique, car souvent «valeur» sous-entend «prix» et le prix est la résultante d'un calcul à plusieurs composantes où le temps passé à produire intervient de façon majeure. (Tout le processus industriel tend en effet à augmenter sans cesse la productivité en produisant plus et plus vite pour abaisser le coût de revient). Psychologique, car d'un certain point de vue l'artiste doué et dilettante décourage le travailleur «sérieux» puisqu'il parvient à sa fin plus vite et mieux que l'artisan qui s'astreint régulièrement à sa tâche. Socialement, car l'activité artistique qui réussit si facilement offre un contre-modèle par rapport aux valeurs d'effort, de courage, de patience, de constance, que requièrent encore beaucoup de travaux convertis en métiers. Sur le plan métaphysique enfin la question du temps – de la durée – se trouve redéfinie par la place du travail dans l'activité artistique comparée aux autres puisque, d'une façon qui peut paraître injuste, l'une gagne du temps sur la mort quand les autres «perdent leur vie à la gagner». La pensée marxiste n'a pas éludé cette question en donnant à l'artiste un statut différent, en tentant dans la société communiste, d'en faire «un travailleur comme les autres» à égalité de devoirs envers la collectivité ... et à égalité de droits (ce qui n'est pas indifférent pour de nombreux pays où l'artiste – même génial – n'est, aujourd'hui encore, que très faiblement, voire pas du tout, protégé par le système ambiant de protection sociale).

Ces réflexions ont laissé de côté d'autres pistes qui auraient pu par exemple exposer, sur d'autres plans, la singularité de l'activité artistique par rapport à la représentation psycho-socio-économique cou-

rante du travail. Une œuvre artistique s'élabore en effet *aussi* (sinon surtout si l'on s'en tient à la théorie psychanalytique) par un processus inapparent, inconscient, silencieux qui est le contraire de l'activité visible et concrète qu'on nomme habituellement travail. Cette maturation silencieuse, exempte de toute activité externe perceptible par le corps social, cette apparente inertie, constituée, chez beaucoup d'artistes, une condition préalable à la phase (comparativement beaucoup plus courte) de production artistique elle-même. Le calligraphe chinois apprend longuement à maîtriser son souffle et son geste avant de tracer, de la façon la plus rapide et la plus parfaitement juste, l'idéogramme qu'il veut. De même qu'en poésie et en musique le silence participe du mot et de la note, les précède et les suit, de même la retenue, l'oisiveté, l'indolence relèvent *aussi* de l'acte créateur tout autant qu'une contemplation plus ou moins méditative qui paraît vide à certains... Beaucoup répugnent encore à considérer cette phase comme «travail» même si l'expression «travail de l'inconscient» est depuis long-

temps admise. Paul Lafargue était peut-être plus révolutionnaire que son beau-père Karl Marx en publiant en 1880 son *Droit à la paresse*. Il contribuait à souligner que la question du travail, façonnée en Occident judéo-chrétien par la malédiction biblique, n'est pas du tout univoque. D'autres cultures entretiennent en effet avec l'activité humaine un rapport non laborieux débouchant sur des systèmes stables, performants, équilibrés, où l'art tient un rôle social important. On pense ici à tous les peuples premiers et à certaines philosophies orientales. Le «wou wei» taoïste en est certainement la théorie la plus avancée. En se tenant dans le «non-agir», un rythme profond, vital, essentiel, s'empare du corps et de la psyché, libère par là une autre énergie, harmonise l'individu qui s'abandonne à un ordre atemporel et universel: celui du souffle, mouvement intime de l'univers.

Talent dilettante, droit à la paresse, principes de lenteur et de non-agir: de bonnes raisons de se convaincre qu'il devient sage de ne pas (plus) travailler...



Claudio Cionini, *Fabbrica dismessa*

Lavoro, dunque sono? Volker Braun e il lavoro

di Francesco Aversa

Dopo almeno tre decenni di sostanziale silenzio nel nostro mercato editoriale, il pubblico italiano ha potuto accedere negli ultimi tre anni a una importante, seppur minima, parte della produzione di Volker Braun, tra i massimi rappresentanti della letteratura tedesca contemporanea. Per iniziativa di Anna Chiarloni è uscita nel 2009 una silloge di quarant'anni di liriche (*La sponda occidentale*, Donzelli), mentre nel 2010 e 2011 è stata la volta di alcuni lavori in prosa significativi, con la stampa rispettivamente de *La storia incompiuta e la sua fine* e delle *Prose brevi* (un progetto curato da Birge Gilardoni-Büch per Mimesis).

Nel 2000 Braun è stato insignito del riconoscimento letterario più prestigioso della scena letteraria in lingua tedesca, il premio Georg Büchner. Il discorso di ringraziamento pronunciato di fronte alla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, *Die Verhältnisse zerbrechen (Romper i rapporti di forza)*, contiene un passaggio autobiografico che condensa in poche righe la ragione sociale – in più sensi – di Braun, lo slancio etico nell'ufficio del poeta:

Apparate, Parteien und ihr abgelebter Geist, das mag zum Teufel gehen. Das macht mich lachen. Das hilft mir nicht. Meine Natur nährt eine rohere Kost. Ich wuchs in Trümmern auf, und unter Brüdern, ich trank die Milch einer Witwe. Ich schmeckte Gerechtigkeit, ich atmete Despotie. Mein Widerstand wohnt im Gewebe, mein Gram, mein Verlangen.¹

Gli apparati, i partiti, con il loro spirito morto, che vadano all'inferno. Sono cose ridicole. Non so che farmene. La mia natura è affine a un pasto ancora più crudo. Sono cresciuto tra le macerie, e in mezzo a fratelli, ho bevuto il latte di una vedova. Ho assaggiato la giustizia, ho respirato il despotismo. L'opposizione risiede nei miei tessuti, la mia afflizione, il mio desiderio.

Basti questo breve, ma denso, stralcio a illustrare il paratesto esortativo (*Romper i rapporti di forza*). Braun, autore assai distante dal fare dell'io il soggetto di un *journal intime*, intende, come si vede, il sé alla stregua di materia sociale, un attore calato nella rete di condizioni create dall'essere umano, nelle cui coordinate lo stesso vive, soffre e lotta. Benché sia presente uno scorcio di autobiografismo – l'infanzia orfana di padre nella lacerata Dresda postbellica –, lo stesso tuttavia si scioglie e si riattiva nella rappresentazione di un soggetto umano secondato dallo stesso motore della storia che ha prodotto rovine e miseria.

Il riconoscimento per l'attività poetica gli giunge dopo trentacinque anni di mai interrotto fervore lirico, narrativo, drammaturgico e, *last but not least*, civile: il poeta guarda alle strutture umane, le interpreta, le decostruisce e, da filosofo per formazione e vocazione, le critica. Il «che vadano all'inferno» rivolto alle sovrastrutture contingenti può intendersi come risposta ai commentatori che, tra 1989 e 1990, dalle terze pagine della pubblicistica tedesco-occidentale pretendevano

di cestinare le voci critiche rispetto a uno smantellamento indistinto di quanto proveniente dall'est (ricordiamo i casi di Christa Wolf e Günter Grass). All'epoca Braun registrava: «*Andarmene all'inferno* è quanto mi è concesso»².

Prima che la burocrazia della Repubblica Democratica Tedesca (DDR) gli conceda di accedere all'università per studiarvi filosofia, Volker Braun saggia il *labor* come operaio del 'Kombinat' per la lavorazione della lignite di Schwarze Pumpe, località liminare tra Brandeburgo e Sassonia a minoranza linguistica lusaziana. L'esperienza tra altiforni e raffinerie, sebbene straniata attraverso un afflato poetico poco mimetico ed estremamente ricercato, marca profondamente *a parte obiecti* uno dei filli tematici che percorrono l'opera di Braun sino ai giorni nostri, ovvero il lavoratore come cittadino potenzialmente in grado di operare secondo giustizia ed equità per sé e il prossimo. Le insidie alla realizzazione di tale progetto, facilmente identificabile in un modello socialista-marxista, sono tuttavia poderose e rappresentate, lo si è già detto, dai 'Verhältnisse'.

Nei versi giovanili (penso alle composizioni di *Provokation für mich, Provocazione per me* del 1965) emerge l'entusiasmo attivo per un socialismo ancora intriso della vulgata *made in GDR*, una dottrina concepita in vitro all'uopo di consolidare l'ottimismo verso una compagine statale asfissiante e autoritaria. In *Anspruch (Rivendicazione)*, ad esempio, si legge:

<i>Kommt uns nicht mit Fertigem. Wir brauchen Halbfabrikate</i>	Non presentateci prodotti finiti. Vogliamo semilavorati.
<i>Weg mit dem Rehbraten – her mit dem Wald und dem Messer.</i>	Niente selvaggina nel piatto – ma boschi e coltelli.
<i>Hier herrscht das Expe- riment und keine steife Routine.</i>	Questa è terra di esperimenti e non di routine.
[...]	[...]
<i>Hier wird Neuland ge- graben und Neuhimmel angeschnitten –</i>	Qui si esplorano terreni e cieli vergini –
<i>Hier ist der Staat für Anfänger, Halbfabrikat auf Lebenszeit.</i> ³	Questo è lo stato degli apprendisti, dei semilavorati a vita.

In questi versi è ancora presente l'esultanza per un concetto del lavoro come entusiasmo per la modificazione e trasformazione della natura in modo che essa soddisfi le esigenze umane primarie. La giovane repubblica socialista (lo "stato degli apprendisti") ha bisogno non solo di fedeltà ideologica, ma soprattutto di cittadini operosi.

Non ci vuole molto perché l'entusiasmo di versi simili venga rivisto in senso critico ed è già a partire dalla seconda raccolta *Wir und nicht sie (Noi e non loro)* 1970) che Braun porta al tribunale della dialettica e dell'ironia lo stesso pensiero formulato qualche anno prima. La fede in uno Stato fondato sull'alacrità giovanile, nella promessa di una civiltà superiore, in un'idea coniugata al tempo futuro – la teleologia congenita del pensiero marxista-comunista –, è rinegoziata in negativo con un processo che non risparmia lo stesso poeta: «Presentateci / Prodotti finiti, dico io, / lo che già dissi ben altro»⁴. Il poeta *doctus* Braun è sì parte del milieu intellettuale della repubblica socialista, tuttavia mai si acquieta su posizioni da portavoce dello status quo. Vale la pena dirlo subito: Braun interpreta il socialismo come cifra politico-filosofica assoluta e solo in parte come ragion di stato dei paesi del blocco orientale, i quali ne applicano una versione bastarda e burocratizzata. Mi pare di capitale urgenza dirimere i dubbi sulla marca del socialismo in Braun, acciocché si eviti la facile, e solo parzialmente valida, ipotesi di un poeta che vede nella fine del 'socialismo reale' la fine del socialismo tout court. Le tesi che lo vorrebbero a elaborare il lutto della perdita della DDR (cfr. lo *status melancholicus* di cui parla Wolfgang Emmerich⁵) debbono essere corrette nella misura in cui questa presunta elaborazione è in pieno svolgersi già a partire dagli anni Settanta, allorquando il prosatore (ad esempio con *La storia incompiuta* e più tardi con *Hinze-Kunze-Roman, Il romanzo di Hinze e Kunze*) e il drammaturgo (penso al dramma cecoviano *Die Übergangsgesellschaft, La società di passaggio*) sembrano essersi definitivamente accommiatati dalle speranze in una correzione del socialismo reale. Già nel 1968 registriamo l'istanza critica farsi poesia, aspetto verificabile nel testo seguente, un testo che riprende nel titolo, e non solo, le celebri *Domande di un lettore operaio* di Brecht:

FRAGEN EINES REGIERENDEN ARBEITERS

So viele Berichte.
 So wenig Fragen.
 Die Zeitungen melden unsere Macht.
 Wie viele von uns
 Nur weil sie nichts zu melden hatten
 Halten noch immer den Mund versteckt
 Wie ein Schamteil?
 Die Sender funken der Welt unsern Kurs.
 Wie, an den laufenden Maschinen, bleibt
 Uns eine Wahl zwischen zwei Hebeln?
 Auf den Plätzen stehn unsere Namen.
 Steht jeder auf dem Platz
 Die neuen Beschlüsse
 Zu verfügen? Viele verfügen sich nur
 In die Fabriken. Auf den Thronen sitzen
 Unsre Leute: fragt ihr uns
 Oft genug? Warum
 Reden wir nicht immer?⁶

Il tono interrogativo – nel titolo italiano obliquamente tradotto con sintagma dalla duplice valenza –, sorta di sfida a una dirigenza che avrebbe dovuto non già rappresentare diritti e interessi dei lavoratori semplici, bensì esserne propaggine e consustanziale agli stessi, corregge il ‘noi’ lirico di una composizione come *Anspruch* invertendone il vettore. Il poeta identifica una società in cui il potere agli operai e ai contadini è una conquista meramente nominale (la DDR si autoproclama «stato degli operai e dei contadini», «Arbeiter-und-Bauern-Staat») e che, per contro, ha in seno quelle contraddizioni date per superate e per caratteristiche dei modelli occidentali. Lo stato socialista tradisce la consegna ideologica di operare per l’abolizione del lavoro alienante e delle pratiche di sfruttamento. E il Braun civile mette agli atti un appello agli ultimi della società, in una società la cui promessa precipua era stata il superamento di simili gerarchie.

Mentre l’economia dell’ovest avanza a colpi di innovazioni tecnologiche (specie nel campo della micro-elettronica), la DDR degli anni Settanta è un distillato di stagnazione. L’economia pianificata non può reggere

DOMANDE DI UN OPERAIO AL GOVERNO

Quanti verbali.
 Quante poche domande.
 I giornali parlano del nostro potere.
 Quanti fra noi
 Solo per non sapere di che parlare
 Si nascondono la bocca
 Come ne avessero vergogna?
 Le radio parlano di noi al mondo.
 Come possiamo, seduti su macchinari in uso,
 Scegliere tra due leve?
 I posti hanno i nostri nomi.
 Ci siamo tutti nel posto
 In cui si dispongono
 Nuove decisioni? Molti dispongono solo
 Di un posto in fabbrica. Sui troni
 Ci sono i nostri: ci fate
 Abbastanza domande? Perché
 Non ci parliamo sempre?

la competizione con l’occidente e questo dato diviene sempre più manifesto.

È del 1977 un trattato di economia politica di fondamentale importanza, e che porta il suo autore all’arresto in DDR. Prendendo le mosse dal fallimento della primavera di Praga e, con essa, della speranza in un socialismo ‘dal volto umano’, Rudolf Bahro, nel suo *Die Alternative (L’alternativa)*, indaga le cause del tracollo economico della DDR; in particolare è una delle cause individuate da Bahro a interessarci in questa sede: la distribuzione del lavoro. Dalla costruzione di una sovrastruttura gerarchica e militarizzata è risultato un perpetuarsi di quelle sperequazioni nelle pratiche del lavoro che erano invece da abbatterci nell’opposizione ai rapporti di forza capitalistici. In sostanza, il lavoratore socialista è alienato dai propri prodotti alla pari del suo collega occidentale senza, per soprammercato, essere parte di una economia competitiva⁷.

Del corto circuito tra idea del lavoro socialista e la sua prassi ci parla questa poesia di Braun degli anni Settanta:

DIE STUFEN

*Ich sehe alles ein. Ich lebe gern.
Arbeite esse rede. Aber was
Ist das woran mein Kopf stößt und ich steh
Betäubt. Und mir den Atem wegnimmt wenn ich
Bloß gehe. Schritt vor Schritt
Um nicht zu stolpern falln den Hals zu brechen
Hinab oder hinauf, die Knochen schneller
Als der Verstand, oder viel verstehend
Hocke ich da, lachend über die Gangart
Der Mitbürger auf demselben Terrain
Das sie trickreich bewohnen. Was zum Teufel
Kratzt mich untern Sohlen auf dem Marsch
Ins Morgen. Gestern wußt ichs aber heute
Muß ichs lernen. Stufen. Der Abgrund
Ist zugeworfen mit dem Dreck der Kriege
Der Himmel eingerollt, die falsche Fahne.
Aber der Boden, eigen schon und fremd noch
Ist abgestuft wie eine Himmelsleiter
Oder Kellertreppe, Mensch und Mensch
Einen Kopf kürzer oder länger, wie sein Amt ihn
Hebt oder staucht. Sein Amt ist seine Arbeit
Die eine reißt den Plan auf das Papier
Die andre frißt und macht sich keinen Kopf drum:
Die eine hat ihn. Kopf Hand Schwanz
Hängend wie fremdes Fleisch, Gliederpuppen
Zerrissen von dem Zwang, nur eins zu tun
Zu sagen oder machen, Chef und Kuli
Zählend. Ich sag nichts gegen Buckel
Schiefohren oder Zungen, die wachsen
Auf dem gestuften Mist. Mich läßt das Grinsen
Der Unterdrückung kalt: das seh ich ein
Wie gesagt, ich lebe gern.
Rede esse arbeite diese Arbeit
Die sich zerreißt bis wir sie ausreißen
Ein Jahrtausend für den Job, die Grenzen
Die sich nachziehen seit Olims Zeiten
In den Staat, gekränkt der ganz von Stufung
Die Seuche, an der unsre Macht krankt und
Sie zum Gespenst macht das auf Mauern geht.
Das ist viel, doch alles.⁸*

I GRADINI

Comprendo tutto. Vivo con piacere.
Lavoro mangio parlo. Eppure
Contro cosa sbatte la testa? Cosa mi lascia
Stordito? Cosa mi toglie il respiro
Mentre cammino? Misuro i passi
Per non inciampare, cadere e rompermi il collo,
Ora su ora giù, le ossa più sveglie
Della ragione, o me ne sto lì,
Saggio, a ridere dell'andatura
Dei concittadini sullo stesso suolo
Che abitano, astuti. Cosa diavolo mi
Solletica i piedi mentre procedo
Verso il domani? Ieri lo sapevo ma oggi
Devo capirlo. Gradini. Il sudiciume
Delle guerre richiude la voragine,
Il cielo, bandiera fasulla, si riavolge.
Ma la terra, già nostra e ancora straniera,
È a gradini come la scala di Giacobbe
O una scala sotterranea, persone su persone
Teste lunghe e corte, a seconda che il lavoro
Le elevi o le comprima. La posizione è il loro lavoro,
Uno scrive il progetto su carta
L'altro se la mangia e non ci pensa:
Il lavoro lo mantiene. Teste mani cazzi
Penzolano come corpi nemici, marionette
Smembrate dall'obbligo di fare una cosa sola,
Dire o fare, capo e facchino
Duri a morire. Non ho nulla contro la gobba,
Le lingue e le orecchie storte prodotte
Dalla sozzura dei gradini. Il ghigno delle sopraffazioni
Mi lascia indifferente: lo comprendo
E mi ripeto, vivo con piacere.
Parlo mangio e faccio questo lavoro
Che si sfrangia fino a farsi sradicare
Un millennio per il lavoro, i confini
Dalla notte dei tempi si truccano
Da stati, offesi dalle divisioni
Il flagello ha colpito il nostro potere e
Ne fa uno spettro che si aggira sui muri.
È molto, ma è tutto.

La metafora delle costruzioni a gradini, con le allegorie di salita e discesa in cui si inseriscono, stanno a rappresentare una critica alla distribuzione del lavoro assimilabile a quella di cui parla Bahro. La verticalità degli strati geologici, dei terrazzamenti, delle scale, e soprattutto delle teste slanciate e di quelle compresse è l'icastica con cui Braun, al pari dell'economista, muove la propria critica alla pratica del lavoro nel socialismo reale; e le armi utilizzate sono affilate dalla stessa dottrina socialista: è Lenin, come sia Braun sia Bahro ricordano in più punti, ad aver postulato non solo una riduzione della forbice tra salari minimi e massimi, ma anche una più equa redistribuzione del lavoro manuale. Ognuno, anche se per brevi periodi durante l'anno, deve saggiare il *labor* come misura attuativa di una distribuzione finalmente orizzontale che superi la divisione della popolazione attiva in due classi, quelle che nella poesia citata sono rappresentate dal «capo» – quello del «dire» – e dal «facchino» – con il suo «fare»: «Teste lunghe e corte, a seconda che il lavoro / Le elevi o le comprima [...]». E anche il *medium* lirico si stratifica dalla fine degli anni Settanta in poi: con *Training des aufrechten Gangs* (*Allenamento all'andatura dritta*, 1979) la polifonia, la rete di riferimenti inter- e intratestuali si fa ancor più fitta e appagante, le poesie si innervano di voci (da Walther von der Vogelweide a Günter Grass, passando per Majakovskij, Milton e Whitman) e sottotesti al punto da richiedere di essere lette come veri e propri palinsesti⁹ – in questa raccolta è contenuta la prima di una serie di liriche su natura, utopia e poesia che si dipana per quasi due decenni (il ciclo *Materia*).

Il poeta civile, come l'economista dell'*Alternativa*, mira alla costituzione di una classe più omogenea, dove tutti i cittadini condividano i privilegi del «capo» e le fatiche del «facchino», i rappresentanti di una società bipartita in «Ausführende» e «Bestimmende», «coloro che eseguono» e «coloro che decidono», le due classi cui Braun fa costantemente riferimento almeno a partire dal 1988, quando intervistato per il documentario della DEFA *Lieb' Georg* vede in Büchner un autore che ha saputo individuare nella volontà di superamento di tale bipartizione il vero primo motore di una rivoluzione in senso egualitarista¹⁰.

Cosa succede dunque con la caduta del Muro e l'assorbimento della DDR da parte della Repubblica Federale? Volker Braun non esperisce nessun *writer's block* (a differenza di Christa Wolf e Heiner Müller),

semmai scrive più di prima. In gran parte abbandonata la produzione per il teatro (*Iphigenie in Freiheit*, *Böhmen am Meer*, *Limes*. *Mark Aurel* sono più letture sceniche che drammi da messa in scena), si dedica principalmente alla prosa breve e alla lirica; e scrive di quello che vede nel costituirsi di un altro ordine mondiale.

Politologi e sociologi calano i loro ecoscandagli nel nuovo scenario: Francis Fukuyama parla della «fine della storia», con l'approdo dei paesi del blocco socialista a modelli occidentali, e il sociologo Ulrich Beck analizza le nuove condizioni imposte dalla modernizzazione al mercato del lavoro e conclude che si è giunti a una insolita dinamica: anziché il lavoro, le società avanzate si distribuiscono la disoccupazione. Una lezione simile è quella cui approda il Braun prosatore: benché siano sempre presenti riferimenti alla socializzazione, alla storia e alla geografia della fu DDR, emerge in maniera inequivocabile uno sguardo sulle condizioni che sottendono le pratiche del lavoro nella Germania riunificata, esperite ad esempio da Mattes, protagonista della novella dal sapore rinascimentale *Die vier Werkzeugmacher* (*I quattro utensilisti*, 1996), ma ancor di più da Flick di Lauchhammer, il novello picaro del romanzo *Machwerk* (*Pasticcio*, 2008). Un sessantenne tedesco-orientale, Flick, è costretto a un immaginifico erramento alla ricerca di una dignità del lavoro mai raggiungibile, sempre solo sbeffeggiata dalle rocambolesche mansioni prescrittegli dall'ufficio di collocamento. L'azione segue il precariato occupazionale di Flick e si sposta di volta in volta in luoghi diversi con sbalzi spaziali prodigiosi: Lusazia, Berlino, Polonia, Orta Nova (Puglia), Nuova Zelanda, per citarne alcuni. Un episodio: quando Flick viene mandato a svolgere una delle tante mansioni di dubbia rilevanza sociale, ovvero aprire porte, sostituire posacenere stracolmi e bicchieri d'acqua a un convegno sul tema del lavoro, solleva lo sguardo verso il poster che dà il titolo alla giornata di studi: «LAVORO, DUNQUE SONO: questo il severo motto che campeggiava in sala»¹¹. Durante i due giorni di convegno, Flick conclude che gli stessi conferenzieri vivono una forma di precariato non molto dissimile dalla sua.

Non di rado le avventure del nuovo Chisciotte si svolgono in dimensioni oniriche, ultraterrene, ctonie, per concludersi con il funerale dello stesso, un episodio grottesco e tutt'altro che solenne. In uno dei capitoli di questo tragicomico romanzo si legge di un

incontro sovranaturale con una ‘Mittagsfrau’, la strega di mezzogiorno delle saghe slavo-occidentali, l’antropomorfismo della morte. La visione della vegliarda stimola Flick a rivolgerle domande circa la natura della terra e del perché il sogno di una equa distribuzione delle terre e del lavoro sia naufragato. L’arcigna strega gli risponde in versi:

<i>Was unterscheidet Mensch und Natur?</i>	Cosa distingue Persona e natura?
<i>Sie webt ihr lebendiges Kleid</i>	Questa si tesse un vestito vivo
<i>Er zerreißt es</i>	Quella lo sfibra
<i>Und trägt die Flicker Ab, seinen Staat.</i>	E lo deporta, È lo stato.
<i>Es zählt der Sieg.</i>	Conta vincere.
<i>Ein eiserner Strom Kostet sein Leben</i>	Una corrente ferrea Assaggia la sua vita
<i>Es schmeckt nach nichts</i>	Non ha sapore
<i>Und arbeitslos</i>	La sua anima
<i>Seine Seele</i>	Senza lavoro
<i>Sucht die halbzerstörte Geduldige</i>	Alla ricerca della nutrice Ferita e
<i>Ernährerin.¹²</i>	Paziente.

Qui c’è una summa della posizione di Braun rispetto al rapporto uomo-natura: questa dà frutti per la soddisfazione delle esigenze di tutti, offre il materiale per una vita improntata a equità e condivisione, ma l’intervento umano, invece votato a massimizzare i profitti del singolo o di una elite, accentra («deporta») le ricchezze nelle mani di pochi (i «Bestimmende» di cui sopra, evidentemente).

Ed è cosa naturale che una tale visione si innesti fruttuosamente sull’esplosione della bolla finanziaria, cui Braun reagisce con i versi di *Kassensturz* (2009), una poesia da intendersi come (provvisoria?) chiusa di un discorso su proprietà e ricchezza iniziato nel 1980 con *Das Lehen (Il feudo)* e continuato con la holderliniana *Das Eigentum (La proprietà)*, composizione del 1990 assurta a epitome di una certa condizione spirituale nei mesi finali della DDR.

KASSENSTURZ

*Jetzt geht’s ans Konto, an
das Eingemachte.*
*Ich krieg die Krise, weil der
Weltkreis krachte.*
*Wo ist nun unser Mut? das
Aufbegehren?*
*Ihr zogt zuhauf und liebt die
Seelen reisen*
*Und wart das Volk. Jetzt soll
ich Volker heißen*
*Und meinen Witz von unsrer
Schwachheit nähren*
*Und Widerstand im Waren-
haus bewähren.*
*Das ganze Leben warfen wir
inn Handel*
*Wir glauben gerne, daß es
sich verwandel*
*Die Seelenarbeit für den
Mindestlohn.*
*Was sind wir noch zum
Schein, was sind wir schon?*
*Ein Bettelvolk. Ich sags auch
mir zum Hohn.¹³*

RESA DEI CONTI

È l’ora dei conti, si vada
al sodo.
Il globo fallisce e io
vado in crisi.
Dov’è il coraggio? – E
l’indignazione?
Sciamaate a frotte, voi
anime in viaggio,
Popolo unito. Fingo
d’esser Volker
Mi nutro della nostra
debolezza
E tra le merci faccio
opposizione.
Vite intere gettate per
gli affari
E siamo convinti della
metamorfosi
Delle anime per il salario
minimo.
Che sembriamo anco-
ra? che siamo già?
Massa mendica – Dico,
a mio dispetto.

La regolarità metrica, il leggero patetismo delle pentapodie giambiche con rime bacciate, nonché l’ironico richiamo al Volker, ad un tempo l’autore civile in prima persona e l’energico eroe Volker von Alzey dal *Nibelungenlied*, rendono viepiù incisiva la parenesi dei versi. Certo, il «Bettelvolk» che piatisce elemosine presso i vincitori della storia può intendersi come il popolo tedesco-orientale post-unificazione, i perdenti della storia, cui vengono elargiti sussidi statali e che tuttora patiscono tassi di disoccupazione spesso a due cifre; può altresì leggersi come il popolo tedesco diacronicamente inteso, e questo sicuramente è ciò cui le citazioni dal sonetto *Er beklagt die Enderung und Furchtsamkeit itziger Deutschen (Egli lamenta cambiamento e pavidità dei tedeschi d’oggi)* di Paul Fleming (1609-1640) debbono rimandare («Wo ist nun unser Mut?» e «Ich sags auch mir zum Hohn»).

Ma la «massa mendica» è anche ovunque si creda di vivere in democrazia. La poesia di Braun, almeno degli ultimi quindici anni, guarda con attenzione critica a fenomeni come la miseria dei braccianti del Nord Africa nei nostri campi, il precariato sdoganato come ‘flessibilità’ e le speculazioni finanziarie (come testimoniano le pungenti prose liriche e aneddotiche contenute in *Flickwerk, Abborracciamento*, 2010).

Qualcuno lo accusa di voler affrontare battaglie nuove con uno strumentario vetusto e troppo avvin-

ghiato alle ingloriose vicende della DDR¹⁴; eppure va registrato che si tratta di un registro spesso assai vicino a quello, non a caso più hegeliano che da socialismo reale, di uno Slavoj Žižek o a quello marxiano di un Alain Badiou. Insomma, il «Bettelvolk» per cui – e a cui – Volker Braun vuol parlare è anche quel ‘99%’ di Occupy Wall Street; sono anche coloro che affollano le piazze di Atene e Madrid.

- ¹ Volker Braun, *Die Verhältnisse zerbrecen. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2000*, Frankfurt am Main 2001, p. 13.
- ² «Und ich kann bleiben wo der Pfeffer wächst», *Das Eigentum*, trad. di Francesco Aversa, <<http://www.lyrikline.org/index.php?id=163&L=0&author=vb00&poemId=9693&cHash=8abc25e029>>.
- ³ Volker Braun, *Gedichte*, Philipp Reclam, Leipzig 1979, p. 15.
- ⁴ «Kommt uns / Mit Fertigem, sag ich / Der schon anders sprach [...]», Volker Braun, *Wir und nicht sie*, Mitteldeutscher Verlag, Halle–Leipzig 1970, p. 8.
- ⁵ Wolfgang Emmerich, *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1994, pp. 175-189.
- ⁶ Volker Braun, *Gedichte*, cit., p. 60.
- ⁷ Cfr. Rudolf Bahro, *Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus*, Europäische Verlaganstalt, Frankfurt am Main 1977, p. 245.

- ⁸ Volker Braun, *Gedichte*, cit., pp. 132-133.
- ⁹ Cfr. Peter Geist, «Volker Braun», in: Ursula Heukenkamp, Peter Geist (a cura di), *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*. Erich Schmidt, Berlin 2007, p. 579-593, in part. p. 578.
- ¹⁰ Cfr. Dietmar Goltschnigg (Hrsg.), *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analyse, Kommentar. Band 3: 1980-2002*, Erich Schmidt, Berlin 2004, p. 442.
- ¹¹ Volker Braun, *Machwerk. Oder Das Schichtbuch des Flick von Lauchhammer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, p. 139.
- ¹² «ICH ARBEITE, ALSO BIN ICH: so kurz angebunden hing das Motto im Saal», *ibid.*, p. 117.
- ¹³ Volker Braun et al., *Der Kassensturz*, Cornelius, Halle (Saale) 2010.
- ¹⁴ Cfr. Sabine Brandt, «Abgelebte Weltsichten», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.11.2011.



Claudio Cionini, *Gru al parco rottami*

«A – a u!»

Lutz Seiler

Da quando scrivo colleziono lingue rare. Tra le più recenti la lingua della sciamana di piazza Bologna, a Roma; durante il mio anno romano, nel 2011, ho origliato e annotato i suoi canti, ogni volta che potevo, e nel modo più preciso.

Il primo reperto della mia collezione risale al rigido inverno 1985/86. Mancava poco ai nostri primi esami, e andammo a *lavorare ai carboni*. L'economia del popolo – così si diceva – aveva bisogno anche di noi studenti. Mi trovai in un capannone enorme a tirar via frammenti di legno fossile dal nastro trasportatore. Alcuni di questi pezzi ricordavano animali pietrificati, vedevo calchi di ossa e grandi piante, ma non si trattava di quello, la questione era mantenere puliti i carboni.

Il capannone rimbombava in un frastuono oltre ogni immaginazione. Su un secondo nastro si applicava *il lavoratore*; non ho mai saputo il suo nome. Era sempre lì e non approfittava nemmeno delle pause per sottrarsi alla situazione. Mangiava i suoi panini a un tavolo davanti al suo armadietto, da cui prima di ogni pausa spolverava via il nerume con la manica. Per farlo gli bastava un solo movimento – più che di pulizia, si trattava della quotidiana ripetizione del gesto, di una sequenza da mantenere, poiché il lavoratore era parte dell'opera, quieto e infallibile. Per me era una presenza benefica. Ogni volta che si presentava un problema arrivava anche lui, il lavoratore. Nessuna aritmia del meccanismo di nastri gli sfuggiva in quel fragore, e riusciva a prevedere ogni avaria. Non di rado i fossili si incagliavano nel nastro mobile o già

nell'imbuto sotto la volta del capannone. Lui balzava senza esitazioni sul nastro e correva a quattro zampe fin dentro l'imbuto. Talvolta spariva lassù per un certo tempo, tanto che cominciavo a temere il peggio. Ma poi a un certo punto, seguendo un qualche enorme fossile, eccolo viaggiare anche lui sul nastro, il viso annerito, chiuso e rigido, e così lo prelevavo come un osso antiluviano e lo aiutavo a ritornare sul pavimento.

Un giorno non riuscì a prevedere l'avaria: uno scoppio e il silenzio improvviso mi ronzò nelle orecchie. Per la prima volta sentii la voce del lavoratore, così com'era, senza baccano intorno. Mi gracchiò qualcosa prima di sparire fuori dal capannone, del tipo «Oa. Ma o ee!»

Quando il nastro riprese a muoversi e il lavoratore rientrò, mi disse una parola che questa volta capii al volo: «Saltata la luce!» e questo nonostante – come mi accorsi subito – si fosse espresso soltanto con due vocali molto accentuate e un gran sbracciarsi: «A – a u!»

Era il rumore che rendeva comprensibile il tutto *come parola*. Il rumore, ora lo capivo, era diventato parte della lingua del lavoratore. O detto altrimenti: per decenni il lavoratore aveva dato forma a una lingua in grado di collegarsi con quel chiasso pazzesco che lo aveva in questo modo impregnato. In decenni di lavoro aveva disimparato al sua lingua, forse l'aveva persa. A vantaggio di una lingua rara. Durante le settimane invernali di 25 anni fa ne avevo annotato qualche espressione in un taccuino.

[Trad. di Camilla Miglio]

alte garagenfrage

bist du gegen den schleifenden winter gegangen
 (die schaufel am schädel
 die feuchte im brot
 das an den schläfen vergrabene echo) bist du

gegen den schleifenden winter gegangen
 (ein vögelverholzen hockte auf
 den wäschestangen &
 am wäschedraht gehangen hat

die ganze zeit) bist du
 gegen den schleifenden winter
 gegangen (tief
 stak die bringschuld
 im altstoff & kapuzen hingen schwer
 am anorak, der mitwuchs
 wie das rohe ich) bist du

gegen den schleifenden winter gegangen
 & hast dein päckchen gezerrt bis hierher
 die scharfe gewetzt / den schrifthund gehezt
 quer durch das rauschen & scharf
 wie ein messer, das wellen schneidet
 in kleine zitierbare stücke
doch wer

ölt jetzt die bowdenzüge? wer
 putzt die vergasernadeln
 wenn sie nicht gestorben sind?

handwunder & tagebuch

mein gesicht trägt seine schrift, meine wangen
 sind jetzt rein. der mann: längst hat sich der tod
 mit seinen knochen ausgesprochen. er
 war das handwunder, der hexenmeister
 von ganz culmitzsch & teichwolframsdorf.
 langsam, wie man einen stein begreift
 betonen wir jetzt seine abwesenheit.

wer spricht, erlischt wer das
 erzählen wollte: unter spänen, als
 vergeßnes scheid, gefroren, nachts
 im dunkel der funzel ... ich ging

vecchia questione garage

sei andato incontro all'inverno che smeriglia
 (sul teschio la pala
 nel pane l'umido
 sepolta l'eco sotto le tempie) sei andato

contro l'inverno che smeriglia
 (un uccello illegnito balzò sui fili
 del bucato &
 restò appeso ai fili

tutto il tempo) sei
 andato incontro all'inverno
 che smeriglia (conficcato in
 profondità il debito portabile
 in materie esauste & cappucci pesanti pendenti
 dall'anorak, che insieme
 all'io crudo cresceva) sei

andato nell'inverno che smeriglia
 & trascinato fin qui il tuo pacchetto,
 affilato l'errore / il cane della scrittura spedito
 diritto attraverso l'ebbrezza & tagliente
 come un coltello, taglia le onde
 in piccoli citabili pezzi
chi allora

olierà ormai le guaine dei cavetti? chi
 pulirà i cicler se
 non sono morti?

[Trad. di Paola Del Zoppo]

meraviglia di mani & diario

il mio viso ha la sua cifra, le mie guance
 sono ora pure. l'uomo: a lungo la morte
 si è espressa nelle sue ossa. era lui
 meraviglia di mani, stregone
 di tutta culmitzsch e teichwolframsdorf.
 lenti come nell'afferrare una pietra
 solo adesso pronunciamo la sua assenza.

chi parla, estingue chi voleva
 raccontarlo: sotto i trucioli, come
 un ceppo dimenticato, ghiacciato, di notte
 al buio di luce fioca... facevo

die treppe zur angst in den hof, wo
tags sein lachen
einschlug ins holz, sein lockendes stottern, mein
stammloses herz; der mann

war dünn, bakelit, der mann
war überzuckert, mit
versteinerungen im genick
schnitt er noch jedes tier

in stücke & das haupt war nichts
ohne die glieder & die glieder
schauten seltsam zu mir hin
vom tisch: in jedem tier

lag eine alte müdigkeit vergraben, dazu
der hilfsmotor, das lange schaben
auf der haut, vor
& zurück der zeitregale («so
war mein erster schnaps damals & so
mein armdurchschuß ...»); der mann

sein kleiner unheilbarer fuß
hatte dieses land betreten – «das
war gut.» gut wie kiesel, gut wie wochentage im
geröll;
einschübe, einsprüche, täglich verkocht ... der mann

morgens in der küche schwenkte
er die hand über dem STRADIVARI radio
hinter meinem stuhl & alles
stand auf null. die hellen frischen

frühstücksstimmen, gottschalk & die namenstage, der
ganze westen, alles
wie zurückgewunken von der hand, die langsam
den äther durchquerte; ich verstand

nur knacken, knistern, außerirdisch
war sein lachen, das einschlug, mein
stammloses herz: «es ist
ja nur die hand.» dagegen
einzeln, zärtlich tönt die sendung
seiner finger, die am ende
meinen scheideln tasten; ich verstand:
nur handbahnhof, nur leise rauschende hand; der
mann

le scale, per paura, nel cortile dove
di giorno il suo riso
penetrava nel legno, il suo balbettio ammaliante, il mio
cuore senza stirpe; l'uomo

era magro, bachelite, l'uomo era
candito di
fossili alla nuca
ancora tagliava ogni bestia

in pezzi & e la testa non era nulla
priva di membra & e le membra
strane scrutavano me
dal tavolo: in ogni bestia era

seppellita un'antica stanchezza, e anche
il motore ausiliario, il lungo raschiare
sulla pelle, avanti
& indietro gli scaffali del tempo («ecco
la mia prima grappa allora & ecco
lo sparo al braccio...»); l'uomo

il suo piccolo, incurabile piede
era arrivato in questo paese - «fu
cosa buona». buona come ghiaia, buona come giorni
di settimana in detriti;
aggiunte e obiezioni servite ogni giorno... l'uomo

al mattino in cucina passava
la mano sulla radio STRADIVARI
dietro la mia sedia & tutto
si azzerava. le chiare fresche

voci a colazione, gottschalk & onomastici,
l'intero ovest, tutto
come accantonato dalla mano che lenta
attraversava l'etere; sentivo

solo scoppiettare e schioccare, ultraterrena
la sua risata esplodeva, il mio
cuore senza stirpe: «ma è
solo la mano.» però
da sola, dolce, risuona la trasmissione
delle sue dita, che alla fine
toccano il mio capo; sentivo:
solo mano al capolinea, solo mano che piano stor-
misce; l'uomo

war isotop, ein krebs
 im kannenschatten («nimm
 noch butter junge») & am abend
 stach er mir das korn
 den grieß aus dem gesicht *ich bin*

der hauer schwarzer schlächter fleischbeschauer
 mit einer kleinen feinen nadel, die
 kommt jetzt hier zu dir
 mal über diesen tisch ... der ellbogen
 war aufgestützt, die brille unbewohnt («ganz
 ruhig, junge, ruhig bitte» oder «blut
 spielt keine geige» – ich
 dachte an
 herabgelassene figuren, goofy, buratino, auch
 pinocchio mit dem kopf
 in einem tintenfaß) so stach er mir

in mein gesicht. der mann –
 ich lauschte in das rauschen, weiche
 strömung, gas vom herd & eine blaue
 krone zitterte in ihren gelben spitzen – «das
 war schlecht.» schlecht wie *unrein*, schlecht
 wie *du*; ich roch
 das dunkle amulett des tiers
 im topf, die suppe
 die sich langsam weiter drehte
 richtung abendbrot. erst

hielt ich ihm die linke, dann
 die rechte hin, jedoch der mann
 er löschte mich. er stach
 mir ins gesicht. an jedem abend
 ein paar kleine körpersteine, kalk
 mit fett & alles schlechte

zischte fein, wenn er
 die nadelspitze sorgsam in
 die kerze lenkte; wie
 jemand, der am abend schreibt. am abend stumm
 am küchentisch. still ins tagebuch. jemand, der

den text schon ewig kennt & trotzdem
 absetzt, immer wieder, um
nur nichts zu verderben

era isotopo, un cancro in
 ombra di brocca («prendi del
 burro, ragazzo») & di sera
 mi incideva grani
 di semola via dal viso *sono qui*

minatore di pozzi neri a scavare le carni
 con un piccolo ago sottile, che
 adesso viene da te
 su questo tavolo... il gomito
 poggiato, gli occhiali disabitati («fermo
 ragazzo, molto fermo, per favore» o «il sangue
 non suona il violino» - io
 pensavo a
 figure abbandonate, pippo, marionette, anche
 pinocchio con la testa
 in un calamaio) così mi

incideva il volto. L'uomo -
 ascoltavo nell'ebbrezza, corrente
 soffice, gas dalla stufa & una corona
 blu tremava nelle punte gialle - «questo
 era brutto». Brutto come *impuro*, brutto
 come *te*; annusavo
 lo scuro amuleto della bestia
 nella ciotola, la zuppa
 che lentamente si girava tornando
 verso cena. Prima

gli porgevo la sinistra, poi
 la destra, eppure l'uomo
 mi spegneva. mi incideva
 il volto. ogni sera
 piccoli corpi estranei, calce
 grasso & tutto il brutto

sibilava sottile, quando lui
 passava attento la punta dell'ago
 sulla candela; come
 qualcuno che di sera scrive. di sera muto
 al tavolo di cucina. nel silenzio un diario. qualcuno che

conosce il testo da sempre & comunque lo
 riversa, sempre ancora, solo
perché nulla si possa perdere.

[Trad. di Paola Del Zoppo]

Windfalls and Tinned Sardines: Philip Larkin and the Toad Work

di Rory Waterman

Robert Conquest, editor of the *New Lines* anthology that placed Larkin alongside other poets of the Movement¹ and a friend of Larkin's for most of his life, received in a letter the following rant against the socialist policies of the Labour Party, at the time of the transition of leadership from Harold Wilson to James Callaghan in 1976. Like most blatherings of its kind (cf. any copy of the *Daily Mail*), it is predicated on an exaggeration:

The latest campaign is for 'the right to work', i.e. the right to get £70 a week for doing bugger all. It's led me to begin a hymn:

I want to see them starving,
The so-called working class,
Their wages weekly halving,
Their women stewing grass,

When I drive out each morning
In one of my new suits
I want to find them fawning
To clean my car and boots².

This was never meant to be anything more than a private and tasteless Tory joke – hardly endearing, but perhaps not something we should take too seriously. Still, the recent publication of Larkin's *Complete Poems* (edited by Archie Burnett, who takes a wantonly loose definition of the noun in the title) has brought to

light a number of other similar pieces, purloined also from letters and so forth. For example, in 1970 Larkin included this nugget of dehydrated bile in a letter to his lover Monica Jones, on the staff of what was then University College, Leicester (now Leicester University), who liked that sort of thing:

Sod the lower classes,
Kick them up their arses,
And we'll raise our glasses
When they've all caved in³.

This might be sung to the tune of *Keep the Home Fires Burning* or, at a push, *Land of Hope and Glory*. Try it (in private, preferably in a cork-lined room).

Larkin's published poetry – by which I mean those pieces the poet published in his lifetime and which we might, in defiance of *Complete Poems*, reasonably call 'poems' – never exudes such attitudes. However, when issues of work and employability are raised, Larkin makes it abundantly clear that whilst having a job can be unexciting, a drain, it is immeasurably preferable to any less salubrious alternative and what any less salubrious alternative stands for. In *Toads* (*Complete Poems*, p. 38), which seems to address Larkin's own choice of employment as a librarian (though the employment in question in the poem could be almost any office job), the lives of gypsies, nomadic people with a strong sense of community but on the fringes of mainstream society, are distantly admired and swiftly

reviled. The speaker discusses ways in which he might avoid the dull ‘toad work’, but each avenue of thought leads to a dead end. Central to the poem is a depiction of traveller life that, on the one hand, seems to advocate a nomadic existence defying social norms, and on the other condemns those who live such lives as vulgar, filthy shirkers of responsibility:

Lots of folk live up lanes
 With fires in a bucket,
 Eat windfalls and tinned sardines –
 They seem to like it.

Their nippers have got bare feet,
 Their unspeakable wives
 Are skinny as whippets – and yet
 No one actually starves.

These whippet-like ‘folk’ and their ‘nippers’ initially seem blissfully free of the obligations and vagaries of a working life. But the trade-off is that they are also ‘unspeakable’, a caste apart, living an unconscionable life on an unpalatable diet – an underclass counterpart to the definition of a fox hunter given by Lord Illingworth in Oscar Wilde’s *A Woman of No Importance* (1893): ‘the unspeakable in full pursuit of the uneatable’⁴.

Toads Revisited (*Complete Poems*, p. 55), written in 1962, eight years after *Toads*, is anything but a retraction of its counterpart: ‘Walking around in the park / Should feel better than work’, but ‘it doesn’t suit me’. Not to work is to be an outcast, either socially cut off like the gypsies in *Toads*, or ‘stupid or weak’ like those one might occasionally ‘meet of an afternoon’:

Palsied old step-takers,
 Hare-eyed clerks with the jitters,

Waxed-fleshed out-patients
 Still vague from accidents,

And characters in long coats
 Deep in the litter baskets [...].

Being employed seems to reassure the speaker that his life has purpose, and that he is integrated in society. It offers the comfort of commonplace routines, the sense (or illusion) of duty that gives life a recognisable shape and a meaning – something of which the luckless and ne’er-do-wells are deprived. It makes him feel superior, or luckier, even though this is, on the face of it, absurd.

As *Toads Revisited* nears its end, the poet subtly links these nourishing commonplace work routines to those in his own life, demanding ‘my loaf-haired secretary’, and anthropomorphising work as a helping hand on the road of life: ‘Give me your arm, old toad; / Help me down Cemetery Road’. These are, on one level, non-specific references generic to working life, especially in the higher echelons of office management. However, they also relate quite specifically to aspects of Larkin’s career as a university librarian: the ‘loaf-haired secretary’ is reminiscent of the distinctly bun-coiffured Betty Mackereth, Larkin’s secretary at Hull. And likewise, ‘Cemetery Road’, as well as a metaphor for life’s ‘journey’ towards death, recalls Larkin’s first post in an academic library in the place where he met Monica, University College, Leicester, which is directly opposite the city’s huge Welford Road Cemetery. Larkin is making both generic and deeply personal arguments for the importance of the daily grind, and the human contact that it (for him) necessarily entails. Thus, *Toads Revisited* builds upon the earlier poem’s ultimate rejection of the life of the social outcast, and makes a claim for the necessity of having a job alongside other people who are not wholly unlike oneself. Only in light of some of the irreverent nonsense Larkin wrote in letters, often late at night and when full of booze, does either poem take on any darker resonances.

¹ Robert Conquest (ed.), *New Lines: Poets of the 1950s*, London, Macmillan, 1956.

² Philip Larkin, *Selected Letters of Philip Larkin: 1940-1985*, ed. Anthony Thwaite, London, Faber, 1992, p. 541.

³ Philip Larkin, *Complete Poems*, ed. Archie Burnett, London, Faber, 2012, p. 312.

⁴ Oscar Wilde, *A Woman of No Importance*, Act 1, *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, Glasgow: HarperCollins, 1999, p. 471.

Onore al lavoro

di Annalisa Cosentino

Nella poesia ceca moderna il tema del lavoro si presenta spesso in relazione a ideale e ideologia, legandosi quindi dapprima, e in particolare nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, all'evoluzione dei movimenti socialisti, libertari e anarchici; in seguito, con l'affermarsi dei socialismi realizzati, alle poetiche propagandistiche di regime.

La piccola antologia che qui presentiamo tenta di illustrare questi aspetti proponendo i primi inni dei lavoratori, dove si denuncia la durezza delle condizioni degli operai ma è forte la fiducia nella trasformazione del lavoro da mezzo di oppressione in strumento di riscatto, con accenti di sincera esaltazione; meno coinvolgenti, sebbene sintomatiche, sono odi e strofette fedeli alla linea dei primi anni Cinquanta, quando si scrive la scontata epopea di cui i lavoratori sono gli eroi.

Alla linea ideale e a quella ideologica, in cui il tema del lavoro si declina più frequentemente, si possono accostare tuttavia anche poetiche autonome; nei versi di Bohumil Hrabal, Jan Zahradníček, Jiřina Hauková, Jan Skácel – non a caso alcune delle voci più intense nella poesia ceca del Novecento – il lavoro è un aspetto della vita e di conseguenza anche un tema della poesia.

I testi qui tradotti, rappresentativi delle prospettive di lettura appena descritte, costituiscono naturalmente soltanto una breve selezione, arbitraria come qualsiasi antologia, della ricchissima produzione poetica ceca

della prima metà del Novecento, con qualche sconfitta nei decenni precedente e successivo.

Tra i cantori idealisti del lavoro si può annoverare lo scrittore e giornalista Svatopluk Čech (1846-1908), ricordato ormai soprattutto per i romanzi fantastici il cui protagonista è Matěj Brouček, ovvero Matteo Scarabeo, borghese sazio e benpensante spedito a confrontarsi con realtà diverse dalla sua, ad esempio con gli abitanti della luna¹ e con gli antenati hussiti del Quattrocento². La poesia *Bud' práci čest!* (Onore al lavoro!, 1894)³ di Čech è una delle tante variazioni sul tema dell'inno dei lavoratori.

Allo stesso tema si ispira *Ranní píseň dělníkova* (Canto mattutino dell'operaio, 1908)⁴ di Antonín Macek (1872-1923), scrittore e giornalista appartenente al movimento socialista, sincero sostenitore della causa proletaria, tra i primi redattori del quotidiano comunista «Rudé právo» nonché tra i fondatori del Partito Comunista cecoslovacco, tuttora conosciuto per essere stato il traduttore ceco dei versi dell'*Internazionale* (1900).

Il credo anarchico, di cui anche Macek era stato in gioventù un sostenitore, mostra una chiara tendenza allo sberleffo in due poesie profondamente ironiche tratte dalla raccolta *Májové výkřiky a jiné verše* (Urla di maggio e altri versi, 1903, con Ladislav Hájek Domažlický), l'opera prima di Jaroslav Hašek (1883-1923), maestro di satira, il celeberrimo autore delle *Avventure del bravo soldato Švejk nella Grande guerra*

(1921-1923). Fin dal titolo della raccolta è infatti esplicito l'invito a rovesciare le prospettive invalse, compresi l'ormai trito impulso innovativo del *Maggio* di tradizione máchiana⁵ e l'obbligatorio giubilo primaverile.

Nel minatore di František Gellner (1881-forse 1914), artista coetaneo di Hašek che nei primi anni del XX secolo aveva frequentato gli stessi circoli anarchici e perì probabilmente sul fronte orientale, dal quale Hašek riuscì a passare in Russia, prevale invece l'amarezza, comunicata in una lingua essenziale, oggettiva, priva di ornamenti. L'efficacia del dettato secco di Gellner fu apprezzata negli anni Cinquanta, periodo di rigida osservanza e roboante propaganda ideologica: a curare nel 1957 l'edizione delle poesie di Gellner fu Milan Kundera, il noto romanziere e saggista, allora giovane scrittore di dichiarata convinzione comunista⁶.

Il giovane Kundera, attivo dunque come critico e traduttore oltre che poeta, prestava la propria voce alla causa proletaria; in una poesia della raccolta *Člověk zahrada širá* (L'uomo è un vasto giardino, 1953), il giardiniere verso sera lavora ancora, ma alla propria grata fatica preferirebbe un'azione più incisiva. «No, mai è più bella la mia terra natia / che all'imbrunire. / Brillano le luci, lontani si fanno i monti / e soltanto la chiusa mormorante / ancora canta. // Me ne andavo verso sera nei campi / continuando sempre a camminare; non volevo tornare. / Nell'orticello vangava ancora il giardiniere, / vecchio amico mio. / 'Allora, come va il lavoro?' // 'Ah, ragazzo' sospira posando la vanga allo steccato, / 'amavo gli alberelli come figli miei, / vederli crescere, fiorire e maturare, / ma oggi.../ oggi non trovo pace.// Dove la trovo la pace/ io, vecchio volontario di Spagna,/ ora con le granate e il gas oltre le montagne...' // E chinò lo sguardo ardente sbriaciando / rabbioso una dura zolla tra le mani. // 'Il mio cuore, ragazzo', diceva, / 'mi porta, mi trascina sempre là / dove più si soffre'. // Entrambi ben sapevamo dove, / entrambi volammo col cuore laggiù, / laggiù in Corea»⁷.

Ritornando ancora ai primi decenni del secolo, in un'antologia seppure succinta di versi sul lavoro non possono mancare quelli di Jiří Wolker (1900-1924), la sua *Balada o očích topičových* (Gli occhi del fuochista, ballata, 1922)⁸ sul confine tra ideale e ideologia: emblema della tendenza 'proletaria' dei primi anni Venti, l'opera di Wolker, anche a causa della scomparsa precoce di questo poeta, assumerà contorni eroici e sarà letta in seguito come manifesto di poetica comunista.

Alla generazione dei poeti nati attorno al 1900, quelli

che avrebbero formato le avanguardie, appartiene anche Vítězslav Nezval (1900-1958), scherzoso poetista e appassionato surrealista che dopo il febbraio 1948 cederà alle illusioni ideologiche e probabilmente anche alle lusinghe del potere. I suoi versi aprono dunque la seconda piccola sezione di questa antologia, quella in cui la poesia non si ispira più all'ideale ma è ormai asservita all'ideologia⁹. In un volume che raccoglie i versi scritti tra il 1949 e il 1952, oltre a un inno al Partito comunista (*Hymna komunistické straně*) – che qui si propone come perfetto esempio di poesia propagandistica dall'intonazione solenne, si direbbe liturgica – si trovano anche versi nella cui struttura declamatoria serpeggia un fascino sinistro ed evocativo: ad esempio *Na vápencové silnici* (Sulla strada calcarea) e *Kdyby vás nebylo, dělníci* (Se voi non ci foste, operai)¹⁰.

Pavel Kohout (nato nel 1928) è stato uno dei più fervidi, zelanti e prolifici cantori dell'edificazione socialista; la spontaneità della sua adesione al credo ideologico si riflette in modo eloquente nei versi tratti da raccolte risalenti al 1953 e al 1954, *Traktorové častušky* (Gli stornelli del trattore) e *Dělnickému studentovi* (Allo studente operaio)¹¹. Negli anni Sessanta Kohout è stato un altrettanto attivo sostenitore della causa riformista, in seguito dissidente, quindi drammaturgo in esilio in Austria fino al novembre 1989.

Per concludere la rapida rassegna di poesia ideologica, può essere interessante osservare il momento in cui l'ortodossia ormai incrinata concede uno spazio all'ironia. Questo è il caso dei versi parodistici di Jiří R. Pick (1925-1983), drammaturgo e pubblicista di origini ebraiche, reduce dal campo di concentramento, che nella poesia *La tornitrice*, contenuta nell'Almanacco poetico del 1956¹², può parodiare l'arte di František Branislav (1900-1968). Costui era non solo un poeta melodico, sdolcinato cantore della natura e della terra natia, ma nei primi anni Cinquanta aveva anche ricoperto il ruolo di garante dell'ortodossia ideologica: dal 1952 al 1955 era stato infatti il direttore di «Literární noviny», la rivista letteraria settimanale dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi¹³.

Alla metà degli anni Cinquanta risale anche il tardivo esordio di Bohumil Hrabal (1914-1997), uno dei maestri della letteratura del Novecento¹⁴. Aveva però composto già nel 1950 il poema (epos) *Krásná Poldi* (La bella Poldi), un piccolo capolavoro di «realismo totale» in cui si riflette l'esperienza personale dell'autore, che lavorò come operaio nelle officine Poldi di Kladno;

l'opera sarà stampata per la prima volta soltanto nel 1989¹⁵. Tra le poesie contenenti il tema del lavoro incluse in questa selezione è forse la più complessa, e merita quindi un commento approfondito (vedi oltre, pp. 130-133); introduce la terza parte della nostra antologia, quella in cui il tema del lavoro non è una necessità ideologica ma si declina in poetiche diverse e originali.

La cerchia di intellettuali e artisti che anche Hrabal frequentava negli anni Cinquanta rappresentava una componente della cultura parallela, alternativa alla cultura ufficiale; si esprimeva per lo più in opere destinate a circolare clandestinamente e fra pochi. Oltre a questo carattere di marginalità elitaria, le diverse aree della cultura non comunista – ad esempio la zona surrealista, la tradizione cattolica – condividevano l'intento di preservare l'eredità culturale della prima repubblica cecoslovacca (1918-1938). A brevissima e molto parziale illustrazione di questi percorsi, per indicarne tuttavia almeno l'esistenza, si propone la traduzione di alcuni componimenti.

L'ispirazione spirituale si riflette nei versi scritti *Per il primo maggio*¹⁶ da Jan Zahradníček (1905-1960), uno dei principali poeti cattolici cechi, nella cui intonazione dolente non c'è nulla della pomposità declamatoria propria degli inni al lavoro di ispirazione ideologica o politica.

L'esigenza della continuità, del resto, era già stata percepita chiaramente negli anni dell'occupazione e della seconda guerra mondiale quando, accanto alle poetiche nazionaliste che invocavano la tradizione come baluardo, il retaggio delle avanguardie artistiche si riproponeva tra l'altro in un'esperienza ricca e articolata come quella del Gruppo 42¹⁷, centrata sulla «poetica del mondo in cui viviamo». Nel saggio intitolato appunto *Svět, v němž žijeme* (Il mondo in cui viviamo, 1940), Jindřich Chaloupecký aveva proposto le tesi cui si ispira l'attività del Gruppo 42, formulando in particolare l'esigenza di una corrispondenza di arte e realtà, laddove l'arte è in grado di esprimere il senso profondo della vita a partire dal vissuto della quotidianità. Questa poetica è qui nitidamente riflessa nelle poesie di Jiřina Hauková (1919-2005) *Verifiche nell'organizzazione locale, La gente in città e Bozzetto*¹⁸.

Infine, nei versi di Jan Skácel (1922-1989), grande poeta mai appartenuto a scuole, il lavoro si propone come uno dei temi fondamentali nella vita dell'uomo. Nel 1948 Skácel fu licenziato per trockismo e altre

'deviazioni' dalla redazione culturale del quotidiano «Rovnost»; decise quindi di andare a lavorare in fabbrica, facendo così un'esperienza analoga a quella di Bohumil Hrabal. Tra i protagonisti della stagione riformista degli anni Sessanta, nel decennio successivo fu costretto al silenzio e all'esilio interno. La *Passeggiata dei cementisti*, scritta nel 1949, in piena edificazione socialista, non contiene accenti ideologici ma sensuali; seguendo i movimenti dei corpi degli operai comunica una sensazione di fisicità virile. Sia ne *Le messi nei dintorni di Tasov*, sia in *Trinciando granturco*¹⁹ lo scorrere del tempo si dipana scandito dai colori del paesaggio; nelle immagini dinamiche e nelle sinestesie dei versi skáceliani scorrono l'eterno fondersi e rinnovarsi delle stagioni della vita.

¹ In *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (Il vero viaggio di Matěj Brouček sulla Luna, 1888).

² In *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do patnáctého století* (Nuovo epocale viaggio di Matěj Brouček, questa volta nel XV secolo, 1889).

³ Contenuta nella antologia *Poesie sociální. Výbor básní rázu sociálního*, a cura di Antonín Macek, Tiskové družstvo československé strany sociálně demokratické, Praha 1902, pp. 75-77.

⁴ Antonín Macek, *Mé Čechy a jiné básně*, a cura di Václav Pekárek, Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1963, p. 22.

⁵ Il poema *Máj* (*Maggio*, 1836) di Karel Hynek Mácha, il più grande romantico ceco, era diventato nel corso dell'Ottocento il simbolo della capacità di aprirsi alla cultura europea rifuggendo dal nazionalismo provinciale.

⁶ František Gellner, *Básně*, a cura di Milan Kundera, Československý spisovatel, Praha 1957.

⁷ Milan Kundera, *Zahradník*, in Id., *Člověk zahrada širá*, Československý spisovatel, Praha 1953, pp. 22-23.

⁸ La ballata è stata tradotta in italiano da Renato Poggioli (1931), da Luigi Salvini (1950) e da Vittoria Dadone (2004). Qui si riproduce il testo stampato in Jiří Wolker, *Balady*, Československý spisovatel, Praha 1970, pp. 35-38.

⁹ Una ricca selezione di poesie del periodo 1945-1955 è contenuta nel volume *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945-1955*, a cura di Antonín Brousek, Rozmluvy, Purley 1987. Brousek fa riferimento proprio alle magie di Nezval nel titolo dell'antologia: *Podivuhodný kouzelník* (Il mago meraviglioso) è infatti un celebre poema nezvaliano del 1922.

¹⁰ Vítězslav Nezval, *Křídla. Básně z let 1949-1952*, Československý spisovatel, Praha 1952.

- ¹¹ Pavel Kohout, *Verše a písně z let 1945-1952*, Mladá fronta, Praha 1952; Id., *Tři knihy veršů*, Mladá fronta, Praha 1954.
- ¹² Jiří R. Pick, *Parodie. Z cyklu 'Soustruh' (thema nedávné minulosti)*, in *Básnický almanach 1956*, a cura di František Hrubín, SNKLHU, Praha 1957, p. 265.
- ¹³ Fondata nel 1927, la testata ha subito alcune trasformazioni nel corso del Novecento; chiusa nel 1969 e rinnovata nel novembre 1989, esiste tuttora.
- ¹⁴ I suoi *Hovory lidí* (Discorsi della gente, 1956), due brevi prose, escono tuttavia in un'edizione privata e limitata.
- ¹⁵ I frammenti qui presentati sono tratti da Bohumil Hrabal, *Opere scelte*, a cura di Sergio Corduas e Annalisa Cosentino, Mondadori, Milano 2003, pp. 5-42. Il testo ceco *Krásná Poldi* si trova in Bohumil Hrabal, *Židovský svícen*, SSBH vol. II, a cura di Karel Dostál e Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1991, pp. 191-225.
- ¹⁶ La poesia è tratta dalla raccolta *Rouška Veroničina* (1949), ora in Jan Zahradníček, *Dílo II.*, a cura di Mojmir Trávníček e Radovan Zejda, Československý spisovatel, Praha 1992, pp. 215-216.
- ¹⁷ Questa associazione di artisti era costituita da sette pittori (František Gross, František Hudeček, Kamil Lhoták, Karel Souček, Bohumír Matal, Jan Smetana, Jan Kotík), uno scultore (Ladislav Živý), un fotografo (Miroslav Hák), cinque poeti (Jiří Kolář, Jiřina Hauková, Ivan Blatný, Josef Kainar, Jan Hanč) e due teorici (Jindřich Chaloupecký, Jiří Kotalík).
- ¹⁸ Jiřina Hauková, *Básně*, a cura di Michael Špirit, Torst, Praha 2000, pp. 902, 235 e 392.
- ¹⁹ Le poesie qui tradotte sono contenute in Jan Skácel, *Básně I*, a cura di Jiří Opelík, Blok, Brno 1995, pp. 15-16, 245 e 248.

Svatopluk Čech (1846-1908)

Bud' práci čest!

Co věků v propast věčnosti se svezlo,
v nichž s násilím se družil klam a blud,
by urvaly a střehly světa žezlo
pro vlastní rozkoše a bližních trud,
kdy slunila se v nádheře a moci
jen zpupná pěst
až posléz žalnou rozlehlo se nocí:
Bud' práci čest!

Co pozůstalo z dějů slávy liché?
Jen cár a plíseň krví psaných blán.
Však ejhle! odkaz práce věků tiché:
tu smavá zeleň luk, tam žírný lán,
zde vesnic roj a plodných štěpů krása,
ruch čilých měst
a stavby velebné, jichž téměř hlásá:
Bud' práci čest!

Ó krásné heslo, velebné a svaté,
jež strásá s šíjí rabské řetězy
a rozmetává duté modly zlaté
a nad zlobou i šalbou vítězí.
Zář jitra nového nad lidstvem vznítí
ta blahá zvěst,
až svorně celým světem bude zníti:
Bud' práci čest!

Čest práci každé, která dobro plodí,
necht mává kladivem neb řídí pluh,
ať prachem, blátem lopotně se brodí,
či perem vzletným ať ji koná duch,
když vodítkem jí nejsou sobců chťiče
ni zištná lest –
té práci péra, pilníku a rýče
bud' stejná čest!

Onore al lavoro!

Quanti secoli nell'eternità riversati
quando a violenza errore e inganno uniti
lo scettro del mondo brandivano
per loro piacere e del prossimo il dolore,
quando magnifico e potente mostravano
soltanto un pugno borioso,
ma nella notte di sofferenza echeggiò infine:
Onore al lavoro!

Che rimane di vanagloriose gesta?
Brandelli muffiti di fogli nel sangue vergati.
Ma ecco, del lavoro quieto dei secoli resta:
un fertile campo, il verde ridente dei prati,
paesini e villaggi e di innesti fecondi bellezza,
alacri città vivaci,
esclama la vetta di maestosi edifici:
Onore al lavoro!

O bella frase, maestosa e sacra,
che le catene agli schiavi spezza
e disperde i vuoti idoli d'oro
e vince su inganno e rancore.
La luce di un nuovo mattino accende sull'uomo
la grata novella,
concorde echeggerà nel mondo intero:
Onore al lavoro!

Onore a ogni lavoro che genera il bene,
sia che impugni il martello o guidi l'aratro,
che tra polvere e fango avanzi a fatica
o dalla penna alata dello spirito venga,
se non seconda degli egoisti le voglie
né venali imbrogli –
al lavoro di penna, lima e vanga
sia reso uguale onore!

Čas lepší smaže mnohé heslo plané,
 jímž nyní září lidstva prapory,
 mír v hádku zásad, věr a stavů skane
 i plemen stichnou hlučné rozpory,
 fanfáry mocných, uhnětených skřecky
 i zbraní chřest –
 však zníti bude všechny příští věky:
 Buď práci čest!

Vy ruce pracující v horké píli,
 nechtě jinému z ní vzhází plod a květ,
 k vám jistě váha vítězství se chýlí,
 vám patří budoucnost, váš bude svět.
 Nechtě dosud, bratři, s trním blín se vine
 kol vašich cest,
 jen chutě ku předu – tam vavřík kyne:
 Buď práci čest!

(1894)

Antonín Macek (1872-1923)

Ranní píseň dělníkova

Ó zavzni, písni vznešená,
 o velké, posvátné práci,
 která bude rozkoší těl i srdcí,
 jásavým výkřikem mládí a síly
 a lásky k lidstvu!
 Nehučí ocelové stroje,
 jež řídí vyhublé paže,
 prokletou píseň rabů,
 ale volný člověk,
 pán strojů i světa
 a sebe,
 svého krásného, svěžího těla,
 svých myšlenek a činů,
 on, vládce strojů i práce,
 jde v zori nového rána
 a zpívá
 nádhernou píseň vítězů příštích.

(1908)

L'epoca nuova cancellerà le vane parole
 che ora illustrano molte bandiere,
 stillerà la pace nella lite di ceti e fedi,
 quieterà delle razze gli urlanti dissidi,
 le fanfare dei potenti, le strida degli oppressi
 e delle armi il clangore –
 nei secoli a venire echeggerà infatti:
 Onore al lavoro!

Voi braccia che ferventi lavorate,
 del lavoro ad altri frutto e fiore lasciate,
 a voi il piatto della vittoria inclina,
 vostro è il futuro, vostro sarà il mondo.
 Sebbene ancora, fratelli, giusquiamo e spine
 vi orlino la strada,
 andate avanti, là dove s'agita l'alloro:
 Onore al lavoro!

Canto mattutino dell'operaio

Intona, o canto nobile,
 alte note gioiose, giovani e forti,
 d'amore per l'umanità,
 sul grande e sacro lavoro
 di cui godranno corpi e cuori!
 Le macchine d'acciaio non fischiano
 - guidate da braccia scarne -
 il canto maledetto degli schiavi,
 è l'uomo libero,
 signore delle macchine e del mondo
 e di se stesso,
 del proprio corpo bello, agile,
 dei propri pensieri e atti,
 è lui, padrone di macchine e lavoro,
 a incedere in una nuova aurora,
 intonando
 il bellissimo canto dei futuri vincitori.

Jaroslav Hašek (1883-1923)

Ta kola letí v továrně

Ta kola letí v továrně
a pára temně hučí,
jak zní to všude rachotem
a divnou písni zvučí.

Zní píseň smutným obsahem:
«Jsou otroci zde doby,
jich úděl, pot a strádání,
a cílem jsou jen hroby».

Jak příšerně zní rachot kol:
«K nám blíže, blíže, blíže,»
a úder kladiv temný v to:
«Sem skloňte hlavu níže!»

Ten celý svět jest továrnou,
kde vše tak temně hučí,
kde zní to všude rachotem
a smutnou píseň zvučí.

A zní to v světě hrozivě:
«Jen tiše, tiše, tiše,»
a kladiv světa údery:
«Jen skloňte hlavu spíše!»

Čas, kola letí v továrně
a stále tam to hučí,
a naproti to v kladiva
tak divně, divně zvučí.

(1902)

Jaro v dolu

Když lámali uhlí v dole,
vyprávěli o světě,

Girano le ruote nella fabbrica

Girano le ruote nella fabbrica
e sordo sibila il vapore,
ovunque echeggia un frastuono
e s'innalza uno strano canto.

Sono tristi le sue parole:
«Ecco di quest'epoca gli schiavi,
è loro il peso, la pena e il sudore,
l'unica meta la tomba».

Orrendo è il frastuono delle ruote:
«Venite vicino, vicino, vicino,»
e sordo il colpo di martello:
«Più in basso piegate il capo!»

Il mondo intero è una fabbrica
dove ogni cosa sorda sibila,
dove ovunque echeggia il frastuono
e s'innalza un triste canto.

E nel mondo echeggia la minaccia:
«Sempre in silenzio, silenzio, silenzio,»
e i colpi del martello del mondo:
«Piuttosto piegate il capo!»

Il tempo, le ruote girano in fabbrica
e il frastuono continua a echeggiare
e in risposta dai martelli
s'innalza strano un canto.

Primavera in miniera

Scavando il carbone in miniera
raccontavano del mondo

nad nimi že šumí pole,
zelená se louka, role,
jarní vzduch že omlazuje,
že je venku jaro zas.

Že v tom jaře kvete křoví,
na stromech pak pučí list,
vyjádřit to nelze slovy,
všechno že má oděv nový,
že je pěkně, velmi krásně,
– tři sta metrů nad nimi...

Že zas potok raší hájem,
v kterém kvetou fialky,
ptactva zpěv, že táhne krajem
a umlká v dáli s tajem,
že jsou ještě šťastní lidé,
– tři sta metrů pod nimi...

(1903)

František Gellner (1881-forese 1914)

Haviřská

Hluboko pod zemí jsem rval
a trhal skalní stěnu.
Zatím pan správce miloval
mou hezkou mladou ženu.

Můj synku, bíle tílko máš
a hebounké máš vlásky.
Však dobře vím, že nejsi náš,
že dar jsi panské lásky.

Je, hošku, líto tebe mi
v té naší jizbě chudé.
Musíš jít se mnou pod zemi.
Tam zle se žít ti bude.

là sopra, dei campi fruscianti,
prati e terre verdeggianti,
dell'aria giovane di primavera
nuovamente sincera.

Che in primavera fiorisce il cespo,
sugli alberi germoglia la foglia,
non ci sono parole per dirlo,
tutto si veste di nuovo e fresco,
si sta bene, una meraviglia
– trecento metri sopra di loro...

Ecco il torrente sgorgare nel bosco
dove fioriscono le viole,
il canto di uccelli passa in volo
e poi si tace arcano lontano
e persone felici ci sono ancora,
– trecento metri sotto di loro...

Poesia del minatore

Nelle profondità della terra scavavo
e spaccavo la parete di roccia.
Il padrone amava intanto
la mia giovane moglie.

Figlio, hai il corpo bianco
e morbidi capelli sottili.
Lo so bene che non sei nostro,
del padrone sei dono d'amore.

Mi fai pena, ragazzino,
nella nostra povera casa.
Devi venire con me sotto terra.
Laggiù avrai vita dura.

Tam z ocele dlaň zchromí se.
Kam ty s tvou ručkou malou?!
Těžko ti bude rváti se
se vzpurnou, tvrdou skálou.

(1903)

Jiří Wolker (1900-1924)

Balada o očích topičových

Utichly továrny, utichly ulice,
usnuly hvězdy okolo měsíce
a z města celého v pozdní ty hodiny
nezavřel oči svých jenom dům jediný,
očí svých ohnivých, co do tmy křičí,
že za nimi uprostřed strojů, pák, kotlů a

dělníků deset své svaly železem propletlo,
aby se ruce a oči jim změnily ve světlo.

«Antoníne, topiči elektrárenský,
do kotle přilož!»
Antonín dnes, jak před lety dvaceti pěti,
železnou lopatou otvírá pec,
plameny rudé ztad syčí a letí,
ohnivá výheň a mládenec.
Antonín rukama, jež nad oheň ztuhly,
přikládá plnou lopatu uhlí,
a že jenom z člověka světlo se rodí,
tak za uhlím vždycky kus očí svých hodí

a oči ty jasné a modré jak květiny
v praménkách drátů nad městem plují,
v kavárnách, v divadlech, nejraděj nad stolem rodiny
v radostná světla se rozsvěcují.

«Soudruzi, dělníci elektrárenští,
dívnu ženu vám mám.
Když se jí do očí podívám,

D'acciaio si deforma la mano.
Che farai tu con le tue manine?
Sarà arduo per te domare
la ribelle dura roccia.

Gli occhi del fuochista Ballata

Mute le fabbriche, mute le vie,
dormono le stelle intorno alla luna
e dalla città intera in questa ora tarda
una sola casa non ha chiuso gli occhi,
gli occhi suoi infuocati gridano nel buio
che laggiù tra macchine, leve, caldaie e barre

[železných tyčí

[metalliche

dieci operai intrecciano muscoli e ferro,
perché mani e occhi si mutino in luce.

«Antonín, fuochista della centrale elettrica,
alimenta il fuoco!»
Antonín oggi, come venticinque anni fa,
con pala di ferro apre il forno,
fiamme rosse volano e sibilano,
il giovane e la fornace ardente.
Antonín con mani rigide sul fuoco
aggiunge una palata di carbone
- solo dall'uomo nasce la luce -
e con il carbone getta sempre un poco dei suoi
[occhi,
questi occhi chiari e azzurri come fiori
in fiammelle di cavi galleggiano sulla città,
nei caffè, nei teatri, fin sopra la tavola di una famiglia
accendono luci gioiose.

«Compagni, operai della centrale,
che donna strana io ho.
Quando la guardo negli occhi,

pláče a říká, že člověk jsem prokletý,
 že oči mám jiné, než jsem měl před lety.
 Když prý šla se mnou k oltáři,
 jako dva pecny velké a krásné byly,
 teď prý jak v talířku prázdném mi na tváři
 po nich jen drobinky dvě zbyly.»

Smějí se soudruzi, Antonín s nimi
 a uprostřed noci s hvězdami elektrickými
 na svoje ženy si vzpomenou na chvíli,
 které tak často si dětinsky myslely,
 že muž na svět přišel, aby jim patřil.

A Antonín zas, jak před lety dvacetí pěti,

jen těžší lopatou otvírá pec.
 Těžko je ženě vždy porozumět,
 má jinou pravdu a pravdivou přec.
 Antonín oči květ v uhelné kusy

přikládá, neví snad o tom, – spíš musí,
 neboť muž vždycky očima širokýma
 se rozjet chce nad zemí a mít ji mezi nima
 a jako slunce a měsíc z obou stran
 paprsky lásky a úrody vjíždět do jejích bran.
 V tu chvíli Antonín, topič mozolnatý,
 poznal těch dvacet pět roků u pece, u lopaty,
 v nichž oči mu krájel plamenný nůž,
 a poznáv, že stačí to muži, by zemřel jak muž,
 zakřičel nesmírně nad nocí, nad světem vším:

«Soudruzi, dělníci elektrárenští,
 slepý jsem, – nevidím!»

Sběhli se soudruzi
 přestrašení celí,
 dvěma nocemi
 domů jej odváděli.
 Na prahu jedné noci
 žena s děckem sténá,

piange e dice che sono un maledetto,
 che ho occhi diversi da quelli di un tempo.
 Che quando venne con me all'altare
 erano belli e grandi come due pagnotte,
 ora sul volto come in un piattino vuoto
 pare siano rimaste solo due briciole.»

Ridono i compagni, Antonín con loro
 e nel cuore di una notte con stelle elettriche
 ricordano per un momento le mogli,
 come bambine così spesso credono
 che l'uomo sia al mondo per appartenere a loro.

E Antonín di nuovo, come venticinque anni
 [prima,
 ma con pala più pesante apre la fornace.
 È difficile capire sempre la donna,
 ha un'altra verità eppure veritiera.
 Antonín dona il fiore dei suoi occhi in pezzi di
 [carbone,

forse neppure lo sa – è che deve,
 poiché l'uomo con occhi sorpresi
 vuole sorvolare la terra e averla tra gli occhi
 e come sole e luna la circondano
 penetrarla con raggi d'amore e abbondanza.
 Allora Antonín, fuochista calloso,
 capì quei venticinque anni alla fornace, alla pala,
 dove gli occhi tagliava un fiammeggiante coltello,
 e seppe che ciò basta a un uomo per morire da
 [uomo,
 lanciò un grido immenso sopra la notte e il
 [mondo intero:

«Compagni, operai della centrale,
 sono cieco, – non vedo!»

Accorsero i compagni,
 tutti atterriti,
 con due notti
 lo portarono a casa.
 Al limitare di una notte
 geme la moglie con il bambino,

na prahu druhé noci
nebesa otevřená.

«Antoníne,
muži můj jediný,
proč tak se mi vracíš
v tyto hodiny?
Proč jsi se miloval
s tou holkou proklatou,
s milenkou železnou,
ohněm a lopatou?
Proč muž tu na světě
vždycky dvě lásky má,
proč jednu zabíjí
a na druhou umírá?»

Neslyší slepec, – do tmy se propadá
a tma jej objímá a tma jej oprádá,
raněné srdce už z hrudi mu odchází
hledat si ve světě jinačí obvazy,
však nad černou slepotou veselá lampa visí,
to není veselá lampa, – to jsou oči čísi,

to jsou oči tvoje, jež celému světu se daly,

aby tak nejjasněji viděly a nikdy neumíraly,
to jsi ty, topiči, vyrostlý nad těla zmučené
[střepy,
který se na sebe díváš, ač sám ležíš slepý.

Dělník je smrtelný,
práce je živá,
Antonín umírá,
žárovka zpívá:

Ženo má, – ženo má,
neplač!

(1922)

al limitare della seconda notte
si aprono i cieli.

«Antonín,
mio unico uomo,
perché mi torni così
a quest'ora?
Perché hai fatto l'amore
con quella squaldrina,
con l'amante di ferro,
con il fuoco e la pala?
Perché l'uomo al mondo
ha sempre due amori
perché ne uccide uno
e per il secondo muore?»

Non sente il cieco, – nel buio sprofonda
e il buio lo abbraccia e il buio lo ricopre,
già il cuore ferito se ne parte dal petto
per cercare nel mondo altre bende,
ma sulla nera cecità pende un'allegra lampada,
non è un'allegra lampada, – sono gli occhi di
[qualcuno,

quegli occhi sono i tuoi, e sono donati al mondo

per vedere sempre chiaro e non morire mai,
quello sei tu, fuochista, in alto sulle schegge
[straziate del tuo corpo,
che guardi te stesso, mentre giaci accecato.

L'operaio è mortale,
il lavoro è vivo,
Antonín muore,
la lampadina canta:

Moglie mia, – moglie mia,
non piangere!

Vítězslav Nezval (1900-1958)

Hymna Komunistické straně

Za každý krajíc chleba pro dělníky
jsi vedla třicet roků denně boj.
Za domkáře a za řemeslníky.
Za lidskou práci, za dělníkův stroj.
Za svobodu a člověčenská práva.
V tom je tvá síla, v tom je tvoje sláva.

I pod tvou rudou hvězdou s pěti cípy,
jež zazářila nám z SSSR,
se rozvoněly také u nás lípy,
i nám ta hvězda ukázala směr.
Náš dělník se svým vlastním pánem stává,
v tom je tvá síla, v tom je tvoje sláva.

Tys vrátila nám naději a víru,
tys sjednotila rozdělený lid,
ty povedeš nás cestou práce, míru
do lepších dob bez sociálních tříd.
Člověk sám sebe v tobě překonává,
v tom je tvá síla, v tom je tvoje sláva.

Náš hlas a jeho *ne* i jeho *ano*
se slil v tvých řadách v jednotitý sbor.
Bud' zdráva, naše milovaná strano!
Ať žije Stalin, zářivý náš vzor!
Ať žije Klement Gottwald, naše hlava!
V tom je tvá síla, v tom je tvoje sláva.

Na vápencové silnici

Na vápencové silnici
jednoho letního úterka,
když vraceli se z práce dělníci,
vyhřívala se ještěrka.

Inno al Partito comunista

Per ogni fetta di pane agli operai
per trent'anni hai lottato ogni giorno.
Per i contadini e per gli artigiani.
Per il lavoro umano, per le macchine dell'operaio.
Per la libertà e i diritti dell'umanità.
È qui la tua forza, è qui la tua gloria.

E sotto la tua stella rossa a cinque punte
che brilla fino a noi dall'URSS
profumano anche i nostri tigli,
anche a noi la stella mostra la via.
Il nostro operaio si fa padrone di sé,
è qui la tua forza, è qui la tua gloria.

Ci hai restituito speranza e fede,
hai riunificato il popolo diviso,
ci condurrà sulla via di lavoro e pace
a tempi migliori senza classi sociali.
L'uomo in te supera se stesso,
è qui la tua forza, è qui la tua gloria.

La nostra voce i suoi *sì* e i suoi *no*
si fonde nelle tue file in unico coro.
Salve, o amato nostro partito!
Evviva Stalin, fulgido nostro modello!
Evviva Klement Gottwald, il nostro capo!
È qui la tua forza, è qui la tua gloria.

Sulla strada calcarea

Sulla strada calcarea
un martedì d'estate,
tornavano dal lavoro gli operai,
si riscaldava una lucertola.

My celý den pracujem,
ty se jen vyhříváš,
my lidské vzdálenosti zkracujem,
ty se jen šperky odíváš?

Dělník se sklonil nad vodoměrku,
řka: 'Kdo to naříká?
Nech na pokoj ještěřku!
Nech na pokoji básníka!

Kdyby vás nebylo, dělníci

Kdyby vás nebylo, dělníci,
byl by svět pustý jako na Saahaře.
Čím točili by kormidelníci!
Kdo křesal by železné jiskry u kováře!

Kdo vyjžděl by s jeřaby
do výše stavěti sedmnáctá patra!
Kdo táh by lodě po Labi!
Se silnic zmizela by Tatra.

Vždyť nebyly by silnice,
Ba možná ani polní cesty.
Nekupoval bys u překupnice,
trolejbus nejezdil by městy!

Nejedlo by se u stolu
a nesesalo na divaně.
Nikdo by nesfáral do dolů,
neoral, neoséval stráně.

Člověk by neměl ani groš
a nebyly by masné krámy.
Nechodil by k vám listonoš
doručovati telegramy.

Člověk by neznal umění a věd
a neuměl by léčit choré.
Snad by byl z něho lidojed.

Noi lavoriamo tutto il giorno,
tu non fai che riscaldarti,
noi accorciamo le distanze,
e tu non fai che cercare orpelli?

Un operaio si china su un'idrometra,
dicendo: 'Ma chi è che si lamenta?
Lascia in pace la lucertola!
Lascia in pace il poeta!'

Se voi non ci foste, operai

Se voi non ci foste, operai,
il mondo sarebbe vuoto come il Sahara.
Che girerebbero i timonieri!
Quale fabbro sprizzerebbe scintille di ferro!

Chi salirebbe con le gru
a costruire diciassette piani!
Chi trainerebbe le navi sull'Elba!
Dalle strade sparirebbe la Tatra.

Non ci sarebbero strade,
forse nemmeno sentieri di campagna.
Non compreresti al negoziante,
il filobus non passerebbe in città!

Non si mangerebbe a tavola
non ci sarebbe il divano.
Nessuno scaverebbe miniere,
né farebbe solchi e semina sui pendii.

Nessuno avrebbe un soldo
non si venderebbe la carne.
Non verrebbe il postino
a portare i telegrammi.

Non si conoscerebbe arte e scienza
non si curerebbero gli infermi.
L'uomo mangerebbe l'altro uomo.

Mám pravdu, pane profesore?
Neměl by času na city,
nehledal v ženách krasavice,
nenavštěvoval university
a nestudoval na technice.

Ty duše, kdysi divoká,
jaké to bylo probuzení,
když stal se jednou z otroka
muž, který prací svět i sebe mění,

muž, jenž si holí břitvou knír,
muž, jehož nelze z cesty svést
muž, který vybojoval mír
a vybojuje lidem štěstí!

(1949-1952)

Pavel Kohout (1928)

Traktorové častušky

Traktory, traktory,
i vy traktoristé,
údernické prapory
zasloužili byste!

To vám bylo pozdvižení,
to vám bylo smíchu, klení,
to vám bylo hovorů,
když k nám přijel o žních loni
na výpomoc místo koní
párek nových Zetorů.

Traktory, traktory,
rozbít přijely jste
zastaralé názory,
zastaralý systém!

Pan farář hned ráno kázal:

Ho ragione, professore?
Non avrebbe tempo di amare,
non vedrebbe belle donne,
non frequenterebbe lezioni
e neppure il politecnico.

O anima un tempo selvaggia,
quale fu il risveglio quando
un giorno nacque dallo schiavo
l'uomo che cambia lavorando,

l'uomo che si rade il viso,
l'uomo che non si fa deviare,
l'uomo che conquista la pace
e per le genti la felicità!

Gli stornelli del trattore

Trattori, trattori,
e voi trattoristi,
stacanovisti allori
vi meritereste!

Ce ne fu di rumore,
di bestemmie e risate,
se ne fece un gran parlare
quando vennero a trebbiare
non due cavalli attaccati
ma due nuovi Zetor.

Trattori, trattori,
siete venuti a spaccare
il vecchio modo di pensare,
il sistema d'allora!

Il parroco al mattino predicava:

«Přišla na nás mravní zkáza,
konec boží naděje!»
Místní statkář k tomu dodal,
že se čeká velká voda,
slintavka a kurděje.

Traktory, traktory
– svatá pravda jistá –
ďáblovy jsou výtvary,
dílo antikrista!

V poli chodí silné stroje,
do večera hotovo je
to, co dříve za týden.
Stroje zanechaly dojem...
Proč ale ty, srdce moje,
od té doby vzdycháš jen?

Traktory, traktory,
úspěch máte jistý.
Je to těmy motory
nebo traktoristy?

Tenhle problém rozřešily
naše dívky až v té chvíli,
kdy s úsměvem ve tváři
vezli je dva hoši milí,
vezli si je roztomilí
na traktorech k oltáři!

Traktory, traktory,
i vy traktoristé,
údernické prapory
zasloužili byste!

A ty dívky ke své slávě
porozuměly si hravě
se stroji i s manželky,
takže napřesrok už čtyři
traktorová bohatýři
do pšenice vyjeli.

'La morale è in rovina,
è la fine della speranza divina!'
E il latifondista aggiungeva
che è incombente l'alluvione,
afta e scorbuto a profusione.

I trattori, i trattori,
– sacrosanta verità –
del diavolo sono i lavori
dell'anticristo capacità!

Le forti macchine nei campi
hanno fatto in poche ore
di sette giorni il lavoro.
Le macchine, che forza...
Perché adesso, mio cuore,
sospiri tanto allora?

Trattori, trattori,
un successo mai visto.
Lo si deve ai motori
oppure ai trattoristi?

Il problema han risolto
le ragazze portate,
col sorriso sul volto
dei ragazzi gentili,
sì le belle sui sedili,
sui trattori all'altare!

Trattori, trattori,
e voi trattoristi,
stacanovisti allora
vi meritereste!

E le ragazze all'uopo
un'intesa han trovato
con macchina e marito,
sicché un anno dopo
eran quattro i gladiatori
nel grano sui trattori.

Traktory, traktory,
 slavně rozbily jste
 zastaralé názory,
 zastaralý systém!

Dneska už ty čtyři v kraji
 všichni lidé nazývají
 «traktorové rodiny».
 Často se jich žertem ptají,
 brzo-li si nachystají
 malý traktor pro syny.

S traktory, s traktory
 pro vítězství jisté
 za daleké obzory
 jedou traktoristé!

Dneska u nás mladí, staří,
 ženy, děti, výměnkáři
 – a děvčata nejvíce –
 bombardují ministerstva,
 aby u nás byla zčerstva
 traktorová stanice!

Traktory, traktory,
 i vy traktoristé,
 údernické prapory
 zasloužili byste!

(1949)

Dělnickému studentovi

Urputný, žhavý, někdy unavený,
 nezvyklý dosud tichu pokoje,
 nad učebnicí držíš noční směny
 tak jako tvoji bratři u stroje.

Trattori, trattori,
 siete riusciti a spaccare
 il vecchio modo di pensare,
 il sistema d'allora!

Oggi quei quattro autisti
 ormai tutti li chiamano
 «le famiglie trattoriste».
 E scherzosi domandano
 se presto al bambino
 daranno un trattorino.

Sui trattori, trattori,
 alla sicura vittoria
 su orizzonti mai visti
 marciano i trattoristi!

Oggi giovani e vecchini,
 donne, bimbi, contadini
 ma ragazze soprattutto
 bombardano i ministeri
 per avere al postutto
 trattori a fitte schiere!

Trattori, trattori,
 e voi trattoristi,
 stacanovisti allori
 vi meritereste!

Allo studente operaio

Ostinato, ardente, a volte stanco,
 finora non uso al silenzio della stanza,
 sul libro di testo fai i turni di notte
 come i tuoi fratelli alle macchine.

Před žárovkou a knihou prchá přítmí;
tvé prsty, které obráběly kov,
zdolávají teď strmé logaritmy
a dobývají tvrze cizích slov.

Někdy je těžko. Dutě duní spánky.
Jiný už možná dávno by se vzdal.
Ale ty znovu rozevíráš stránky
a probíjíš se jejich spleť dál.

Sám sis dal rozkaz: techniku i vědu
jak rudý prapor do svých rukou vzít,
aby už nikdo zrádnou dávkou jedu
nemohl ho tvé třídě vyrazit.

Uč se! A dokaž těm, co ústa kříví,
že ti už nic nemůže zabránit
vyznat se v tajných znacích deskriptivy
tak jako v stěně svého rubání

rozetnout uzly čísel zamotaných
s mrštností, které valcípí navyká,
anebo zvládnout lehce jako granich
složité rytmy svého jazyka.

Zdravím tě, soudruhu! Mé srdce tuší,
že slavně tuto bitvu zakončí,
staneš se inženýrem lidských duší
a stejně jako prudký soustruh dřív

budeš pak mistrně a neotřesně
do budoucnosti nevidané

ty
na tisícinu milimetru přesně
řídit i dráhu naší planety!

(1954)

Lampadina e libro scacciano il buio;
hanno lavorato il metallo le tue dita,
ora scalano ripidi logaritmi,
espugnano fortezze di parole.

Talora è dura. Pulsano le tempie.
Un altro si sarebbe da tempo arreso.
Ma tu riapri quelle pagine
per sbrogliarne ancora l'intreccio.

L'ordine l'hai dato tu stesso: tecnica e scienza
prendere in mano come la bandiera rossa,
perché più nessuno con veleno traditore
possa strapparla alla tua classe.

Studia! E mostra a chi storce la bocca
che nulla più può impedirti
di capire i segreti segni della geometria
come la parete della tua miniera,

di sciogliere i nodi dei numeri
con l'agilità del laminatore,
o di guidare leggero come la gru
i ritmi complessi della tua lingua.

Ti saluto, compagno! Sente il mio cuore
che conclusa in gloria questa lotta
sarai ingegnere di anime umane
e come prima il tornio veloce

dopo tu, abile e fermo,
in un futuro mai visto

tu
preciso al millesimo di millimetro
guiderai la strada del nostro pianeta!

Jiří R. Pick (1925-1983)

Parodie dal ciclo «Il tornio» (tema del recente passato)
 František Branislav

Soustružnice

Vítáme podzim netesknicé.
 Každý si jinou růží vysní.
 Má hebkou tvář má soustružnice,
 kdo asi, kdopak líbat ji smí?

Není, žel, pro mě její cit,
 když nahou paží k páčce sahá.
 Víím: nesmím ji teď vyrušit.
 Ta součástka je velmi drahá.

(«Básnický almanach» 1956)

Bohumil Hrabal (1914-1997)

Krásná Poldi

Epos

ZPĚV

Kampak se poděl ten slepec
 od Masarykova nádraží?
 Kampak se jen poděl?
 Stával tam,
 a když vítr zimní vál,
 od břicha k hlavě šustil
 a sníh v stránkách listoval.
 Lidé chodili v předklonu
 a slepec s větrem rval se o noviny
 jak ventilátor, když trhá kalendář.
 Ale lidi neviděli.
 Ne, neviděli, nechtěli vidět.
 Míjeli tu živou rotačku
 posunutým okem.
 Kampak se asi poděl ten slepec?
 Kam se ale taky poděl ten mrzák

La tornitrice

Accogliamo l'autunno gioiosi.
 Ciascuno sogna la sua rosa.
 Ha il volto liscio la mia tornitrice,
 ma chi, chi mai potrà baciarla?

Non per me prova ahimè passione
 quando il braccio nudo afferra la leva.
 So che non posso distrarla, non oso.
 Quel pezzo di ricambio è molto costoso.

La bella Poldi

Epos

CANTO

Dov'è finito quel cieco
 della stazione Masaryk?
 Dove sarà finito?
 Stava là in piedi,
 e quando il vento invernale soffiava,
 frusciava dalla pancia alla testa
 e la neve sfogliava le pagine.
 La gente camminava china
 e il cieco si azzuffava col vento per i giornali
 come un ventilatore quando strappa un calendario.
 Ma la gente non vedeva.
 No, non vedevano, non volevano vedere.
 Passavano accanto a quella rotativa vivente
 con l'occhio spostato.
 Dove sarà finito quel cieco?
 E dove sarà finito anche quel mutilato

z Václaváku?
 Kam ten se poděl?
 Míval v ruce mechanickou hračku,
 natáhnul ji a vyhodil do vzduchu
 a chytal ji do rozepjatých paží.
 Vždy musil pár kroků za tou hračkou,

jako by byl po pás v zemi.
 Kam se asi poděl tehle mrzák
 s nohama amputovanýma nad koleny?
 Kam se poděl?
 A ta ženská s ujetými chodidly
 od svatého Havla? Kam ta?
 Chodívala vkleče a po kolenou
 a na lýtkách měla gumové galoše
 obráceně.
 Když napadnul první sních,
 kráčela naproti mně.
 Když jsem ji minul,
 podle šlápot měla jít se mnou.
 Avšak ona se vzdalovala
 jak pokrok.
 Kampak se asi poděla?
 Kampak se poděli všichni mrzáci?

[...]

Je tedy krásná Poldi taky výkřik,
 který trhá na cucky nápisy a hesla
 za tři koruny padesát deset deka.
 A člověk se vrací do potrubí srdce
 a zkoumá účet, za co se platí
 a proč tolik platilo,
 protože kdo prsty do práce úrodné vloží,
 spasen je navždycky,
 protože život je neštěstí a láska
 a věrnost třeslutým krásám
 za cenu vlastního života,
 zadarmo
 VŠEHO.
 Ale noviny zpovzdálí krasopisně líčí,

di piazza Venceslao?
 Dov'è finito quello?
 Teneva sempre in mano un giocattolo meccanico,
 lo caricava e lo gettava in aria
 e poi lo afferrava tra le braccia spalancate.
 Ogni volta doveva fare qualche passo dietro quel
 [giocattolo

come fosse interrato fino alla cintola.
 Dove sarà finito quel mutilato
 con le gambe amputate sopra le ginocchia?
 Dov'è finito?
 E quella donna con i piedi mozzati
 di San Gallo? E quella?
 Avanzava ginocchioni, ginocchio dopo ginocchio,
 e ai polpacci aveva galosce di gomma
 infilate al contrario.
 Quando cadde la prima neve,
 mi venne incontro.
 Quando le fui a fianco,
 dalle orme sembrava procedere insieme a me.
 Invece si allontanava
 come il progresso.
 Dove sarà finita?
 Dove sono finiti tutti i mutilati?

[...]

La bella Poldi è dunque anche grido
 che strappa a brandelli scritte e slogan
 a tre corone e cinquanta l'etto.
 E l'uomo torna alle condutture del cuore
 per esaminare il conto, per che cosa si paga
 e perché si è pagato tanto,
 poiché chi le mani pone a lavoro fecondo
 è salvo per sempre,
 perché la vita è sventura e amore
 e fedeltà a bellezze scoppiettanti
 a prezzo della propria vita,
 gratuitamente
 di TUTTO.
 Ma il giornale da lontano descrive con belle parole

jak pracující tančí kozáčka,
 zatímco on
 popelavý vychází do popele,
 plivá dehet a kácí se na postel,
 žíznivá ocel mu proplovává okem
 a obraz manželčin je pryč,
 děti se temnotám svěří v hrůze,
 že tělíčko tátovo se snažilo
 směšnými kroky vyskocit.
 Ženich leží pod dekou
 a do svatebního lože
 mu podstrčili
 holohlavou, bezzubou stařenku.
 Ale tohle je život a stroj musí jít,
 pokrok jí pečené mládence
 a stříbrné sanitní auto je v napětí,
 rozdrčená ruka tolik touží se vrátit
 a zacouvat do tvaru, který vlastnila,
 tolik ztracené obsahy milují formy
 a naopak,
 ale válcovna ví, co doba žádá,
 proto své úsilí do práce dává,
 lékař v bílém plášti si myje ruce
 a ptá se: Věříte, paní?
 Tak věřte!
 Běžte se pomodlit, hodte si vorel – pán,
 protože věda je právě teď v koncích.
 A myje si ruce a nepodívá se.
 Co by se čítil?
 Ví, že právě teď, nebo za hodinku,
 nejpozději za dva dny, týdny, měsíce,
 sklapne past a auto vybere kořist,
 vždy nějaký důvěřivý brigádníček

špatně lapne kleštěma hořící drát,
 špatně přehodí žíznivou ocel
 a deset metrů krásné červené křivky
 vyletí do černého vzduchu,
 a když dopadne smyčka na krk,
 donutí brigádníčka,
 aby kamarádům na střece

come un lavoratore balla la danza cosacca,
 mentre lui
 cenerino esce nella cenere,
 sputa catrame e si abbatte sul letto,
 l'acciaio assetato gli sguazza nell'occhio
 e l'immagine della moglie sparisce,
 i figli si affidano all'oscurità nel terrore
 che il corpicino di papà abbia tentato
 con buffi balzelli di saltar via.
 Lo sposo giace sotto una coperta
 e nel letto nuziale
 gli hanno rifilato
 una vecchia calva e sdentata.
 Ma questa è la vita e la macchina deve lavorare,
 il progresso mangia giovani arrosto
 e un'autoambulanza d'argento è in tensione,
 la mano spappolata brama così tanto ritornare
 e retrocedere alla forma che possedeva,
 tanto i contenuti perduti amano le forme
 e viceversa,
 ma il laminatoio sa che cosa richiede l'epoca,
 perciò mette fervore nel lavoro,
 il medico in camice bianco si lava le mani
 e domanda: Ha fede, signora?
 Allora abbia fede!
 Corra a pregare, faccia testa o croce,
 perché la scienza è al capolinea.
 E si lava le mani e non guarda.
 Perché dovrebbe agitarsi?
 Sa che giusto adesso o tra un'ora,
 al più tardi tra due giorni, settimane, mesi,
 la trappola scatterà e l'auto raccoglierà la preda,
 sempre qualche piccolo lavoratore della brigata
 [fiducioso
 agguanta male con le tenaglie il cavo rovente,
 passa male l'acciaio assetato
 e dieci metri di una bella curva rossa
 schizzano nell'aria nera,
 e quando il cappio piomba sul collo,
 costringe il piccolo lavoratore della brigata
 a ballare sulla pista

zatančil tanec,
variaace na Laokoonovo sousoší,
oder über die Grenze der Malerei,
kde maximální tvůrčí bolest
hledá minimální zkratkový dotyk,
a žhavý kov,
když nepropálí bradu,
přiškvaří lícní kost,
když neprohoří ramenní kloub,

upálí prsty.
Nakonec hlava klesá a rty se připečou
k Věčnosti páchnoucí polibkem
a obhořalou klíční kostí
si odemkne duše mučírnu
a krásná Poldi tuční.
Poplašení brigádníci
pak sází všechno jen na život.
Chachá!

[...]

Krásná Poldi je taky nádherná práce
nádherných lidí.
Přistupuji k elektrolytické peci
s modrými brýlemi
a tavba bouřlivě kлокotá.
Prostor duní jak symfonický orchestr,
vždy jediným pohledem proběhnu
[schodištěm
až nazpět k průsečíku,
kde čtyři oči se proměnily v milost,
kdy poprvé jste se mnou snášela lampu

do sklepení Vetry,
moje ruka se poprvé dotkla ruky vaší
a melodický mandl lisoval mi srdce,
zaprášení manekýni trnuli bystrozrakem
a konvenčností,
houpací židle vaší chůze
mi vrátila osvěžený mozek

una danza per gli amici,
variazioni sul gruppo statuario del Laocoonte,
oder über die Grenze der Malerei,
dove il massimo dolore creativo
cerca il minimo breve contatto,
e il metallo arroventato,
se non perfora il mento,
abbrustolisce lo zigomo,
se non trafigge col fuoco l'articolazione della
[spalla,

brucia le dita.
Alla fine la testa ricade e le labbra si saldano
all'Eternità con un fetido bacio
e attraverso la clavicola bruciacchiata
l'anima si apre una cella di tortura
e la bella Poldi s'ingrassa.
Gli uomini della brigata allarmati
poi puntano tutto solo sulla vita.
Ah ah!

[...]

La bella Poldi è anche il magnifico lavoro
di magnifica gente.
Mi accosto al forno elettrolitico
con gli occhiali blu
e il bagno di fonditura borbotta turbolento.
Lo spazio rimbomba come un'orchestra sinfonica,
sempre con un solo sguardo percorro la scala

a ritroso verso il punto d'incontro
in cui quattro occhi si trasformano in grazia,
in cui per la prima volta insieme a me lei calò la
[lampada

nel sotterraneo di Vetera,
la mia mano per la prima volta toccò la mano sua,
e un mangano melodico mi pressava il cuore,
manichini impolverati s'irrigidirono occhiuti
e convenzionali,
la sedia a dondolo del suo passo
restituì al mio cervello vigore

a blesk mého citu přeletěl do vašich vlasů.

Pak už lze viděti Smrt,
zřítit se do vroucí tavby
na počest lásky,
ocel s přísadou mne
a vašeho obrazu ve mně,
obrázku, který mi vnucuje malinkou tvář,

dětskou tvář zalitou bolestným smíchem,
protože židovská dívka plivala žiletky
a já jsem si pořezal ruce.

Krásné borůvkové noci mne naplňují
[jitrem

a tryska mého srdce vstříkuj
krvavou směs,

nesu vaši korouhev podél černého jezera,
slunce fárá z temnot

a hebké vlnící se obilí se zmitá,

kolečka těžných jam se točí

a v zástupech vápnem natřených třešní

ožívají zákryty vojenských hřbitovů,

hlídači s revolvery hlídají

odrátované ženy

a vlaštovky roznášejí pozdravy houslí.

Trestankyně se řadí,

hledám očima tu moji krasavici,

ale ona tam není,

některé ty ženské mají vyčesané vlasy

jak vznešené dámy,

překládají si kalhoty pod kolena

jak miliardárky rybařící v Miami,

svět je drží pouhou formou,

barvičky na rty, krém a cigarety,

to jsou náplasti na doživotí,

u vchodu do lágru zpívá v kleci čížek,

jako by mu vypíchlí oči,

sladkost mi zaplavuje játra

vůní laku na nehty,

ach,

e il lampo del mio sentimento trasvolò nei suoi
[capelli.

Poi si può vedere la Morte
precipitare nel bagno di fonditura ardente
in onore all'amore,

acciaio con la carica di me
e dell'immagine sua in me,
una piccola immagine che mi impone un volto

[minuto,

un volto di bambina irrorato di un riso dolente,
perché la ragazzina ebrea sputava lamette
e io mi sono tagliato le mani.

Belle notti di mirtillo mi riempiono di alba

e l'ugello del mio cuore inietta

una miscela di sangue,

porto il suo vessillo lungo il lago nero,

il sole sale da miniere di tenebra

e il morbido grano freme ondeggiando,

le rotelle dei pozzi d'estrazione girano

e nelle schiere di ciliegi dipinti di calce

si ridestano cimiteri militari allineati,

sorveglianti con le rivoltelle controllano

donne avvolte in filo spinato

e le rondini portano saluti di violini.

Le detenute si mettono in fila,

cerco con gli occhi quella mia beltà,

ma lei non c'è,

tra quelle donne alcune hanno i capelli acconciati
come nobili dame,

si arrotolano i calzoni sotto il ginocchio

come le miliardarie che fanno pesca a Miami,

il mondo le tiene con la sola forma,

i rossetti, la crema e le sigarette

sono cerotti a vita,

all'ingresso nel campo canta in gabbia un

[lucherino

come gli avessero cavato gli occhi,

la dolcezza mi inonda il fegato

di odore di smalto per unghie,

ah,

a vaše polychromní socha
a konvalinky se mi řinou z očí.
Krásná Poldi, krásná Poldi,
otisku mědi
a připálená kadeři od hvězd,
kterými jsem vás ověncil,
lůžko vonící vůní routy
a svatebním veselím,
to nejkrásnější, co jsem kdy viděl,
tím vás ověšuji,
tedy vás sebe samou,
mrtvými věcmi hovořím s vámi,
když emailové džbány padají z nebes,
když šílená luna
zrcadlí reflexy vašich reflexů,
i vzduch je vámi umazán,
stačí vytočit číslo
a ruka zdvihá ametystový telefon k vlasům,
z úst proudí mlžný vzduch
přenášený elektromagnetickými vlnkami,
zmrazená slova, hvězdice, vlákna.
Ach,
kdybych vám mohl propůjčiti svoje oči.
Je to tak krásné být zamilován,
mít stále s sebou maličký elektromotor.
Je mne vždy víc, když na vás myslím.
Otvírám oči
a únava mi oškrábává kosti.
Kdybyste aspoň byla sirotek,
nebo zlámané nohy.
Ale takhle?
Však přece!
Kdybych nakopal uhlí pro celý věk,
nepodivil bych se svým rukám,
kdybych zpracoval tuny tun oceli,
nepodivil bych se svým rukám,
ale vy jste se dotýkala mých prstů,
vy jste mne jedinkrát políbila,
vámi jsem porazil diamantový vesmír,
vámi jsem smrtelný.

e la sua statua policroma
e mughetti mi sgorgano dagli occhi.
Bella Poldi, bella Poldi,
impronta di rame
e ricciolo acceso dalle stelle
con le quali l'ho incoronata,
giaciglio profumato del profumo di ruta
e d'allegria nuziale,
della cosa più bella che ho mai veduta,
di quella la adorno,
lei di lei stessa quindi,
attraverso le cose morte parlo con lei,
quando brocche smaltate cadono dai cieli,
quando la luna folle
rispecchia i riflessi dei suoi riflessi,
anche l'aria è imbrattata di lei,
basta formare un numero
e la mano alza il telefono ametista verso i capelli,
dalla bocca fluisce aria brumosa
trasportata da piccole onde elettromagnetiche,
congelate parole, stelline, fili.
Ah,
potessi prestarle i miei occhi.
È così bello essere innamorato,
portar sempre con sé un minuscolo elettromotore.
Ce n'è sempre di più di me, quando penso a lei.
Apro gli occhi
e la stanchezza mi raschia le ossa.
Almeno lei fosse orfana,
o con le gambe spezzate.
Ma così?
E però!
Se scavassi carbone una vita intera,
non mi stupirei delle mie mani,
se lavorassi tonnellate su tonnellate di acciaio,
non mi stupirei delle mie mani,
ma Lei ha toccato le mie dita,
Lei mi ha baciato un'unica volta,
grazie a Lei ho battuto un universo di diamante,
grazie a Lei sono mortale.

[...]

To bystré jitro,
kdy starci nejvíce chrchlají
a stařeny si dýchají proti dlaním,
aby dle zápachu jistily, že ještě jsou,
to líbezné jarní jitro,
kdy první bezy trpí chrhlením krve,

to vaječné jitro,
kdy plynové lampy slehají bílek ve světlo,
to ráno se půjdu s přáteli pohřbít.
Napřed koupím maličkou bílou rakvičku

s krepovým bílým papírem,
kde na maličké bílé peřince z krepu
bude můj bílý úsměv z druhé strany,
škleb zasypaný pilinami květin
a já ponesu sám sebe v náručí
a přátelé půjdou v průvodu za mnou
se stříbrnými lunami lopat,
a půjdeme nahoru nad krásnou Poldi
a niklovým krumpáčem poodemčeme zem
a na fialovém popruhu se spustí
můj krabatý polibek věčnosti,
můj živý strach,
který je všechno, co mám, v co doufám,
co znamenám, v co věřím,
protože kdybych se nebál,
ještě teď bych si obléknul nejhezčí šaty,
ustrojil hostinu na všech stolech,
omotal si hlavičku prostěradly
a usmívaje se,
vystřelil bych si mozek.
Ale já se bojím,
to je to, já se bojím,
protože miluji
život.

[...]

(1950)

[...]

Quella frizzante alba
in cui i vecchi più scattarono
e le vecchie si alitano sulle mani
per accertarsi dal puzzo di esserci ancora,
quella leggiadra alba di primavera
quando i primi sambuchi soffrono sbocchi di
[sangue,

quell'alba all'uovo
in cui i lampioni a gas montano la chiara in luce,
quella mattina andrò con gli amici a seppellirmi.
Prima comperò quella pastina cassa da morto
[bianca

con bianca carta increspata
dove in minuscole fasce bianche di cresco
starà il mio bianco sorriso dall'altra parte,
smorfia seppellita da trucioli di fiori
e io porterò me stesso in braccio
e gli amici cammineranno in corteo dietro di me
con le lune d'argento delle pale,
saliremo in su, sopra la bella Poldi,
e con un piccone di nichel schiuderemo la terra
e su una cinghia viola verrà calato
il mio raggrinzito bacio all'eternità,
la mia viva paura
che è tutto quello che ho, in cui spero,
che significhino, in cui credo,
perché se non avessi paura
anche adesso indosserei l'abito più bello,
imbandirei un banchetto su tutti i tavoli,
mi avvolgerei la testina con lenzuoli
e sorridendo
mi sparerei al cervello.
Ma io ho paura
questo è, ho paura
perché amo
la vita.

[...]

Jan Zahradníček (1905-1960)

Báseň k prvnímu květnu

Nesmírný plakát
přelepil oblohu zachmuřenou
Nebyla to korouhev Křížových dnů
Neprosilo se

Místo deště přišlo jen ochlazení s kotouči
[prachu]

Trávníky se hned zašpinily a listí zestárlo
v tom jaru, nad kterým se zavíraly oči básníků

odsouzených
už jenom obcovat s přízračnostmi
a lhát

Konečně sami
mohli se teď obrátit zády k vesmíru
vytýkající mu spoustu nepřesností
Troufali si
aby dokázali, jak se má jít na to
když se chce stvořit kus pořádného světa

kde by to klapalo
kde jeden jako druhý
neměl by už komu závidět
ani koho napodobovat

Bylo jim k zlosti
to piplání s každým zvlášť
aby nebylo dvou tváří ani dvou listů navlas
[stejných]

ty okolky s nalomeným stéblem, pro něž schválně
míchaly se přehánky a roztápělo slunce
zvláště když se všude hemžilo nepodařenci
a také bídy neubývalo. Ale Bůh
nechtěje jim překázat se děsivě vzdaloval

Per il primo maggio

Un enorme manifesto
si incollò sul cielo incupito
Non era l'insegna dei giorni della Croce
Non si pregava

Al posto della pioggia venne solo il freddo con
[mulinelli di polvere]
Subito i prati si sporcarono e le foglie
[invecchiarono]
quella primavera, su cui si chiusero gli occhi dei
[poeti]

condannati
ormai solo a unirsi alle apparizioni
e a mentire

Finalmente soli
potevano ora voltare le spalle all'universo
rimproverargli un'infinità di inesattezze
Osavano tanto
per mostrare come si fa
quando si vuol costruire un pezzo di mondo ben
[ordinato]

in cui tutto fili liscio
in cui né gli uni né gli altri
abbiano più nessuno da invidiare
né da emulare

Li mandava in collera
quel coltivare ogni singolo
perché non ci fossero due volti né due foglie
[identiche]
quel divagare su uno stelo incrinato, facendo apposta
agitare i piovaschi e incendiare il sole
specie quando ovunque brulicavano i falliti
e nemmeno la miseria si assottigliava. Ma Dio
non volendo essere loro d'intralcio con orrore si
[allontanava]

nebesa se vyprazdňovala až k poslední hvězdě
suchý chechtot Mefistův
pronikal kostmi

Měla to být slavnost
ale když jsem poslouchal zdálky
jejich pochodování a jejich hudby
slyšel jsem jen ten chechtot a dutý lomoz
[bubnů

podtrhoval strašlivou osamělost zástupů
nad nimiž se smrákalo
Neviděli a neslyšeli
šílený podvod se tu dokonával
plechovým hlasem předříkávačů katastrof
Tak šli a ztráceli se
v zatáčce dějin
které se o ně už nestaraly –

Bože zástupů
drtivý lis tvé rozhorlenosti
na ně nepřivolávám
neboť kdybych šel a zeptal se kohokoli
dověděl bych se věci ještě hroznější
než vím
Svět, který jest
Suknice nesešívána tvé slávy
té se zběsile chytám
v uhýbavém křepčení mátoh

Za ně se modlím

(1949)

Jiřina Hauková (1919-2005)

Prověrky v místní organizaci I

Od mládí měla jsem jen dřinu.
Z jedenácti dětí. A do sklepa k nám

i cieli si svuotavano fino all'ultima stella
la secca e fragorosa risata di Mefistofele
penetrava le ossa

Doveva essere una festa
ma ascoltando da lontano
la loro marcia e la loro musica
sentivo solo quella risata e il rombo cavernoso
[dei tamburi

sottolineava la terribile solitudine delle folle
su cui calava la sera
Non vedevano e non sentivano
il folle inganno giungeva ora a compimento
con la voce metallica dei cantori di catastrofi
Così andavano a perdersi
alla svolta della storia
che di loro più non si curava...

Dio delle schiere
il torchio schiacciante della tua ira
su di loro non invoco
poiché se andassi a chiedere a chiunque
verrei a sapere cose ancora più spaventose
di quelle che so
Il mondo che è
Tunica senza cuciture della tua gloria
ad essa mi aggrappo con foga
nello sfuggente piroettare degli spettri

Prego per loro

Verifiche nell'organizzazione locale I

Fin da giovane mi sono trovata solo a sgobbare.
Di undici figli. E nella nostra cantina

nesvítilo sluníčko. A na rukou jen špínu
prach a prach a smetí.

Do tedka se mi stejně daří.
Ještě je šero jako prach
a uklízím už deset kanceláří.
Mám ráda pořádek,
vařím a dělám dětem záplaty.
Pak myju schody, večer zamykám.
To máte odpověď, proč nemám kdy
přečíst si ani noviny.

(1948)

Lidé ve městě

V půl osmé ráno
kupec odnaproti
vytahuje roletu.
Popeláři se usmívají,
šroub vozu vzprazdňuje popelnice.
Slunce vystupuje
přes protějščí anténu,
košíky s prádlem
spěchají na mandl
a ve středisku naproti
perpetuum mobile,
vrtačky, plomby, protézy
s vůní éteru a chloroformu;
slunce stoupá,
kupec stahuje pruhovanou roletu
a volá: Pojďte,
mám pro vás jablečné mošty.

(1958-1962)

Skica

Za nedělního prosincového odpoledne
u starého pivovaru

Annalisa Cosentino

non arrivava il sole. E sulle mani solo sporozia
polvere e polvere e immondizia.

Anche ora va allo stesso modo.
Fuori è ancora scuro come la polvere
e sto già pulendo dieci uffici.
Mi piace l'ordine,
cucino e cucio le toppe per i bambini.
Poi lavo i gradini, la sera chiudo a chiave.
Eccovi la risposta del perché non ho mai
nemmeno il tempo di leggere il giornale.

La gente in città

Alle sette e mezzo di mattina
il commerciante dall'altro lato della strada
tira su la tendina.
I netturbini sorridono,
l'elica del veicolo svuota i cassonetti.
Il sole si alza
oltre l'antenna di fronte,
i cesti della biancheria
si affrettano verso lo strizzatoio
e nello studio dall'altra parte
moto perpetuo,
trapani, otturazioni, protesi
con effluvi di etere e cloroformio;
il sole sale,
il commerciante abbassa la tendina a righe
e chiama: Venite,
ho per voi del mosto di mele.

Bozzetto

Una domenica pomeriggio di dicembre
presso il vecchio birrificio

na čtverhranném dvorku,
člověk vybírá cihly z rozbouraného domku,

oklepává jednu za druhou,
klade je na hromádku
pod černý bez,
až sametový soumrak
se mu lehce položí na ruku
a on zůstává stát,
zasněn nad svou prací.

(1963-1965)

Jan Skácel (1922-1989)

Betonáři na procházce

Večer jdou si na procházku v nových šatech
ušitých trošku přes módu.

Zvlášť si jdou oni
a zvlášť jdou jejich těla,
uzrálá uvnitř,
vypálená
šinou si to po druhé straně chodníku.

Měsíc svítí jako ženské koleno
zpod široké a vyhrnuté sukně.
Hranatá tma mužských stínů
má ruce zastrčeny v cizích kapsách.
Mnoho děvčat potkávají
a všechna by si chtěla nezávazně sáhnout
na krupobití svalů pod tenkou látkou kabátu

a trička.

Však touha betonářů,
malá bradavička,
má ztvrdlý hrot a zaníceně tře se
o naškrobené plátno tmy.
Nejdou ulicemi jako my.
Jdou krokem houpaček a netváří se.
Mrsknutím svalů zahánějí muchy,

in un cortile quadrato,
un uomo raccoglie mattoni da una casetta

[demolita,

uno dopo l'altro li scrolla,
li ammucchia
sotto un nero sambuco,
finché il tramonto di velluto
non gli si posa leggero sulla mano
e lui rimane in piedi,
assorto al lavoro.

La passeggiata dei cementisti

A sera se ne vanno con i vestiti nuovi
cuciti un poco fuori moda.

Da una parte se ne vanno loro
e accanto passano i loro corpi,
maturi dentro,
cotti a fuoco
lenti lungo l'altro lato del marciapiede.

La luna brilla come il ginocchio di una donna
sotto l'ampia gonna sollevata.

Il buio angoloso delle ombre degli uomini
affonda le mani in tasche altrui.
Incontrano molte ragazze
vorrebbero tutte toccare senza impegno
la grandinata di muscoli sotto la giacca sottile

e la maglietta.

Perché il desiderio dei cementisti,
una piccola bolla
con la punta dura, irritato strofina
la tela inamidata del buio.
Non vanno come noi per le vie.
Vanno a passo dondolante senza fingere.
Il guizzo di un muscolo scaccia le mosche

když v práci usednou jim na zpcená záda.
Život je možná jednoduchý,
jak rána z děla,
jako kanonáda,

když jdou si po práci a nemyslí už na nic.

Nic nezbylo. A není také třeba.
Když minou na nároží svoje těla,
plívají skrze ně.
S rozmyslem. Tak, aby slína proletěla.

(1949)

Úroda kolem Tasova

Krajina ve které se o balvany v polích
rozklpýtal čas

Sedláci hrají tam po hospodách karty
A v lese spával se samopalem pod hlavou
Partyzán přikrytý šíleným měsícem

Před mnoha lety ho zavraždili v Meziříčí
Němci

Surovou ranou do týla
U cesty vítr znovu a znovu láme plechového
Krista

Na dřevěném kříži

Úroda ale úroda vysoká do výšky pořádného
chlapa

Vlní se za jeho zády
Jako by obilím běželo stádo koní
S hřívou rozpálenou do běla

(1960)

dalle schiene sudate durante il lavoro.

La vita forse è semplice,
come un colpo di cannone,
come una mitragliata,

quando escono dal lavoro senza più pensare a nulla.

Nulla è rimasto. E non serve infatti.
All'angolo incrociano i propri corpi,
e ci sputano attraverso.
Attenti. A far passare la saliva.

Le messi nei dintorni di Tasov

Sui massi nei campi è inciampato il tempo

I contadini giocano a carte nelle osterie
E nel bosco dormiva la mitraglia sotto il capo
Un partigiano coperto da una luna folle

Anni fa l'ammazzarono i tedeschi a Meziříčí

Con un colpo brutale alla nuca
Lungo la via il vento sempre sbatte un Cristo di latta

Su una croce di legno

Le messi però le messi alte come un uomo forte

Gli ondeggiano dietro
Come corresse nel grano un branco di cavalli
Con le criniere incandescenti

Lámání kukuřice

Na prázdných polích lidé v starých šatech
Od rána ulamují kukuřičné palice
A jak se prodírají mezi řádky
Šestí uschlé býlí

Poslední práce na pahýlu roku
A dny jsou tvrdší nežli polní kamení
V doubí se kmitne liška jako oheň
Dřevěné vozy stojí stranou cest

A padá večer Lidé odcházejí do vsi
Která tu vždycky byla obstoupená dýmy
Množí se tma a olámané stvoly
Zůstanou na poli jak bílé kosti léta

(1968)

Trinciando granturco

Sui campi vuoti gente con vestiti vecchi
Vanno a cogliere il mais dal mattino
Mentre si fanno strada tra i filari
Le piante secche frusciano

È l'ultimo lavoro sul troncone dell'anno
E i giorni sono più duri dei ciottoli
Tra le querce guizza una volpe come fuoco
Carri di legno fermi lungo i sentieri

E scende la sera Rientrano al paese
Sempre circondato da fumi
Si moltiplica il buio e gli steli trinciati
Nel campo restano bianche ossa dell'estate

Nota

La traduzione dei versi di Hrabal è già edita (in Bohumil Hrabal, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 5-42) e si deve a Francesco Brignoli; quella dei versi di Wolker, Zahradníček e Hauková a Eleonora Bentivogli; le rimanenti traduzioni sono di Annalisa Cosentino.

La bella Poldi e Jarmilka: il lavoro e la donna nel primo Hrabal

di Eleonora Bentivogli

Dalla letteratura alle arti figurative, passando per il teatro dei cortei e delle manifestazioni pubbliche, le dittature hanno raccontato e celebrato le storie di chi ha vinto debolezze fisiche e aspirazioni personalistiche per mettere al primo posto il bene comune. L'eroe di stampo stacanovista ha il fascino del possibile, del tangibile: le sue gesta sono misurabili, le sue imprese riproducibili, le sue caratteristiche comuni a tutti i lavoratori forti e motivati.

In un momento storico in cui il lavoro è elemento fondante dell'ideologia al potere, la scrittura del ceco Bohumil Hrabal (1914-1997) appare 'spostata', come 'spostato' è il suo occhio, lo sguardo sul mondo che penetra, certo, ciò che lo circonda, ma sempre adottando scorci diversi, fuori dal comune sentire dell'epoca. Le vicende che Hrabal narra, o meglio 'trascrive', sono calate nella realtà di cui egli stesso ha fatto esperienza, sono popolate da individui che potrebbero facilmente rappresentare la parabola del lavoratore modello, del patriota comunista, della madre di famiglia, eppure si sviluppano autonomamente e, senza che ciò sia considerato un fallimento, non mostrano di realizzare ciò che la rivoluzione aveva in programma per loro.

L'acciaieria, il macero della carta, la stazione ferroviaria sono solo alcuni degli ambienti in cui Hrabal trova impiego nel corso della vita, raccogliendo ricordi, conversazioni e suggestioni che si rifletteranno nelle sue opere, caricandosi tanto di energetiche immagini del quotidiano, quanto di significati esistenziali. Nel 1949

l'autore, laureato in giurisprudenza, rinuncia all'incarico in un ufficio per iscriversi a una brigata di lavoro presso le fonderie Poldi della città di Kladno. L'esperienza della fatica a fianco della classe operaia gioca un ruolo chiave nella ricerca di una poetica originale, che gradualmente si affranca dall'attrazione esercitata dal surrealismo e da un lirismo riflessivo tipicamente giovanile, per sfociare nella fase del 'realismo totale'.

Senza formulare giudizi, Hrabal registra ogni dettaglio visto, udito, riportato o toccato con mano, abbracciando una varietà di vicende che non solo si susseguono, ma si scontrano, si affiancano, convivono nella loro diversità. Si tratta di una percezione che la forma del 'montáž' (*Mortomat, Bambino di Praga, La bella Poldi*) ritrae fedelmente, passando da una componente all'altra non solo con i balzi impensati della libera associazione, ma contemporaneamente con l'accuratezza con cui ogni indizio, anche il più insignificante o apparentemente estraneo all'indagine, viene raccolto per comporre il quadro generale. Al vissuto di ogni personaggio, in tutte le sue sfaccettature, è giustapposto l'analogo alternarsi di alti e bassi che attraversa la comunità umana, così che «il narratore hrabaliano scorge nei paesaggi devastati della Storia una sorta di grandi collage composti dal destino che ha messo insieme bellezza e crudeltà».¹

Il poema *Krásná Poldi* (*La bella Poldi*, 1950) e la prosa *Jarmilka* (1952), che ritraggono l'ambiente delle acciaierie, verranno pubblicati nella loro forma originaria soltanto a partire dal 1989. Già nel decennio

successivo alla composizione, tuttavia, compaiono diverse riscritture e variazioni di questi testi, come la trasposizione in prosa della *Bella Poldi* in *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare* (1965)².

Il primo scritto porta come sottotitolo 'Epos', a indicare che il soggetto lirico del 'Canto' si propone di non limitare la riflessione a se stesso, ma di lasciare spazio all'azione, narrata e commentata dalle voci di interpreti che entrano ed escono velocemente di scena, siano essi semplici passanti, abitanti della città, operai delle fonderie con i loro superiori. La prima a risuonare nella *Bella Poldi* è però la voce critica dell'io lirico, che si interroga sulla scomparsa degli emarginati dalle vie di Praga, parabola dei destini umani negati dal regime. Il cieco della stazione Masaryk, il mutilato di piazza Venceslao, la donna con i piedi mozzati di San Gallo sono parte integrante della città, ma vengono tenuti nascosti, allontanati da una società la cui priorità è apparire prospera e serena. L'attenzione agli ultimi ritorna nella prosa successiva, sottotitolata 'Documento', attraverso la figura di Jarmilka, l'umile inserviente delle acciaierie che si trova ad affrontare da sola una gravidanza indesiderata. In questo testo, così graffiante e crudo nei temi e nel linguaggio, Hrabal isola alcuni soggetti e li lascia sfogare in un flusso orale di cui egli stesso calibra e dirige l'espressione, passando dalle confidenze di Jarmilka agli aneddoti di un operaio sopravvissuto a un campo di concentramento nazista, fino alle riflessioni esistenziali dell'io narrante.

Il collante capace di tenere insieme le giornate di uno, così come le vite di molti, è il lavoro in quanto dimensione fisica, piuttosto che ideologica. Hrabal, il 'Dottore' che senza alcuna costrizione rinuncia ad attività intellettuali per sporcarsi le mani, riporta le proprie impressioni su carta in forma versificata, prima ancora che in prosa, scelta forse inusuale, ma indicatrice del pathos con cui l'autore si avvicina alla tematica. Nell'esperienza hrabaliana la fatica, la sporcizia e la precarietà equivalgono alla sostanza della vita, confermano giorno dopo giorno l'esistenza dell'uomo-animale, accantonando la pretesa di 'nobilitazione' ostentata dall'arte edificante. Urgenza di sentirsi vivi, dunque, percepita anche da chi non ha più le energie per esercitare un mestiere:

Quella frizzante alba
 in cui i vecchi più scattano
 e le vecchie si alitano sulle mani
 per accertarsi dal puzzo di esserci ancora.³

L'impellente autoanalisi dei segni vitali non basta però all'uomo, che è davvero, al di là dei motti sbandierati dal regime, animale sociale. È la sua natura a spingerlo verso l'aggregazione e nulla come lo svolgimento delle mansioni quotidiane sa aprire uno spiraglio che consenta di uscire dalle solitudini individuali: «quella sorta di comune spilla del Lavoro è la piattaforma sulla quale ci tocchiamo per un lembo, mentre altrimenti siamo inafferrabili l'uno all'altro...».⁴ L'attività lavorativa ha inoltre una funzione redentrice che l'io lirico del poema di Kladno non manca di sottolineare:

Poiché chi le mani pone a lavoro fecondo
 è salvo per sempre,
 perché la vita è sventura e amore
 e fedeltà a bellezze scoppiettanti
 a prezzo della propria vita,
 gratuitamente
 di TUTTO.⁵

La fibbia del lavoro penetra le carni e si fonde con i corpi, come si evince da alcune espressioni tratte dalla *Bella Poldi* in cui materiale biologico, strumenti tecnici ed elementi lessicali riferiti alla produzione formano immagini estremamente suggestive, quali 'i globuli rossi del piano quinquennale', 'le condutture del cuore', 'l'acciaio assetato' che 'sguazza nell'occhio' e 'l'ugello' del cuore che 'inietta una miscela di sangue'. Il lavoro nell'acciaiera è in grado di lasciare segni indelebili sul corpo, se non addirittura di privarlo della vita:

e il metallo arroventato,
 se non perfora il mento
 abbrustolisce lo zigomo,
 se non trafigge col fuoco l'articolazione della spalla,
 brucia le dita.⁶

Specularmente le macchine assumono agli occhi degli operai sembianze e comportamenti umani: le travi d'acciaio 'sonnecchiano', il bagno di fonditura 'borbotata' e nel gergo degli elettricisti un'avaria dei convettori è chiamato 'guasto alle tette'. La personificazione più evidente è costituita dalla stessa Poldi che dà il titolo al componimento, ovvero l'acciaiera nel suo insieme. Il marchio dello stabilimento, che riproduce la testa di una donna racchiusa in un ovale, ispira all'autore l'identificazione del luogo di lavoro con una figura femminile, in un accostamento che non può non richiamare alla mente l'amata fornace della *Ballata degli occhi del fuochista* di

Jiří Wolker. L'attrazione verso una donna vera, una delle detenute che vivono nei pressi dell'acciaieria, si confonde con il fascino della bella Poldi e con la sua funzione salvifica, grazie alla quale l'uomo può finalmente alzare lo sguardo e riconoscere la propria natura:

Se scavassi carbone una vita intera,
non mi stupirei delle mie mani,
ma Lei ha toccato le mie dita,
Lei mi ha baciato un'unica volta,
grazie a Lei ho battuto un universo di diamante,
grazie a Lei sono mortale.⁷

Hrabal situa le definizioni della bella Poldi a inizio strofa: essa è spazio ('laghetto di catrame e cataste e baracche, rami di ciliegio spezzati', 'strada lungo il laghetto nero'), suono ('grido che strappa a brandelli scritte e slogan'), tempo ('momento in cui il molatore lascia il lavoro a catena e se ne va via'), è l'essenza medesima dell'attività quotidiana, il 'magnifico lavoro di magnifica gente.' Squallore e riscatto, materia e sentimento sono dunque ugualmente rintracciabili nell'universo della bella Poldi, luogo reale che è al tempo stesso collage di situazioni contrastanti. Suscita dunque emozioni ambivalenti, la donna-acciaieria, che Hrabal vede 'ingrassare' anche grazie alle disgrazie, agli infortuni degli operai.

Nel poema si individuano inoltre continui riferimenti al denaro, ai prezzi che aumentano, all'urgenza di guadagnare per sfamare i figli, in una concezione pratica della vita svuotata di ogni sfumatura ideologica:

Ma a lei non gliene importa un tubo, vero?
Non è vero, però voglio soldi per me e la mia famiglia,
questo è il mio socialismo.⁸

Se esistono luoghi e momenti deputati al pasto, a dare sostentamento durante il servizio penserà l'immane alcol. Rum, birra, acquavite: chi ha mai detto che si beve soltanto all'osteria? Il consumo di bevande alcoliche è indice del lavoro alla stregua della paga, misura che la dottrina non sarà mai in grado di cogliere:

Il *Capitale* giace sotto il letto,
ma che lettura?
se durante il turno si bevono venti birre
e non se ne piscia neppure mezza
e per un'ora ai forni si prendono undici corone e ottanta
il primo mese?⁹

L'occhio di Hrabal si posa pertanto su ogni aspetto della macchina-corpo, incluso l'atto sessuale, che non sempre è seduzione, ma a volte si risolve in un solitario 'copulare con la terra'. Nel 'montáž' hrabaliano compaiono resoconti di incontri erotici, visioni oscene che scuoterebbero la società benpensante e un'originale terapia per curare i disturbi psichici della sfera sessuale, nuovamente legata all'alcol:

Siete un po' inibiti?
Dodici bicchierini grandi e sei quartini.
E l'ossessa si risveglia
e dai genitali le fluiscono sangue e sperma,
tuttavia nel cuore non più un solo uomo.
Profilassi.
Soffrite di complessi?
Sei quartini e dodici bicchierini grandi.¹⁰

Anche in questo campo, dunque, l'attrazione, il timore, l'incontro e la solitudine si mescolano, e se nella *Bella Poldi* l'io lirico si dichiara 'innamorato', canta a una donna e al tempo stesso all'acciaieria, nella successiva prosa sono gli incontri con l'infelice Jarmilka a scandire il ritmo della narrazione. Il lavoro, in ceco, è donna (*práce* è sostantivo femminile) e l'associazione tra dimensione amorosa e svolgimento della propria mansione è rafforzata dalla percezione che gli uomini, in questi due testi, hanno delle donne¹¹. Mentre nell'«Epos» figure come le detenute sono poste sullo sfondo e il fascino enigmatico della femminilità è esercitato principalmente dalla personificazione di Poldi, nel «Documento» questa essenza si incarna nell'umile Jarmilka, capace di mostrare non solo la miseria, ma anche la dignità di una donna inserita in questo contesto sociale.

In un luogo così concreto, dove dolore e piacere sono innanzitutto sensazioni fisiche, anche la violenza è una componente ordinaria che alimenta ulteriormente l'immaginario esasperato dei personaggi. Brutalità e dolcezza, tuttavia, risaltano l'una grazie all'altra, nell'alternarsi di fotografie spietate e slanci lirici. Nel poema ciò può avvenire anche all'interno dello stesso verso, condensato ad esempio tramite il cortocircuito sensoriale della sinestesia: 'occhi ammazzati odono le fusa amorose del tempo'. L'evocazione appassionata della donna, sovrapposta all'entità personificata dell'acciaieria, arriva a definire la vera bellezza, ornata di astri e aromi:

Bella Poldi, bella Poldi,
impronta di rame

e ricciolo acceso dalle stelle
 con le quali l'ho incoronata,
 giaciglio profumato del profumo di ruta
 e d'allegria nuziale,
 della cosa più bella che ho mai veduta,
 di quella la adorno.¹²

Se nella *Bella Poldi* la donna era il più delle volte evocata, osservata e toccata, il narratore di *Jarmilka* conversa, instaura un rapporto fondato con la giovane inserviente. La parola delle donne è concreta, è logos che cerca di riordinare gli eventi per spiegarli, per tenere insieme passato, presente e futuro. Appaiono invece più intricati i dialoghi tra uomini, tra discussione politica sul miraggio sovietico e narrazione compulsiva di episodi di vita e di morte nei campi di concentramento. Anche in *Jarmilka* la parola maschile è sostanzialmente epos, è rifugiarsi nel racconto e nel sogno, mentre l'approdo al reportage è possibile soltanto attraverso la solida testimonianza di una donna, che è concretezza e gravità della vita¹³.

Jarmilka si chiude con l'uscita di scena della protagonista, accompagnata dall'immagine poetica della stella del mattino che, «grande e non più grande di una goccia, brilla come quintessenza dell'umanità lavoratrice nel firmamento azzurro¹⁴». Il punto di luce sembra infondere coraggio a chi, con il nuovo giorno, si appresta ad affrontare ancora una volta l'angoscia dell'abitudine, l'impressione di una vita ciclica e meccanica. Anche il 'Canto' della *Bella Poldi* termina all'alba e sembra esprimere il medesimo sentimento, al tempo stesso affanno e attaccamento all'esistenza:

La mia viva paura
 che è tutto quello che ho, in cui spero,
 che significo, in cui credo,
 perché se non avessi paura
 anche adesso indosserei l'abito più bello,
 imbandirei un banchetto su tutti i tavoli,
 mi avvolgerei la testina con lenzuoli
 e sorridendo
 mi sparerei al cervello.
 Ma io ho paura,
 questo è, ho paura
 perché amo
 la vita.¹⁵

Lavoro, vita e scrittura si intrecceranno ancora in Bohumil Hrabal, ma lo sguardo penetrante sulla realtà operaia e i suoi protagonisti che caratterizza questi testi degli anni Cinquanta finirà per spostarsi su altre

esperienze. In particolare l'incontro con Jarmilka aprirà le porte a una percezione femminile del mondo che l'autore rielaborerà focalizzandosi non tanto sull'ambiente lavorativo, quanto su quello familiare. Jiří Pelán individua giustamente nella *Tonsura* (1976) il primo esperimento di Hrabal nel «riprodurre lo sguardo femminile sul mondo, uno sguardo caratterizzato da un'attenzione più profonda per ciò che è essenziale, dall'intuizione istintiva per le correlazioni e dal dono naturale dell'empatia emotiva»¹⁶. In questa prosa, infatti, il narratore adotterà per la prima volta la prospettiva di una donna, dando egli stesso voce alla sensibilità femminile che aveva fino ad allora osservato dall'esterno, a partire dall'incontro con la coraggiosa vivandiera Jarmilka e, prima ancora, con la seducente e spietata fonderia Poldi.

¹ X. Galmiche, *Il collage come sperimentazione esistenziale, in Intorno a Bohumil Hrabal*, Udine, Forum, 2006, p. 74.

² Il ritardo tra composizione e diffusione dei testi caratterizza l'opera hrabaliana almeno fino alla caduta del regime: si possono infatti distinguere le fasi produttive (fino al 1963, 1970-1976, 1982-1989) e i periodi in cui gli scritti vengono ufficialmente stampati (1963-1970, 1976-1982). Cfr. M. Špirit, *Bohumil Hrabal: una sfida per storici ed editori*, Udine, Forum, 2003.

³ B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., p. 37.

⁴ B. Hrabal, *Jarmilka*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2003, p. 134.

⁵ B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., p. 11.

⁶ B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., p. 12.

⁷ B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., p. 31.

⁸ B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., p. 33.

⁹ B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., p. 21.

¹⁰ B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., pp. 25-26.

¹¹ È curiosa la corrispondenza, in numero e durata, dei lavori e degli amori dell'autore stesso: «Sono stato terribilmente innamorato, quattro volte in tutto, ed è sempre durato quattro anni, perfino i miei famosi mestieri sono durati quattro anni, quattro anni a Kladno, quattro anni il teatro, quattro anni il macero della carta vecchia e quattro anni la ferrovia»: B. Hrabal, *Dribbling stretti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1642.

¹² B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., p. 30.

¹³ L'autore ha vissuto sulla sua pelle il contrasto tra il proprio carattere e la disincantata visione femminile: «E volevo sempre sposarmi, ma quei miei amori decidevano che non ero adatto per il matrimonio, che ero un uomo un po' troppo sognatore, e poi spendevo più di quello che guadagnavo, e non se ne faceva mai niente, e così ero io che venivo abbandonato. E finivo col crollare, crollare...» B. Hrabal, *Dribbling stretti*, in *Opere scelte*, cit., p. 1642.

¹⁴ B. Hrabal, *Jarmilka*, in *Opere scelte*, cit., p. 136.

¹⁵ B. Hrabal, *La bella Poldi*, in *Opere scelte*, cit., p. 38.

¹⁶ J. Pelán, *Bohumil Hrabal: tentativo di ritratto*, in *Opere scelte*, cit., p. LXXVIII.

La poesia del lavoro tra la Spagna e l'Isipanoamerica

di Martha Canfield

Miguel Hernández (Orihuela, 1910 – Alicante, 1942), considerato da molti membro della Generazione del '36, per Dámaso Alonso invece era «il *geniale epigono* della Generazione del '27», ossia compagno di García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas... Nato in una famiglia di pastori, praticò lui stesso questo mestiere e mentre custodiva il gregge, leggeva con avidità i classici e scriveva i suoi primi versi. Trasferitosi a Madrid, fece amicizia con Pablo Neruda e con Vicente Aleixandre e iniziò così una fase surrealista che durò poco perché, seguendo l'esempio di Neruda, considerò che l'impegno politico imponeva un altro tipo di linguaggio. Allo scoppio della Guerra Civile, si arruolò nel bando dei repubblicani, nel 1937 partecipò al Congresso Internazionale di Scrittori Antifascisti e poco dopo viaggiò nell'Unione Sovietica in rappresentanza del governo repubblicano. Poco prima era riuscito a tornare brevemente a Orihuela per sposarsi e nel 1938 nacque il primo figlio, che morì dopo pochi mesi, e nel 1939 nacque il secondo. Finito in carcere dedicò al piccolo Manuel Miguel le famose *Nanas de la cebolla*. Nel 1941 venne trasferito nel *Reformatorio de Adultos*, ad Alicante, e lì si ammalò prima di bronchite e poi di tubercolosi e morì in prigione a soli 31 anni. Le poesie raccolte in *Viento del pueblo: poesía en la guerra* sono state scritte tra il 1936 e il 1937, la prima delle quali è una sentita *Elegía primera*, dedicata a Federico García Lorca. Tutta la raccolta esprime l'indignazione di Miguel Hernández di fronte alle ingiustizie – e forse

l'esempio più drammatico in questo senso è la poesia intitolata *Ceniciento Mussolini* –, così come la straordinaria forza dei suoi ideali. La serie di componimenti qui proposti, tradotti da Arianna Fiore e Camila Oliviero, riguardano il lavoro, nel campo e nella città, e focalizzano le mani come strumenti privilegiati.

Mario Benedetti (Paso de los Toros, Uruguay, 1920 – Montevideo 2009) è uno dei fondatori della nuova poesia isipanoamericana e fin dalle sue prime opere ha dimostrato quanto ci tenesse a portare nella poesia la lingua familiare e colloquiale e così rendere la poesia uno spazio di comunicazione ad ampio raggio. Ma sarebbe un grave errore definire la sua poesia come «immediata» o «semplice»; essa possiede in realtà una fluidità ritmica e sintattica che seduce immediatamente il lettore, perfino laddove affronta la riflessione esistenziale, conducendo verso abissi di complessa derivazione simbolica. La poesia di Benedetti scava e approfondisce le tematiche del silenzio – in sintonia con una vasta poesia novecentesca –, della solitudine, dell'amore e dell'odio, dell'essere e del nulla; e con una sua tipica libertà che definiremmo «vallejiana», si appropria delle parole e le modifica secondo la sua immagine interiore per stabilire associazioni e significati nuovi e originali. Ma fin dagli inizi della sua opera, sia nei suoi versi che nella sua narrativa, la città è stata protagonista privilegiata, insieme ai suoi personaggi caratteristici e a tutti i problemi propri della

vita urbana. In questo senso risultò esemplare e illuminante la raccolta *Poemas de la oficina*, pubblicata nel 1956, dalla quale ho scelto e tradotto tre testi particolarmente emblematici.

Antonio Gamoneda (Oviedo, Spagna, 1931), Premio Cervantes 2006, è una delle figure più rappresentative della poesia spagnola ed europea contemporanea. Come Mario Benedetti, lavorò per molti anni come impiegato e il mondo urbano e del lavoro entra nella sua poesia, anche se dai suoi versi emerge soprattutto una riflessione esistenziale costante e profonda. Come Mario Benedetti è stato anche un oppositore dei regimi dittatoriali e fece parte della resistenza intellettuale al franchismo. La poesia presen-

tata va letta nel suo valore metaforico e simbolico e va interpretata come un riferimento alla soggezione del poeta alla tirannide della poesia. Il severo «padrone» mai visto ma sempre presente e sempre spietato è, senza dubbio, la scrittura. E forse, come si desume anche dalla traduzione di Valerio Nardoni – molto fedele all'originale, ma con momenti di obbligata interpretazione – l'aspirazione finale del poeta è quella di fondersi con il Verbo e per tanto scomparire come individualità. Forse tutta la poesia ispirata al tema del lavoro, al sacrificio, la fatica, la sofferenza dello sforzo necessario e obbligato, trova in questa sublimazione del lavoro come dono la sua redenzione e la sua giustificazione finale: la scrittura è per il lettore, cioè per gli altri, cioè per tutti.

Miguel Hernández

Versioni di Arianna Fiore e Carmela Oliviero

El niño yuntero

Carne de yugo, ha nacido
 más humillado que bello,
 con el cuello perseguido
 por el yugo para el cuello.

Nace, como la herramienta,
 a los golpes destinado,
 de una tierra descontenta
 y un insatisfecho arado.

Entre estiércol puro y vivo
 de vacas, trae a la vida
 un alma color de olivo
 vieja ya y encallecida.

Empieza a vivir, y empieza
 a morir de punta a punta
 levantando la corteza
 de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente

Il bimbo bovaro

*Carne da giogo, egli è nato
 umiliato più che bello
 con il collo appesantito
 da un giogo intorno al collo.*

*Nasce, come ferro vecchio,
 a dei colpi destinato,
 da una terra inappagata
 e un insoddisfatto aratro.*

*Tra il letame puro e vivo
 delle vacche, porta in vita
 l'anima color ulivo
 ormai vecchia e incallita.*

*Inizia a vivere, e inizia
 a morir da un capo all'altro
 sollevando la corteccia
 di sua madre con i buoi.*

Inizia a sentire, e sente

la vida como una guerra,
y a dar fatigosamente
en los huesos de la tierra.

Contar sus años no sabe,
y ya sabe que el sudor
es una corona grave
de sal para el labrador.

Trabaja, y mientras trabaja
masculinamente serio,
se unge de lluvia y se alhaja
de carne de cementerio.

A fuerza de golpes, fuerte,
a fuerza de sol, bruñido,
con una ambición de muerte
despedaza un pan reñido.

Cada nuevo día es
más raíz, menos criatura,
que escucha bajo sus pies
la voz de la sepultura.

Y como raíz se hunde
en la tierra lentamente
para que la tierra inunde
de paz y panes su frente.

Me duele este niño hambriento
como una grandiosa espina,
y su vivir ceniciento
revuelve mi alma de encina.

Lo veo arar los rastros,
y devorar un mendrugo,
y declarar con los ojos
que por qué es carne de yugo.

Me da su arado en el pecho,
y su vida en la garganta,
y sufro viendo el barbecho
tan grande bajo su planta.

*la vita come una guerra,
e a scavare con fatica
nelle ossa della terra.*

*Contare gli anni non sa
e già sa che il sudore
è una corona pesante
sale del lavoratore.*

*Lavora, e mentre lavora
mascolinamente austero,
si unge di pioggia e si adorna
con carne da cimitero.*

*A forza di colpi, forte,
a forza di sole, scuro,
con ambizione di morte
fa a pezzetti un pane duro.*

*Ogni nuovo giorno è
più radice che creatura
che ascolta sotto i suoi piedi
voce della sepoltura.*

*E come radice penetra
nella terra lentamente
perché la terra ne inondi
di pace e pane la fronte.*

*Mi duole il bimbo affamato,
come una grandiosa spina
e la sua vita cinerea
l'anima di quercia incrina.*

*Lo vedo arare le stoppie
e poi divorare un tozzo
e reclamare con gli occhi
perché è carne da giogo.*

*Mi giunge al petto il suo aratro,
e alla gola la sua vita,
e soffro per il maggese
immenso sotto di lui.*

¿Quién salvará este chiquillo
 menor que un grano de avena?
 ¿De dónde saldrá el martillo
 verdugo de esta cadena?

Que salga del corazón
 de los hombres jornaleros,
 que antes de ser hombres son
 y han sido niños yunteros.

Jornaleros

Jornaleros que habéis cobrado en plomo
 sufrimientos, trabajos y dineros.
 Cuerpos de sometido y alto lomo:
 jornaleros.

Españoles que España habéis ganado
 labrándola entre lluvias y entre soles.
 Rabadanés del hambre y el arado:
 españoles.

Esta España que, nunca satisfecha
 de malograr la flor de la cizaña,
 de una cosecha pasa a otra cosecha:
 esta España.

Poderoso homenaje a las encinas,
 homenaje del toro y el coloso,
 homenaje de páramos y minas
 poderoso.

Esta España que habéis amamantado
 con sudores y empujes de montaña,
 codician los que nunca han cultivado
 esta España.

¿Dejaremos llevar cobardemente
 riquezas que han forjado nuestros remos?
 ¿Campos que ha humedecido nuestra frente
 dejaremos?

*Chi salverà questo bimbo
 piccolo chicco di avena?
 Da dove uscirà il martello
 che spezza questa catena?*

*Che venga fuori dal cuore
 dei contadini a giornata
 che prima di essere uomini
 furono bimbi bovati.*

Braccianti

*Braccianti che in moneta riscuotete
 sofferenze, lavori e denari.
 Corpi da sottomessi e dorso alto:
 oh braccianti.*

*Spagnoli che la Spagna avete vinto
 coltivandola tra le piogge e i soli.
 Mandriani della fame e dell'aratro:
 oh spagnoli.*

*Questa Spagna, che mai è soddisfatta
 di buttar via il fior della zizzania
 da una mietitura passa all'altra:
 questa Spagna.*

*Omaggio portentoso per le querce,
 omaggio per il toro e il colosso,
 omaggio per le lande e le miniere
 portentoso.*

*Questa Spagna che avete alimentato
 con sudori e fatiche da montagna,
 ambita da chi mai ha coltivato
 questa Spagna.*

*Lasceremo portar via con viltà
 ricchezze che han forgiato i nostri remi?
 Campi imperlati dalla nostra fronte
 lasceremo?*

Adelanta, español, una tormenta
de martillos y hoces: ruge y canta.
Tu porvenir, tu orgullo, tu herramienta
adelanta.

Los verdugos, ejemplos de tiranos,
Hitler y Mussolini labran yugos.
Sumid en un retrete de gusanos
los verdugos.

Ellos, ellos nos traen una cadena
de cárceles, miserias y atropellos.
¿Quién España destruye y desordena?
¡Ellos! ¡Ellos!

Fuera, fuera, ladrones de naciones,
guardianes de la cúpula banquera,
cluecas del capital y sus doblones:
¡fuera, fuera!

Arrojados seréis como basura
de todas partes y de todos lados.
No habrá para vosotros sepultura,
arrojados.

La saliva será vuestra mortaja,
vuestro final la bota vengativa,
y sólo os dará sombra, paz y caja
la saliva.

Jornaleros: España, loma a loma,
es de gañanes, pobres y braceros.
¡No permitáis que el rico se la coma,
jornaleros!

Aceituneros

Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
decidme en el alma: ¿quién,
quién levantó los olivos?
No los levantó la nada,

*Porta avanti, spagnolo, una tormenta
di martelli e di falci: ringhia e canta.
Il tuo orgoglio, i tuoi ferri, il tuo avvenire
porta avanti.*

*Quei tiranni, di criminali esempio,
di Hitler e Mussolini, fanno gioghi.
Gettate in una latrina di vermi
quei tiranni.*

*Loro, loro in catena ci riducono,
con carceri, miserie e privazioni.
Chi distrugge la Spagna e la sconvolge?
Loro! Loro!*

*Fuori, fuori, voi ladri di nazioni,
guardiani della cupola bancaria,
chiocce del capitale e dei dobloni:
fuori, fuori!*

*Gettati via sarete, da rifiuti,
da ogni parte del mondo e da ogni dove.
Non ci sarà per voi una sepultura,
gettati via.*

*La saliva sarà il vostro sudario,
la fine lo stivale di vendetta,
solo vi darà ombra, pace e cassa
la saliva.*

*Oh braccianti: la terra della Spagna
è di voi contadini, aratori.
Non permettete al ricco di mangiarla,
oh braccianti!*

Bacchiatori

*Andalusi di Jaén,
orgogliosi bacchiatori
ditemi col cuore, chi
chi ha tirato su gli ulivi?
Non li ha tirati su il nulla*

ni el dinero, ni el señor,
 sino la tierra callada,
 el trabajo y el sudor.

Unidos al agua pura
 y a los planetas unidos,
 los tres dieron la hermosura
 de los troncos retorcidos.

Levántate, olivo cano,
 dijeron al pie del viento.
 Y el olivo alzó una mano
 poderosa de cimientó.

Andaluces de Jaén,
 aceituneros altivos,
 decidme en el alma: ¿quién
 amamantó los olivos?

Vuestra sangre, vuestra vida,
 no la del explotador
 que se enriqueció en la herida
 generosa del sudor.

No la del terrateniente
 que os sepultó en la pobreza,
 que os pisoteó la frente,
 que os redujo la cabeza.

Árboles que vuestro afán
 consagró al centro del día
 eran principio de un pan
 que sólo el otro comía.

¡Cuántos siglos de aceituna,
 los pies y las manos presos,
 sol a sol y luna a luna,
 pesan sobre vuestros huesos!

Andaluces de Jaén,
 aceituneros altivos,
 pregunta mi alma: ¿de quién,
 de quién son estos olivos?

*né il denaro, né il signore,
 ma la terra silenziosa
 il lavoro e il sudore.*

*Insieme con l'acqua pura
 e con i pianeti insieme
 i tre han dato la bellezza
 degli attorcigliati tronchi.*

*Alzati, ulivo canuto,
 dissero ai piedi del vento.
 E l'ulivo alzò una mano
 possente di fondamento.*

*Andalusi di Jaén,
 orgogliosi bacchiatori
 ditemi col cuore, chi
 chi ha allattato gli ulivi?*

*Il sangue, la vostra vita,
 non quella dell'oppressore
 che s'arricchì nella piaga
 generosa di sudore.*

*Non fu quella del padrone
 che vi strinse in povertà
 che vi calpestò la fronte,
 e fece abbassare il capo.*

*Alberi che il vostro affanno
 consacrò al centro del giorno
 erano inizio di un pane
 che solo l'altro mangiava.*

*Quanti secoli di olive,
 piedi e mani prigionieri,
 sole a sole, luna a luna,
 schiacciano le vostre ossa!*

*Andalusi di Jaén,
 orgogliosi bacchiatori
 l'anima chiede: di chi,
 di chi sono questi ulivi?*

Jaén, levántate brava
sobre tus piedras lunares,
no vayas a ser esclava
con todos tus olivares.

Dentro de la claridad
del aceite y sus aromas,
indican tu libertad
la libertad de tus lomas.

Las manos

Dos especies de manos se enfrentan en la vida,
brotan del corazón, irrumpen por los brazos,
saltan, y desembocan sobre la luz herida
a golpes, a zarpazos.

La mano es la herramienta del alma, su mensaje,
y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente.
Alzad, moved las manos en un gran oleaje,
hombres de mi simiente.

Ante la aurora veo surgir las manos puras
de los trabajadores terrestres y marinos,
como una primavera de alegres dentaduras,
de dedos matutinos.

Endurecidamente pobladas de sudores,
retumbantes las venas desde las uñas rotas,
constelan los espacios de andamios y clamores,
relámpagos y gotas.

Conducen herrerías, azadas y telares,
muerden metales, montes, raptan hachas, encinas,
y construyen, si quieren, hasta en los mismos mares
fábricas, pueblos, minas.

Estas sonoras manos oscuras y lucientes
las reviste una piel de invencible corteza,
y son inagotables y generosas fuentes
de vida y riqueza.

*Jaén, rialzati fiera
sulle tue pietre lunari
che tu non debba esser schiava
con tutti i tuoi uliveti.*

*Dentro quella lucentezza
dell'olio e dei suoi aromi
la tua libertà si svela
la libertà dei tuoi colli.*

Le mani

*Due varietà di mani si hanno nella vita,
fluiscono dal cuore, sgorgano dalle braccia,
saltano, e si riversano sulla luce ferita
a colpi, a graffiare.*

*La mano è lo strumento dell'anima, il messaggio,
e il corpo in lei ripone il suo ramo guerriero.
Su, muovete le mani in una grande ondata,
uomini del mio seme.*

*Ante l'aurora vedo le mani pure sorgere
di quei lavoratori della terra e del mare,
come una primavera di allegre dentature,
di dita mattutine.*

*Perseverantemente vissute da sudori,
palpitano le vene dalle unghie spezzate,
costellano gli spazi di ponteggi e clamori,
di fulmini e di gocce.*

*Conducono fucine, le zappe e i telai,
metalli e monti mordono, rubano accette, querce,
se vogliono costruiscono, perfino dentro al mare
case, miniere e fabbriche.*

*Queste sonore mani oscure e rilucenti
le riveste una pelle di indomita corteccia,
e sono inesauribili e generose fonti
di vita e di ricchezza.*

Como si con los astros el polvo peleara,
como si los planetas lucharan con gusanos,
la especie de las manos trabajadora y clara
lucha con otras manos.

Feroces y reunidas en un bando sangriento,
avanzan al hundirse los cielos vespertinos
unas manos de hueso lívido y avariento,
paisaje de asesinos.

No han sonado: no cantan. Sus dedos vagan roncós,
mudamente aletean, se ciernen, se propagan.
No tejieron la pana, ni merecieron los troncos,
y blandas de ocio vagan.

Empuñan crucifijos y acaparan tesoros
que a nadie corresponden sino a quien los labora,
y sus mudos crepúsculos absorben los sonoros
caudales de la aurora.

Orgullo de puñales, arma de bombardeos
con un cáliz, un crimen y un muerto en cada uña:
ejecutoras pálidas de los negros deseos
que la avaricia empuña.

¿Quién lavará estas manos fangosas que se extienden
al agua y la deshonoran, enrojecen y estragan?
Nadie lavará manos que en el puñal se encienden
y en el amor se apagan.

Las laboriosas manos de los trabajadores
caerán sobre vosotras con dientes y cuchillas.
Y las verán cortadas tantos explotadores
en sus mismas rodillas.

*Come se con le stelle la polvere duellasse,
e come se i pianeti lottassero coi vermi,
la specie delle mani operosa e lucente
lotta con altre mani.*

*Feroci e messe insieme in un bando crudele,
avanzano e sprofondano i cieli vespertini
delle mani di osso livido ed avaro,
paesaggio d'assassini.*

*Né suonano né cantano. Le dita roche vagano,
in silenzio svolazzano, si librano, si estendono.
Non tesserono il velluto, né i tronchi meritavano,
e molli d'ozio vagano.*

*I crocifissi impugnano, i tesori accaparrano
che spettano soltanto a chi se li guadagna,
e quei muti crepuscoli assorbono le intense
ricchezze dell'aurora.*

*Orgoglio di pugnali, di bombardamenti arma
con un calice, un crimine e un morto in ogni unghia:
esecutrici pallide dei neri desideri
che l'avarizia impugna.*

*Chi laverà le mani fangose che si estendono
all'acqua e la diffamano, l'arrossano e rovinano?
Non si lavino mani che nel pugnale vivono
e nell'amore muoiono.*

*Le laboriose mani di quei lavoratori
cadranno sulle vostre con denti e con coltelli.
E le vedranno a pezzi tutti gli sfruttatori
sulle loro ginocchia.*

El sudor

En el mar halla el agua su paraíso ansiado
y el sudor su horizonte, su fragor, su plumaje.
El sudor es un árbol desbordante y salado,
un voraz oleaje.

Llega desde la edad del mundo más remota
a ofrecer a la tierra su copa sacudida,
a sustentar la sed y la sal gota a gota,
a iluminar la vida.

Hijo del movimiento, primo del sol, hermano
de la lágrima, deja rodando por las eras,
del abril al octubre, del invierno al verano,
áureas enredaderas.

Cuando los campesinos van por la madrugada
a favor de la esteva removiendo el reposo,
se visten una blusa silenciosa y dorada
de sudor silencioso.

Vestidura de oro de los trabajadores,
adorno de las manos como de las pupilas.
Por la atmósfera esparce sus fecundos olores
una lluvia de axilas.

El sabor de la tierra se enriquece y madura:
caen los copos del llanto laborioso y oliente,
maná de los varones y de la agricultura,
bebida de mi frente.

Los que no habéis sudado jamás, los que andáis
yertos
en el ocio sin brazos, sin música, sin poros,
no usaréis la corona de los poros abiertos
ni el poder de los toros.

Viviréis maloliendo, moriréis apagados:
la encendida hermosura reside en los talones
en los cuerpos que mueven sus miembros trabajados
como constelaciones.

Il sudore

*Nel mare trova l'acqua il paradiso amato,
il sudore il confine, il fragore e le piume.
Il sudore è un albero straripante e salmastro,
un mareggio vorace.*

*Arriva dall'età del mondo più remota
a offrire a questa terra la sua chioma scrollata,
a sostentar la sete e il sale a goccia a goccia,
a illuminar la vita.*

*Figlio del movimento e cugino del sole, fratello
della lacrima, fa ruotare nelle aie,
dall'aprile all'ottobre, dall'inverno all'estate,
dorati rampicanti.*

*Quando i contadini vanno sul far del giorno
e seguono la stegola rimuovendo la quiete,
vestono una camicia silenziosa e dorata
di tacito sudore.*

*Vestimenti dorati di quei lavoratori
adorno delle mani come delle pupille.
Nell'atmosfera sparge i suoi fecondi odori
una pioggia di ascelle.*

*Il gusto della terra s'arricchisce e matura:
gocce di pianto cadono operoso e olente,
manna di tutti i maschi e dell'agricoltura,
bevanda della fronte.*

*Chi non ha mai sudato, chi diritto cammina
nell'ozio senza braccia, né musica né pori,
non avrà la corona dei pori aperti né
il potere dei tori.*

*Vivrete maleolenti, e spenti morirete:
la splendente bellezza risiede nei talloni
in quei corpi che muovono le membra laboriose
come costellazioni.*

Entregad al trabajo, compañeros, las frentes:
 que el sudor, con su espada de sabrosos cristales,
 con sus lentos diluvios, os hará transparentes,
 venturosos, iguales.

1° de mayo de 1937

No sé qué sepultada artillería
 dispara desde abajo los claveles,
 ni qué caballería
 cruza tronando y hace que huelan los laureles.

Sementales corceles,
 toros emocionados,
 como una fundición de bronce y hierro,
 surgen tras una crin de todos lados,
 tras un rendido y pálido cencerro.

Mayo los animales pone airados:
 la guerra más se aíra,
 y detrás de las armas los arados
 braman, hierven las flores, el sol gira.

Hasta el cadáver secular delira.

Los trabajos de mayo:
 escala su cenit la agricultura.
 Aparece la hoz igual que un rayo
 inacabable en una mano oscura.

A pesar de la guerra delirante,
 no amordazan los picos sus canciones,
 y el rosal da su olor emocionante,
 porque el rosal no teme a los cañones.

Mayo es hoy más colérico y potente:
 lo alimenta la sangre derramada,
 la juventud que convirtió en torrente
 su ejecución de lumbre entrelazada.

Deseo a España un mayo ejecutivo,
 vestido con la eterna plenitud de la era.

*Affidate al lavoro, oh compagni, le fronti:
 che il sudor con la spada di salati cristalli,
 con i lenti diluvi, vi farà trasparenti,
 fortunati, uguali.*

1° maggio 1937

*No so che seppellita artiglieria
 apre il fuoco da sotto sui garofani,
 né che cavalleria
 attraversa tuonando, fa odorare gli allori.*

*I destrieri stalloni,
 i tori emozionati,
 son come bronzo e ferro che si fondono,
 sorgono dietro a un crine da ogni lato,
 dietro un pallido e mite campanaccio.*

*Maggio adirati rende gli animali
 la guerra più s'adira,
 e gli aratri da dietro alle armi bramano
 bollono i fiori, e vortica il sole.*

Anche delira il secolar cadavere.

*I lavori di maggio:
 l'agricoltura ascende al suo zenit.
 Spunta la falce proprio come un raggio
 che non ha fine in una mano oscura.*

*Nonostante la guerra delirante,
 non s'imbavaglia il canto degli uccelli,
 dal roseto profumo emozionante,
 perché il roseto non teme i cannoni.*

*Maggio oggi è più collerico e potente:
 lo alimenta il sangue che si è sparso,
 la gioventù ne ha fatto un torrente
 esecuzione di fuoco intrecciato.*

*Auguro alla Spagna un maggio esecutivo,
 vestito con l'eterna pienezza della era.*

El primer árbol es su abierto olivo
y no va a ser su sangre la postrera.

La España que hoy se ara, se arará toda entera.

Campesino de España

Traspasada por junio,
por España y la sangre,
se levanta mi lengua
con clamor a llamarte.

Campesino que mueres,
campesino que yaces
en la tierra que siente
no tragar alemanes,
no morder italianos:
español que te abates
con la nuca marcada
por un yugo infamante,
que traicionas al pueblo
defensor de los panes:
campesino, despierta,
español, que no es tarde.
Calabozos y hierros,
calabozos y cárceles,
desventuras, presidios,
atropellos y hambres,
eso estás defendiendo,
no otra cosa más grande.
Perdición de tus hijos,
maldición de tus padres,
que doblegas tus huesos
al verdugo sangrante,
que deshonoras tu trigo,
que tu tierra deshaces,
campesino, despierta,
español, que no es tarde.

Retroceden al hoyo
que se cierra y se abre,
por la fuerza del pueblo

*Il primo albero è il suo aperto ulivo
e il suo sangue non ne sarà il finale.*

La Spagna che oggi si ara, si arerà tutta intera.

Contadino di Spagna

*Trapassata da giugno,
dalla Spagna e dal sangue,
si innalza la mia lingua
con clamore a chiamarti.*

*Contadino che muori,
contadino che giaci
nella terra che vuole
inghiottire tedeschi
azzannare italiani:
spagnolo che ti abbatti
con la nuca segnata
da un infamante giogo,
che tradisci il tuo popolo
difensore dei pani:
contadino, risvegliati,
spagnolo, non è tardi.
Le celle e le catene,
le celle e le galere,
le sventure, i presidi,
i soprusi e la fame,
questo stai difendendo
nient'altro di più grande.
Perdizione dei figli,
anatema dei padri,
che piegano le tue ossa
al boia sanguinario,
disonori il tuo grano,
e la tua terra disfai,
contadino, risveglia,
spagnolo, non è tardi.*

*Arretrano alla fossa
che si chiude e si apre,
per la forza del popolo*

forjador de verdades,
 escuadrones del crimen,
 corazones brutales,
 dictadores de polvo,
 soberanos voraces.

Con la prisa del fuego,
 en un mágico avance,
 un ejército férreo
 que cosecha gigantes
 los arrastra hasta el polvo,
 hasta el polvo los barre.

No hay quien sitie la vida,
 no hay quien cerque la sangre
 cuando empuña sus alas
 y las clava en el aire.

La alegría y la fuerza
 de estos músculos parte
 como un hondo y sonoro
 manantial de volcanes.

Vencedores seremos,
 porque somos titanes
 sonriendo a las balas
 y gritando: ¡Adelante!
 La salud de los trigos
 sólo aquí huele y arde.

De la muerte y la muerte
 sois: de nadie y de nadie.
 De la vida nosotros,
 del sabor de los árboles.

Victoriosos saldremos
 de las fúnebres fauces,
 remontándonos libres
 sobre tantos plumajes,
 dominantes las frentes,
 el mirar dominante,
 y vosotros vencidos
 como aquellos cadáveres.

*che forgia verità
 gli squadroni del crimine,
 questi cuori brutali,
 dittatori di polvere,
 oh sovrani voraci.*

*Con la fretta del fuoco,
 in magica avanzata,
 un esercito ferreo
 che raccoglie giganti
 li trascina alla polvere
 e in polvere riduce.*

*Non c'è assedio alla vita
 non si circonda il sangue
 quando le sue ali impugna
 e le inchioda nell'aria.*

*L'allegria e la forza
 dai muscoli parte
 come una fonda e sonora
 sorgente di vulcani.*

*Vincitori saremo,
 perché siamo titani
 sorridendo agli spari
 e gridando: Avanti!
 La salute del grano
 solo qui odora e arde.*

*Della morte e la morte
 voi siete: di nessuno.
 Della vita noi altri,
 del sapore degli alberi.*

*Vincitori usciremo
 dalle funebri fauci,
 rimonteremo liberi
 sopra tanti piumaggi,
 dominanti le fronti,
 lo sguardo dominante,
 e voi sarete vinti
 come questi cadaveri.*

Campesino, despierta,
español, que no es tarde.
A este lado de España
esperamos que pases:
que tu tierra y tu cuerpo
la invasión no se trague.

Mario Benedetti

[Versioni di Martha Canfield]

El nuevo

Viene contento
el nuevo
la sonrisa juntándole los labios
el lápiz faber virgen y agresivo
el duro traje azul
de los domingos.
Decente
un muchachito.
Cada vez que se sienta
piensa en las rodilleras
murmura sí señor
se olvida
de sí mismo.
Agacha la cabeza
escribe sin borrones
escribe escribe
hasta
las siete menos cinco.
Sólo entonces
suspira
y es un lindo suspiro
de modorra feliz
de cansancio tranquilo.

Claro
uno ya lo sabe
se agacha demasiado
dentro de veinte años
quizá

*Contadino, risveglia,
spagnolo, non è tardi.
Al di qua della Spagna
speriamo che tu passi:
che la terra e il tuo corpo
non s'ingoi l'invasione.*

Il nuovo

*Arriva allegro
il nuovo
il sorriso piegandogli le labbra
la matita Faber intonsa e minacciante
il severo abito blu
della domenica.
Per bene
un ragazzino.
Ogni volta che si siede
pensa alle pieghe dei pantaloni
mormora sissignore
dimentico
di sé.
China la testa
scrive sempre in bella
scrive sempre sempre
fino
alle sette meno cinque.
Solo allora
suspira
ed è un bel sospiro
di felice letargo
di stanchezza serena.*

*Certo
lo si sa
china troppo la testa
fra vent'anni
magari*

de veinticinco
 no podrá enderezarse
 ni será
 el mismo
 tendrá unos pantalones
 mugrientos y cilíndricos
 y un dolor en la espalda
 siempre en su sitio.
 No dirá
 sí señor
 dirá viejo podrido
 rezará palabrotas
 despacito
 y dos veces al año
 pensará
 convencido
 sin creer su nostalgia
 ni culpar al destino
 que todo
 todo ha sido
 demasiado
 sencillo.

Dactilógrafo

Montevideo quince de noviembre
 de mil novecientos cincuenta y cinco
 Montevideo era verde en mi infancia
 absolutamente verde y con tranvías
 muy señor nuestro por la presente
 yo tuve un libro del que podía leer
 veinticinco centímetros por noche
 y después del libro la noche se espesaba
 y yo quería pensar en cómo sería eso
 de no ser de caer como piedra en un pozo
 comunicamos a usted que en esta fecha
 hemos efectuado por su cuenta
 quién era ah sí mi madre se acercaba
 y prendía la luz y no te asustes
 y después la apagaba antes que me durmiera
 el pago de trescientos doce pesos

*veinticinque
 non potrà raddrizzarsi
 non sarà più
 lo stesso
 indosserà calzoni
 tutti sporchi e cilindrici
 e avrà mal di schiena
 sempre fisso in un punto.
 Non dirà
 sissignore
 bensì lurido vecchio
 mormorerà bestemmie
 piano piano
 e due volte l'anno
 penserà
 ben convinto
 senza avere rimpianti
 né incolpare il destino
 che tutto
 tutto è stato
 perfino troppo
 semplice.*

Dattilografo

*Montevideo quindici novembre
 millenovecentocinquantacinque
 Montevideo era verde nella mia infanzia
 assolutamente verde e con tranvai
 egregio signore mi è grato
 io avevo un libro di cui potevo leggere
 venticinque centimetri a notte
 e dopo la lettura la notte si addensava
 e io mi concentravo su come sarebbe stato
 non essere cadere come un sasso in un pozzo
 comunicarLe che in data odierna
 abbiamo saldato a nome suo
 chi era oh sì era mia madre che veniva
 e accendeva la luce non avere paura
 e dopo la spegneva prima di addormentarmi
 il conto di trecento dodici pesos*

a la firma Menéndez & Solari
y sólo veía sombras como caballos
y elefantes y monstruos casi hombres
y sin embargo aquello era mejor
que pensarme sin la savia del miedo
desaparecido como se acostumbra
en un todo de acuerdo con sus órdenes
de fecha siete del corriente
era tan diferente era verde
absolutamente verde y con tranvías
y qué optimismo tener la ventanilla
sentirse dueño de la calle que baja
jugar con los números de las puertas cerradas
y apostar consigo mismo en términos severos
rogámosle acusar recibo lo antes posible
si terminaba en cuatro o trece o diecisiete
era que iba a reír o a perder o a morir
de esta comunicación a fin de que podamos
y hacerme tan sólo una trampa por cuadra
registrarlo en su cuenta corriente
absolutamente verde y con tranvías
y el Prado con caminos de hojas secas
y el olor a eucalipto y a temprano
saludamos a usted atentamente
y desde allí los años y quién sabe.

Amor, de tarde

Es una lástima que no estés conmigo
cuando miro el reloj y son las cuatro
y acabo la planilla y pienso diez minutos
y estiro las piernas como todas las tardes
y hago así con los hombros para aflojar la espalda
y me doblo los dedos y les saco mentiras.

Es una lástima que no estés conmigo
cuando miro el reloj y son las cinco
y soy una manija que calcula intereses
o dos manos que saltan sobre cuarenta teclas
o un oído que escucha como ladra el teléfono
o un tipo que hace números y les saca verdades.
Es una lástima que no estés conmigo

*intestato alla ditta Menéndez & Solari
e vedevo soltanto ombre come cavalli
ed elefanti e mostri quasi umani
e tuttavia quello era meglio
di pensarmi senza linfa dal terrore
scomparso come accade
secondo quanto Lei stesso aveva ordinato
in data sette del mese in corso
era così diversa così verde
assolutamente verde e con tranvai
e l'illusione di sedere accanto al finestrino
sentirsi padroni della strada in discesa
giocare con i numeri civici delle porte sbarrate
e scommettere con me stesso in termini severi
rimango quindi in attesa di un suo gentile riscontro
che se finiva in quattro o tredici o diciassette
voleva dire che avrei riso o perso o sarei morto
di modo che si possa
potendo barare una volta sola ogni isolato
registrare il bonifico nel suo conto corrente
assolutamente verde e con tranvai
il Prado coi sentieri pieni di foglie morte
profumi di eucalipto e di mattino
porgo distinti saluti
e da allora gli anni e chi sa che.*

Amore, la sera

*Peccato che non sei con me
quando guardo l'orologio e son le quattro
compilo il modulo e penso dieci minuti
e stiro le gambe come ogni sera
e muovo le spalle per rilassare la schiena
e mi stringo le mani per far parlare le dita.*

*Peccato che non sei con me
quando guardo l'orologio e son le cinque
e sono una macchina calcolatrice
oppure due mani saltellanti sui tasti
o un orecchio che ascolta il telefono latrare
o uno che fa i conti per far cantare i numeri.
Peccato che non sei con me*

cuando miro el reloj y son las seis.
 Podrías acercarte de sorpresa
 y decirme «¿Qué tal?» y quedaríamos
 yo con la mancha roja de tus labios
 tú con el tizne azul de mi carbónico.

*quando guardo l'orologio e son le sei.
 Potresti avvicinarti inosservata
 e dirmi «Come va?» e poi restar
 segnati io con il tuo rossetto
 tu col blu della mia cartacarbone.*

Antonio Gamoneda

[Versioni di Valerio Nardoni]

Blues del amo

Va a hacer diecinueve años
 que trabajo para un amo.
 Hace diecinueve años que me da la comida
 y todavía no he visto su rostro.

No he visto al amo en diecinueve años
 pero todos los días yo me miro a mí mismo
 y ya voy sabiendo poco a poco
 cómo es el rostro de mi amo.

Va a hacer diecinueve años
 que salgo de mi casa y hace frío
 y luego entro en la suya y me pone una luz
 amarilla encima de la cabeza
 y todo el día escribo dieciséis
 y mil y dos y ya no puedo más
 y luego salgo al aire y es de noche
 y vuelvo a casa y no puedo vivir.

Cuando vea a mi amo le preguntaré
 lo que son mil y dieciséis
 y por qué me pone una luz encima de la cabeza.

Cuando esté un día delante de mi amo,
 veré su rostro, miraré en su rostro
 hasta borrarlo de él y de mí mismo.

Blues del padrone

*Presto saranno diciannove anni
 che lavoro sotto padrone.
 Sono diciannove anni che mi dà da mangiare
 e ancora non ho visto la sua faccia.*

*Non ho visto il padrone in diciannove anni
 tutti i giorni però io rivedo me stesso
 e a poco a poco sto imparando
 qual è la faccia del mio padrone.*

*Presto saranno diciannove anni
 che esco di casa e che fuori fa freddo
 ed entro nella sua e mi mette una luce
 gialla sopra la testa
 e scrivo sedici per tutto il giorno
 e mille e due e non ne posso più
 ed esco all'aria aperta ed è già notte
 e torno a casa e non posso più vivere.*

*Quando vedrò il padrone voglio chiedergli
 che cosa sono mille e sedici
 e perché mi mette una luce sopra la testa.*

*Quando un giorno mi trovi davanti al mio padrone,
 lo vedrò in faccia, lo guarderò in faccia
 fino a cancellarlo di sé e di me stesso.*

Francisco Luis Bernárdez

Da *Alcándara*, 1925 (*La gruccia del falchetto*)

Epitafio a una mano de labrador

En el pentágrama del labradío
escribiste la música del trigo.

Tu erudición de soles y trabajos,
predicando palabras de sudor
halló crucifixión en el arado.

La noche de tu artesa repoblaste
de un universo lúcido de panes.

La amistad cotidiana de la tierra,
contagiándote toda, de tus dedos
hizo las cinco puntas de una estrella.

Crispada estás cual remansado río.
La eternidad es tu primer domingo.

Epitaffio a una mano di contadino

Nel pentagramma del campo arato
hai scritto la musica del grano.

La tua sapienza di sole e fatica
predicò parole di sudore
e trovò crocifissione nell'aratro.

Hai popolato la notte della madia
con un lucente universo di pani.

L'amicizia quotidiana della terra,
contagiandoti tutta, delle tue dita
ha fatto le cinque punte di una stella.

Grinzosa sei come stagnante fiume.
L'eternità è la tua prima domenica.

(Testo e traduzione tratti da *Poeti ultraisti argentini*, a cura di Tommaso Scarano, Pisa, Giardini Editori, 1988, pp. 130-31).

«How beautiful it is... (?)». Epifanie del lavoro nella poesia italiana di oggi

a cura di Fabio Zinelli

“Questo sterrare è un lavoro che potrei fare sempre. Per questo lavoro è necessario resistenza e costanza alla fatica, è necessario lavorare sempre all’aperto e tanto l’odore della terra scavata e quanto i colori della terra nuova mi portano una grande tranquillità”.

Luigi Di Ruscio, *Palmiro*¹

Cominciamo con questo passo di Luigi Di Ruscio (1930-2011), un po’ come omaggio al protagonista di una vita irripetibile che vede il bracciante di Fermo, diventato operaio metallurgico in Norvegia, diventare a Oslo anche scrittore e soprattutto poeta. Da un lato c’è l’opera di Di Ruscio che, come scrive Massimo Raffaeli, mette in scena il conflitto, tipico della Modernità, tra Storia e Natura, in cui, «all’origine della scrittura sta la sensazione di una rovinosa caduta nel mondo»². La sconfitta del poeta, la cui condizione è quella di «un individuo escluso e assoggettato», è dunque pur sempre riscattabile come figura di un mito novecentesco di lungo corso (la Caduta). Quando però per l’uscita dal Moderno più di un mito è rimasto parcheggiato sull’autostrada del Novecento, il poeta ci ha perso forse più di tutti. Anche all’interno del proprio campo di azione: da aristocratico delle lettere ne è diventato (in termini editoriali) il proletario. Perché tocca l’insieme dei punti di vista formulati nelle pagine che seguono riguardo il tema sociale per eccellenza, quello del lavoro, è essenziale tenere presente qual è oggi la posizione sociale della poesia. I poeti hanno da sem-

pre, ma oggi in particolare, un rapporto diretto con la natura precaria dell’oggetto lavoro. Non tutti i ventotto poeti che si leggono nelle pagine seguenti hanno una collocazione ‘sicura’ nel campo delle professioni culturali/intellettuali. Alcuni lavorano poi al di fuori queste talvolta non hanno una qualsiasi situazione di stabilità.

D’altra parte, se abbiamo citato il passo di Di Ruscio è perché illustra una situazione chiave che abbiamo voluto mettere in evidenza nella preparazione di questo numero della rivista. Con una sintassi non levigata, cocciutamente primitivo-francescana (per la funzione strutturante di è *necessario*, la prima volta con accordo ‘sbagliato’ rispetto al sostantivo femminile che segue; per la coordinazione ‘iperscolastica’ *tanto ... quanto*)³ il passo può servire come perorazione in favore dell’aderenza di una frase scritta alla bellezza liberatoria di un gesto reale. Il gesto dello sterratore sorpassa quella che è (aristotelicamente) la sua *causa finale*, cioè lo scopo e il fine pratico in vista del quale si svolge un’azione produttiva. Il fine dello sterrare di Di Ruscio è la felicità propria di chi tale gesto compie nel momento di compierlo. E dato che Di Ruscio è ‘anche’ uno scrittore, il fine ultimo di tale gesto è ‘anche’ la scrittura. Con la perfezione di un classico ha scritto, aristocraticamente, la stessa cosa W.H. Auden nelle sue *Horae Canonicae* (1949-55): «You need not see what someone is doing / to know if it is his vocation, // you have only to watch his eyes: / a cook mixing a sauce, a surgeon // making a primary incision,

/ a clerk completing a bill of lading, // wear the same rapt expression, / forgetting themselves in a function. // How beautiful it is, / that eye-on-the-object look» (Sext). *How beautiful it is...* Auden celebra un elogio dell'attenzione. L'occhio che aderisce all'oggetto trasformato dal proprio lavoro parla di una serietà che è data come un valore immutabile ma che si trova a brillare nel buio di un mondo in cui non esistono più le 'ore canoniche' che misuravano il tempo cristiano nell'oppositività delle città medievali prima che – lo ha ricordato Jacques Le Goff – l'invenzione dell'orologio contribuì alla nascita del tempo del capitalismo e al sistema di cronometraggio della fabbrica fordista. Il comunista Di Ruscio e il 'conservatore' Auden descrivono gesti che prevedono la possibilità di una realizzazione di sé. Sono gesti 'etici', corrispondenti cioè a un valore ben radicato in un sistema di valori storicamente dato (e parliamo qui di valori di lunghissima durata). Anche le poesie che seguono tentano di comporre una riflessione etica. Anzi, la loro forza, leggendole come un insieme, è di non sottrarsi alla considerazione dei limiti e delle possibilità di realizzazione del bene individuale e del bene comune. Ma, in parte perché la situazione delle professioni è assai degradata coinvolgendo e a volte avvicinando chi svolge i mestieri più 'umili' (più esattamente: quelli per cui il diritto di compensazione dovrebbe essere più alto) e chi si trova nel precariato anche dopo una lunga formazione all'esercizio di una professione 'intellettuale', in parte perché tra le funzioni storiche della poesia c'è quella di testimoniare del bisogno e della sete di giustizia, succede che in alcuni testi è chiara la tensione ad uscire dalla sfera argomentativa dell'etica per richiamarsi, senza mediazioni, ai fondamenti stessi della vita morale, alle condizioni non negoziabili del bene, alle uscite verticali della lotta e dell'utopia.

Invitando un certo numero di poeti di generazioni diverse e di ispirazione anche lontana a confrontarsi con la riflessione proposta in questo numero di *Semicerchio*, la regola numero uno era di non servirsi di metafore prese al mondo del lavoro per parlare frontalmente della propria scrittura, ma di parlare invece del lavoro di per se stesso. Insomma, si trattava di occuparsi dello *sterrare* di Di Ruscio e non del *digging* di Seamus Heaney con la pur memorabile descrizione dello scrivere come uno scavare con la penna (ad imitazione del gesto del padre curvo a scavare in giardino con la zappa sancendo così una sorta di patto tra i mestie-

ri e le generazioni). Naturalmente, siccome perfino lo *sterrare* di Di Ruscio è, davanti ai nostri occhi, prima di tutto un gesto scritto, è normale che passino per le fessure dei testi molti riferimenti alla scrittura. La penna è stata veramente un attrezzo da lavoro, e tanto di più lo è il computer oggi, attrezzo e insieme 'luogo' di lavoro. Diamo qui di seguito una traccia di lettura dei testi raccolti, servendoci, talvolta, di considerazioni rubate agli scrittori stessi nella breve corrispondenza seguita all'accettazione del nostro invito. La serie è aperta da un sonetto di Mariano Bàino: perché è un testo in 'bianco e nero'. L'effetto di straniamento tra la scena descritta (scugnizzi alla *Sciuscìa* si tuffano in acqua alla ricerca di una preziosa monetina), che ha luogo circa negli anni '50 ma si svolge insieme all'interno di una dimensione mitica legata alla rievocazione della leggenda napoletana di Colapesce (il giovinetto che diventa una creatura marina), 'colora' l'evocazione del lavoro marginale e minorile di un'ambigua nostalgia. La patina neorealistica allestisce la trappola perfetta e dialettica tra un romanticismo della memoria e l'anacronismo di un rapporto classicamente orientato: l'incontro impossibile tra le classi è infatti in quell'elemosina tutta da conquistare e dall'apparenza ludica. Passiamo ad uno spazio testuale non solo tutto al presente ma perfino 'in diretta' con la poesia di Andrea Inglese. La misteriosa (ma non ambigua) «zona di sicurezza», quella del lavoro oltre il tempo contato per il lavoro, spazio privato invaso dal lavoro che continua e in cui ci segue come un'ombra l'alienazione, è una zona in cui domina un presente senza uscita. L'effetto è potenziato dall'incipit illusionistico del testo: «In questa poesia / avvenimenti accadono alle persone», dove le parole spostano le cose (come in Perec). La meditazione bilingue di Elisa Biagini sui diari tenuti da Simone Weil durante la sua esperienza di lavoro in fabbrica nel 1934-35, considera i sintomi dell'alienazione (la spossatezza che abrutisce fino a togliere la forza di pensare), e soprattutto i danni del taylorismo che nella frammentazione della catena lavorativa priva l'operaio del senso e della gioia della creazione. Se lo spazio del racconto è tutto implicito in queste poesie allucinatorie che scavano fino a conservare soltanto la forma concava dell'esperienza, il racconto è invece tutto alla luce del sole (il sole mediterraneo) nella prosa che Franco Buffoni ha costruito attorno a poesie già pubblicate (in *Noi e loro*, Roma, Donzelli, 2008; *Roma*, Parma, Guanda, 2009). Il lavoro è principio biologico di forza vitale perpetuato in una

catena di situazioni storiche e 'epifanie' che vanno dallo scavo delle rovine di Fregellae (secondo la mappa di un'archeologia identitaria alla Heaney che diventa qui archeologia del desiderio) ai lavori degli immigrati nell'Italia di oggi. Sono i *generous days*, la liberazione di una forza che in poesia diventa whitmaniana, liberazione del desiderio. E non va dimenticato che in tutto questo l'autore stesso lavora, e duramente, tenendo corsi universitari con il suo pesante amplificatore all'interno di un capannone. Il tema della migrazione è al centro della poesia in cronaca di Flavio Santi, viaggio nel ghetto di via Anelli a Padova (a tutti noto dalla costruzione nel 2006 di un 'muro' che isolava dal resto del quartiere le palazzine degli immigrati), viaggio negli umori e nel linguaggio. Vi si trova uno sguardo sul Terzo mondo che ormai abita in Italia messo a fuoco in un modo che non può non richiamare Pasolini: per la forma della poesia articolo, per la presenza ossessiva dello sfondo 'indigeno'/cattolico delle pasque, per la mimesi delle voci, per l'impasto linguistico «di merda e gemme d'onice», cioè di sublime e di creaturale. Qui il riferimento al lavoro è nell'importazione della manodopera edile la qual manodopera però, con una punta di salutare ironia tutta dalla parte dell'immigrato, se ne sta, di fatto, inerte a consumarsi nelle catapecchie e nella ruggine del ghetto. Cambia brevemente il quadro con la poesia di Luciano Cecchinell dove in un provinciale negozio/museo americano si esibiscono e vendono vecchi attrezzi da lavoro, resti di un'epopea palpitante ma nemmeno del tutto cancellata nell'*azzurro* irresistibile del nuovo mondo. Sono oggetti che testimoniano 'di quando gli immigrati eravamo noi', della manodopera, anche italiana, che ha costruito gli USA e già raccontata da Cecchinell in *Lungo la traccia* (Torino, 2005), libro con accenti 'pascoliani', alla *Italy*. Voci dei migranti di oggi in Italia, a Genova, tornano nei testi di Massimo Sannelli, spostate però su un piano di scrittura in grado di grammaticalizzare temi come la spossatezza dei muscoli (si torna dunque a Simone Weil altrimenti importante per la poesia di Sannelli), la dialettica hegeliana del servo/padrone, la migrazione, il desiderio creaturale, le beatitudini evangeliche, insomma un fitto insieme testuale riguardo il quale non è sbagliato parlare di una forma di 'mistica civile' che tiene insieme, ammorbidisce i contrasti nel gesto inglobante e circolare della scrittura. La descrizione di un gesto è atto fondante anche nella poesia in prosa di Giulio Marzaioli, autore che da *Cavare marmo*, 2008

(dove si legge un'illuminante parallelo tra scrittura e ingegneria, nella comune «intenzione, appunto, di attraversarla [la realtà] e conoscere così nuova realtà») al recente *Quattro fasi* (per cui si rimanda alla recensione di Massimiliano Manganelli in questo numero) ha spesso posto il lavoro al centro della propria attenzione. Nell'avvolgente intreccio tra l'opera (infamante) di cancellatura nella citazione svetoniana in *esergo*, l'opera di chi con miscele pericolose lava (cancella) le cisterne della petroliera e chi scrive con inchiostro nero come petrolio, la funzione lavoro è perfettamente ripartita tra gli attori che abitano la pagina. Il 'resto' comune è l'ironia per cui comunque «le cisterne le lavano loro» e che sancisce che l'accadere del lavoro 'nel testo', sia pure per perfetta identificazione col lavoro 'del testo', non porta in sé tutto il recupero del dato reale. È invece un gesto che suggerisce dall'esterno, un gesto per analogia quello delle due brevi poesie di Italo Testa: ludico e pedagogico, mimesi e realizzazione del lavoro, quest'ultima, in classe, quasi con effetto di incantamento per un mestiere di cui si crede sempre (a torto) di sapere già tutto.

Da qui iniziano testi che (per propria definizione degli autori) si pongono come in parte diagonali rispetto al tema proposto. Luigi Socci, che di mestiere fa il rappresentante di commercio, mette in scena un'operasogno, dove impiegati, consumatori/clienti sono tutti insieme caratteristi e (modesti) protagonisti. La dicotomia ossessiva e dialogica tra *saper fare/poter fare*, che attraversa la sequenza di quartine modulari di Alessandro Broggi allude, rimossa ogni traccia di contesto, al bivio forse di una conversazione o di un'intervista invisibile (Broggi, in *Nuovo paesaggio italiano*, Milano, 2009, ha composto una serie di testi che funzionano quasi come altrettanti *script* per brevi video-interviste a schema fisso in cui un personaggio, uomo o donna, descrive in poche frasi la propria vita professionale o sentimentale). L'apparente realismo, di stampo quasi 'lombardo' dei primi due testi di Alessandro de Francesco, è annullato dal terzo dove del tempo di lavoro abbiamo riflessi percettivi, segnali in una visione che si arresta al di qua del sentimento del presente: è invece forse il ricordo di una visione del tempo dell'infanzia marcata dal vuoto di un'esperienza (l'esperienza della vita adulta, cioè del lavoro) che ancora non le appartiene. Da una raccolta in preparazione intitolata al pittore surrealista belga Paul Delvaux, ai suoi giochi moltiplicativi, Marco Giovenale offre due testi che si possono

immaginare, appunto, con effetto di eco: la voce in corsivo, declamando implacabile la realtà commerciale del 'mondo reale', commenta una scena in cui pare di vedere una baraccopoli notturna che riunisce persone di culture e antropologie lontane⁴. Per la lettura dei tre testi di Laura Pugno una traccia fondamentale è fornita da un'osservazione dell'autrice: «Il lavoro forse è più il mezzo che il fine, visto che l'idea, lo sfondo, è quello di 'comunità'». Il trittico appare infatti come una storia del mondo contadino: da una scena si direbbe preistorica e rituale (la caccia), si passa alla scoperta dell'agricoltura e alla sua affermazione in un mondo pienamente contadino. Siamo di fronte alla rappresentazione mitica di un ciclo da cui l'uscita è un gesto di congedo con annesso senso di una perdita («quello che è donato e che è perduto»). Non si tratta necessariamente di alienazione di qualcosa ma significa che un'armonia, un tesoro di conoscenze deve essere portato con sé altrove. Dalla corrispondenza con l'autrice, che per anni ha lavorato ai servizi culturali dell'ambasciata italiana a Madrid, risulta che l'abbandono di una 'comunità' è la condizione di una comunità in viaggio, quella dei giovani ricercatori e artisti che cercano lavoro fuori dall'Italia. Il bilancio può essere questo: «con gli anni comunque subisci una vera e propria mutazione, è più forte l'idea che la vita abbia se non un senso una struttura, il che è generalmente un bene». La tematizzazione del *lavoro* è in collisione verticale rispetto al piano referenziale nel testo di Vito Bonito che pare alludere a una situazione di lavoro minorile (come forse sancisce il riferimento a «i bambini di polvere»). Di fatto, la sacralità senza tempo delle invocazioni di una delle voci del testo, combinata con la formula giuslavoristica del titolo, ricade con forza sulle immagini più 'pure' e 'a-referenziali', che diventano così polisemiche, toccano una punta di disturbo e di intensificazione altissima della referenzialità. La *sestina* di Giovanna Frene (così battezza il suo testo l'autrice), innesca infine un'*ars combinatoria* dove ritorna ossessivamente un accadimento naturale come la pioggia, pioggia che non lava ma appesantisce il paesaggio e che, in fuga dall'occidente, allude a scenari geopolitici e economici di delocalizzazione industriale («fabbrica bene chi fabbrica ultimo»).

Il ritorno all'alveo dei mestieri con il cameo endecasillabico di Nicola Gardini, applica un velo di classicismo sul tema omerico-virgiliano della necessità (che ancora ossessivamente percorre le pagine di Simone Weil, che non solo cita in proposito l'*Illiade*, VI 458, ma ripete di

continuo la frase delle compagne di lavoro: «parce qu'on a besoin de gagner sa vie»). E i mestieri sono quelli che troviamo nelle prose di Franca Mancinelli: dal semplice annaffiare il giardino, atto reale decostruito e rimontato pezzo a pezzo nel testo, al 'flusso di coscienza' della *donna delle pulizie* e di un'estetista, esempi opposti di odio/amore di chi fa mestieri 'minori' nei confronti dei propri clienti/padroni. La discesa nel corpo mimata in questi testi, il corpo che in poesia è un io soltanto un po' più 'fisico', ha un'applicazione particolare nel testo di Franca Grisoni. Qui il corpo è un soggetto un po' *naïf* (si prenda, per es., l'esclamazione *aca* – 'vacca, porca vacca!' –, alleggerita nell'autotraduzione, e incontriamo così di nuovo la maschera del personaggio della *böba*, la stupida-intelligente della prima raccolta della Grisoni) che indistintamente, quasi senza scegliere, si prende quel che c'è da prendere di piacere e di lavoro (lavoro domestico nella fattispecie), al punto che, abituato a pensare tutto in termini di sensazioni, non riesce a immaginare la propria morte. Il campo percettivo del lavoro domestico e del disfaccimento del corpo (del corpo del 'padrone') è al centro dei due testi di poeti diversissimi tra loro, Gabriele Frasca e Edoardo Zuccato, che hanno scritto della figura del/della *badante*. A sessuato è infatti il protagonista della 'prosa' di Frasca, 'tavola' secondo la definizione dell'autore⁵, dove in un regesto di immobilità grammaticale 'alla Pizzuto' è evocato magistralmente anche l'altro geografico' del paese di origine («rimpatriava con chi spartiva almeno dei pronomi. e un afflusso di lemmi che pareva li s'impiegasse a prova in un regesto»). Metafore consone alla poesia dei *Methaphysical Poets* compongono per l'anglista che è Zuccato una distopia dove vediamo soccombere definitivamente il gruppo dei padroni (noi). Si passa quindi al registro dell'invettiva con il testo di Jolanda Insana dedicato ai morti sul lavoro, alle morti bianche. Una controllata invenzione linguistica, per fuggire la semplice didascalica, e una crescente furia della lingua trasmettono un liberatorio movimento di indignazione. Restano invece molto vicine alla didascalica, alla lingua di una notizia d'agenzia, le poesie della serie *Prec'arie* di Alessandra Carnaroli che però con uso di anafore anche banali, ripetizioni proprie del parlato, sa imprimervi una pronuncia sentimentale e netta. Le immagini sono di una fisicità «tattile e minuta, casalinga e sinestetica; sceglie un piano metaforico che deve essere elementare nella sua originalità»⁶. Diventano così monologhi taglienti questi referti di morti bianche (e tale la si può considerare quel-

la morte 'per vergogna' raccontata nel primo dei due testi), naufragi di barconi e altre miserie in un percorso a sud dell'Europa e dell'Italia, a sud del lavoro.

Cambiamo passo con il testo di Giancarlo Majorino che vale come 'frammento' vicino ai poemi *Prossimamente* e *Viaggio nella presenza del tempo* (Milano, Mondadori, 2004 e 2008). Contro la non troppo misteriosa allegoria della 'Forbice' sociale e della disuguaglianza, in un'atmosfera da resa dei conti con sfondo di grandi movimenti di massa, c'è spazio ancora per un gesto corale in direzione dell'Utopia. Sulla strada della lotta si pone la ballata brechtiana di Lello Voce, testo 'da combattimento', scritto e attraversato da impulsi (i versi di soli verbi, i cambi di ritmo) che quasi forzano a una lettura ad alta voce. Le riprese interne al testo instaurano un effetto polifonico, quello delle voci per una rivoluzione che spinga oltre le morti sul lavoro, oltre la morte del lavoro («hanno accecato il lavoro tagliato la lingua»). I resti al di qua di questa rivoluzione, mancata o a venire, sono apparenti negli *haiku* romagnoli di Giovanni Nadiani che valgono come cartelli di chiusura di altrettante imprese, da leggere insieme al rumore di conversazioni e riflessioni (dalla raccolta di aforismi dal titolo *La Pipa di Flaiano*) volutamente al limite del pensiero dell'«uomo qualunque», il cui 'sale' sta nello snidare la verità nascosta nelle evidenze banali espresse nella lingua di sempre. Il piano 'antropologico' è circa lo stesso che attraversa la poesia di Gian Mario Villalta che si pone come sobrio ripensamento di alcuni versi editi in «Semicerchio» 41/2 (2009) ma non ripresi nel volume successivo *Vanità della mente* (Milano, Mondadori, 2011). La diagnosi di quei versi, secondo i quali la radice del male, del disagio etico e della infelicità portata dal benessere, investe individualmente il soggetto, pare a Villalta ancora troppo ottimistica. Lo si poteva credere quando contavano ancora qualcosa i resti di un'antropologia passata (che aveva, tuttavia, ancora tutti i suoi anticorpi a disposizione), come quella che emerge nei *Colloqui* di Zanzotto con il 'poeta-contadino' Nino Mura dove le radici sembrano ancora sopravvivere anche alla distruzione ecologica e antropologica del cronotopo veneto. Quanto invece è realmente accaduto è stato l'arrivo della crisi e il dissolversi di questa possibile mediazione, la fine insomma «del contratto con la realtà». Dal nord-est ridotto a un paesaggio di non-luoghi ci parla la voce di Fabio Franzin, con i suoi testi in dialetto trevigiano (si noti che l'uso del dialetto non serve a ricercare effetti di mimetismo

linguistico, è invece quasi psicosomatico: la lingua si ammala, come le persone). Franzin viveva della fabbrica come operaio, questo prima che la crisi lo portasse alla disoccupazione il cui danno esistenziale (lasciamo stare quello materiale) non lo risarcisce nemmeno la poesia. Franzin si concentra dunque sull'antropologia di quella crisi, parla degli effetti sugli operai (*i-non-più-lavoranti* come efficacemente li battezza in una sua prosa Eugenio de Signoribus)⁷, colpiti (come i 'padroni' e naturalmente peggio di questi), non solo nel portafoglio ma, molto più crudelmente, nell'etica del lavoro. Persa quella, si perde perfino il senso delle generazioni e dello stare al mondo. Se fosse un film di Ken Loach, la storia finirebbe magari male ma ci sarebbe un po' di vecchio sano moralismo per cui quello che resta è una solidarietà tra i lavoratori, sconfitti ma non umiliati nella dignità. Qui assistiamo invece al disfarsi del gruppo degli operai. I testi di Franzin sono accompagnati da una prosa e da una poesia di Fabio Pusterla che raccontano l'incontro/dialogo tra i due amici poeti e gli studenti di un Istituto Tecnico nel novarese⁸. In versi lunghi e eloquenti, formalmente quasi un omaggio alla poesia meticcica e insieme classica di Derek Walcott (rappresentata quel giorno dal suo traduttore italiano Matteo Campagnoli), Pusterla tenta di salvaguardare, come in tanta poesia del Novecento, una *disperata speranza*, ricorrendo efficacemente a immagini dell'epica e di avventure per mare (il mare del poeta caraibico, che è emblema della Storia).

Con questo, l'enciclopedia dei temi non è completa. Manca, per esempio, il punto di vista del 'padrone', cioè quello vero che comanda, non, per esempio, il fatto che siamo tutti noi i 'padroni' di fronte ai lavoratori immigrati (che sono diventati i 'servi' hegeliani di cui non solo non possiamo fare a meno ma che diventano parte necessaria alla costruzione della nostra autocoscienza). Abbiamo pensato a quali autori potessero, in parte, soddisfare le esigenze rappresentative di un tale punto di vista, ma alla fine abbiamo rinunciato. Sarebbe stato forse impossibile trovare qualcuno che lo rappresenti in maniera genuinamente antagonista e autorevolmente. Dove si parla di *crisi* poi, varrà che quanto si legge anche in queste poesie riguarda in buona parte tanto l'imprenditore che l'operaio. Se c'è invece una cosa che emerge con una certa coerenza dai testi proposti è che 'lavoro' e poesia (al di là del fatto che poesia è 'fabbricare' con le parole) sono due mondi avvicina-

bili attraverso la condivisione di un numero importante di lemmi comuni. In entrambi contano infatti campi di azione e di riflessione quali lo studio e la gestione delle emozioni, la conoscenza del corpo umano (nella sua forma di corpo-energia lavoro e dunque anche di corpo che conosce, che soffre), e ancora, il rapporto tra gli altri e il soggetto, la dialettica tra dono e cooperazione. Sia in 'lavoro' che in 'poesia' è poi centrale il ruolo del linguaggio. Ciò avviene naturalmente, per la complessità delle reti di codici che questo è chiamato a reggere. Ma soprattutto avviene per la capacità che ha la lingua di creare potere,

per il suo essere in bilico tra la sua infinita capacità generatrice e la tentazione o il sogno dell'esercizio di un potere assoluto⁹. La poesia stessa, del resto, ha servito e può sempre passare a servire il potere. Qui, nei testi che proponiamo, poesia sta invece per una soglia di compensazione, aiuta a vedere chiaro in una zona conflittuale della realtà. Promette di dare le parole per pensarla quando anche noi rischiamo, nonostante tanta immersione nel reale, di trovarci come gli studenti di cui parla Pusterla che «non hanno detto le cose che volevano dire»¹⁰.

¹ Luigi Di Ruscio, *Palmiro*, Roma, ediesse, 2011 [Ancona, 1986], p. 179.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Andrea Cortellessa parla di una «*madornale instabilità morfologica e sintattica*» nell'Introduzione a Luigi Di Ruscio, *Cristi polverizzati*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. VII.

⁴ La raccolta è uscita durante la correzione delle bozze presso l'editore Oèdipus, Salerno-Milano, 2013.

⁵ Pubblicata intanto in Gabriele Frasca, *Rimi*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 79-80.

⁶ C. Bello Minciocchi, recensione a Alessandra Carnaroli, *Femminimondo. Cronache di strade, scalini e verande*, Roma, Polimata, 2011, in «Semicerchio», 45 (2011), pp. 98-99.

⁷ *Vivere!* in Eugenio de Signoribus, *Trinità dell'esodo*, Milano, Garzanti, pp. 100-1.

⁸ La poesia è già stata edita in «Cenobio», 2012/1, abbiamo ritenuto che il montaggio con la prosa, scritta per «Semicerchio» e con le poesie di Franzin ne giustificasse qui ampiamente il recupero (per cui ringraziamo, oltre allo stesso Pusterla, gli amici della rivista svizzera).

⁹ Si veda su questo: P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, 1982, e D. Linhart, *Domination*, in *Dictionnaire du travail*, sous la direction de A. Bevort, A. Jobert, M. Lallement, A. Mias, Paris, PUF, 2012, pp. 196-202, in part. pp. 196-198.

¹⁰ Quando il presente numero era in fase avanzata di preparazione, abbiamo ricevuto una serie di materiali importanti che arricchiscono il dossier qui raccolto: prima di tutto la raccolta di Natalia Paci, *Pronta in bilico*, Ascoli Piceno, Sigismundus, 2012. Paci, avvocato e giuslavorista, scrive versi giocosi e amari sul tema del precariato. Nel libro di Gianni Iasimone, *Chiavi storte (1976-2012)*, prefazione di Manuel Cohen, Faenza, Mobydick, 2012, sorta di epopea 'orale' del soggetto che scrive si trovano vari testi su frustrazioni e provvisorietà di una vita di lavoro. Il lavoro dell'insegnante precario è al centro delle poesie, propriamente liriche (inedite o solo parzialmente edite) di Annarita Zacchi, *Lavoro e antilavoro. Sogno dell'insegnante errante* (<http://annaritzacchi.wordpress.com/le-raccolte/lavoro-e-antilavoro/>). Parlano di morti bianche i testi inviatici da Maria Angela Rossi, *Uomini al lavoro*.

Mariano Baino

colapesce

(a un lavoro del passato. Acquatico, minorile)

scugnizzi, una ciurmaglia, scura pelle
che forse è apparentata con le foche.
lucidi guizzi folli dietro poche
monetine di nichel che le belle

signore incerte, dalle navi (quelle

lente per ischia o capri e dalle fiocche
sirene) lanciano. verso mai roche
voci di urlanti. ed il primo che nelle
putride acque del porto s'involta,
sa sommozzare, il soldino nasconde
subito in bocca fra i denti e la guancia.

e se per caso va giù nella pancia
o se ne scappa nel nulla e nell'onda
non è mestiere da pesce nicola.

Andrea Inglese

In questa poesia
 avvenimenti accadono alle persone
 e le persone raggiungono una zona di sicurezza
 è un grosso ininterrotto lavoro
 molto più del lavoro
 sono più delle 40 o 50 ore settimanali
 non si tratta di ricchezza
 è un lavoro dietro al lavoro
 la zona di sicurezza implica una minuziosa migrazione
 si calcola in spanne giornaliere
 si perdono i capelli s'ingrossano le coronarie
 è una felicità dietro la felicità
 sono emozioni più lente
 le percepisci vagamente
 come un centimetro quadrato di costa
 che si forma nel corso di un secolo
 ci stanno lavorando dal tempo dei bisnonni
 e prima ancora
 la zona dovrebbe essere segnalata
 non può per definizione essere selvaggia
 apri gli occhi e scoprerai i vialetti il quadro
 delle luci le tubature rifatte
 il biglietto di benvenuto dei vicini
 i passanti sono dispensati dal rivolgerti la parola
 non sarai tu a raccogliere il porcospino schiacciato
 o le prugne sull'uscio di casa
 e comunque
 la zona di sicurezza
 alla fine le persone lo sospettano
 è un banchisa mobile e crepata
 l'importante è che sia larga quanto basta
 e la tua vita breve quanto basta

Elisa Biagini

Respiro cronometrato

(dialogo con Simone Weil)

«l'unità di tempo è la giornata:
 in questo spazio si gira in tondo»

Con queste scarpe
 tonde, che non
 portano, che affondano
 nel qui,
 mentre
 la stanza gira

e dagli specchi
 sale la schiuma.

«la salvezza dell'anima
 dipende dalla costituzione fisica»

*

1.
 Il battito
 del polso del
 cucchiaino:
 tempo-
 buia piscina
 dove il corpo
 affonda.

Lo stomaco una
 tela che si fa
 e si disfa alla fatica.

2.
 Parole stanche
 trascinano i piedi
 e drizzano le orecchie
 al pavimento.
 Col fragore di ferro
 dello stomaco inneschi
 allarmi: dall'ingranaggio
 cola miele nero.

«non pensare più.
 unico mezzo per non soffrire»

1.
 Specchio:
 coda di pesce
 bloccato nel
 ghiaccio.

(Luce che vedi
 solo ad occhi
 chiusi.)

2.
 Pesce di fondo
 a cui ti tagli
 se ti fermi
 da questo tuo
 nuotare.

Timed breath

(a dialogue with Simone Weil)

«the time unit is the day:
in such a space you go round»

With these rounded
shoes, that don't take
anywhere, that sink
in here,

while
the room spins
and from the mirrors
the foam rises.

«the salvation of the soul
depends on the physical constitution»

*

1.

The pulse
of the wrist of the
spoon:

time-
dark pool
where the body
sinks.

The stomach a
canvas that does
and undoes itself
at/for the effort.

2.

Tired words
drag the feet
and prick up the
ears at the floor.
With the iron clang
of the stomach you trigger
alarms: from the mechanism
drips black honey.

«stop thinking the only way to stop suffering»

*

1.

Mirror:
tail of a fish

stuck in the
ice.

(Ligth that you
see only with closed
eyes)

2.

Seabed fish
on which you cut yourself
if you stop from
swimming.

Franco Buffoni

Epifanie del lavoro nel Lazio

Nel 1993 – quando ancora vigeva il vecchio ordinamento accademico – mi ritrovai inaspettatamente vincitore di un concorso a cattedre di prima fascia. L'università alla quale venni destinato d'ufficio fu quella di Cassino. Per alcuni anni – fino al 1999, quando finalmente si liberò la mia casa a Roma – mantenni la residenza a Gallarate in provincia di Varese. L'alberghetto dove scendevo a Cassino era piccolo, a buon mercato, vicino alla stazione. A un paio di chilometri sorgeva la palestra trasformata in aula per le lezioni (oltre 300 studenti) non dotata di microfono. Per sopravvivere – dopo inutili richieste all'«economato» – acquistai un impianto con cassa altoparlante e con quello potei svolgere bene il mio lavoro: gli studenti erano gentili, rispettosi, desiderosi di apprendere. L'unico problema era che non potevo lasciare il marchingegno in palestra dopo le lezioni e l'albergo era troppo lontano.

Accanto alla palestra, si affacciava – sulla provinciale ad ampio scorrimento – un ristorante-pizzeria dal nome esotico. Cominciai a frequentarlo e feci amicizia col proprietario – Marco – il quale, oltre ad ospitare il mio impianto microfonico, cominciò a raccontarmi la sua vita. Aveva cominciato a lavorare a 15 anni come cameriere e adesso a 27, neopadre di due gemelli, si era finalmente deciso a dare gli esami di maturità come privatista all'istituto tecnico alberghiero. Ma aveva così poco tempo per studiare e soprattutto non conosceva nessuno in

grado di aiutarlo, di spiegargli le cose, coi verbi francesi, le frasi idiomatiche inglesi, e diritto e storia...

Marco mi piaceva. Molto. E adoravo vederlo lavorare. Da come preparava l'impasto per le pizze – valutando il diverso tasso di umidità, di giorno in giorno – a come rapidamente riusciva a sistemare interi torpedoni di turisti reduci dalla visita all'abazia. Era indebitato fino al collo, perché il locale lo stava rilevando dal vecchio proprietario, al quale era tenuto a corrispondere una cospicua cifra mensile. Dunque doveva risparmiare sul personale, teneva solo un cuoco e un cameriere, al resto pensava lui, sempre lui, con incredibili balzi e scivolate da un capo all'altro del locale. E con un'energia inesauribile. Era nei suoi 'generous days' Marco, allora – per dirla con Stephen Spender.

Nei ritagli di tempo studiava e io lo aiutavo a studiare su un tavolo della pizzeria, in qualche momento più quieto del pomeriggio, prima che cominciasse la bagarre serale e notturna.

I nostri orari coincidevano poco. Marco al mattino era a casa a dormire, quando io con le sue chiavi entravo a prendere il microfono. I due corsi che tenevo contemporaneamente in modo intensivo – fino a sei ore al giorno di lezioni frontali, alle quali si aggiungevano i seminari e le ripetizioni a lui – mi stremavano; alle 8 di sera io volevo cenare e poi non ne potevo più di riguadagnare il mio alberghetto per andare a dormire. Proprio quando per Marco iniziava l'attività più intensa che si protraeva fino alle 3, le 4 del mattino. E senza il giorno di riposo: non poteva permetterselo.

Feci di tutto perché Marco si affezionasse a me. La sua preparazione migliorava, mi era grato; nei momenti in cui si concentrava per ricordare qualche nozione particolarmente complessa mi stringeva la mano. Un giorno intrecciò le sue dita alle mie. Ma c'era sempre qualcuno che andava o veniva tra i tavoli della pizzeria.

Convenimmo che se volevamo restare qualche momento da soli, ma proprio da soli, non poteva essere che alla chiusura del locale, quando Marco tirava giù la saracinesca. Ma le quattro del mattino per me erano un orario proibitivo. A meno che non avessi anticipato... il risveglio. I nostri orari di lavoro potevano lambirsi solo all'incontrario.

Con la freddezza dell'innamorato che vuole perseguire l'obiettivo, anticipai alle 18.30 l'orario della cena, preparata per me da Marco in pizzeria. Alle 20 era già in albergo a dormire. Alle 3 e 1/2 la sveglia, la passeggiata nella notte, il cappuccino preparato da lui – che

tranquillo si beveva un Montenegro. E finalmente eravamo soli con la claire abbassata. Ero poi già lì per le mie lezioni del mattino – anticipate dalle nove alle otto – e avevo anche il tempo di prepararle con calma nelle albe della pizzeria, dopo che Marco se n'era tornato in famiglia.

Pendolare settimanalmente con la Lombardia era per me molto scomodo, così da marzo a giugno, durante il periodo semestrale di insegnamento intensivo, restai talvolta *in loco* anche durante i fine settimana. Quando il lavoro per Marco aumentava. Ma io facevo escursioni. Molte di ambito archeologico. Prendevo alle 5.45 il primo treno per Napoli, passavo la giornata a Cuma, a Pompei.

Più vicina a Cassino, mi appassionai alla storia di Fregellæ. Distrutta nel 125 a.C. dal pretore romano Lucio Opimio, in seguito al tradimento dei propri concittadini da parte di Quinto Numitorio Pullo (eseccrato persino da Cicerone), di Fregellæ restavano e restano solo le rovine nei pressi della moderna Ceprano. Rovine sulle quali era stato consumato il rito della *devotio*, la consacrazione – con tremende formule di esecrazione – del suolo della città distrutta alle divinità degli Inferi: una sorte che nel II sec. a. C., come ricorda Macrobio, Fregellæ condivise con Cartagine e Corinto. Mi incuriosiva in particolare il fatto che la forsennata ribellione dei fregellani fosse scaturita dalla mancata concessione da parte di Roma del diritto di cittadinanza.

La mia seconda epifania lavorativa in terra ciociara avvenne un sabato pomeriggio, dopo aver visitato gli scavi di Fregellæ. Quella mattina avevo visto al lavoro una dozzina di operai: sbancavano un terreno già esaminato in precedenza dagli archeologi, compiendo un lavoro di mera manovalanza. Su di loro, comunque, vigilava costantemente un giovane ricercatore, che di quegli scavatori mi spiegò la provenienza. Erano magrebini che avevano appena terminato la stagione per la raccolta dei pomodori a Villa Literno. Attraverso la mediazione di un conoscente del 'professore' erano stati arruolati per quel lavoro urgente a giornata; poi sarebbero spariti: la loro presenza, mi fece capire con un sorrisetto complice il giovane studioso, la dovevo considerare fantasmatica, erano proprio solo di passaggio.

Al ritorno, salii sul treno per Cassino alla stazione di Isoletta, dopo aver riattraversato un ampio tratto di campagna. Lungo i binari della ferrovia vidi i magrebini svanire all'orizzonte. Erano la traduzione in realtà di

una splendida poesia di Wilde sui mietitori abbronzati che si stagliano nella luce del tramonto (*Les Silhouettes*). Cominciasti a riflettere sulla presenza proprio a Fregellæ di quei lavoratori immigrati clandestini: sarà stato per il ritmo lento del treno, l'associazione di idee in quel momento fuoruscì in versi:

A Fregellæ come Cartagine distrutta
Furtivi orsetti bruni oggi scavate
Per pochi resti di colonne
E frammenti di vetro.
Nulla di intatto perverrà a chi vi manda,
Un patto scellerato col traditore Quinto
Condannò a devozione la città.
Come Cartagine,
Dove venite voi
Scavatori clandestini
Qui ad alternare Literno pomodori.
E non fu per diritto negato di cittadinanza
Che i fregellani insorsero
E Roma vendicò l'insulto?
Il permesso di soggiorno domandate
E scavate, scavate...

Infine potei entrare nella mia casa al centro di Roma. Marco intanto si era diplomato, aveva pagato i suoi debiti, assunto diversi camerieri (per lo più extracomunitari), cresciuto bene i suoi figli. E ogni tanto si godeva persino il giorno di chiusura con la famiglia sulle spiagge di Serapo e di santo Janni o sui campi da sci del Parco d'Abruzzo. Io mi fermavo molto più raramente a dormire a Cassino, potendo pendolare su Roma. Qualche volta passando ancora a cena da lui, ma senza fermarmi oltre la chiusura. Erano finiti i suoi giorni copiosi, i giorni della forza abbondante. E forse anche i miei.

A Roma mi parve subito di vivere in una costante epifania erotico-lavorativa, caratterizzata dal graduale ma irreversibile spostamento della mia attenzione dall'Italia (e dall'italianità archetipica) verso l'altra sponda del Mediterraneo. In pratica mi accorsi di vivere costantemente in bilico tra due opposti termini di riferimento socio-geografico:

- a) l'idealizzazione del Mediterraneo antico
- b) la moderna alienità del migrante.

L'idealizzazione del Mediterraneo antico mi induceva a riconoscere – in molti visi e atteggiamenti – usi e costumi naturalmente 'intatti'; e a tratti persino a sperare che la terribile, ineludibile sentenza demografica

(per ogni bambino che nasce su questa sponda del Mediterraneo, ne nascono sedici sull'altra) sarebbe stata in grado di fare prevalere di nuovo anche da noi l'archetipo del sesso innocente, contro la nostra – ormai acquisita e consapevole, ghezzante, mercificata e dunque assassina – esibizione del corpo.

Gli a lungo protrattisi lavori di sistemazione dell'Ara Pacis, che per anni potei contemplare dalle finestre di casa, per esempio, non mi ispirarono alcuna riflessione sul tema del lavoro, ma i lavori in sé – avendo messo a soqquadro l'intera zona compresa tra l'ultima parte di via di Ripetta e Piazza Augusto Imperatore – riuscirono a produrre – schermate da quegli edifici fascisti – imprevedibili 'infiltrazioni' vitali e dunque epifaniche, permettendomi di realizzare una quasi perfetta coincidenza tra isobare del lavoro e isobare dell'eros:

Da troppo tempo chiusa per lavori
È un parcheggio abusivo
Piazza Augusto imperatore
Attorno al mausoleo.
Tre gli egiziani che reggono il business
Più un aiuto, un giovane nipote
Nabil Ali, di turno a mezzanotte.
Perché gli raccontassi le parole italiane
Sorriveva, era una festa solo se passavo
Di birra o di gelato, di accendino. Mi aspettava
Ripassando il condizionale
Scritto in matita su un taccuino.
Una sera le macchine dei vigili
Ruppero l'incanto, gli zii arrestati
E per lui girare al largo.
Ma forse sarei passato
E allora un grido flebile
Ruppe il silenzio dei vigili presenti
«Sono qui... sono qui», proveniente dal basso,
Due carboni accesi nel buio i suoi occhi
Dal cuore di Augusto.

D'altro canto, quelle situazioni di semi-clandestinità lavorativa, foriere di palese solidarietà tra i soggetti interessati, e anche di grande serietà espletativa, al punto da potere costituire 'testa di ponte' per la chiamata di altri parenti – di altre 'bocche da sfamare' – le avevo già conosciute nella mia adolescenza lombarda. Provenivano solo da altre terre di emigrazione i soggetti agenti, e io – a quell'epoca – ero troppo immaturo e assorbito da me stesso per poterle pienamente comprendere. Ma ora ero in grado di ricordare e di ricostruire...

Lo sanno loro
Come si fa a sbarcare il lunario
A fine millennio,
Lo sanno bene da come si accoccolano
Ai piedi del portale pronti coi piccioni.
Per il turista singolo hanno invece
Itinerari di seduzioni variabili
A seconda delle ore,
E a mano a mano che gli anni passano
Si specializzano in mestierolini
Sempre più in disparte ma essenziali
Come ripulire pedali dare pasta
Agli animali richiamare distrarre.
Sono un'organizzazione avviata a trapassare confini
(Saltrio – Svizzera – ottobre – anni quaranta
Sentieri di spalloni per ebrei)
Una preziosa macchina da vita.

Quanto alla moderna alienità del migrante, al mio ormai acquisito convincimento che tutto congiuri affinché 'loro' desiderino ciò che 'noi' abbiamo e dunque diventino 'come noi', mi limito a descrivere un sintomo: il bere.

Si sa che tradizionalmente, per un 'cristiano', ubriacarsi dopo il lavoro era considerato peccato (pur se veniale), mentre oggi – al più – la riprovazione sociale insiste sul dato igienico-sanitario, fino a imporre maggiore severità nei confronti – per esempio – del consumo di bevande alcoliche durante le pause di lavoro. In un immigrato di cultura islamica, cedere al bere dovrebbe causare *in primis* un profondo senso di vergogna. Riflettevo su questo una mattina della scorsa estate a Campo de' Fiori, assistendo agli atti preparatori al 'lavoro' da parte di un figlio di immigrati, un 'seconda generazione' giunto in ritardo al suo posto. Mi sorpresi a domandarmi in che cosa il suo comportamento differisse da quello di un coetaneo italiano, còlto nella medesima situazione.

Roco e più bruno Idris si avvicina
Al banco del pesce stamattina
Col gesto forte e molle da scazzato
Che non ha dormito, vedo io
Si infila pesante nel grembiule
Sistema ghiaccio e lame dappertutto
Ma ha bevuto
E sibila parole levantine
Roco e più bruno
Lasciando tuttavia stare Dio
Davanti a Giordano Bruno.

Ormai osservo e basta, riuscendo talvolta a carpire ai nuovi venuti in via degli Astalli ancora un attimo, un gesto fugace di coincidenza tra eros e lavoro...

Gli occhi solo scuri e spaventati
I capelli tranciata una criniera,
Usciva dalla sede della Caritas
In una mattina di gelo.
Gli omeri leggermente sporgenti
Da un cappotto con la martingala
Corpo estraneo, scafandro, in libertà
Solo mani sporgenti screpolate
Da sguattero timido.

Ma senza più alcuna illusione 'whitmaniana': «Guardate! Nelle mie poesie continuamente sbarcano nuovi immigrati / Oh, camerado, avvicinati! Tu e io solamente e noi due soli! / Oh mano nella mano è un piacere che fa rinascere! / Ecco un altro che mi desidera e mi ama!».

Flavio Santi

Padova, via Anelli

È tempo di bombe inesplose,
si capisce dall'aria e dall'odore di stallatico
che brucia in città.

In via Anelli ci arrivo una mattina
che dalla stazione mancano due chilometri
e poche ore a una festa sacra
di italiani miti e incapsulati.
Ma la Pasqua non ha più rametti
né pronti seminaristi né fioretti
o giochi di carta, e dalle scale
si è liberata una lenta processione
di cristiani, bianchi e vegetariani.
Certo, sarebbe tempo di pasque,
mi fa capire anche una merla mostrandomi
il suo culo piumato, ma io cosa festeggio?
Ghetto di via Anelli, «negri ovunque,
marocco, tunisi, muri pidocchiosi,
brande e vetri rotti,
arrivare qua non è bene,
venire qui è ammalarsi, consumarsi
di pigrizia e tristezza».
Questo sento dire dalla nostra cristiana Pasqua.
Le case sono quelle lì

dei negri, la muffa ferma sul muro
che sale, i fili della luce scoperti,
sotto il tetto finestre senza vetri e poco più,
orbitali di cemento, cumuli d'immondizia,
benedetti dal Signore delle Pesti
e lasciati sulle strade come altari.
Ma allora le spacconate edili,
quando i verricelli
lamentavano assenze di bravi muratori,
non erano che una glassa
per ammansire qualche troglodita,
inganni di un'ideologia
che rapinava ai poveri per dare
ma a chi?
Da loro le bombe cadevano a grappoli
da noi i muratori sembravano ormai
attrazioni da circo,
così sono migrati qua,
questi esseri mutanti, zombie,
che nessuno vuole, nessuno ama
paga bassa e tirare dritti...

A una certa ora
si attirano tutti qua
come sul miele le mosche
e c'è nell'aria
il loro sapore
e se uno ti fissa
è un chiodo nelle orbite.

Spacasciate sono le case, dice Osama.
Sfasciate.

«Sei anche tu uomo che se ne frega?»

«Girare intorno a cose lo fanno
bimbi con triciclo, anche voi»

«Quando gli uomini non laveranno
e non puliranno più i vostri residui,
che ne sarà? di voi intendo
e della vostra razza»

«Insomma la mattina uno si sveglia,
e quello che deve fare non è alzarsi
per fare piacere a se stesso, ma alzarsi
per andare ad arricchire qualcun altro»

«Uomo che se ne frega,
voi pensate sempre brutto,
siete come uccelli che stanno
nel nido di mamma»

«Stupido uomo di bene e di male,
c'hai detto che libertà è assenza
di sogni e bisogni...»

«Dopo bella scopata
uccello pisciotta fuori

come fontana» mi assale Nadir,
esiliato dal cesso, adesso sembra
un Napoleone sullo scoglio
estremo dell'isola di Sant'Elena,
«con cagata in canna» aggiunge.
Ma deve aspettare, il cesso è uno solo
per quindici di loro.
«La storia è fatta di strati
di merda e gemme d'onice»

L'allegria scamicciata di questi ragazzi
è contagiosa e drammatica.
Dare l'antiruggine
ai fatti della vita, se solo si potesse...
Fermare i momenti più belli
e solo quelli portarsi qua...
E invece ho visto le loro anime
incrinarsi come lattine di birra.

«Ma questa realtà
quanti cammelli vale?» si chiede Mohamed.

«Boh»

Luciano Cecchinel

Antiques sales*

non per luminescenti ebbrezze
di alvei di pagliuzze e granelli
ma per vecchie scure tristezze
di stanco polveroso odore
tra caschi lanterne martelli
picconi marci di sudore

scavare spalare nel sogno
di una moltitudine mesta
fino al nascosto incerto segno
di una traccia d'argento e oro
palpitante da tempo esausta
nell'immenso azzurro straniero

Wheeling, West Virginia 1984

*antiques sales: "rivendite di antichità". Negli Stati Uniti (paradossalmente, ma forse poi neanche tanto, i paesi storicamente giovani hanno la febbre del passato) esiste una vera e propria mania per le cose antiche.

Massimo Sannelli

Frammenti da un Digesto [2003-2012]

manca sempre qualcosa. questo è il dolore. hai un bel viso (dicono), ma non hai le spalle, non hai corpo. **tra un anno**, il corpo e il peso hanno un altro aspetto: lavandino, lavapiatti, spazzatura, cammina, sali, scendi, e scarti duri. ho spostato i grossi pesi, e ho finito. questo è il dolore di oggi; poi no.

Il presente del passato c'è. Allora quel mondo morto non è morto; sì, è morto: il giglio tormentato dall'ape, anche; la formica schiacciata in casa, anche. È proprio di una tradizione in cui *tout se tient*: sopravvivenza del passato (sempre buono) e testimonianza (sempre feconda). Viene un secolo in cui il passato pesa troppo e la testimonianza è rischiosa. Uno, un termine, è speranza; l'altro, un altro dei termini, è illusione; l'ultimo è un'invenzione contorta: è il massacro dei muscoli, ma non si sposta la capacità del lavoro, come è stata donata. Solo la stanchezza si aggiunge, per l'estate, e gli occhi che si affossano più di prima; ma le gambe camminano a lungo, e *l'esprit* riceve proposte e le rielabora. La sirena non incanta più. La sua arte non funziona. Per qualunque animale della terra, tranne chi odia il sole, il giorno è lavoro. Quando appaiono le stelle, di notte c'è il riposo. I capelli non si separano da un ricordo privato – dove sono sfiorati, in Genova, dalla mano che cerca le guance. Nella mano che cerca la guancia ci sono i segni di molto lavoro; nel segno blu degli occhi (sono stanchi) i segni di altro lavoro; potrò dedicare tutta la vita? lo permetti? *Da solo non mi posso giustificare*: ma questo mondo esclude un sentimento diverso.

Vogliamo derivare dal freddo e non dal caldo; comunque dalla vita *furente*. L'anima invoca un pavimento freddo; perché è duro; in estate è il riposo. Così i cani, nell'estate.

Solo la divisione le riconosce parti, e coerenti: aderiscono ad una struttura – come la rosa allo stelo, la rosa anticipata da foglie (e aria, terra, animali, l'osservatore compreso; l'osservatore e il suo improvviso *par coeur*).

Prima di tutto il proprio campo, a seconda di contingenze minime: il tipo di lavoro, il tempo sui mezzi di trasporto, il tempo dedicato alla voce nel telefono: quasi

sempre femminile, quasi sempre in stato di necessità. E tu offri un ascolto che sembra carità; e più passa il tempo, più questo sforzo è una pena per te. C'è troppa reclusione nella tua carità, perché è pubblica; e molta chiusura anche nel tuo silenzio amatissimo; non ne esci, se non a tratti; e ciò che è prezioso è tranquillo (i viaggi continui sono tranquilli, perché sono giusti).

Quello che non si può rappresentare seduce. Non riguarda tanto il silenzio quanto lo sforzo, per lo spettatore. E che lo spettatore sopporti.

«Il tramonto d'ogni battaglia è sospensione dell'ANIMAZIONE» (Carmelo Bene). Vedi che sono larve, escluso il movimento, e il movimento è proprio degli animali.

Restringere, o allargare, il campo, di colpo. Dissociare le opere dal contesto, e farle presto e bene.

*

una poesia inedita, per la voce

come va? ci vediamo. eh sì, fratello. a dopo. benedetta la voce
 di bocca in fiamme denti rotti gola
 limpida e dice: o *Antigone*. o parla
 di lampadine con l'albanese. tutto
 è sullo stesso piano BENEDETTO:
 non abbiamo capito niente di questo.
 «io sono uno schiavo vero, vero, vero» è
 l'annuncio privato. un giorno troverai
 perfettamente il master, potrebbe dire «ti uccido
 l'ultima volta», come l'ultimo lusso italiano.
 benedetta è la giusta
 nostra fine: e di loro sarà la terra.
 non abbiamo capito niente di questo.
 Nella cucina siamo 7, 8, uomini
 giovani, con danno e con morte di tutte
 LE COSE. il turno vale cinquanta euro, per
 non vivere, l'odore cattivo
 che si attacca ai capelli, non stancarsi
 più.

nessuna mistica salva dall'olio
 di palma, che brucia. alcuni erano liberi, cadevano
 e uscivano; ad uno romperanno i denti
 (il bianco, l'italiano), a un altro – Mohamed
 o Momo – uccidono un parente, in una sera
 di agosto, notte bianca.

PIETÀ per queste note, tutte viste. Fine. Non abbiamo
capito niente
dei nostri rapporti.

Giulio Marzaioli

(OT)

scripta sua spongia linguave delere iussos
Svetonio, DE VITA CAESARUM, IV, CALIGULA – 20

un altro lavoro (è un lavoro di altri) preparato di coloranti (lavorare il fluido con petrolio) è un lavoro di altri lavare le cisterne (lavare con petrolio le cisterne) aggiungere petrolio ai coloranti (fluido altrimenti detto inchiostro)

(le cisterne sulla petroliera) sarebbe fuori tema (controllare il gas inerte) in coperta tracciare una linea (diciamo 'di prosciugamento') sotto coperta si gioca su campi di infiammabilità (il rischio è che gli idrocarburi vadano a miscelarsi ad aria)

questo è lavoro lavoro (in tema di scrittura) preludio a composto detto 'inchiostro' (noi scriviamo che loro lavano le cisterne) in tema di scrittura le cisterne le lavano loro (lavaggio con petrolio che chiamiamo 'oro nero')

Italo Testa

Il quadro degli arnesi

ora facciamo un gioco
vite, chiodo, martello
prendiamone i lembi
e aggiustiamo il mondo
fissiamo alla parete
il quadro degli arnesi
con gesti netti e accorti
tracciamo sui mattoni
una riga col gesso
un punto da seguire
non si sa bene come

e andiamo incontro
non si sa bene dove
al rumore esatto
di cose senza nome

*

Altra parte

l'apertura luminosa dell'aula
la vetrata che s'affaccia sul verde
io mi perdo in questo scintillio
come uno che nel sonno si perde:

e voi, protesi sul banco, voi studenti
che di tanta vita accendete l'ora,
io non sapevo che a voi sarei tornato,
non lo ammettevo che in voi sarei rinato

Luigi Socci

allo stato attuale delle cose
adesso come adesso in questa fase

nella presente condizione odierna
oggiogiorno nell'epoca moderna

con i tempi che corrono e l'aria che tira
con i chiari di questa luna

*

Ma il sogno non è ordigno
e non sa ticchettare.
Sogno (e son desto) il sogno
che mi viene a svegliare.

*

il modesto impiegato
ha un unico sogno interpretato
ambientato all'interno di spazi
circoscritti dalla parte degli sconfitti
sono i protagonisti bravi i caratteristi
qualunque essere umano
è circondato
dove si fa la storia senza fare
tante storie (le mani bene in mano)
non ha niente da dire

*ma non sa come dirlo
 guarda con uno sguardo
 guarda quando ti parlo*

*

Niente ci tocca
 perché siamo intoccabili, intangibili
 perché siamo infrangibili.

Perché voliamo senza volano
 senza velivolo senza aeroplano
 dal terzo piano dal quarto piano
 dal quinto piano dal sesto piano
 senza né elio né deltaplano
 più leggeri di come siamo
 (anche dal nono piano)
 su un altro piano a un altro
 livello più alto di dove siamo.

*ci solleviamo ci sopraeleviamo
 se non voliamo
 almeno ci proviamo*

Se siamo i milionesimi clienti
 Se siamo i fortunati detentori
 Se siamo gli emergenti
 nuovi talenti tra i mortiventi

Se siamo i gentili masticatori
 consumatori dei propri denti
 meritanti vivissimi complimenti

*se non voliamo
 magari nuotiamo
 a limite strisciando
 qualcosa facciamo*

Alessandro Broggi

Entfremdung (da: *A fondo perduto*)

1.

si vede che tra poco forse
 questo lo sai fare e allora cosa
 e allora cosa tenuto conto che
 tra poco forse è già abbastanza

-

si vede che tra poco forse
 è già abbastanza puoi farlo dopo
 è già abbastanza tenuto conto
 che tra poco forse ti accorgi

-

si vede che tra poco forse
 è già abbastanza puoi farlo dopo
 per cui c'è tempo tra poco forse
 ti tieni in corsa già abbastanza

-

si vede che tra poco forse
 è già abbastanza puoi farlo dopo
 tra poco forse tenuto conto che
 puoi farlo dopo è già abbastanza

2.

si vede che è già abbastanza
 puoi farlo dopo tenuto conto che
 questo lo sai fare è già abbastanza
 tra poco forse ti accorgi

-

si vede che è già abbastanza
 per cui c'è tempo tenuto conto che
 è già abbastanza puoi farlo dopo
 e lo sai per cui c'è tempo

-

si vede che è già abbastanza
 puoi farlo dopo tenuto conto che
 neanche più tardi tenuto conto che
 tra poco forse ti accorgi

-

si vede che è già abbastanza
 per cui c'è tempo tenuto conto che
 si vede che questo lo sai fare
 tra poco forse ti accorgi

3.

eh lo so è già abbastanza
 per cui c'è tempo tra poco forse
 è già abbastanza puoi farlo dopo
 tra poco forse ti accorgi

-

eh lo so è già abbastanza
 per cui c'è tempo tenuto conto che
 questo lo sai fare è già abbastanza
 tra poco forse ti accorgi

-

eh lo so è già abbastanza
 per cui c'è tempo tenuto conto che
 è già abbastanza puoi farlo dopo

tra poco forse ti accorgi

-

eh lo so è già abbastanza
 si vede che questo lo sai fare
 e allora cosa tenuto conto che
 tra poco forse ti accorgi

4.

tra poco forse ti accorgi
 puoi farlo dopo tenuto conto che
 questo lo sai fare è già abbastanza
 e lo sai per cui c'è tempo

-

tra poco forse ti accorgi
 è già abbastanza tenuto conto che
 è già abbastanza puoi farlo dopo
 e lo sai per cui c'è tempo

-

tra poco forse ti accorgi
 è già abbastanza tenuto conto che
 questo lo sai fare è già abbastanza
 e lo sai per cui c'è tempo

-

tra poco forse ti accorgi
 questo lo sai fare e allora cosa
 e allora cosa tenuto conto che
 si vede che è già abbastanza

Alessandro De Francesco

non sono io

chaque notaire porte en soi les débris d'un poète
 Gustave Flaubert

II.

non sono io mi dico mentre parlo
 e nel frattempo cerco di far assumere al mio volto
 un'espressione interessata e mi concentro
 per dire cose intelligenti

i pantaloni neri stretti la cintura
 la sciarpa leopardata
 parlo di arte contemporanea
 che insegno da trent'anni nei licei e nelle scuole
 sono una donna simpatica e attraente
 mi viene sempre detto

III.

stappo bottiglie in treno e rido forte
 faccio la festa coi miei amici quarantenni
 faccio rumore per disturbare ma anche per piacere
 agli altri viaggiatori perché possano dire

ma lo sai che oggi in treno c'era un tipo
 c'era un gruppetto tutto strano
 rompevano le palle con risate grasse
 ma almeno è gente che sa come divertirsi
 noi siamo sempre così seri così tristi
 il lavoro la cucina e tutto il resto

invece io sono di quelli positivi
 di quelli tosti ma col cuore buono
 che fanno soldi per i figli ed i nipoti
 quando ci saranno e quando ci saranno
 sarò vecchio e adesso che mia moglie
 mi parla al cellulare chiedo

ma non è neanche una domanda articolata
 è più una linea bassa che si estingue

come dev'essere nell'ora in cui tutto si chiude
 se alla fine sentirò qualcosa
 se sentirò in un brivido in un punto
 come quando da bambino guardavo con mio padre
 le coppie di star baciarsi
 nei vecchi film hollywoodiani
 poi torno a parlare di prodotti regionali

IV.

ritornano le tapparelle semichiuso
 sono un evento ricorsivo nei tempi del lavoro
 quando il pensiero cerca di scacciare
 le luci morte il pianto dell'origine
 la discesa obliqua sotto il materasso
 i disturbi del segnale

ritornano sole giallo
 che filtra da tutti i pomeriggi possibili
 si disperde nella sala vuota
 e talora si coagula in un punto
 dietro lo schermo della televisione
 o in una sedia d'angolo in un radiatore
 nelle parole dette dai genitori
 prima di partire nel cibo
 accatastato in frigo in ogni oggetto

che si tiene saldo allo spazio opaco al dolore
coperto dal corridoio che tazza dopo tazza
ridiventa linea di luce desiderio

ritmo della mano e scende nell'esofago
quanto non è mai detto istmo piano
dell'ora che aderisce alle pareti
e ai tessuti decide la rottura
il verso (del maiale) il gioco

Marco Giovenale

(da *Delvaux*)

È gente che mette insieme baracche
e alla fine sul gruppo elettrogeno giallo
scontento in asta bandierina e gallo vivo
strozzato la mattina. La mattina
è sempre il far disfare fiori da
melo mite nella corte, dice Alba
che ricevuta la cartolina
dal figlio in guerra era sicura che esistesse
la morte, e quel giorno, e i successivi,
e il settimo, quello d'oro

*

*luce punto chiuso.
tutto il reale è commerciale,
e il commerciale è reale*

.....

Laura Pugno

niente si muove,
eppure cercheranno il movimento,

bersaglio della freccia
poi tutto starà in pace, sarà buio
lo porteranno germinando

in ogni mano con un po' di terra,
con acqua sufficiente

*

la stessa misura,
la stessa misura perfetta

di acqua, grano
prendere e dare

in mezzo a una piazza
parleranno dell'acqua del mondo,
da lì avrà inizio

*

quello che è donato e che è perduto,
inverno sulle case,

contano covoni e capi di bestie,
e le acque che salgono e le acque che scendono
in cerchio intorno alla terra

e questo ti danno per andare,
senza ritorno

Vito M. Bonito

Consenso delle parti

iddio mi ha ordinato
di non camminare
non masticare
di non spargere
olio santo
sul cranio bruciato

iddio mi ha ordinato
di bere fuoco
ma solo quello dei malati
e delle stelle morenti

*

iddio mi ha ordinato
di seppellirmi
vivo
e di non morire

*

- usa il coltello
comincia da sinistra

la gola è perfetta
mantieni la promessa
tienimi per mano -

*

io non ho mani
iddio crescere fammi
le mani

*

dopo aver aspirato l'aria
i bambini di polvere
dichiararono
l'epoca della giustizia
trionfante

il buio si riempiva di sussurri
farà male? farà male?

Giovanna Frene

Tecnica di sopravvivenza per l'occidente che affonda

*la sostanza è dentro l'occhio
ma l'occhio è di vetro*

I.
si sovrappongono, sembrano a tratti coincidere,
[si proiettano
a poco a poco, in tutta la perfezione si curvano
mattoni di fumo, o colpe riversate
per non essere proprie, crollate
perché alte, e gonfie. piove nero, ad arco.
ma non è così.

II.
inimmaginabile il pericolo del fango, non se ne parli.
esige, una mappa, il secco materiale, seguire
l'avanzata se è rapida, e più rapida ancora la traccia
se disegna in anticipo la falsa coincidenza, che
conta, si sovrappone, sembra collimare:
non piove, ma non è mai così.

III.
si sovrappongono come separazione naturale
[e mutabile,
approfittano della scissione scindendo, ma tutto
[è già avvenuto:
frattura misura solo frattura, circoscritta all'intero
[pavimento
chiamando potere la rovina del tempo. piove.
o non piove, se la pianta della città è la carta

del mondo, se la radice è nemica alla radice, che è.

IV.
perché nemico germogli a nemico, di notte
[si sostituisce,
si condensa in alto, appare come scuro cavaliere
[che cavalca
se stesso: fabbrica bene chi fabbrica per ultimo,
[approfittando
del cambio di azione, lo scopo non cambia mai,
[se piove,
se dio vuole, invece non piove, no, ma la terra
non è salvata, la carta, sfigurata.

V.
la diplopia su carta, sfigurata, non è del tutto assente,
[o presente:
ne hanno a metà, una media che mantiene il dire,
[il fare,
il domandare per scarsità di pioggia: che fece piovere,
alla fine, fu la perfezione del coincidere, cupo vento
diretto a Oriente, ma non è così: molto e giovane
il nuovo orgoglio, abita, qui.

VI.
: che si solleva da sola, per la testa e
che è un arrovellarsi di cerchi, con scarsi
risultati, che è una impotenza tolta
e rimessa per sempre, come un peccato, che è
infinita sete, che è pioggia che non piove
piovuta una volta per tutte
in odio

Questa sestina multipla, scritta nel 2012, è da considerarsi parte di un nuovo lavoro in fieri, che andrà a comporre un ideale trittico con i libri *Sara Laughs e Il noto, il nuovo*; il testo è debitore in molte sue parti ad autori a me cari: Emanuele Severino, per la questione del capitalismo e della tecnica; Joachim Du Bellay, per l'aspetto delle rovine monumentali; Jonathan Littell, per l'idea meteorologica. In un'epoca dove si affastellano e si frantumano non tanto, e non solo, i linguaggi, ma i sensi e i nessi, sembra proponibile, tra le idee di poesia, una che ritorni ai precetti lucreziani, e insieme faccia apparire i nessi e i sensi frantumati, come illuminati da lampi momentanei di un linguaggio più percepito che pensato, in un apparire di emblemi. Non c'è felicità nella scrittura, ma piuttosto la fatica di scavare un silenzio.

Nicola Gardini

Virgilio, *Georgiche I*, 145-159

Allora sorsero i vari mestieri.
 E il lavoro poté vincere tutto –
 L'aspro lavoro –, la necessità
 Che incalza e attrista. Cerere insegnò
 Ai mortali per prima a rivoltare
 I terreni col ferro, poiché ghiande
 E corbezzoli ormai erano spariti
 Dal bosco sacro, e Dodona non dava
 Più al alimento. Anche il grano poi richiese
 Lavoro, essendo che la mala ruggine
 Mangiava i gambi e l'indolente cardo
 Ricopriva d'aculei i campi: muoiono
 Le messi e al loro posto spunta un'arida
 Selva, lappole e triboli, e tra i floridi
 Coltivi signoreggiano infecondi
 Logli e sterili avene. Se l'erbaccia
 Non sarai sempre pronto ad attaccare
 Col rastrello, a scacciare col rumore
 Gli uccelli e le ombre che oscurano gli orti
 A contrarre col falchetto e con preci
 A chiamare la pioggia, ah, invano i mucchi
 Altrui starai a guardare: per zittire
 La fame te ne andrai scuotendo querci.

[Traduzione di Nicola Gardini]

Franca Mancinelli

Nel giardino, vicino al pozzo di mattoni, un gomito di acciaio emerge dalla terra. Lì si congiunge un tubo di plastica che striscia sull'erba fino a raggiungere l'orto. La sera, con una sigaretta tra le dita, guardando il cielo scuirsi come terra bagnata, mio padre annaffia. Frutti sempre più piccoli di quelli che si aspetta riempiono ogni tanto le sue mani e un canestro sporco sulla credenza. Quando è laggiù, nascosto dalle piante dei pomodori, nell'angolo più lontano del giardino, posso sentire dal pozzo l'acqua versarsi e scendere tra i granuli, fino alle radici dove è attesa, come un compimento quieto, una promessa assoluta. E mentre in questo lento andare lui si fa condotto e ponte, diga e lascia passare, io non posso non vedere il punto in cui il tubo d'acciaio si innesta nell'altro di plastica e zampilla fuori, bagnando

terra che non meriterebbe, che non dovrebbe ricevere alcun dono. Zolle lasciate a ciò che il vento porta: erbe egoiste, dure da estirpare, infestanti dal piccolo fiore, piante dal frutto velenoso, cibo per gli uccelli. Un intrico che affonda e dirama mentre colpevole il flusso dell'acqua continuo si versa. E mi soffoca il petto, si avvolge ai polmoni, intasa e copre il cuore ma non riesco a zapparlo via, non riesco a riparare la falda.

*

La donna delle pulizie

Credono di pagarmi per pulire la casa. Vogliono credere: alle superfici luminose, agli oggetti riposti. Che si possa davvero fare qualcosa contro la piena che avanza. Un giorno, un minimo gesto, e siamo da capo. Non esistono argini o dighe. Solo questa rete sottilissima che cade dall'alto senza fine e si fa scorgere nel sole, in un raggio che rimane in certi momenti sospeso nella stanza. Qualcosa lassù rovina incessantemente. Particelle discendono su di noi, invisibili piovono fitte, fino a consistere in un velo leggero, e grigie piume che si raccolgono agli angoli delle stanze. Il tempo è un animale che non ho mai visto. Non so che taglia abbia, quali abitudini, se sia addomesticabile. Ma si aggira nella vostra casa addensando le sue tracce nei luoghi più riposti. Mi piacerebbe incontrarlo, ma so che sarà lui a tagliarmi la strada, fissandomi negli occhi con la profondità di un bosco.

Ogni mattina, nella vostra sala deserta, un malinconico filo è abbandonato dal suo creatore. Fino a che arriva il mio giorno di turno. E posso rimanere a raccogliere questa finissima cenere illuminata che scende a seppellirci. Che ci chiuderà gli occhi, più dolcemente di quella esplosa da un vulcano, ma nello stesso irrimediabile modo. Continuiamo a compiere ciò che è dovuto, a versarci dalla prima all'ultima ora nei gesti, finché non iniziamo ad avvertire qualcosa e lentamente ci invade la paura. Chi cerca di raggiungere la riva, chi si inoltra nel verde, chi si ripara al chiuso delle pareti o fino all'ultimo continua a trascinarsi. Ad ogni modo tutti saremo ricoperti. L'ultimo pensiero è contenuto nella posizione dello scheletro. È per questo che mi fermo a lungo, il giovedì mattina, sotto il raggio. Voglio che venga prima per me. Vorrei guardare la trama del lenzuolo e respirare in quello spazio protetto, nascosta dai piedi alla nuca. Come da bambina, quando per lunghi momenti mi inabissavo per riemergere a un tratto nel

fresco. E poi va bene, resterò mezz'ora in più la sera, quando già siete tornati, per finire quello che dovevo. Non importa. Tanto lavoro a seconda della simpatia, della vostra comprensione. Ci sono case per cui compio l'impossibile perché continuate a credere di non essere lo sporco. Voi, che insudiciate respirando. Maleodoranti creature. Veleni detergenti, spazzole, scope e ogni altro strumento azionato contro voi, incoscienti che continuate a versarvi acqua, a strofinarvi. Vi pulirà il tempo che è già cresciuto mangiando i vostri avanzi, annusando le tracce di urina e di sudore. Sarà tutto ordinato, presto, sarete contenti. Finalmente arginata la piena. Da una pietra ben levigata e incisa. Ma a me questa polvere fa bene, mi ricopre di una strana eternità. Come se fossi già dalla sua parte. Così posso spostare le nuvole sul pavimento, o lasciare addensare il grigio che vi minaccia. Mentre voi correte a strofinarvi l'uno contro l'altro per salvarvi, per togliervi di dosso la polvere. Ma di che cosa siete fatti per lasciare le cose in questo modo. Precipitate da un dirupo a capo del letto, l'una avvinghiata all'altra, le tante salme che vi portate addosso, a volte così sporti sul vuoto da attraversare in pochi minuti stagioni e identità. Neanche l'amore o qualcosa che gli rassomiglia può ripulire la vostra lordura. Il più delle volte vi alzate ancora più sporchi, come se strofinandovi aveste accolto il fango dell'altro. Per questo si innalza lento e continuo il coro della centrifuga, come di acqua contro macigni, a renderli sassi arresi nel tempo. Ci vuole ben altro a pulirvi, una lama forte a scheggiare la crosta indurita. È questo che accade alle macchie non viste, si rafforzano e solidificano. Si convincono di esistere e durare. Sono le ossa ciò che avete di più puro, ma lo ricoprite bene, lo scordate sotto pochi strati di carne o di terra. Non affidatemi più compiti inutili come ripiegarvi le maglie. Quante volte ho ripetuto che una veste rovesciata va indossata com'è: ecco una grande fortuna, un cambiamento vicino. E il giorno dopo vedrete che senza pensarci ritorna la tinta consueta, l'aspetto che conoscevate. Quanti sforzi per cambiare senza successo. Basterebbe una mattina dimenticarsi. Allacciare una scarpa alla gamba del letto. O come capita a volte quando mi inginocchio a raccogliere qualcosa, a riannodare il fiocco, rimanere prostrati di fronte alla potenza degli armadi. Questi palazzi che incombono sulle nostre teste, l'uno di seguito all'altro.

[...]

[un'estetista]

Così potete proteggere gli occhi, difendere la vostra bocca. Ci sono riverberi, luccichii, che parlano da lontano. E quando uno stormo di passeri si avvicina, si arresta: di fronte ai bagliori, ai riflessi d'argento, disorientati non si posano sulle zampe, non si cibano più. Per questo si innalzano strane bandiere, nastri di luce che i contadini ritagliano dalla plastica velenosa dei sacchi di concime, da quella profumata delle uova di Pasqua. Ogni mattina ripassate i confini con il filo sottile della matita, e resterà inviolata la calma profondità raccolta negli incavi del viso. Rifletterà le nuvole chiare e i guizzi di esseri nascosti, perpetuamente inseguiti dalla riva, nella quiete dei pescatori. E dipingete i margini parlanti, la buca dove affonderanno alla ricerca di voi, del vostro battito caldo. Accesi i colori come un segnale stradale. Un simbolo semplice che si rispetta. Non lasciate mai i vostri talloni alla terra, levatevi sulle punte inseguendo la musica che vi attraversa. Il ritmo che date all'asfalto è il netto e sicuro cadere di una goccia di seguito all'altra. Cancellate la sofferenza di stracci che strappano la peluria alla pelle, di pinze acanite che estirpano.

Votate a un dolore muto, vi sottoponete, inermi. Non per ricevere sguardi che vi modellano, vi fanno esistere. Non è per questo che lavoro. È per proteggervi.

Franca Grisoni

Laurà

Toca. Al corp toca,
comandat, e lù l'empara
dai zöc che i l'ha 'mbroiat.
E lù el sigüta, el corp,
el sigüta l'embroi
e aca el ghe pias.
Nel fa parensia
dei zöc el vül fidas
e lù el sigüta nei tacc
sò laurà. Per zöcc
l'è 'l sò lavas
per zöc la casa
per zöc el cuzina
el corp al sò mister

per zöc el s'ia pariciat
 al bèl dale sò ma.
 E la fadiga? E nocc senza
 polsà? e i capecc
 che i cria? A oter zöc
 el vèt che i è votacc.
 Per zöc l'envecia
 e no 'l cret mia
 che 'l podarà pö zögà
 e 'l se figùra che 'l sò dutur
 per zöc ai fiöi
 el dizes de 'l sò nà
 al grand campét*
 ma za 'l conos
 el zöc che 'l l'ha alenat.

Tocca. Al corpo tocca, / comandato, ed esso impara / dai giochi che l'hanno ingannato. / Ed esso continua, il corpo, / continua l'inganno / ed anche gli piace. / Nel fingere / dei giochi vuole fidarsi / e continua nei molti / suoi lavori. Per gioco / il suo lavarsi / per gioco la casa / per gioco cucina / il corpo al suo mestiere / per gioco si era preparato / al bello dalle sue mani. / E la fatica? E notti senza / riposo? e i capetti / che urlano? Ad altri giochi / vede che sono votati. / Per gioco invecchia / e non crede che non potrà più giocare / e si figura che il suo dottore / per gioco ai figli / dica del suo andare / al grande campetto / ma già conosce / il gioco che lo ha allenato.

* «campet» è un modo ironico usato dai vecchi per indicare il cimitero.

Gabriele Frasca

(Una tavola da Rimi)

prese a lagnarsi e pure a non capirne che poche di parole erano insulti. magari al mondo se non alle dita che sempre vi si slanciano a ghermirci. sembra non sia che un solo grande abbraccio a guardarle succedersi negli anni. sin da quelle che traggono ai polmoni perché si sprechi in strilli il primo fiato. poi ne seguono ancora per sorreggere e le altre fatte d'ombra cui rimettersi. almeno il tanto a lamentare lenta la presa che sorvola una carezza. nessuna eccede l'atto di sfiorare le mani sono fatte per disgiungersi. e finanche alle sue nulla era chiesto se non l'impiego di durare il giusto. per senso del decoro perché il tatto altro non conosceva che la gomma. non altrettanto il naso com'è noto che al pari delle orecchie non

ha scampo. ma agli occhi se ve n'è la consuetudine un vecchio pube non arreca offesa. a farlo in fretta e senza reticenze gli strepiti sarebbero sfociati. in breve al loro sordo brontolio continuo al punto da non farci caso. la pratica per quanto scrupolosa prendeva una manciata di minuti. l'imbraco si scioglieva in un istante con le giunture che son fatte a strappo. sollevare il bacino l'impegnava quanto occorreva a che collaborasse. facendo forza su talloni e gomiti il tempo di sfilare e poi trascorrere. il telo deputato ad assorbire le gocce esorbitate dalla spugna. certo il lavaggio era meticoloso e suscitava più di una protesta. persino l'oltraggiata resistenza di qualche contrazione al pettineo. con torve esclamazioni che le smorfie a furia di ripetersi chiarivano. oh non al senso e non certo alla lettera al tono invece che si dà a un richiamo. vi si conosce l'ira o l'acuirsi del male e forse la disperazione. altre emozioni emergono di rado e restano difficili da intendere. anche ad averle tutte le parole e non quelle in commercio pronta cassa. dell'altra lingua e come registrate s'erano impresse al dunque poche formule. appena necessarie a seguire a compiere il dovuto senza chiacchiere. e della propria a parte simulava in sé le voci di cui farsi oggetto. eccetto il giorno che rimpatriava con chi spartiva almeno dei pronomi. e un afflusso di lemmi che pareva li s'impiegasse a prova in un regesto. tanto vi si alternavano consueti senza vantaggio per l'informazione. che a sfrondarla del fior della retorica incrementava a stento i suoi valori. tornando a compitare quei rimpianti che se i parlanti restano gli stessi. per quanto accalorati si riducono a semplici elementi di contatto. che a trarne il succo volgono in rumore la pena comminata del silenzio. finivano in quel modo che spargevano un ulteriore vuoto a ogni incontro. come se nel ripetersi quei termini ambissero a concludere un recinto. che ribadisse nell'estraneità l'appartenenza di una detenzione. e ne tornava quasi con sollievo come fuggendo in fondo da un esproprio. a dire il vero un'anima risuona come fra gli echi in poche note note. e casa è dove a starsene all'ascolto nemmeno un urlo turba la coscienza. che vibra di per sé senza un remoto pericolo che càpiti inatteso. e a infilare la chiave nella toppa non appena imboccava le fernette. provava forse il senso del ritorno per quanto lo sapesse che la porta. non l'avrebbe impegnata più per giorni contati come sempre alla rovescia. talvolta neanche entrava che la figlia aveva già il soprabito infilato. non ha smesso un minuto commentava controllando il denaro nella busta. più raramente vi trovava il figlio con gli occhi persi dove incaglia il guasto. un'anima

dannata sentenziava e faceva la faccia del demonio.
dal letto non cessava il borbottio che replicava invece
che ch'era a casa.

Edoardo Zuccato

Badanti

Nel regno dei ricchi, dove anche i poveri sono ricchi,
l'aspirazione suprema era nascere pensionati.
[Come forma di omaggio
fu messo a riposo anche Dio, e si prese a gestire
[da sé il business del vivere
cercando consiglio nei propri simili e tutt'al più
[negli avi,
disseppelliti, come statue di legno fossile,
nell'ipotalamo o nel corpo calloso.

Le loro paure cambiarono solo dimensione.
Al posto di Zeus che con un fulmine li colpisse
[dal cielo
temevano l'extra tensione che dal cervello
si scarica a terra lungo il sistema nervoso
mandandolo in black-out per mesi o anni,
al posto del dio furioso del fiume che li annegasse
[nel sonno
avevano terrore che straripasse il sangue.

Oppure, ingrandendo i termini ma non le paure,
non temevano più lo spirito delle querce
[o degli ontani
ma il debito di ossigeno planetario,
non il carro del Sole imbizzarrito che sbandava
ma i mutamenti del clima e la marcia trionfale
[dei deserti.

Dismesso il Manager dei manager per gestirsi da sé
in un mondo nuovo, da quello vecchio
si portarono dietro i servi, scoprendo che senza
[di loro,
per quanto le macchine avessero promesso,
[non riuscivano a fare niente,
né a venire al mondo né a lavorare, e neppure
[a morire.

Così lungo i viali delle rimembranze nei pomeriggi
[tiepidi
passeggiano gli anziani sorretti dalle badanti,
con la gramigna dei neuroni residui delirando

che queste pazienti signore, che con bavaglino
[e stracci
gli hanno pulito la bocca e le case, gli uffici
[e le stanze d'hotel,
possano un giorno anche morire al posto loro.

Jolanda Insana

Un morto sul lavoro ogni 7 ore

C'è chi va in cerca di pane e acqua
e muore strafogato nel Mediterraneo

E noi? più di tanto non ci curiamo
sazi con le ventraglie dilatate

Ogni anno 1 milione di incidenti sul lavoro
più di mille morti
uno ogni 7 ore

Quelli cercano mangiare
e finiscono in bocca all'orca
rosicchiati dai pescicani
– giocarelli per delfini
e se approdano sono spolpati dai caporali
dai padruncoli in mercedes
in maserati

E i clandestini morti sul lavoro
che fine fanno? o non ci sono
clandestini morti sul lavoro?
morti bianche anche di neri?

Due scaricatori di farina di soia
dentro il silos di un cargo
a Porto Marghera
con la bocca aperta
morti asfissati

Singh Lakawinder muore schiacciato
dall'autogru nel vivaio AUMENTA
sulla Pontina
Aumentano i morti sul lavoro

Pestaggio alla Esselunga di viale Papiniano
calci e pugni nel cesso
alla cassiera che voleva pisciare.
Addio Milano bella.

La prima parola è libertà.

3 morti sul lavoro nello stesso giorno: Roberto Imperiale di anni 36, caduto in un silos di stoccaggio, asfissiato dalle polveri fini, in una fabbrica di ceramiche a Castel Bolognese; Carlo Monteleone, di anni 67, schiacciato dal trattore in Basilicata; Giocchino Giardina, di anni 40, dilaniato dagli ingranaggi di una macchina agricola a Canicattì

Peccato mortale è la strafottenza dei potenti
 che sul piedistallo mettono l'ingiustizia
 e si leccano i baffi

(voce lontana: «la catena di sciagure indigna le nostre coscienze»)

Che dicono i teocon i teodi i teodem? ce l'hanno una coscienza?
 e i padroni? hanno coscienza i politicanti?
 livide idrovore che ci prosciugano
 dalla testa ai piedi
 – mignatte attaccate a ventosa
 che ci succhiano il sangue e sono rubizzi
 e ingrassano

farabutti velinari
 in combutta con delinquenti e pescicani
 s'appropriano delle nostre ricchezze
 del demanio delle strade dell'acqua
 e pure della spazzatura
 con appalti e subappalti
 concessioni e condoni
 sovvenzioni e bilanci falsi
 raccomandazioni voti di scambio e mazzette

la coscienza...

ai poveri lasciano il lotto
 glielo passano tre volte a settimana
 – la speranza si paga.

Ogni 7 ore un morto sul lavoro

Alessandra Carnaroli

(da *Prec'arie*)

Ragusa, licenziato per 5 euro impiegato di 30 anni
 [si toglie la vita
 L'uomo si è impiccato dopo aver perso il posto.

C'aveva un figlio piccolo si è messo una corda
 [al collo
 si è messo la testa in quel posto nel cappio dove ci
 [entra giusto il collo
 e poi si strozza dicono che aveva rubato cinque
 [euro

aveva incassato cinque buoni da un euro
 Cinque buoni da un euro alla cassa del supermercato
 [dove lavorava
 l'hanno licenziato per cinque buoni da un euro
 si è messo in testa di morire si vergognava troppo
 la moglie lo ha cercato cerca e cerca era nella casa
 [al mare
 ma non c'aveva il costume non c'aveva
 [l'asciugamano

cosa ci sei venuto a fare amore mio senza il costume
 a fare il bagno no
 a prendere il sole no
 sei venuto a morire sotto il tetto per cinque buoni
 [da un euro
 mi lasci sul pavimento col tacco lucido quasi nuovo
 Mi lasci con un figlio piccolo senza secchiello
 non lo sapevo che eri venuto qui con la corda se no
 [portavo il secchiello

Ti vergognavi molto
 Se tu c'hai trent'anni io madonna ce ne ho ventotto
 e ho lasciato il gas aperto
 il bambino dal nonno che deve pagarci l'affitto
 [da quando hai perso il posto
 ma tu lo sai che ti amo lo stesso ti stiro i calzetti per
 farli morbidi ti aspetto se è notte
 e fai la chiusura ti aspetto anche se non chiudi più niente
 [perdi l'acqua

Dicono che hai scritto un biglietto con la grafia
 [incerta
 ma tu per me scrivevi benissimo c'avevi la licenza
 [di terza
 dicono che non toccavi neanche ma se eri in mare
 [vivevi lo stesso
 perché eri bravo a nuotare nuotavi bene non era
 [come la grafia
 che invece era incerta hai scritto

a mia moglie
per cinque buoni da un euro

*

ustioni sul centopercento del corpo
usate la mia pelle (dice il padre)
per coprire il guasto dello scoppio
le vesciche aperte come porti
dove si staccano teste ai pesci
di forme convesse/nel senso digonfie
infette
(non so ti ricordi tipo l'acqua che bolle/uno schizzo
di polenta/ la teglia appena uscita dal forno
quel male lì però ovunque e molto fondo)
si buttano in acqua
falciatrici
impianti
robot
poi uno grida
bastardo
o al limite
lascia l'aula

Giancarlo Majorino

Un bel dì

eravamo in tanti, eravamo in grandi grandi guai
morti feriti miserie si accalcavano tanti senza niente
e la luce pareva tramontare quasi perlomeno
[affievolirsi si

rottami simili a salme galleggiavano ovunque pur sul
[selciato
e chi gridava chi non poteva che piangere che
[maledire

quando

quando da più parti entrarono donne uomini stupiti
c'era la ragazza c'era l'adulta c'era l'anziana
[c'erano tutte

perlomeno tante tante e gli uomini sia dall'alto che
[dal basso
della Forbice si fermarono bocca in giù corpo

[sempre più senza voce
guardavano e loro sempre più intervicine simili e
[dissimili

chi mirandone una chi apostrofandone un'altra ma
[ci spingevano
sempre più in fondo, sempre più a lato, qualcuna
[però ridente
e allora noi sempre più facevamo gli stùpidi, sinché
[senonché
esplose un'enorme corale: adesso basta, adesso
[guidiamo noi

Lello Voce

Il vuoto al centro del sentire (la ballata del lavoro cieco)

«Grande è la confusione sotto il cielo»
(...)

Il cuore è questo vuoto al centro del sentire
il fiore che nasce già appassito muto zittito
questo vecchio bambino e i suoi occhi grandi
questo passato già tanto passato da essere ormai
l'unico avvenire il futuro di un muro un viaggio
che non s'allontana ma sprofonda quest'onda
che passa e non tramonta la pena che sormonta
i tappi senza bottiglia il tuo corpo a miglia e miglia

il vuoto è questo dolore che riempie l'orizzonte
questi volti immobili questo contrarsi del tempo
questo precipizio e lo sguardo nell'interstizio
a spiare l'aborto di ogni inizio le doglie con lo
sconto di ciascuna delle nostre voglie la fame
che attende paziente che pianta le tende mentre
la carica squilla gli scudi e noi nudi noi picchiati
noi svenduti suicidati torturati e poi condannati

*lavorare meno lavorare tutti respirare
carezzare urlare prendere lasciare
scegliere pensare sospettare vedere dire
distruggere costruire imparare insegnare
godere soffrire sognare vivere tutti
morire meno*

solo pochi minuti fa in anticipo sul ritardo
dell'adesso ed è successo l'avete visto tutti
questo sangue e le donne in vetrina i passanti
l'abbiamo visto tutti il ghigno aspro della neve
abbiamo sentito lo stridere chioccio dei denti
negare quella risposta che da sempre ci si
mente i tonfi poi gli stivali e lo scalpiccio ogni
mio ogni tuo ogni suo ogni vostro ogni nostro

calpestate mentre il loro gas e la nostra massa
mentre accadeva il mentre e s'apriva il buco
s'apriva la pelle il muscolo l'osso lo zigomo
e il sangue si liberava del corpo lo sguardo
del morto questo nostro respiro così corto
noi zoppi noi storpi noi che per distrazione
abbiamo perso futuro amore rivoluzione
noi ciechi noi muti sordi i nostri colli torti

*lavorare meno lavorare tutti pensare
bloccare incendiare colpire avanzare
retrocedere ritornare colpire prendere
restituire calcolare punire perdonare
compatire disprezzare agire vivere tutti
morire meno*

hanno accecato il lavoro tagliato la lingua
ad ogni ribellione frantumato i timpani

della memoria strappato il cuore a ogni
sentimento bruciato i polpastrelli d'ogni
sensazione hanno disegnato la strada
e poi hanno sbarrato i cancelli hanno
riempito la nostra testa con il vuoto
dove volano i loro pipistrelli hanno

bevuto il nostro sangue il conto langue
siamo in credito di vita siamo in attesa
che sia finita questa pena infinita che nasca
la radice che traligna che esige che ora sia
esatta l'ora che fa tornare i conti siamo giunti
sin qua solo per mostrarvi i numeri la lista
e tutta l'evidente moderazione che c'è nel
comprendere come ormai l'unica soluzione

non sia un pranzo di gala ma piuttosto
tutt'un'altra rivoluzione

Giovanni Nadiani

Da: *Ritrèt [Istantanee]*

*

«No delocalizzazione»
3 capanôn vut
vidar rot tub inriznî ziment sgrustlê
1 linzol smalvî e sfranzê e' svintaia
a bangerà

*

container smes inriznî amachê
ghet saibedgh i lècia de' lat
da 1 taza sbichêda
luz blu int la nôt senza stêl
«LUGO TERMINAL»

*

ins la vidrèna
«SVUOTO TUTTO IL NEGOZIO»
1 manichin d'dôna smanê
«SVENDO TUTTO»
dôn nudi

*

«No delocalizzazione»
3 capannoni vuoti
Vetri rotti tubi arrugginiti cemento scrostato
1 lenzuolo sbiadito e sfilacciato sventaglia
a bandiera

*

container dismesso arrugginito ammaccato
gatti selvatici leccano latte
da 1 tazza sbrecciata
luce blu nella notte priva di stelle
«LUGO TERMINAL»

*

sulla vetrina
«SVUOTO TUTTO IL NEGOZIO»
1 manichino di donna spoglio
«SVENDO TUTTO»
donne nude

*

«Compro oro argento e preziosi»
 int la vidrèna
 anel arloi urci
 i s'cônta dal fôl d'una vôlta

*

distributôr dl'Agip srê par sèmpar
 razionalizzazione
 cartel cun i prezzi ch'i cônta dal fôl
 gramègna e aleanto a spachê e' ziment

*

«Compro oro argento e preziosi»
 in vetrina
 anelli orologi orecchini
 si raccontano favole di un tempo

*

distributore dell'Agip chiuso per sempre
 razionalizzazione
 cartelli coi prezzi raccontano storie
 gramigna e aleanto a spaccare il cemento

Da: *La Pipa di Flaiano*

LOTTA DI CLASSE I

A – Secoli di lotte per abolire le classi...
 B – Poi è arrivato il Freccia Rossa!

LOTTA DI CLASSE II

A – Una classe ad Alta Velocità...
 B – ... e le classi pendolari subalterne a piedi sui binari a protestare.

FESTA NAZIONALE

1 maggio: aperti negozi del centro, iper e outlet in periferia o aperta campagna post-agricola.

Finalmente, il lavoratore che lavora tutto l'anno nel giorno della sua festa per una volta può godersi lo shopping in santa pace, facendosi servire da giovani o ex giovani novelli schiavi che, in quanto tali, non godono dello status di lavoratori e – dunque – non essendo tali, è giusto che lavorino almeno loro a favore dei lavoratori nel dì di festa.

Gian Mario Villalta

Breve epistola palinodica agli amici di «Semicerchio»

«Fine delle sofferenze contadine
 delle mosche e della grassa» (da Andrea Zanzotto,
 PROFEZIE O MEMORIE O GIORNALI MURALI, XVI,
 in *La Beltà*)

e anche dell'illusione di tornare
 dai campi neppure tanto stanchi,
 forse – pur nella massa – anche più individui,
 «in sintonia con l'iper con l'ultra» (ibidem Andrea
 [dixit])

e guardare la televisione – come un grande focolare
 che di noi stessi con noi stessi parlasse.
 Fine dell'illusione che... che... (e infinite frasi dopo
 [il che])

ma perché l'illusione
 illude pure la più accorta ragione?
 Finito a questo punto anche di ricalcare (in cerca
 [dell'evocazione]
 di Nino e del suo feudo stellato e stellare

l'ironiamelodia del maestro di Pieve). Fine.

Avevamo creduto di esserne fuori davvero
 e per sempre dalla miseria del lavoro
 – altri forse, altrove, ma noi non più –
 e di avere un contratto con la realtà
 per un lavoro vero: un ritorno di dignità
 e agio, giorno per giorno, dalle ore spese in fabbrica,
 a scuola, sui campi o scrivendo comande e
 [rendiconti –
 anzi, già lì, nel lavoro, avere compendio del bene e
 [del decoro.

Abbiamo pensato forse che fosse
 come essere andati via,
 lontano dai soliti fossi, dagli alberi
 per secoli capitozzati, dalla vigna in fondo al freddo
 [e dal fieno
 da raccogliere prima che il temporale lo incollasse
 [al suolo.

Abbiamo pensato di essere andati via per sempre
 e capannoni, autostrade, vacanze e macchinoni

ci davano ragione: non più la terra dove la bora
 o la pioggia o il sole, per un po' di troppo, era già
 [tremare
 per l'oro dei raccolti, e l'amore, sì l'amore che
 [inacidiva
 mentre marciva il seccume dei grappoli
 falcidiati da fitte grandini.

Abbiamo pensato che infiniti
 sarebbero stati per noi gli stadi
 successivi e che di migliori
 miglioramenti progressivi
 avremmo raggiunto tutti il cielo
 delle feste milionarie, anche noi, delle mensili
 [crociere
 innaffiate di cibi faraonici e bollicine.
 Siamo stati ingannati da... e da... (infiniti nomi dopo
 [il da)

ma quanto si lascia ingannare
 chi ingannato declina ogni responsabilità?

Ero io a sbagliarmi, quando qui ho scritto
 «non resta da guarire che la sostanza
 degli elementi primi
 dall'aridità, dal furore dei miei sogni» proprio qui,
 su queste pagine io, malaccorto, a pensare
 – per mio poco adatto campare – che il male fosse
 [a fondo
 già nei miei desideri, nei miei pensieri profondo,
 quel male che non ci fa godere del frutto
 [dell'abbondanza
 e della gioia di stare insieme. Eravamo – pensavo,
 [a torto –
 indebitati col mondo degli affetti, con le emozioni,
 [con le persone
 e i prati e le nuvole e il cielo, indebitati davvero
 con il più piccolo fiore che fiorisce
 perché fiorisce – «senza perché», si è detto – a torto
 lo si è detto, in tempi da tempo andati:
 oggi si sa che niente fiorisce gratis.

Oggi, che siamo tutti con tutti indebitati
 su listini di fantavalori più alti di tutti i beni,
 e che alleanze e progetti
 ogni giorno rinnovano i partiti, oggi accetto
 che ogni antica illusione sia da scordarsi,
 ogni inganno abbia rigetto, mentre ragioni
 senza fine ha chi dice sia invece da garantire
 il lavoro, come un tempo, e sottomesso
 alla globale finanza che governa
 i governanti. Oggi so che non è la radice
 svuotata in noi di entusiasmo, di umanità,

a dover essere rigenerata. Quello che occorre è un
 [lavoro
 da cui avanzi di che spendere a sufficienza
 per sostenere i consumi e rincorrere gli interessi
 da usura sui mutui. Il resto è poesia. Si sa,
 non si mangia, con quella, né ci si compra una Fiat.

Fabio Franzin

Tea crepa del calvario (Nel crepaccio del calvario)

(Nel dialetto Veneto-Trevigiano dell'Opitergino-Mottense)

Artù

El scavo l'é quel pa'e fundamenta,
 un buso grando, largo, scuro; in banda
 'na mùtera de tèra smossa come quea
 che buta su 'e rùmoe tel prà. Lo varde

in fra un sbrègo del teo aranción tut
 a busi del rezhinto, te 'sti dì de vent
 e gèò. Tea mùtera dura come cròdha
 calche murèr l'à piantà là un badhil.

No'é pì tenpi de fàvoe e lejende, lo
 so, e so che l'Artù che un dì cavarà
 via el badhil daa tèra 'l sarà albanese
 o romeno, fòra règoea, pagà in nero,

e so che no'l deventarà re, dopo, che
 no'l podharà portar pase e ben, salvar
 un regno in crisi. Resta chel pal sbiègo
 come ormèjo pa' picàr i nòvi s.ciavi.

Artù Lo sterro è quello per le fundamenta, / uno scavo
 ampio, largo, oscuro; accanto / un monticello di terra smos-
 sa come quella / ammucchiata dalle talpe in un prato. Lo
 spio // fra uno squarcio del telo arancione / bucherellato della
 recinzione, in questi giorni di vento / e gelo. Nella collinet-
 ta dura come pietra / qualche muratore vi ha conficcato un
 badile. // Non sono più tempi di favole e leggende, lo / so, e
 so che l'Artù che un giorno estrarrà / il badile dalla terra sarà
 albanese / o romeno, fuori regola, pagato in nero, // e so che
 non diventerà re, dopo, che / non avrà il potere di recar pace
 e benessere, salvare / un regno in crisi. Resta quel palo obli-
 quo / come ormeggio per incatenare i neoschiavi.

L'è stronzo co'là, e basta

Anca incùo, tre de agosto domìe e undese,
intànt che 'e borse brusa mièri de miliardi
e tuta l'economia del mondo 'a ghe sbrissa
via dae man sporche e sbusàdhe dei póitici,

anca incùo son qua sot el sol che vae 'torno
fra capanóni vèrti e altri seràdhi opùra vòdhi,
son qua che vae in zherca de 'na fabrica che
no' son bon de catàr, Formaplast 'a se ciamo

e core vose che ghe serve operai. Son qua pa'
presentàr 'a domanda, 'a via la 'é quea justa,
'ò controeà tre volte tea carta... l'unica 'lora
l'è provàr 'ndo' che i cancelli 'é spaeancàdhi

e no' l'è nome tel canpanèl, 'ndo' che no' i 'à
'ncora serà pa'e ferie. Me 'vizhine a un de chii
capanóni co'i portóni in sfesa, òce bobine e
scafài, tasse de panèi, rullière e machinari...

da in fonde un sora el muét me fa segno co'a
man de fermarme, me varde indrio, son 'ncora
sol tel piazzhàl, no'ò passà nissùn confin, nissùn
accesso vietà, quel co'l muét el continua vègner

'vanti co'a man alta come 'a paéta de un vigie,
el me 'riva vizhin, e mèdho inrabià el me dise
còss' che fae, còss' che vui, dreto là; conósse
chea vose, precisa a quea de Bairam, o de Aliù,

'ven lavorà sète àni tel stesso reparto prima
che i serésse 'a fabrica, 'ò fat de chee barùfe
co' quei un fià razisti, 'pena che i 'é 'rivàdhi,
che anca 'dèss co' i me cata in piazza i vòl

senpre pagarme el caffè. 'Sto qua ghe somèja:
stessa barba longa, stessa maja smarìdha e curta,
el par squasi un só sosia, no' fusse che no'l ride
intànt che 'l me parla. No'a 'é quea 'a fabrica

che zherche, e no'l sa 'ndo' che 'a sie, però
el me ricorda serio de 'ndar fòra dai cancelli,
suito, l'è sora un muét e ghe par de èsser sora
a un caro armato, co'e pàe alte el me para via.

Son qua, fòra dai cancelli che lù l'à za serà su,
son qua che cète 'a rabia inpizhàndo 'na cica.
Sotvose me dise che 'ò fat ben a no' voér zhigàr
anca mi **via i forèsti**. L'è stronzo co'là, e basta.

È stronzo lui, e basta Anche oggi, tre agosto duemi-
laundici, mentre le borse bruciano migliaia di miliardi / e l'e-
conomia del mondo intero sguscia / via dalle mani sporche
e bucate dei politici, // anche oggi sono qui sotto il sole che
vago / fra capannoni aperti e altri chiusi o abbandonati, /
sono qui che vado in cerca di un'azienda che / non riesco a
rintracciare, Formaplast si chiama // e corre voce stia assu-
mendo personale. Sono qui per / presentare la domanda, la
via è quella giusta, / ho controllato tre volte sulla carta... Non
mi rimane allora / che tentare dove i cancelli sono spalancati
// e non c'è nome sul campanello, dove non hanno / ancora
iniziato le vacanze. Mi avvicino ad uno di quei / capannoni dai
portoni accostati, intravedo bobine e / scaffali, pile di pannel-
li, rulliere e macchinari... // dal fondo del magazzino uno in
cima a un carrello elevatore a gesti / mi intima di fermarmi,
mi guardo intorno, sono ancora / soltanto nel piazzale, non
ho varcato nessun confine, nessun / accesso vietato, quello
sul carrello continua ad avanzare // con la mano alta come la
paletta di un vigile, mi si avvicina, e con un'aria nient'affatto
amichevole mi chiede / cosa ci faccia lì, di cosa sono in cer-
ca là dentro; riconosco / quella voce, la stessa pronuncia di
Bairam, o di Aliù, // abbiamo lavorato sette anni nello stesso
reparto prima / che chiudessero la fabbrica, ho fatto di quelle
baruffe / per difenderli da quelli un po' razzisti appena arri-
varono, / che anche adesso quando mi incontrano in piazza
vogliono // sempre offrirmi il caffè. Questo qui gli assomi-
glia: / stessa barba incolta, stessa maglia sbiadita e troppo
corta, / sembra quasi un suo sosia, non fosse che non sor-
ride / mentre mi parla. Non è quella l'azienda // che cerco e
non sa dove sia, però / mi ricorda minaccioso di uscire dai
cancelli / immediatamente, guida un carrello e gli sembra di
essere sopra / a un carro armato, mi spinge fuori con le staffe
all'altezza del mio petto. // Sono qui, oltre il cancello che lui
ha già richiuso, / sono qui che domo la rabbia accendendomi
una sigaretta. / Sottovoce mi convinco che / ho fatto bene a
non unirmi al coro che urlava / **via da qua gli immigrati**. È
stronzo lui, e basta.

Curriculum

No' so, forse me sarò anca sbajjà,
forse no'l iera 'l mé curriculum quel
che 'a segretaria bionda l'à fat su
te un baeòt, e po' butà sot 'el banco,
sot' el só sorriso gentie, el compiuter,
el teèfono «*attenda in linea, vedo se
è libero*». Ma son vignù fòra rosegà
da un brut dubio «*ha compilato tutto?
i recapiti telefonici li ha trascritti?*»
da che l'oficio lindo, pièn de vetrate
e piante e divaneti rossi, giornài de

barche e cavài da sfojiàr. L'é stat un rapresentante che spetéa de 'à, sentà te chealtra saéta, 'a só sagoma scura in jessàto a schermàr al vero, a farlo spècio che mostra 'l sèst de chii déi, dea man, fra ragno e pugno intant che verdée 'a porta. Forse 'l mé toc de carta lo 'vea za mess zo, forse 'a baéta drento el zhestin ièra un só apunto che no' servìa pi, sì, chissà. Forse me sarò anca sbajjà, o forse l'é sbainà 'sto tenpo, che sbrana senza pi 'baierà.

Curriculum Non so, forse mi sarò anche sbagliato, / forse non era il mio curriculum quello / che la segretaria bionda ha appallottolato / fra le mani, e poi gettato sotto il banco- ne, / sotto il suo sorriso cordiale, il computer, / il telefono «at- tenda in linea, vedo se / è libero». Ma sono uscito roso / da un brutto dubbio «ha compilato tutto? / i recapiti telefonici li ha trascritti?» / da quell'ufficio lindo, tutto vetrate / e piante e divanetti rossi, riviste di / barche e cavalli da sfogliare. È stato un / rappresentante che attendeva di là, seduto / nell'altra saletta, la sua sagoma scura / in gessato a schermare la tra- sparenza, a renderla / specchio che mostra il gesto di quelle dita, / della mano, fra ragno e pugno mentre / aprivo la porta. Forse il mio pezzo di carta / lo aveva già deposto, forse la pallina dentro / il cestino era un suo appunto che non le / serviva più, sì, chissà. Forse mi sarò / anche sbagliato, o forse è sballato questo / tempo, che sbrana senza più abbaiare.

Sen come chee ramàzhe

Son 'pena 'tornà casa da una de 'ste manifestaziòn contro 'a crisi dei sindacati, i me 'à anca regaeà 'na majia co' a scritta rossa IO RESISTO tel davanti

i me 'à mess in man 'na bandiera da sventoeàr parché par che sie anca 'a RAI, co'e só telecamere, in piazza, e 'lora bisogna far ciasso, i dise, co' vose, tanburi e coeóri.

.....
 IO RESISTO, sì, ma 'l magón che 'ò drento, no' basta slogan de riscossa o un spritz insieme pa' pararlo zó, pa' far speranza.

Cussi passéjje drio 'a Livenza, te 'sto dì de dizhenbre, griso, de piovéta fina, e fissa, camine e varde 'e rive, l'acqua bassa, i cigni e 'e ànere, 'e nùvoe che passa lente sora 'a lastra sbusàdha.

Noàntri sen quei che 'a fat serf tea colma, quei che 'a fat grando el nord-est: ore e straore drento 'i capanoni, sabo e domenega, turni e nòt parché o cussi o cussi, lavoro 'a nostra scuòea, dovér e testa bassa, dó schèi al dièse.

.....

'Dèss sen come chee ramàzhe negre, longo 'a sponda, nude de fòjje, brute e spazhe, coeór dea rùdhene, del paltàn, co 'tute chee scoàzhe picàdhe, strazhe de nàilo. Resti dea bubana che l'acqua l'è 'assà là, co'a magra,

co'a storia, 'l destin se 'à revessà.

Siamo come quei cespugli Sono appena tornato a casa da una / di queste manifestazioni indette / dal sindacato contro la crisi, mi hanno / anche regalato una maglietta con la scritta / rossa IO RESISTO sul davanti // e mi hanno messo in mano una bandiera / da sventolare perché pare sia presente / anche la RAI, con le sue telecamere, / in piazza, e allora bisogna far chiasso, / ci dicono, con voce, tamburi e colori. // ... // IO RESISTO, sì, ma il magone / che ho dentro, non bastano slogan / di riscossa o uno spritz in compagnia / per digerirlo, per infondere speranza. // Così passeggiò lungo la Livenza, / in questo pomeriggio di dicembre, uggioso, / di pioggerella fitta, cammino / e guardo le rive, l'acqua bassa, / i cigni e le anatre, le nubi che / scorrono lente sopra quella lastra bucherellata. // Noi siamo quelli che hanno fatto surf / nel benessere, quelli che hanno / fatto grande il nord-est: ore e straore dentro / i capannoni, sabato e domenica, / turni e notti perché o così o così, / lavoro la nostra scuola, dovere / e testa bassa, due soldi il dieci. // ... // Ora siamo come quei cespugli / scuri, lungo l'argine, nudi / di foglie, spenti e lerci, del colore della ruggine e del fango, con tutta / quell'immondizia appesa, stracci / di nylon. Resti della cuccagna che / l'acqua ha deposto là, con la magra, // quando la storia, il destino si sono capovolti.

Fabio Pusterla

Piccola storia di una poesia sul lavoro: il Verbale delle cose non dette e la sua origine

In un mio quaderno di appunti trovo la seguente annotazione:

1 giugno 2011. «Verbale delle cose non dette»; la lettura con Franzin e Campagnoli all'Istituto tecnico 'Leonardo da Vinci' di Borgomanero. La domanda di due ragazzi; l'armonica dell'insegnante. Lo ossa degli schiavi sul fondo dell'oceano. Il bambino con le macchinine rotte.

È questo l'inizio di una breve serie di appunti che precedono di qualche tempo i primi abbozzi di una poesia, e saldano il tentativo di scrittura poetica alla concreta situazione di partenza.

Il 1 giugno 2011, infatti, mi trovavo a Borgomanero, in un'aula scolastica, in compagnia di Franco Buffoni e dei due autori citati nell'appunto, Fabio Franzin e Matteo Campagnoli, che la sera prima aveva ricevuto il Premio Marazza, l'uno, Franzin, per il suo bel libro *Co 'e man monche*, l'altro, Campagnoli, per *Isole*, l'imponente volume che raccoglie le sue traduzioni da Derek Walcott. I due poeti premiati dovevano quella mattina incontrare una quarantina di studenti dell'Istituto tecnico, e io, insieme a Buffoni, avevo il compito di presentarli brevemente e di animare la discussione. I ragazzi erano lì, davanti; e siccome io insegno da tanti anni a studenti della loro età, mi sembrava di coglierne gli umori, gli stati d'animo; un misto di curiosità, di attesa e anche di diffidenza: nel giro di qualche minuto, a seconda di quello che sarebbe stato detto e del modo in cui le cose sarebbero state dette, avremmo guadagnato la loro attenzione o il loro disinteresse.

Campagnoli parlava di Walcott, del suo modo di dirsi 'negro', in barba al lessico politicamente corretto; negro discendente di schiavi rapiti dalla navi negriere, e spesso naufragati nel golfo dei Caraibi, in quel mare il cui fondo è irto di relitti e di ossami; negro discendente dei negri più forti e più resistenti, capaci appunto di resistere all'orrore di un viaggio disumano, alle torture, alla fame, alla prospettiva della schiavitù perpetua. Poi, leggeva qualche poesia, descriveva i paesaggi cari a Walcott, il suo modo di andare a sedersi sotto un certo albero, osservando e scrivendo.

Franzin raccontava della sua esperienza di cas-sintegrato, della delusione di essere defraudato di un'identità costruita negli anni con un solo, cinico gesto di *ottimizzazione, ristrutturazione, razionalizzazione*. Raccontava, forse dando voce senza saperlo anche alla vicenda del padre di qualche studente presente in aula, di cosa significhi non avere più un lavoro, dover affrontare il tempo vuoto, il futuro incerto o negato, lo sguardo dei propri cari; diceva anche che in certe fabbriche dalle sue parti, dove senza troppe difficoltà avrebbe potuto essere forse assunto, i dirigenti avevano tolto le porte ai gabinetti degli operai, per costringerli a sbrigare più in fretta i loro bisogni; e diceva che lui voleva lavorare in una fabbrica, non in un lager.

Io ascoltavo, a mio modo commosso e quasi vergognoso; e spiavo intanto gli studenti, accorgendomi che la loro attenzione cresceva a vista d'occhio. Poi Franzin introdusse brevemente alcune sue poesie; tra le altre una in particolare, scritta come le altre di quel libro in dialetto; descrisse la scena del figlioletto che nella sua ingenuità aveva capito tutto e che una sera era uscito dalla sua cameretta con le mani colme di automobili mezzette rotte (portiere divelte, pneumatici staccati), dicendo: «Papà, se non trovi più lavoro come operaio, perché non fai il meccanico e ripari le macchine? E intanto comincia a riparare queste qui». Raccontò di come, vinta l'emozione, lui avesse preso le automobili, un cacciavite, e tutta la pazienza che poteva trovare in sé, e si fosse messo al lavoro, augurandosi che il destino sapesse essere altrettanto paziente con lui. Poi, lesse la poesia, e alcuni studenti avevano le lacrime agli occhi.

Più o meno a quel punto, in una pausa, temo di aver detto qualcosa che forse non avrei dovuto dire: devo aver detto agli studenti che io purtroppo avevo paura che loro non avrebbero avuto la fortuna di Fabio Franzin, cioè la fortuna di essere licenziati a cinquant'anni, dopo una vita di lavoro; li avrebbero fatti fuori prima, inseriti molto in fretta in un futuro precario e incerto, privo di certezze e di dignità, usando parole vuote come *elasticità* o roba del genere. Non sono certo di aver fatto bene; ma neanche di aver fatto male.

Poi, si aprì la discussione, e si chiuse quasi subito. Infatti gli studenti, che erano, lo vedevo, concentratissimi, faticavano a parlare, a esprimere le loro emozioni; ero certo che avrebbero voluto dire molte cose, ma non ce la facevano. Uno ci deve aver provato, e non ricordo più le sue parole esatte; disse qualcosa come

«Ma noi, allora, perché non facciamo niente? Come potremmo reagire? Come sapere la verità?» guardandosi poi intorno come stupito, e tornando a sedersi; altri due o tre intervennero, più o meno sulla stessa lunghezza d'onda.

Ma suona la campanella, l'incontro è terminato, il loro splendido insegnante, che la sera prima suonava l'armonica a bocca negli stacchi musicali della cerimonia, ci accompagna fuori, dove batte la pioggia da ore. Ci salutiamo, e dopo un po' faccio ritorno a casa, con la sensazione che lì, in quell'aula, sia successo qualcosa di eccezionalmente intenso e importante, che non potrò dimenticare ma che intanto non so da che parte prendere. Il silenzio di quegli studenti mi accompagna

rumorosamente. Durante il viaggio in auto, una o due ore, ricordo vagamente di aver continuato a rimuginare sulla situazione.

Non so poi bene come sia saltata fuori l'idea di utilizzare il 'verbale' per dar voce a quel silenzio, a quelle cose taciute eppure aleggianti nell'aula. Forse, come talvolta capita, proprio l'apparente assurdità dell'idea (un verbale che raccolga ciò che non è stato detto esplicitamente) mi avrà divertito e spronato. Fatto sta che nelle settimane successive avrei provato a scrivere il *Verbale delle cose non dette*, e a mandarlo agli studenti, a Franzin e a Campagnoli.

*

VERBALE DELLE COSE NON DETTE

per gli studenti del Leonardo da Vinci di Borgomanero

Sotto gli scrosci di un maggio incostante che scivola in giugno
 in un'aula di provincia nelle profondità orizzontali della pianura padana
 alla presenza del poeta operaio Fabio Franzin

e del fantasma lontano di Dereck Walcott
 signore dei Caraibi e delle isole qui rappresentato dalla voce
 del suo traduttore italiano Matteo Campagnoli

distanti dal mare e dalla fiducia nei giorni a venire
 e tuttavia prossimi alle onde alle montagne alla tenace resistenza
 quaranta giovani studenti dell'Istituto Tecnico Leonardo da Vinci

non hanno detto le seguenti cose che volevano dire
 cose di seguito fedelmente verbalizzate
 a futura memoria.

*

Che tra i banchi è stato visto camminare un bambino silenzioso
 tra le cui mani pendevano come alghe piccole automobili prive di ruote
 resti di classe operaia fatta a pezzi e smembrata umiliata

acciaierie miniere fonderie
 capannoni lunghissimi in cui legioni di cucitrici
 ricamano bandiere da issare a mezz'asta sul fondo del mare

su aste d'osso candido che un tempo erano tibie di schiavi
 sopravvissuti nelle stive naufragati negli oceani
 spolpati dagli squali

prima e dopo il naufragio
 persi nella memoria collettiva scomparsi per sempre
 come i seimila antichi fratelli anch'essi schiavi

crocifissi uno per uno tra Capua e la capitale dell'Impero
 sull'Appia dopo la morte di Spartaco la fine del sogno
 primo apparir del vero nella storia memorabile esempio

*

che il bambino silenzioso conosceva i nomi di tutti
 i nomi di tutti i naufraghi i crocifissi gli impiccati
 li recitava senza parlare tendendo le mani e le automobili rotte

come porgendo secoli o millenni di perdita memoria
 alla figura offesa di suo padre uguale a tanti
 come lui prima di lui dopo di lui

offesi e schiacciati senza onore né gloria
 coagulati nel silenzio dei vinti e degli espunti
 abbandonati alle acque di anonime paludi

avvolti dalle sabbie dei deserti dalle tundre del nulla
 e sulle paludi sui deserti sulle tundre come sudarî
 il bambino senza voce cantava

chiamando uno per uno tutti i nomi
 nel suo squillante silenzio
 nella dolcezza inaudita del canto e del vento

*

che il bambino taceva guardava negli occhi ogni studente
 offriva un dono a ciascuno un augurio per il viaggio
 e ognuno improvvisamente capiva di essere appunto in viaggio

da tempo attraverso mari tempestosi
 fabbriche e mattatoi gabinetti privi di porta
 zattere sprofondate sulle coste futuri precari

lavori a cottimo contratti a tempo subappalti call center
 fuori dal tempo tangibile dentro il tempo immateriale
 nella virtualità di un mercato di bolle e subprimes

dislocazioni produttive trafugate ricchezze esibite povertà
 e la conseguente negazione di ogni cosa riformulazione in positivo
 libertà concorrenza fiscale benessere diffuso che c'è e ci sarà

per tutti gli uomini di buona volontà per gli ubbidienti
 per i bravi studenti che si formano come si deve
 per la docile neve che copre ogni cosa e che ammantata

*

che il silenzio era dolce e tremendo e che ognuno pensava
 perché non so parlare perché non posso agire
 che cosa mi trattiene quante mani

quante mani non stringo e soltanto stringendo altre mani
 potrei vincere l'ansia l'estrema debolezza
 spazzare la neve dagli occhi vedere più chiaro

signor Walcott signor Fabio Franzin che sapete le parole
 che sapete le mani mozzate le ossa sul fondo del mare
 che sapete il silenzio delle mani il silenzio delle ossa

e poi il tepore delle mani che si sfiorano
 la carezza della carne il tepore
 e sapete il sorriso degli occhi

signor Walcott signor Fabio Franzin
 vorremmo chiedere una cosa
 ma non sappiamo cosa soltanto che è importante

e noi ne siamo lacerati in questo giorno di maggio
 di pioggia tormentosa di improvvisa
 disperata speranza che fa male

Forse posso ancora aggiungere che un anno più tardi, nel maggio del 2012, sono tornato in quella scuola e in quell'aula; alcuni volti erano cambiati; altri invece erano ancora quelli dell'anno prima, e sembravano sorridere; tra questi, se non sbaglio, c'era il ragazzo che aveva parlato. Nel frattempo il *Verbale* è stato pubblicato in un quaderno fuori commercio edito appunto dal Premio Marazza, e su un numero monografico della rivista ticinese «Cenobio» dedicato al concetto di *crisi*. Questa però è la prima volta che mi capita di raccontare l'origine del testo, e che ho l'occasione di ringraziare da lontano quella quarantina di studenti, e l'armonica del loro insegnante di lettere.

«Il mestiere di scrivere»: poesia come lavoro nella letteratura migrante

di Sara Di Gianvito

La poesia migrante, seppure con tutte le specificità dettate dalla diversità del genere, condivide con la narrativa una prima fase, spesso definita 'esotica', contraddistinta prevalentemente dall'urgenza testimoniale. Specialmente in poesia, questo primo tempo delle scritture migranti, di solito coincidente dal punto di vista cronologico con il momento degli 'inizi', risulta caratterizzato da una riflessione in negativo sul tema dell'identità: ciò che innanzitutto emerge dai versi è, infatti, la perdita del nome proprio, conseguenza più tangibile dello spaesamento migratorio, per cui l'individuo, privato della propria connotazione sociale, viene ridotto a mero corpo, reificato e reso semplice merce di scambio.

Esemplari, in questo senso, sono i versi hajdariani:

Parti verso un paese
 che non chiama il tuo nome,
 ma solo il tuo corpo¹

in cui tale realtà è riassunta nell'emblematica scissione tra nome come etichetta sociale dell'individuo e corpo come pura esistenza naturale, fatta di carne e sangue.

Motivo, questo, che emerge anche dai versi del poeta iracheno Hasan Atiya al Nassar:

Sono così lontani i giorni nei quali volevamo scrivere
 i nostri nomi?
 Sono così lontani, così lontani i nostri abiti dalla
 pelle?

E così siamo noi,
 e così, noi?
 Così noi nella lontananza?
 Così noi nell'esilio?²

Non saprei come pronunciare il mio nome,
 perché l'Oceano sconfitto dovrà ingoiare
 il nome e il corpo³.

Ed è proprio la perdita del linguaggio primario che risulta qui strettamente conaturata al venir meno del proprio ruolo nella società; e se è vero che l'essere esiste prima di tutto nel linguaggio, allora all'interno di una parola deterritorializzata potrà esistere soltanto un essere spersonalizzato, privato della propria identità.

La realtà rappresentata dal nome proprio giunge quindi a configurarsi come un urlo muto che si caratterizza solo in negativo, e l'individuo, privato dell'identità sociale, non può che prendere atto della propria indifferenza, come dimostrano ancora i versi hajdariani:

Ieri sera nessuno mi ha chiamato dalla strada,
 Ieri sera nessuno mi ha telefonato dall'altra costa,
 dei passanti nessuno mi ha chiesto.
 Ieri sera nessuno ha bussato alla mia porta⁴

Nessuna donna
 chiama il mio nome
 in questo Paese⁵

o quelli di Barbara Serdakowski:

Non saprai nulla di me
 Solo ruggine
 Come sangue lungo le spiagge erranti
 Lungo i vicoli
 Lungo le praterie delle mie migrazioni
 You will find me at the end of my identities
*Mi troverai alla fine delle mie identità*⁶

o ancora, quelli di Anila Hanxhari:

Su questa pelle lucida come cera
 io ferma come inchiostro sbiadito da anni non ho
 pace
 perché nessuno mi solleva da questa polvere
 per leggermi come si legge una lontananza⁷.

Questa realtà in negativo rappresentata dal nome proprio finisce per agire, in senso retroattivo, anche sul mondo del proprio passato, per cui la ricerca quasi rituale di nomi depositati nella memoria finisce per configurarsi come una ricerca nel vuoto, e così i versi si stagliano come un grido frustrato sulla perdita dei propri punti di riferimento:

Allora il tuo nome era per me come un sentiero nella foresta
 e adesso sei un albero solo che teme la notte [...]
 Entro nel deserto.
 Dal deserto esco gridando il tuo nome⁸

e a fare da contraltare alla realtà socialmente riconosciuta rappresentata dal nome sono spesso elementi del mondo biologico e naturale, privi perciò di qualsiasi peso sociale, siano essi il corpo, la pelle, o, come in questo caso, l'albero.

Alla reificazione del proprio essere, cui corrisponde, quasi automaticamente, la perdita del nome proprio, si accompagna poi l'impossibilità di dare un nome alle cose, che di questa mancanza è il riflesso più diretto e tangibile. Infatti, se «l'uomo comunica [...] la sua propria essenza spirituale nella sua lingua, [...] nominando tutte le altre cose»⁹ e se «l'essenza linguistica dell'uomo è quindi di nominare le cose»¹⁰, vediamo come alla perdita della propria lingua non corrisponda soltanto la sottrazione della propria identità, ma anche l'impossibilità di rapportarsi alla realtà circostante, riflesso estremo dell'incapacità di dare un nome alle cose, della privazione di senso del concetto stesso di nome, con accenti che arrivano a sfiorare le vette dell'afasia, all'insegna di una funzione demiurgica che

si esplica tutta in negativo, riflesso tangibile del mancato controllo attuabile sul reale, dell'impotenza che si esperisce nei confronti del mondo circostante, come nei versi hajdariani:

La lingua di questo paese
 non serve più a niente, conduce alberi e uccelli
 al disastro¹¹

Ora non riusciamo a parlare
 sotto questi cieli inchiodati.
 La nostra lingua si riveste di un'altra lingua
 che germoglia corvi¹²

o nella poesia di Mihai Mircea Butcovan:

Sentivi l'odore del fieno?
 E come chiamarlo per nome?
 Sentivi sapore di mela
 E come... Sentivi la neve
 E come descriverla
 Non so
 Ancora¹³.

Tutto questo proprio perché «il nome come patrimonio della lingua umana garantisce [...] che la lingua stessa è l'essenza spirituale dell'uomo; e solo perciò l'essenza spirituale dell'uomo, solo fra tutti gli esseri spirituali, è interamente comunicabile»¹⁴; venendo dunque meno, con il venire meno del nome e dell'essere quale entità nominante, la propria essenza linguistica profonda, e con essa, come diretta conseguenza, la stessa essenza spirituale, reificata e ridotta soltanto a mero corpo, diventa di fatto inattuabile quella funzione fondamentale che è stata riconosciuta come tipica dell'essenza spirituale dell'uomo, ciò che di per sé ne garantisce l'essere-uomo, e cioè la possibilità/capacità di dare un nome alle cose. E dunque l'uomo che ha perso il potere di nominare le cose e di autonominarsi egli stesso, ha perso anche la sua fondante essenza spirituale che lo contraddistingueva come 'essere-uomo', trasformandosi, da entità nominante, in semplice ente solo potenzialmente e passivamente nominabile da altri, e non caratterizzandosi quindi più come essere ma soltanto come corpo, come oggetto, involucro vuoto. L'individuo, dunque, nel suo esilio linguistico, ha perso, insieme alla sua essenza linguistica e spirituale di uomo, anche la sua «lingua perfetta»¹⁵, e insieme ad essa quasi anche il suo *status* umano, essendo ormai

ridotto a semplice oggetto, partecipe dunque soltanto delle «lingue delle cose»¹⁶, che sono imperfette e mute, al punto che il linguaggio poetico che di quell'individuo reificato è diretta espressione finisce per sfiorare continuamente gli abissi dell'afasia. E in più, poiché solo attraverso l'essenza linguistica delle cose l'uomo perviene da se stesso alla conoscenza di esse, proprio attraverso l'atto di nominarle – atto in cui si esplica insieme una funzione creatrice nella misura in cui questa è anche una funzione conoscitiva – e poiché il nome si configura come «la traduzione della lingua delle cose in quella dell'uomo»¹⁷, l'incapacità di nominare le cose finisce per coincidere, all'estremo, anche con quell'impossibilità di comprendere e controllare il mondo circostante cui si accennava in precedenza.

Emerge dunque, da un primo esame dei testi, come l'identità, che in questa fase risulta delinearci soltanto come dato *in absentia*, sia intesa primariamente come un'identità di tipo sociale, la cui precarietà rende conto della difficoltà di inserimento all'interno della nuova realtà rappresentata dal paese di arrivo, e come, per contrasto, a fare da contraltare, sia una condizione di esistenza che risulta quasi elementarizzata, ridotta, come è già stato sottolineato, a trovare la sua ragion d'essere all'interno di una dimensione che si esplica nell'ambito più semplice e quasi primordiale della naturalità biologica, privata di qualunque autorità e peso sociale.

Nelle prime raccolte di molti poeti migranti, a questa delineazione in negativo dell'identità corrisponde, come risvolto sociale immediatamente visibile, il resoconto delle prime esperienze nel nuovo paese, accostandosi alle quali, risulterà sempre opportuno mantenere un certo distacco nel passaggio dalla rappresentazione letteraria all'autobiografia propriamente detta, tenendo sempre presente il fatto di trovarsi di fronte a prodotti che sono prima di tutto prodotti letterari¹⁸.

Giungendo dunque all'esame diretto dei testi, notiamo una prima emersione del tema del lavoro proprio in quei luoghi testuali in cui l'interrogazione sulla questione identitaria si fa più diretta.

Quella già citata caratterizzazione identitaria in negativo, infatti, si rapporta ad una delineazione della funzione lavoro come un dover essere cui non corrispondono concrete possibilità di realizzazione, quasi alla stregua di uno stereotipo obbligato. Per cui, sin da questa prima fase, si può già notare come il lavoro ri-

copra una funzione di strutturazione e conferma dell'identità, anche se, a questi livelli, lo fa soltanto in negativo: ad un'identità che ha perso la sua funzione di riconoscimento, e insieme ad essa ogni possibile peso sociale, corrisponde una realtà-lavoro che si configura quasi come un'etichetta vuota, per cui in sostanza, ad un nome rispetto al quale non ci si riconosce più, corrisponde una funzione lavoro rispetto alla quale ugualmente non ci si identifica, o in cui al massimo il riconoscimento può avvenire in maniera stereotipica.

E dunque ciò che emerge dai testi, come già avveniva per la questione dell'identità, è ancora una volta una realtà che si configura tutta in negativo, come vuoto e mancanza, come si osserva in questi versi di Hajdari:

È domenica. Ma i giorni mi sembrano tutti uguali
buttato sul letto singolo,
in un angolo della stanza sgombra.
Dalla finestra del pianterreno mi scrutano
curiosi i gatti dell'immondizia,
mentre penso alla stagione che trapassa
o rammento versi di anonimi.
Oltre il muro sento tacchi di donna,
come se passassero per il mio corpo¹⁹

in cui il tema del lavoro sembra incombere persino nella sua assenza domenicale, con quel muro che rappresenta una barriera fisica e spirituale invalicabile, e la finestra che rimane l'unico sguardo sulla realtà circostante, l'unica partecipazione al mondo ancora concessa.

E così il vissuto, privato del suo senso intrinseco, finisce per diventare un puro automatismo biologico, mera fisiologia, e l'esistenza si configura come una ciclicità priva di scopo, le cui dinamiche sono ben sottolineate nella scrittura del poeta iraniano Nader Ghazvinizadeh:

Destarsi il mattino e lavarsi come si fa il bucato
ubriachi dalla mattina, sempre fuori, sempre in piedi
già da tempo nelle osterie le tovaglie erano sporche
la fame come costante
la pentola di pastasciutta come ossessione del
pomeriggio
destarsi il pomeriggio e vestirsi come si fa la valigia
tutti sempre a bere, sempre sporchi, seduti sul
marciapiede²⁰.

Automatismo che si riscontra anche nei ben noti

versi hajdariani in cui il poeta redige un vero e proprio elenco dei suoi primi anni di lavoro in Italia, delineando una classica immagine stereotipata del lavoratore immigrato:

Ho saputo che stai raccogliendo
 i miei anni di lavoro per la mia pensione di vecchiaia:
 1 anno da operaio in un'azienda di bonifica,
 2 anni di militare con gli ex detenuti,
 3 anni da ragioniere in un'azienda agricola,
 3 anni da operaio e guardia di campagna
 in una fattoria di pomodori,
 9 mesi da magazziniere di libri,
 2 anni da insegnante di lettere al Liceo,
 7 anni da manovale in Ciociaria,
 2 anni in nero,
 3 anni con le marchette
 e il resto di nuovo in nero.
 Amen²¹

nel cui ritmo scandito, in bilico tra un'ottusa elencazione burocratica e un'ipnotica eco di litania, tutti i lavori elencati perdono qualsiasi connotazione di senso, finendo per configurarsi come etichette vuote.

Risultato di tutto questo, e insieme prima soluzione possibile, sembra essere un ripiegamento in se stessi, all'interno di una realtà che si costituisce, *in fieri*, come una possibile alternativa di esistenza, nel conseguente rifiuto del mondo circostante; vediamo, con Nader Ghazvinizadeh, come questo rifiuto finisca per coincidere con una critica sociale:

Nelle città sempre notte
 scrosci di gente nera sotto le piogge
 maschi da vaporiera femmine di stieria,
 la città scotta, fucina di febbri
 neoavanguardie e noi, nel parco urbano abbandonato
 come l'abbraccio di un parente di secondo grado
 noi siamo ricchi, vestiamo un po' bene
 un po' male come i tartufi
 sapendo di terra e di cane²²

ben esemplificata dalla delineazione di una realtà urbana dai contorni quasi post-apocalittici, in cui gli esseri umani si muovono alla stregua di automi asserviti ai meccanismi di produzione, ma in cui può anche emergere, per contrasto, la figura del poeta.

Ma lo stereotipo che svuota di senso l'identità e l'esistenza non ha soltanto una funzione negativa, poiché talvolta viene chiamato in causa dagli autori stessi,

svuotato della sua tipizzazione e assunto in funzione polemica; ciò avviene, ad esempio, nei versi di Arnold de Vos:

Vivere tra le cattiverie della gente in un altro paese
 ti ha ritagliato un'idea di te
 dalle pagine della cronaca²³

che mettono a nudo il *modus agendi* della visione stereotipica, con una volontà di svelarne i meccanismi che tuttavia è solo appena accennata.

Maggior intento decostruttivo caratterizza questi versi hajdariani:

Tutti siamo per andare via:
 i topi, la civetta, il merlo
 ed io, extracomunitario anonimo²⁴

che, riprendendo un termine tipico della lingua del paese di arrivo, carico di significato e intraducibile in altre lingue, fa dello stereotipo una sorta di talpa linguistica, un meccanismo di inserimento nella lingua di arrivo, per minacciarla e minarla dal suo interno²⁵.

E così il migrante si appropria di quella stessa diversità che lo contraddistingue e sembra quasi isolarlo, con quel gesto profondamente consapevole rappresentato dall'inserimento di questa all'interno del proprio linguaggio, per tramutarla, da segno estremo di inappartenenza, in cifra più profonda di appropriazione di un intero mondo sociale.

Ed è proprio da qui che, superata quella che si potrebbe definire come *pars destruens*, la poesia migrante può gettare le basi per una successiva *pars construens*, che dalle macerie di un'identità minata e ridotta ai suoi termini più essenziali, tragga gli elementi per una sua ridefinizione, che sia insieme nuova e plurale.

Si riparte dunque da una sostanziale messa in discussione del concetto stesso di identità, così come comunemente lo si concepisce, per liberarlo da ogni stretta classificatoria, da ogni rigida possibilità di concettualizzazione, e tutto ciò avviene proprio attraverso l'azione della scrittura, che veicola un concetto di identità da intendersi come sempre mobile e plurale, che è poi, come vedremo, l'identità rappresentata dalla poesia.

Ma come avviene tutto ciò all'interno della scrittura? Che cosa si fa garanzia di questa fondamentale messa in discussione del concetto di identità tradizionalmen-

te inteso, e al tempo stesso base di partenza per la sua ridefinizione? A ben vedere, è proprio la peculiare condizione linguistica del poeta migrante ad agire come fattore primario di questa messa in discussione e ridefinizione. Il problema della lingua, infatti, inteso come ricerca di una soluzione espressiva che, nel passaggio dalla lingua materna alla lingua di arrivo, riesca a rendere conto dell'esperienza migratoria intesa innanzitutto come distacco e perdita, rendendola dicibile ma non per questo superabile, materializzandola nel corpo stesso della parola, risulta centrale nella poesia, ancor più che nella narrativa, dell'immigrazione.

Anche per quanto riguarda la riflessione sulla lingua, siamo di fronte ad un processo che si muove attraverso varie fasi, dall'abbandono della lingua materna a quel regime che i linguisti definiscono di 'duplice incompetenza', fino all'acquisizione della lingua di arrivo come codice culturale complessivo e concretamente attuabile. Questo processo, che non si configura mai come lineare, non conduce mai a soluzioni univoche e ben definite, poiché anche nella sua fase risolutiva continua a rendere il senso di una dimensione linguistica che rimane endemicamente impura, peculiarità espressiva ed esistenziale di una voce che resta sempre in bilico, ma che fa di questa impurità proprio il suo punto di forza, la principale garanzia di messa in discussione di un ordine culturale preconstituito. E se è comunemente accettata la sostanziale coincidenza tra questione linguistica e questione identitaria, in virtù del fatto – già ribadito – che l'essere si esprime primariamente nel linguaggio, allora mettere in discussione la presunta purezza di qualsiasi lingua, coinciderà necessariamente con la messa in discussione di un concetto ristretto e univoco di identità, di esistenza e perfino di spazialità e temporalità. Per cui l'identità del migrante diventa quella, ora consapevolmente rivendicata, di «non appartenere ad alcun luogo, ad alcun tempo, ad alcun amore»²⁶ e tale peculiarità, dapprima fuggita e rifiutata perché segno estremo di inappartenenza, viene ora definitivamente e consapevolmente fatta propria, ricercata e difesa, quale emblematica testimonianza del proprio stesso vissuto, del proprio rifiuto di allinearsi a quel tipo di identificazione che passa attraverso l'omologazione e la cancellazione di ogni distanza, per cui dal suo «travaglio emerge allora una condizione particolare, per certi versi ineludibile, una parzialità di visione e una diffidenza verso ogni affermazione categorica»²⁷, un'inedita «mentalità autonoma»²⁸ e così,

paradossalmente:

Lo straniero trae forza da questo intervallo che lo stacca dagli altri come da se stesso, dandogli l'altera impressione di non essere nella verità ma di relativizzare e di relativizzarsi là dove gli altri sono costretti a seguire i binari della monovalenza²⁹.

Per cui, se proprio il linguaggio risultava all'inizio causa principale della perdita della propria identità – nel passaggio forzato dalla lingua materna alla nuova lingua acquisita – ora, all'estremo opposto, esso risulta come principale garanzia di recupero di una nuova possibilità di appartenenza entro la quale potersi agevolmente riconoscere. Dunque tutto passa attraverso il linguaggio, che per il migrante diventa, almeno nelle prime fasi, una vera e propria «capsula»³⁰ entro la quale non solo isolarsi, ma, come abbiamo visto, anche rifugiarsi, luogo d'elezione per una nuova, futura attuabilità di esistenza plurale.

Tale continua e insistita riflessione sulla lingua, si fa poi, per naturale derivazione, riflessione sulla scrittura, configurandosi insieme come acquisizione di una sempre maggiore consapevolezza del proprio «lavoro poetico». E dunque, in questo senso, il «mestiere di scrivere», rappresenta anche un primo mezzo per uscire da quella condizione di «inabitabilità sociale» che era costituita, come si è visto, dalla perdita del nome proprio, ridefinitosi nel frattempo come nome autoriale. Per cui la scrittura e il lavoro poetico si fanno garanzia estrema di recupero di quel senso che la partenza aveva provvisoriamente negato, e in virtù del quale la perdita era percepita come qualcosa di inaccettabile, tanto più per quel migrante che, al momento dell'abbandono della propria terra, aveva già avviato la sua personale carriera letteraria, poiché se «la democrazia in cui ha messo piede gli assicura l'incolumità fisica»³¹, al tempo stesso «gli toglie ogni significato sociale. E la mancanza di significato è qualcosa che uno scrittore, esule o no, non può accettare»³². E allora quella riflessione linguistica, può configurarsi anche come una sorta di *labor limae*, un vero e proprio affinare e mettere a punto i 'ferri del mestiere', e insieme una forma di recupero, di ritorno alle proprie origini letterarie e umane.

Vediamo ora, direttamente, come questi passaggi siano visibili nei testi.

La situazione iniziale di passaggio, che prelude alla

ridefinizione di se stessi e della propria lingua, è ben esemplificata in alcuni versi di Gëzim Hajdari:

Madre,
 ho perso le metafore³³

in cui, all'interno di un discorso che è tutto metalinguistico, se il termine 'madre' istituisce immediatamente un legame chiaro e netto con la realtà della propria terra natale, e quindi della propria lingua originaria, viene tuttavia sottolineata subito dopo la realtà della perdita, la perdita delle 'metafore', che indica un allontanamento, consapevole, seppure obbligato, dalle strutture sociali di quella realtà, e, per esteso, di quella lingua.

L'esperienza del transito linguistico vissuto come sottrazione, investe anche i versi di Barbara Serdakowski:

Il mio io è un vagabondare fra echi e parole talpa
 Suoni concavi di risonanze ottuse
 Non distinguo più fruscii e ululati
 Divisa dalle false appartenenze
 Fammi fermare il mio andare stanco
 Riposare su un lembo di patria
 Anche se fosse soltanto qualche vago suono di
 campana³⁴

Vorrei tanto dirti
 Quanto il mio essere non mi appartiene più
 Quanto sento le mie membra cedere al passo
 Raccolgo incerta le parole disperse
 Sulla mia pelle scivolano
 Le pecorelle smarrite dei giorni che scorrono liberi
 Le sillabe
 come la rugiada, evaporano senza suono
 E le mie lingue, ne restano ferite, moribonde³⁵

Sono chiazza
 Informe
 Verbo senza contorno
 Disambientata
 [...] Words, mots, palabras, slowa
 Non vorrei più usare parole di altri
 Ma allora quali?
 Se non ho le mie³⁶

in cui il vuoto linguistico si confronta con una minaccia di smarrimento del proprio stesso essere. Accenti simili attraversano anche la poesia di Carlos Sanchez:

Ora sono un ristagno del fiume

pensando in un'altra lingua
 circondato da un paesaggio
 dove l'ombù è assente³⁷

Lentamente sto dimenticando il significato delle parole.
 [...] In realtà tornano a me
 attraverso voci straniere e non so più conoscerle.
 [...] Già non mi rappresentano
 nella loro vetusta ironia
 vane
 desolatamente incomprensibili
 sparano attraverso la mia bocca raffiche di pallottole
 a salve fuochi artificiali senza bagliori³⁸

in cui la scrittura si mantiene in bilico tra l'impossibilità di una parola sentita come straniera e il vuoto totale del silenzio, di una frustrante afasia, delineato attraverso le immagini delle «pallottole a salve» e dei «fuochi artificiali senza bagliori» che occupano gli ultimi versi, che sembrano richiamare quanto già Julia Kristeva scriveva sulla particolarissima condizione del «vivere in due lingue»:

Non parlare la propria lingua materna. Abitare sonorità, logiche separate dalla memoria notturna del corpo, dal sonno agrodolce dell'infanzia. Portare dentro di sé come una cripta segreta, o come un bambino handicappato – amato e inutile – quel linguaggio di un tempo che sbiadisce e non si decide a lasciarvi mai. Vi perfezionate in un altro strumento, come ci si esprime con l'algebra o il violino. Potete divenire virtuosi in quel nuovo artificio che vi procura del resto un nuovo corpo, altrettanto artificiale, sublimato – alcuni dicono sublime. Avete l'impressione che la nuova lingua sia la vostra resurrezione: nuova pelle, nuovo sesso. Ma l'illusione si squarcia quando vi riascoltate, su di un nastro registrato per esempio, e la melodia della vostra voce vi ritorna bizzarra, da nessuna parte, più vicina al borbottio di un tempo che al codice di oggi. [...] Così, fra due lingue, il vostro elemento è il silenzio³⁹.

O ancora, nei versi di Barbara Pumphösel:

Ho perso la mia
 penna! È questo il distacco
 più doloroso
 scrivo falsi ora
 brutte copie in attesa
 che torni da me⁴⁰

come in quelli di Anila Hanxhari:

Con una patria di catrame e carne
 Che non ha pioggia ma fondali inclinati
 L'anima farcita come un'anatra
 Tra denti che rimbalzano la lingua
 Quando la voce non ha bocca
 Solo un ammuocchio di terra e calci⁴¹.

Al punto che la parola viene vista insieme come risorsa e come nemica:

Ah, maledette parole che mi sfuggono
 finalmente avete capito il mio segreto
 l'enorme diffidenza del vostro potere.
 [...] È da tempo che cerco alternative
 scorciatoie che possano mutarsi in approdi
 da dove partire per altre direzioni.

Avete fatto della mia vita tante vite dei miei amori
 tanti disamori.
 Confido che la morte mi liberi
 dalla vostra amata e arrogante tirannia⁴²

Ma io sogno un posto nell'eterno esilio
 con tutte queste mie lingue ormai mal dette
 che raccolgo come posso con le labbra tremolanti.
 Vedo sotto di me le pietre eterne delle mie fondamenta
 I piedi su scogli di carta stampata
 Di sigilli, di impronte
 Sarò dunque per sempre
 In equilibrio precario?⁴³

Ma ben presto, la doppiezza di questa lingua sempre in bilico inizia a manifestarsi anche come un punto di forza, a partire dalla celebre dittologia espressa dai versi hajdariani:

Scrivo questi versi in italiano
 e mi tormento in albanese⁴⁴

che, se da un lato mette l'accento sulla fondamentale inconciliabilità delle due realtà linguistiche, e al contempo chiarisce le funzioni proprie dell'una e dell'altra lingua – l'italiano, scelto consapevolmente come lingua della poesia, e l'albanese, cui viene attribuito lo statuto di lingua del pensiero, del sentimento, proprio in virtù del suo essere lingua natale del poeta – dall'altro lato già rende conto della doppiezza intrinseca al dire poetico, che si configura come una lingua che non può fare a meno di essere, nel suo insieme, l'una e l'altra, e in cui risulta peraltro evidente quella dimensione

di *labor limae* che caratterizza l'esperienza di scrittura e la considerazione degli strumenti retorici alla stregua di ferri del mestiere.

La doppia faccia di questa lingua emerge in maniera esplicita nei versi di due poetesse, Adriana Langtry e Barbara Serdakowski:

Le parole sono altre.
 Nascono
 dalle rovine
 di una lingua bifolca,
de la mirada
 bifronte
 di un Giano stanco.
 Si affannano, balbettano, *tambalean*,
 si rincorrono
 nel doppio destino
 che le affligge,
doble como
el espejo
que refleja
y observa,
 doppio come
 le rive
 opposte
 dell'oceano.
 [...] Sorgono dalle macerie
rellenando el olvido,
dando voz al silencio
 nella lingua sbagliata⁴⁵

Pardon, je vous demande pardon
Perdono, vi chiedo perdono
 Non volevo prendere le parole della vostra lingua
 così
 perfetta
 Trouble dans mes contaminations
Torbida nelle mie contaminazioni
 Poeta orfana con terre sante di altri infiltrate da
 [parole inusuali
 orme parziali di altre voci, fatte, usurpate, prestate,
 regalate
 [...] Can I belong?
*Posso appartenere?*⁴⁶

Qui l'impurità della lingua non è discussa soltanto a livello tematico, ma emerge concretamente dall'alternanza quasi schizofrenica di vari idiomi, che rendono il senso di una parola violata e violenta al tempo stesso.

Ed ecco dunque come l'essenza molteplice di que-

sto linguaggio possa finalmente arrivare ad essere percepita come un irrinunciabile punto di forza:

Il linguaggio crebbe come una selva oscura arrivò a mutarsi in una stenta fuga da cui si può solo tornare irrobustito⁴⁷

o ancora:

Io voglio parole trasversali parole che viaggino in obliquo
 Quelle che ancora non hanno legami⁴⁸.

Questa lingua impura ha dunque già in sé gli elementi che ne fanno garanzia di ridefinizione di se stessa, come emerge dalla poesia di Arnold de Vos:

Di tutti gli stati ritengo una linfa che mi fluisce dalla penna, scrivo con il cordone sull'ombelico del mondo⁴⁹

o ancora dai versi hajdariani:

Dentro di me sono un po' nessuno e un po' tutti, ubriaco di mondi⁵⁰.

Qualcuno cerca di cancellare la mia Voce ma essa è lì, dove è stata in nessun luogo e in nessun tempo appesa al crepuscolo⁵¹

in cui si va precisando la doppia forza di questa voce, che può significare se stessa significando al contempo anche ciò che è radicalmente altro, capace di situarsi in un non-luogo e in un non-tempo, ponendo il discorso in una condizione destinata a rimanere quella della perenne intermedietà, garantendogli un distacco da qualsiasi legame con la realtà immanente, e portando così alle soglie dell'invulnerabilità. Emerge altresì il legame che questa parola ibrida va ad istituire con un'identità altrettanto indefinita, che trae, dal suo essere tale, la sua più profonda completezza.

Ed è proprio a partire da queste premesse che può prendere avvio la fase finale di ridefinizione di se stessi attraverso la scrittura, che viene così investita di una profonda funzione risarcitiva: questa identità, ormai accettata come indefinita e plurale, che trae la sua forza proprio dall'essere contaminata e impura, riflesso della lingua stessa, finisce per identificarsi, infatti, con la scrit-

tura poetica. Ma come avviene tutto questo? All'interno di un simile processo, è proprio l'attività di scrittura – che per il poeta si definisce insieme come lavoro e vocazione – ad offrire un appiglio decisivo per la riconfigurazione identitaria, per cui a questo livello il lavoro, che prima si configurava come un dover essere imposto e accettato soltanto alla stregua di un puro automatismo spersonalizzante, viene ora rivendicato, nella sua nuova veste di attività poetica, come «un diritto primario, grado zero della dignità [...], come se fosse *quella* la terra d'elezione, l'unica fonte di successo possibile»⁵².

In primo luogo la scrittura, caricata di quella funzione profondamente risarcitiva di cui si è detto, diventa l'unico appiglio all'interno della nuova realtà, come emerge dai versi hajdariani:

Nella mia patria sono uno straniero. Ormai, oltre la Parola, nulla mi è rimasto⁵³

o ancora, con Barbara Serdakowski:

Ya sabia que no se puede regresar una vez que se parte
Già sapevo che non si può tornare indietro una volta che si parte
 Y por eso, hasta solo por eso, eternamente escribo
*E per quello, anche solo per quello, eternamente scrivo*⁵⁴

come anche in Arnold de Vos:

Salvami da me, parola⁵⁵

o in Carlos Sanchez, in cui l'affermazione di quella profonda funzione di recupero e ricostruzione identitaria propria della scrittura si confronta direttamente con la precedente realtà di perdita, ad acuire ancora di più il contrasto tra un prima e un dopo:

Le parole pensano e dicono per mia bocca più parole raccolgo più parole conquisto più chiari sono i miei pensieri. La povertà è un male terribile una malattia senza pane e senza parole⁵⁶.

Tutti versi, questi, che testimoniano una profonda fiducia nella funzione della scrittura come unica realtà ancora abitabile, andando a configurare l'universo poetico come unica patria ancora possibile, unico elemento in grado di restituire senso a se stessi e al mondo circostante, per cui la poesia, lungi dal configurarsi come fuga in un universo sostitutivo, diventa tuttavia una nuova possibilità concessa all'esistenza presente; per dirlo con le parole di Josif Brodskij, per il poeta migrante:

L'arte non è un'esistenza migliore, ma è una esistenza alternativa; non è un tentativo di sfuggire alla realtà, ma il contrario, un tentativo di animarla⁵⁷.

E dunque l'attività di lavoro poetico è caratterizzata da un profondo investimento socio-esistenziale, fino a farsi garanzia di riconoscimento, andando a ridefinire, all'interno dei confini della scrittura, una nuova realtà di appartenenza, a partire dalla quale poi delineare anche, come si è visto, la propria identità socialmente intesa, facendo quindi della poesia quasi una possibilità di riconoscimento di una cittadinanza che, a partire da quella letteraria, diventa a tutti gli effetti anche una piena cittadinanza civile.

Del resto, un chiaro riferimento, seppure ancora *in nuce*, al potere identitario della propria scrittura, è presente in Hajdari anche all'altezza di quel periodo cronologico che si identifica con la fase delle prime esperienze nel paese di arrivo, come si evince da questa descrizione del momento dello 'sbarco' in Italia:

Quando sbarcai nel porto di Trieste era aprile, le nove di sera. Come oggi pioveva sulla città e sul castello,
la bora spazzava via sogni e uccelli,
portavo con me la mia tristezza: terra senza nome
e i manoscritti avvolti in fretta nel fazzoletto bianco⁵⁸

versi in cui «lo spaesamento trova immediato conforto nell'allusione alla pratica della scrittura. Infatti, se l'incatura tra quarto e quinto verso tollera di essere letta in forma di endiadi, allora quei 'manoscritti' si offrono ai piedi dello scrittore migrante quale 'terra' che altrimenti mancherebbe»⁵⁹, per cui «quegli scartafacci valgono, per il poeta, come vera e propria carta d'identità»⁶⁰.

Il lavoro letterario arriva dunque a farsi veicolo di una nuova, concreta, possibilità di riconoscimento sociale, ma tutto ciò sempre in virtù della sua peculiare condizione di esistenza sempre in bilico, senza dunque

mai per questo abdicare allo statuto particolarissimo dell'identità migrante. Tanto che un'autrice come Livia Bazu, in una poesia significativamente intitolata *Anagrafe*, può scrivere:

Nome – Sono io,
mi (ri)conosci?
Cognome – È mio padre, mio nonno,
e tutto ciò che fu prima di me
Data di nascita – È il mio compleanno,
e il ricordo prezioso del sangue fertile di mia madre
Luogo di residenza – Casa mia
Ma non ricordo più dove sia
E nessuno ha il diritto di togliermi questo segreto vagabondo⁶¹.

Altro dato interessante da mettere in evidenza, è come, giunti ad una fase della poesia migrante più recente rispetto a quella definita "esotica" che aveva caratterizzato gli inizi, avvenga un fondamentale capovolgimento, in virtù del quale il lavoro come tema della scrittura viene ora sostituito dalla scrittura come lavoro, per cui quello che prima era stato l'oggetto passivo del discorso poetico ne diventa il soggetto attivo, identificandosi con l'atto stesso del fare poesia. Ed è proprio in virtù di questo spostamento che il lavoro tradizionalmente e passivamente inteso, quale poteva presentarsi al migrante che ancora non si percepiva come scrittore o non era riconosciuto come tale, può ora lasciare definitivamente spazio alla professione poetica, e dunque, necessariamente, ad una riflessione metaletteraria che si fa sempre più centrale, a quella sempre più consapevole messa a punto dei 'ferri del mestiere' cui si è già accennato in precedenza, che subentra proprio nel momento in cui ci si riconosce e si è riconosciuti a tutti gli effetti come poeti. Di conseguenza, se in quella prima fase il lavoro veniva percepito come qualcosa di estraneo e spersonalizzante, come uno dei fattori di messa in discussione della propria identità, adesso, all'estremo opposto, è quel lavoro che, in definitiva, la garantisce. E così, necessariamente, dovrà subire un fondamentale spostamento anche l'approccio stesso ai testi, poiché se prima la preponderanza del dato immanentemente contenutistico su quello più concettuale e formale poteva incoraggiare una critica che si collocasse su di un piano essenzialmente psico-sociologico, adesso, alle prese con la fase più recente – in cui come già detto la riflessione metapoetica e metaletteraria si fa sempre più

preponderante – sarà il testo stesso a dover essere riconosciuto come lavoro, la poesia stessa a farsi *poiesis*, senza che sussista più alcuna netta differenziazione tra la riflessione formale e l'aspetto contenutistico, che ora necessariamente giungono ad intrecciarsi e a completarsi a vicenda.

E dunque, anche alla luce di quanto appena sottolineato, è appunto all'interno di quest'ultima realtà ancora abitabile, che è l'universo poetico, che si va esplicando l'intero dominio della propria esistenza, fino alla quasi completa identificazione del proprio essere con la scrittura, secondo i modi di una vera e propria corporeizzazione dell'atto poetico. Tale motivo emerge, ad esempio, nei versi hajdariani:

Ti avevo detto che il libro più bello
 l'avrei scritto con la punta del coltello,
 sulla mia pelle⁶²

o nei versi della poetessa Livia Bazu, che paragona l'attività di poeta a quella di chirurgo:

Io chirurgo (s)comunicato
 con incerta, somma perizia
 adesso pratico la dolceacuta ferita
 Incido
 La pelle⁶³

fino a che la scrittura diventa:
 spaccarsi iridarsi
 aprirsi derma
 membrana esterna
 ogni spaccatura
 più
 corteccia
 e poi limpidissimo
 formicolio di cellule
 che
 frusciano
 canali minuscoli vivissimi
 vibrano
 sangue
 più
 verde
 più
 fremito
 più
 brezza⁶⁴.

E la corporeizzazione della scrittura è motivo che attraversa tutta la poesia di Barbara Serdakowski:

Scrivo in variopinte sfumature di suoni
 con gesta convulse ed inchiostro da sedimento
 Scrivo sulle mie guance diafane
 Sulle palpebre a tratti schiuse
 Sulle mie tue labbra polpose
 [...] China, sommessa o soccorsa,
 Sull'interno bianco tiepido delle mie cosce, scrivo
 E sento formicolare su di me parole dalle mille fa-
 langi⁶⁵.

Fino ad arrivare, con Arnold de Vos, al risultato estremo per cui il ruolo di poeta che scrive e quello di poesia che viene scritta si capovolgono continuamente l'uno nell'altro:

La poesia mi scrive.
 A confronto con la pagina bianca
 fa risaltare il mio nero
 che svergina questa voce senza verso
 che emerge ogni tanto
 senza chiedermi come
 e al riparo da qualunque perché⁶⁶.

Dunque, all'estremo opposto rispetto a quella che si è definita come prima fase di riflessione sulla questione identitaria, in cui il potenziale sociale del lavoro emergeva soltanto in negativo, come indice di mancata corrispondenza, ci troviamo ora di fronte ad un nuovo riconoscimento della propria individualità che può verificarsi proprio in virtù della propria professione, che si è progressivamente delineata nei termini di lavoro poetico, all'insegna di una ritrovata corrispondenza tra lavoro come opera e lavoro come professione, dialettica meglio indicata dai termini inglesi *work* e *job*, che qui arrivano a coincidere, ribadendo e rinforzando l'essere opera dell'opera stessa, e riportando la poesia alla sua originaria dimensione di lavoro artigianale (*poiesis*).

E così, se nella fase precedente ogni accostamento al tema del lavoro all'interno del discorso poetico finiva per delineare sempre e soltanto una condizione di mancato riconoscimento, di frustrazione e di impossibilità – attestandosi anche talvolta su di un certo grado di stereotipia, nel riferimento ad attività chiaramente percepite come svilenti, come avveniva in quei già citati versi hajdariani che delineavano la classica immagine del 'lavoratore immigrato' – ecco che ora emerge chiaramente come l'approccio stesso al tema del lavoro sia radicalmente mutato, come adesso que-

sto sia percepito nel senso di un accrescimento del proprio essere piuttosto che come perdita di sé, come chiaramente si nota in questi versi di Carlo Sanchez, che restituiscono un'immagine del tavolo di lavoro del poeta, con i suoi «libri ammucchiati» e le sue «carte in disordine»:

Svegliarsi non fu cosa facile
le lenzuola si erano aggrovigliate
da tante fantastiche apparizioni
e l'orologio colava con suo tic-tac
sul tavolo
al di sopra delle carte in disordine
dei libri ammucchiati
delle poesie non finite⁶⁷

e in cui peraltro l'identificazione del proprio lavoro con l'attività di scrittura continua ad accompagnarsi, seppure ad un livello del tutto implicito, con quella già citata riflessione metapoetica sui 'ferri del mestiere' che caratterizza questa seconda fase delle scritture migranti: se si tiene infatti conto della doppia attività di scrittore e insieme traduttore di se stesso che caratterizza la poesia dell'autore argentino, si comprende come la riflessione metaletteraria sia in lui sempre presente, scorrendo incessantemente sotto la superficie stessa delle parole.

La ricerca di una nuova connotazione della scrittura come attività manuale è motivo che attraversa invece questi versi di Livia Bazu, in cui, in quella che sembra una chiara rievocazione del lavoro poetico, in un componimento significativamente intitolato *I mestieri*, l'autrice scrive:

Io cucitrice
Di umile rango
Di casta invisibile
Sconosciuta
Ancora
Io cucitrice
di pezze perdute dai viandanti⁶⁸

richiamando la nota metafora testo-tessuto (*textus*).
O ancora, nei versi di Mihai Mircea Butcovan:

Contadino librario
In aratura manuale
Zappando tomi con la stilografica
Innesti di ismi⁶⁹

sembra trasparire una chiara volontà di ritorno del lavoro di scrittura al livello di lavoro manuale, quasi fisico, ritorno che riporta la poesia alla realtà di un atto, quasi demiurgico, di plasmatrice della realtà.

Il recupero di una perduta dimensione di artigianalità da restituire all'attività di scrittura è un motivo che caratterizza anche questi versi di Carlos Sanchez, attraversati dal significativo paragone tra il poeta e il bibliotecario, teso forse a riportare al centro del discorso una concezione del libro come oggetto, dell'opera poetica da intendersi, oltre che come frutto dell'intelletto, anche come prodotto immediatamente tangibile, immagine che si riflette nell'approccio fortemente fisico al libro che emerge dai versi, che contribuisce al tempo stesso a configurare l'oggetto anche come ideale compagno di viaggio del poeta migrante:

Sono semplicemente un bibliotecario
i miei libri hanno viaggiato molto
creando alcune difficoltà col loro peso
ma loro, i più imprescindibili
hanno sopportato la sfida della bilancia
senza spaventarsi mai
fidandosi sempre del mio spirito di lotta.
Le nostre relazioni sono migliorate molto
a volte ci ritroviamo senza volerlo
in mezzo al disordine che è il mio ordine.
Mi divertono le citazioni e le dediche
includendo date e posti già dimenticati.
Le loro attività non cessano di provocarmi
e neanche il loro mestiere di accumulare polvere
di conservare strane indicazioni al margine
con tratti non sempre meticolosi.
[...] Io sono un semplice bibliotecario appassionato⁷⁰.

Interessante, poi, il gioco di parole che Candelaria Romero attua nella sua poesia, eloquente sin dal titolo, *Lavoro bianco lavoro nero*:

Senza rete si lancia l'innamorato colui che ama la china nera.

Nel Circo del Mondo che è
L'Ubbriaco compie l'ultimo gesto
Veleno China Nera
Unisci terra e cielo
Lasciaci un segno sulla linea retta
Compito degli artisti
capovolgere l'occhio del pubblico
Sorrisi e non sgoilate risate

Che L'Equilibrista possa esibirsi senza rischiare le ossa
Ma chi paga per tutto questo?
Chi porta il pagliaccio a casa per nutrirlo?
Foglio Bianco sii Rete
Accoglici nel Salto Mortale
Accetta la Amara China Nera
Il Circo sta per andarsene
Il Poeta Nomade prende gli applausi
Sul foglio un'unica speranza
per mai dimenticare⁷¹

in cui l'accostamento tra il lavoro bianco e il lavoro nero agisce in funzione spiazzante, perché il testo chiarisce immediatamente che il bianco e nero citati nel titolo indicano in realtà il lavoro di china nera su foglio bianco, che è il lavoro di scrittura.

Siamo così giunti ad una nuova e piena identificazione dello scrittore migrante proprio grazie alla propria pratica letteraria: con il lavoro poetico, viene infatti definitivamente superata quella fase iniziale di mancato riconoscimento sociale, che si accompagnava ad una visione della realtà-lavoro come un dover essere che lasciava poco spazio ad ogni possibilità di scelta, per arrivare ad una situazione che è diametralmente opposta, fino a far coincidere se stessi con la propria poesia, che in ultima analisi è la propria professione, al punto tale da corporeizzare il lavoro di scrittura e far cadere i confini tra chi scrive e ciò che è scritto, tra l'opera e colui che le dà forma. E in tutto ciò, l'azione spiazzante e pluralizzante della poesia, e soprattutto, come si è già detto, della particolare materia linguistica che a questa poesia dà forma, finisce anche per minare alla base quel concetto di identità tradizionalmente inteso, trasformando un'identificazione sociale meccanica e automatizzata in qualcosa che sempre sfugge ad ogni tipo di categorizzazione.

Da qui il recupero dell'alto valore della poesia, che giunge ad accenti che portano quasi alla sacralizzazione della parola, di un «Verbo diventato amore e sacrificio»⁷², in nome del quale si è disposti anche al rischio dell'oblio di se stessi, come emerge dai versi hajdariani:

Tu, Parola, mi hai stregato lingua e cervello,
per correre dietro di te,
ho detto addio alla patria, addio agli amori.
Cosa non ho fatto in sacrificio per te:
ti ho dato la mia cecità, la mia solitudine,

ti ho dato il mio corpo presente che vacilla nel vento
della sera
e la mia follia.
Ti ho dato tutto quel che ho potuto,
le pietre che mi caddero addosso e mi uccisero,
le mie stigmate,
finché un giorno nulla mi è rimasto
ed io non so più cosa darti⁷³.

Tutto ciò porta come conseguenza anche una polemica nei confronti dell'atteggiamento che molti contemporanei mostrano verso la poesia, con toni anche molto forti, che si scagliano primariamente contro una scrittura che sia soltanto un puro esercizio di stile, in difesa, per contrasto, di un lavoro autoriale che si configuri come un profondo investimento non solo estetico ma anche e soprattutto etico, come dimostrano questi versi hajdariani:

I poeti del bel Paese
cantano all'orsacchiotto al frigorifero al bidè e alla seggiolina
vengono ristampati tre volte l'anno per la pietra che piscia
i poeti del bel Paese sussurrano a se stessi
e s'inclinano davanti al Dio del regno dei cieli
i poeti del bel Paese corrono dietro a Dulcinea
con le frecce arrugginite come Sancho Panza dietro a Don Chisciotte
e fanno a gara per recitare il rosario della vita terrena
i poeti del bel Paese santi e castrati⁷⁴.

Dunque, alla fine, è proprio a partire da questa identità, che da minata e precaria si fa plurale, e che dall'estrema difesa di questa pluralità trae il suo più grande punto di forza, che può finalmente, nel lavoro poetico, riemergere quel nome proprio che ha ormai recuperato, grazie all'azione della scrittura, la sua piena rilevanza esistenziale e sociale, mostrando, in ultima analisi, come sia proprio la realtà-lavoro, che nella fase degli inizi si faceva veicolo di un'estrema manifestazione di inappartenenza e di mancato riconoscimento, a caratterizzarsi poi, all'opposto, una volta configuratasi nei termini di lavoro poetico, come un'irrinunciabile garanzia di identificazione e di radicamento entro una realtà che non è più soltanto letteraria, ma che finisce per estendersi all'intero dominio dell'esistenza, fino all'estremo rappresentato dalla poesia-acrostico di Barbara Pumhösel:

Bastarda scrittura inclinata con
Aste assottigliate da un lato

Raro tentativo da parte mia di far com
Baciare forma e contenuto, un'unica
Aquilegia è testimone, nella
Radura delle
Asperule e
Pini di casa, quella di una volta, sui rami le
Upupe dell'infanzia, in
Mente parole rubate a
Hegel senza averlo letto, e all'ombra
Ortiche giovani
Ed io, sdraiata.
Se allungo la mano, tocco gli steli dell'
Erba
Lupina⁷⁵;

in cui nome, poesia e lavoro poetico, aspetti contenu-
 tistici e riflessioni metaletterarie, si fanno un tutt'uno,
 si fondono e si compenetrano reciprocamente, fino a
 diventare, alla fine, un unico elemento.

- 1 Gëzim Hajdari, *Corpo presente*, Besa, Nardò 2011, p. 37.
- 2 Hasan Atiya al Nassar, *Distanze*, in *Roghi sull'acqua babilonese*, D.E.A., Firenze 2003, pp. 57 e sgg.
- 3 Hasan Atiya al Nassar, *Oceano*, ivi, pp. 76 e sgg.
- 4 Gëzim Hajdari, *Ombra di cane*, in *Poesie scelte*, Controluce, Nardò 2008, p. 59.
- 5 Ivi, p. 60.
- 6 Barbara Serdakowski, *Migrazioni*, in *Ballo da sola*, [s.l., s.n.], stampa 2004, p. 22.
- 7 Anila Hanxhari, *Ho l'aria chiusa*, in *Assopita erba dell'est*, Edizioni Noubis, Chieti 2001, p. 57.
- 8 Hasan Atiya al Nassar, *Campanelli*, in *Roghi sull'acqua babilonese*, cit., pp. 42 e sgg.
- 9 Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2006, p. 56.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Gëzim Hajdari, *Corpo presente*, cit., p. 17.
- 12 Ivi, p. 25.
- 13 Mihai Mircea Butcovan, *Balbettio in lingua*, in *Borgo Farfalla*, Eks&Tra Editore, San Giovanni in Persiceto 2006, p. 84.
- 14 Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 57.
- 15 Ivi, p. 58.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Ivi, p. 64.
- 18 Un interessante approfondimento della questione, svolto in prospettiva comparativa, si riscontra nel saggio di Ugo Fracassa, *Carnevali e Hajdari. Paradossi di estraneità*, in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, a cura di Andrea Gazzoni,

- Cosmo Iannone Editore, Isernia 2010, pp. 113-137.
- 19 Gëzim Hajdari, *Corpo presente*, cit., p. 109.
- 20 Nader Ghazvinizadeh, *Aurelia*, in *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, a cura di Mia Lecomte, Le Lettere, Firenze 2006, pp. 83-84.
- 21 Gëzim Hajdari, *Stigmati*, in *Poesie scelte*, cit., p. 130.
- 22 Nader Ghazvinizadeh, *Metropoli*, Edizioni CFR, Piateda 2011.
- 23 Arnold de Vos, *Anni di formazione*, in *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, cit., p. 77.
- 24 Gëzim Hajdari, *Corpo presente*, cit., p. 87.
- 25 Per approfondire l'argomento cfr. Ugo Fracassa, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Giulio Perrone Editore, Roma 2012, p. 89.
- 26 Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 14.
- 27 Edward W. Said, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 11.
- 28 Iosif Brodskij, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano 1988, p. 31.
- 29 Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, cit., p. 13.
- 30 Iosif Brodskij, *Dall'esilio*, cit., p. 32.
- 31 Ivi, p. 17.
- 32 *Ibidem*.
- 33 Gëzim Hajdari, *Ombra di cane*, in *Poesie scelte*, cit., p. 62.
- 34 Barbara Serdakowski, *La verticalità di esistere linearmente*, L'autore libri Firenze, Scandicci 2010, p. 108.
- 35 Ivi, p. 110.
- 36 Barbara Serdakowski, *Senza parole*, in *Ballo da sola*, cit., p. 3.
- 37 Carlos Sanchez, *Baratto*, <http://www.ipoetinomadi.com>.
- 38 Carlos Sanchez, *Significato e significante*, in *Tutto scorre come un fiume*, Edizioni Librati, Ascoli Piceno 2012, p. 115.
- 39 Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, cit., p. 20.
- 40 Barbara Pumphösel, *Viaggio d'autunno*, in *Kuma, Creolizzare l'Europa*, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma>.
- 41 Anila Hanxhari, *Per non aver visto*, in *Cicatrici d'acqua*, Edizioni Noubis, Chieti 2007, p. 73.
- 42 Carlos Sanchez, *Problemi di linguaggio*, in *Alta marea*, Quasar, Roma 2005, p. 59.
- 43 Barbara Serdakowski, *La verticalità di esistere linearmente*, cit., p. 111.
- 44 Gëzim Hajdari, *Stigmati*, in *Poesie scelte*, cit., p. 155.
- 45 Adriana Langtry, *Palabras*, in *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, a cura di Mia Lecomte, Chemins de tr@verse, Paris 2011, pp. 48-49.
- 46 Barbara Serdakowski, *Vermi vivi*, in *Così nuda*, Edizioni Ensemble, Roma 2012, pp. 26-27.
- 47 Carlos Sanchez, *Un buon lettore*, in *Alta marea*, cit., p. 37.
- 48 Barbara Serdakowski, *La verticalità di esistere linearmente*, cit., p. 115.
- 49 Arnold de Vos, *BouKornine*, in *Merore o un amore senza impiego*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2005.
- 50 Gëzim Hajdari, *Stigmati*, in *Poesie scelte*, cit., p. 163.
- 51 Gëzim Hajdari, *Corpo presente*, cit., p. 113.
- 52 Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, cit., p. 22.
- 53 Gëzim Hajdari, *Peligörga*, Besa, Nardò 2007, p. 59.
- 54 Barbara Serdakowski, *Scrivo*, in *Così nuda*, cit., p. 17.
- 55 Arnold de Vos, *Verbo fattoti carne*, in *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, cit., p. 75.

- ⁵⁶ Carlos Sanchez, *Il potere e le parole*, in *Tutto scorre come un fiume*, cit., p. 113.
- ⁵⁷ Josif Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 1987, p. 72.
- ⁵⁸ Gëzim Hajdari, *Stigmati*, in *Poesie scelte*, cit., p. 154.
- ⁵⁹ Ugo Fracassa, *Esperienza e sentimento del confine nell'opera di Gëzim Hajdari*, *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it>, p. 7.
- ⁶⁰ *Ibidem*.
- ⁶¹ Livia Bazu, *Anagrafe*, in *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, cit., p. 25.
- ⁶² Gëzim Hajdari, *Maldiluna*, Besa, Nardò 2007, p. 30.
- ⁶³ Livia Bazu, *I mestieri*, in *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, cit., pp. 21-22.
- ⁶⁴ Livia Bazu, *Dafne*, ivi, p. 23.
- ⁶⁵ Barbara Serdakowski, *Scrivo*, in *Così nuda*, cit., p. 18.
- ⁶⁶ Arnold de Vos, *La poesia si scrive*, in *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, cit., p. 76.
- ⁶⁷ Carlos Sanchez, *Alba*, in *Tutto scorre come un fiume*, cit., p. 67.
- ⁶⁸ Livia Bazu, *I mestieri*, in *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, cit., p. 21.
- ⁶⁹ Mihai Mircea Butcovan, *Infanzia*, in *Borgo Farfalla*, cit., p. 17.
- ⁷⁰ Carlos Sanchez, *Una professione da appassionato*, in *Tutto scorre come un fiume*, cit., p. 137.
- ⁷¹ Candelaria Romero, *Lavoro bianco lavoro nero*, in *El-Ghibli*, rivista online di letteratura della migrazione, Anno 5, n. 22, dicembre 2008, <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.
- ⁷² Gëzim Hajdari, *Contadino della tua vigna*, in *Peligòrga*, cit., p. 125.
- ⁷³ Gëzim Hajdari, *Spine nere*, Besa, Nardò 2005, p. 55.
- ⁷⁴ Gëzim Hajdari, *Spine nere*, cit., p. 87.
- ⁷⁵ Barbara Pumphösel, *Idillio*, in *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, cit., p. 166.

Bibliografia

- Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2006.
- Bregola Davide, *Il catalogo delle voci. Colloqui con poeti migranti*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2005.
- Brodskij Josif, *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 1987.
- Brodskij Josif, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano 1988.
- Butcovan Mihai Mircea, *Borgo Farfalla*, Eks&Tra Editore, San Giovanni in Persiceto 2006.
- De Vos Arnold, *Merore o un amore senza impiego*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2005.
- Fracassa Ugo, *Lecture marginali e altri sconfinamenti*, Scipitaweb, Napoli 2007.
- Fracassa Ugo, *Carnevali e Hajdari. Paradossi di estraneità*, in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, a cura di Andrea Gazzoni, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2010.
- Fracassa Ugo, *Esperienza e sentimento del confine nell'opera di Gëzim Hajdari*, in *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it>

- Fracassa Ugo, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Giulio Perrone Editore, Roma 2011.
- Gazzoni Andrea (cur.), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2010.
- Ghazvinizadeh Nader, *L'arte di fare il bagno*, Giraldi Editore, Bologna 2004.
- Ghazvinizadeh Nader, *Metropoli*, Edizioni CFR, Piadena 2011.
- Glissant Edouard, *Poetica del diverso*, Meltemi Editore, Roma 2004.
- Glissant Edouard, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Gnisci Armando, *La letteratura italiana della migrazione*, Lilit, Roma 1998.
- Gnisci Armando, *Poetiche dei mondi*, Meltemi Editore, Roma 1999.
- Gnisci Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi Editore, Roma 2003.
- Hajdari Gëzim, *Spine nere*, Besa, Nardò 2005.
- Hajdari Gëzim, *Maldiluna*, Besa, Nardò 2007.
- Hajdari Gëzim, *Peligòrga*, Besa, Nardò 2007.
- Hajdari Gëzim, *Poesie scelte (1990-2008)*, Controluce, Nardò 2008.
- Hajdari Gëzim, *Corpo presente*, Besa, Nardò 2011.
- Hanxhari Anila, *Assopita erba dell'est*, Edizioni Noubs, Chieti 2001.
- Hanxhari Anila, *Cicatrici d'acqua*, Edizioni Noubs, Chieti 2007.
- Hasan Atiya al Nassar, *Roghi sull'acqua babilonese*, D.E.A., Firenze 2003.
- Kristeva Julia, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano 1990.
- Lecomte Mia (cur.), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Le Lettere, Firenze 2006.
- Lecomte Mia (cur.), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, Chemins de tr@verse, Paris 2011.
- Pezzarossa Fulvio, Rossini Ilaria (cur.), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna 2012.
- Pumphösel Barbara, *Viaggio d'autunno*, in *Kuma, Creolizzare l'Europa*, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma>.
- Quaquarelli Lucia, *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Morellini, Milano 2010.
- Romero Candelaria, *Lavoro bianco lavoro nero*, in *El-Ghibli*, rivista online di letteratura della migrazione, Anno 5, n. 22, dicembre 2008, <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.
- Said Edouard W., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 2008.
- Sanchez Carlos, *Alta marea*, Quasar, Roma 2005.
- Sanchez Carlos, *Baratto*, <http://www.ipoetinomadi.com>.
- Sanchez Carlos, *Tutto scorre come un fiume*, Edizioni Librati, Ascoli Piceno 2012.
- Serdakowski Barbara, *Ballo da sola*, [s.l., s.n.], stampa 2004.
- Serdakowski Barbara, *La verticalità di esistere linearmente*, L'autore libri Firenze, Scandicci 2010.
- Serdakowski Barbara, *Così nuda*, Edizioni Ensemble, Roma 2012.
- Vattimo Gianni, Rovatti Pier Aldo (cur.), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 2010.

I precari del verso. La tematica del lavoro nella poesia migrante italoфона

di Daniele Comberiati

«Volevamo braccia, sono arrivati uomini»¹. La nota citazione dello scrittore svizzero Max Frisch riguardante l'ondata migratoria degli italiani verso il suo paese durante gli anni Sessanta, riassume in modo magistrale uno degli aspetti maggiormente contraddittori della migrazione: la necessità, da parte del paese di accoglienza, di una forza lavoro a basso costo, e da parte dei migranti il diritto di non essere considerati semplicemente lavoratori. Non è affatto un caso che le attuali leggi sull'immigrazione nella gran parte dei paesi europei prendano in considerazione quasi esclusivamente l'aspetto lavorativo del migrante, tralasciando o trascurando altri aspetti fondamentali della quotidianità in un paese straniero. Il rapporto fra letteratura, emigrazione e lavoro d'altro canto è sempre stato molto stretto, ed in alcuni casi ha addirittura fornito lo spunto per definire (e in fin dei conti ghezzare) tale letteratura: penso ad esempio al caso tedesco, dove negli anni Settanta e Ottanta le produzioni migranti venivano denominate «Gastarbeiter Literature»², laddove il primo termine indicava proprio i lavoratori 'ospiti', ovvero coloro i quali, nelle intenzioni iniziali del governo tedesco, avrebbero dovuto soggiornare solo per breve tempo in Germania, operando in settori specifici, e in un secondo momento ritornare nel proprio paese di origine, senza quindi nessuna possibilità di radicamento.

All'interno della cosiddetta «letteratura italiana della migrazione» – definizione, mi rendo conto, per certi versi oggi inesatta e contraddittoria, che impiego in

senso generale per delineare tutti gli autori che, provenienti da paesi diversi, dalla fine degli anni Ottanta utilizzano l'italiano come lingua letteraria – la situazione non è diversa: il lavoro (lavoro nero, precario, sfruttato o semplicemente il lavoro inteso come attività letteraria) ha un peso determinante nella produzione dei poeti italoфoni, sia per ragioni biografiche, sia come metafora atta a svelare alcune ambiguità della società italiana contemporanea. In tale ottica nell'articolo mi soffermerò principalmente sul lavoro affrontato come tematica all'interno della produzione migrante italoфона. Per tale ragione ho preferito includere nel corpus (in una concezione non ortodossa e 'allargata' di migrazione) alcune produzioni di poeti di 'seconda generazione' che, scritte da autori generalmente più giovani e cresciuti in Italia, affrontano in maniera più sistematica i disagi del precariato attuale, mentre sono meno comuni i riferimenti al lavoro in nero e sfruttato dei migranti senza permesso di soggiorno.

Alcuni critici³ sono concordi nell'identificare gli avvenimenti accaduti nella notte fra il 24 e il 25 agosto 1989 come l'episodio che ha dato inizio alla produzione letteraria degli immigrati in lingua italiana. Un fatto di cronaca, dunque, sarebbe alla base di tale letteratura. Mi preme riassumere brevemente i fatti di quella notte: a Villa Literno, nella provincia di Caserta, viene derubato e ucciso un giovane sudafricano di nome Jerry Masslo. Giunto in Italia per cercare fortuna, aveva trovato lavoro, come molti altri immigrati provenienti

dall’Africa sub-sahariana o dal Maghreb, nella raccolta di pomodori durante i mesi estivi. Il suo è un lavoro “nero”, non dichiarato, e il suo impiego è possibile grazie al fatto che la raccolta di pomodori è ormai un mestiere invisibile ai giovani italiani.

L’orribile omicidio di Jerry Masslo ha almeno avuto la funzione di provocare in Italia il dibattito sull’immigrazione, un fenomeno che, pur sommerso e non ancora di ingenti dimensioni, era ormai visibile da anni.

Neanche le reazioni letterarie si fanno attendere. Tahar Ben Jelloun, nel libro scritto direttamente in italiano con l’aiuto e la collaborazione di Egi Volterrani⁴, già curatore e traduttore di altri suoi romanzi pubblicati in Italia, si ispira in un racconto a Jerry Masslo e alla sua tragica fine. Anche il poeta camerunese Ndjock Ngana Yogo, nella sua raccolta di versi pubblicata in lingua Basàà e in lingua italiana, dedica una poesia al giovane sudafricano, dal titolo *Jerry E. Masslo*⁵. La lirica critica la strumentalizzazione dell’omicidio da parte dei mezzi di informazione, in particolare della carta stampata, utilizzando nei versi i titoli dei quotidiani italiani più conosciuti, evidenziati e ben riconoscibili dall’impiego dell’iniziale maiuscola. Nessun giornale sembra interessarsi alle vicende degli immigrati, fino a quando non si parla di un evento sensazionale (e quindi utile ad aumentare le tirature), anche se tale ‘evento’ è un omicidio. Il finale, paradigmatico dell’intera composizione, recita:

così stremato
trovi tra le notizie brevi
qualcosa di sensazionale;
«il fratello insieme al quale arrivasti
è stato ammazzato».
Finalmente, una notizia che ti riguarda,
e ne parlano tutti,
dal Giornale di Sicilia, a La Nuova Sardegna
che sollievo!

Allora capisci
quanto tempo perso a cercare
mentre potevi tranquillamente
fare
il tuo proprio giornale⁶.

Un altro scrittore, il poeta nigeriano Chidi Christian Uzoma, dedica una lirica, in calce, a Jerry Masslo. Il titolo *Villa Literno-Italy* indica sia la voce dell’immigrato, sia un’alterità italiana che riporta a note storie di

emigrazione. L’incipit rende bene il senso del componimento:

Guardate...
I figli d’Africa stanno morendo
nei ghetti d’Italia,
afflitti e consunti
sulla piana di Villa Literno, sulla piana di Foggia,
schiavi tra i filari di pomodoro
schiavi fra i vigneti
sotto il sole devastante di questi mesi estivi.

Burchiniani, Avoriani, Nigeriani, Marocchini,
Senegalesi, Ghaniani, Algerini...
Sono tutti venuti con valige piene di sofferenze
con valige piene di miseria, di sfortuna e di fame⁷.

Come si può notare, nella lirica vi sono alcune volute storpiature delle nazionalità degli immigrati (Burchiniani in luogo di Burchinabè, Avoriani invece di Ivoriani, Ghaniani al posto di Ghanesi) che vogliono riprendere l’ignoranza e la poca attenzione con cui gli italiani si avvicinano alle diverse culture ormai presenti nel loro paese; anche il «Guardate...» del primo verso è un’invocazione agli italiani perché prendano coscienza della situazione degli stranieri. Risulta inoltre interessante e per nulla casuale l’inserimento, ai vv. 11-12, del termine ‘valigia’, elemento tipico della letteratura dell’emigrazione italiana, qui ripreso e riutilizzato nel contesto immigratorio.

Certo il razzismo di cui, soprattutto fra gli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta, gli immigrati sono stati vittime, alimenta la tematica del lavoro nero, della clandestinità e della difficoltà di uscire dal ghetto. Uno dei primi scrittori affermatosi nell’ambito della letteratura migrante, il senegalese Pap Khouma – che con *Io, venditore di elefanti* nel 1990 aveva di fatto ‘aperto’ la scrittura biografica a quattro mani della ‘prima fase’ di tale letteratura⁸ – aveva incentrato il proprio testo sul lavoro che il protagonista svolgeva sul litorale adriatico una volta giunto in Italia; anche nel componimento pubblicato nella raccolta *Ai confini del verso*, intitolato *Ballata assurda*, una sorta di invocazione contro il razzismo che mette insieme una serie di elementi comuni alle moderne capitali europee, il filo rosso risiede proprio nel razzismo che sembra unificare i diversi paesi. Da Roma al Ruanda, da Parigi a Berlino, dall’Algeria a Bruxelles, un unico denominatore comune sembra trovarsi nella caccia al «negro», legata all’ignoranza e all’intolleranza.

[...] Cercalo nei bar,
 percorri il litorale, getta un occhio
 alle fermate dei bus, le vie buie,
 le case fatiscenti, la stazione.
 Stanalo,
 e soprattutto nessuna pietà per
 questo intruso di sporco negro che ha l'ardire
 di calpestare le tue aiuole [...]»⁹

L'impiego dell'imperativo alla seconda persona singolare è una costante dell'intero testo («cercalo», «percorri», «stanalo»), come se l'invocazione paradossale dovesse mettere ancora più in evidenza l'assurdità del gesto violento e razzista. In generale – e penso sia visibile anche nelle due liriche precedentemente citate, l'una caratterizzata dalla seconda persona dell'indicativo singolare, l'altra dalla seconda plurale – l'intento dialogico è piuttosto comune nei componimenti migranti degli anni Novanta (e con Khouma anche dei Duemila), segno evidente innanzitutto della volontà di comunicare al lettore italiano la presenza degli immigrati, proprio attraverso la 'presa di parola' della poesia, e in secondo luogo dell'esigenza di denunciare le difficili condizioni in cui essi vivono. I luoghi presenti nella prima parte del brano citato («il litorale», «le fermate dei bus», «la stazione», per non enumerarne che alcuni) possono aiutare il lettore ad orientarsi nella quotidianità del migrante, contraddistinta proprio dal lavoro (il litorale è infatti il luogo dove il «venditore di elefanti» del romanzo di Khouma cerca di vendere la sua merce) e da una sorta di 'invisibilità stanziale', ben evocata nel componimento attraverso il riferimento a non-luoghi come la stazione o a siti marginali della geografia urbana quali le strade buie e le case fatiscenti.

Lo scrittore e poeta di origine senegalese Cheikh Tidiane Gaye parte proprio dai mestieri dei migranti (tema costante nella sua produzione) per metterli in relazione con la questione, altrettanto fondamentale, delle origini. Un suo componimento, dedicato a Senghor, ci porta invece alla terra di origine dell'autore, il Senegal:

Eccoti braccio di questa terra, carpentiere di
 Ngazobil
 le foglie di questi alberi cantano ai ritmi delle tue
 parole
 parole, semi della mia terra fertile,
 grano che germoglia la cadenza delle tue canzoni
 le tue belle braccia, come ascia che sfogliava il
 suolo

terra che tergeva le salive dei pitoni
 le tue belle braccia, giaciglio della tua terra
 che stesa nell'orizzonte dice:
 Eccomi ai piedi di Joal
 infine il mio paese orfano sorride e canta,
 che le corde cangianti delle chitarre asciughino le
 lacrime
 come il vento inaridito dell'harmattan.
 Sédar,
 nella luce del sole bagnerò la mia penna
 nel pellegrinaggio delle api all'alveare
 attingerò le più belle parole per nutrire il tuo nome
 Sédar il poeta
 al tramonto delle memorie come all'alba
 più che uno specchio braccia del popolo
 l'erba che fiorirà sulla tua tomba mi nutrirà
 la luce del tuo spirito mi guiderà
 pietra preziosa scintillante nella notte dei sogni.
 Dormi, dormi Sédar
 che la tua anima riposi in pace!¹⁰

Il legame forte con le radici, in questo caso esemplificato dall'ode verso il poeta e uomo politico, che per certi versi indica anche il percorso dell'autore stesso, poeta, scrittore e uomo politico anche e soprattutto attraverso la forza delle proprie parole, rimette al centro il discorso della tradizione e la questione fervida, ma che può anche causare problemi, del legame fra due o più culture. Gaye ha lavorato con gli stranieri, dunque è perfettamente cosciente dei rischi che si corrono nell'andare incontro ad un'assimilazione frettolosa, che faccia dimenticare la cultura originaria, o ad una chiusura cieca nelle proprie posizioni. In tale contesto possiamo riflettere a proposito delle tradizioni e delle radici: le radici divengono una sorta di legame mobile con le origini, che non ci costringono a rimanere ancorati alle posizioni iniziali, ma ci consentono, proprio a partire dalla ricchezza degli insegnamenti, di evolverci alla ricerca di elementi nuovi.

Cito anche, nel contesto delle radici, ma verso un canto più civile e impegnato politicamente, una parte del componimento *Canto per Abdul Guibre*, un giovane burkinabé barbaramente ucciso a Milano nel settembre 2008, il cui assassino si difese con queste tragiche parole: «credevo mi volesse rubare nel negozio», come se la proprietà degli oggetti giustificasse la cancellazione della vita umana. Poiché la letteratura della migrazione in Italia è nata anche a partire da un fatto di cronaca, la già citata uccisione del sudafricano Jerry Masslo, mi sembra che questa poesia in un certo

senso cerchi di chiudere un cerchio che però non vede conclusione, visto che a distanza di quasi vent'anni un episodio simile è accaduto nuovamente.

La tua stirpe non ha mai tradito
 come il tuo sangue mai deluso
 il tuo sguardo scolpisce l'amore e non la spada
 le tue mani morbide accarezzano e non uccidono
 le tue labbra lunari hanno saputo accogliere
 la tua voce ha per sempre partorito la gioia e non
 la miseria
 il tuo profumo non marcisce
 sei l'erede fiore da mostrare per l'unità tra i popoli
 il tuo nome infiammerà i fiumi
 il tuo sangue l'inchiostro che sigillerà la pace.
 Non ci sei oggi ma oggi ci sei
 vicino a noi per alzare la tua voce mielata,
 il tuo nome onore
 la tua lingua orgoglio
 i tuoi occhi splendidi come la pietra preziosa
Abdul, il tuo nome annaffierà i cuori deserti e secchi.
 A noi piantare il tuo nome che fiorirà nelle pianure
 della concordia¹¹.

Interessante è anche la chiusa finale: dopo le tante ripetizioni dei possessivi e della struttura del verso, l'ultimo verso enfatizza ulteriormente il messaggio dell'autore. La ripetizione risulta, tra gli altri, uno degli elementi caratteristici della poesia italiana contemporanea: lo studioso Paolo Giovanetti la considera uno dei fattori chiave per comprendere l'attuale *medietas* del linguaggio poetico¹². La lingua parlata e colloquiale è infatti ormai entrata, oltre che nella prosa, anche nella lirica contemporanea¹³: in Giovanetti ci troviamo addirittura di fronte alla definizione di «poesia orale post-moderna»¹⁴, che caratterizza l'attuale produzione lirica italiana e che comprende testi di canzoni, liriche 'alte' che ne vengono contaminate, prose e poesie di altri autori che vengono consapevolmente o inconsapevolmente citati. Una generica tensione all'oralità, affatto riscontrabile anche nell'autore senegalese, contraddistinguerebbe così l'odierna poesia italiana.

Nella già citata raccolta *Ai confini del verso* è presente anche il poeta albanese Gëzim Hajdari, forse uno dei più noti autori migranti, che nella sua opera ha spesso analizzato il particolare sentimento di spaesamento (più che di nostalgia) scaturito dall'abbandono della terra e della lingua natali e dall'appropriazione di un idioma altro che con il tempo inizia a divenire familiare. Nella sua poesia, senza titolo, il lavoro oc-

cupa una posizione diversa. Egli infatti fa riferimento ad un elemento quotidiano (la sua presenza costante in un'osteria di Frosinone, città in cui l'autore vive) e al difficile 'mestiere' di poeta, talvolta marginalizzato all'interno della società. Vi è un riferimento evidente al «pane quotidiano» (sintagma tra l'altro citato esplicitamente in un verso a sé, in modo da porlo in evidenza) e all'atto di scrivere come lavoro.

[...] È da anni
 che mangio nella trattoria «Mirabar» di Frosinone
 (uomini mi vergogno
 per aver mangiato il Suo pane)
 le mie consumazioni vengono segnate
 su un pezzo di carta
 (spesso gialla)
 e vengono pagate ogni fine mese
 quando guadagno qualche maledetto euro
 dalle mie conferenze
 ironia del destino:
 così come mia madre nell'Est
 pagava al negoziante del villaggio natale
 il pane quotidiano¹⁵

Da rilevare, all'interno del testo, il linguaggio quasi 'tecnico', con termini quali «consumazioni» e i riferimenti topografici e oggettuali estremamente precisi, a partire dall'individuazione del luogo in cui l'autore è solito desinare fino alla specificazione della valuta in cui paga ed è pagato. Da notare inoltre la volontà di sottolineare il colore della carta su cui vengono segnati i 'debiti': una carta ingiallita che potrebbe anche far pensare a una sospensione del tempo, un passato prossimo in cui l'atto stesso (il 'mangiare a credito') e il pezzo di carta ingiallita («pezzo», si badi bene, e non foglio, ad evocare la precarietà di tale scrittura) erano più comuni, mentre oggi appaiono entrambi retaggio di un tempo che fu. Vi è una sorta di parallelismo fra due funzioni della scrittura: l'atto di scrivere per segnare i conti da riscuotere, e la scrittura attraverso la quale, con difficoltà, tali conti vengono pagati (le «conferenze» a cui si fa riferimento appartengono alla sfera letteraria e sono giustificate dall'attività poetica dell'autore). Nel finale l'azione si sposta di tempo e luogo, ma a tali cambiamenti fanno da contraltare alcune ripetizioni: la figura della madre che paga il «pane quotidiano», messa a confronto con quella dell'autore che grazie alla scrittura paga il proprio cibo, riporta il ruolo della poesia al 'mestiere' di scrivere, in un'accezione

del tutto diversa rispetto a quanto osservato finora con Khouma, Ndjock Ngana Yogo e Chidi Uzoma. Ora il lavoro è anche metafora dell'atto poetico, e al tempo stesso presa di posizione forte, e gridata, della complessità del migrante, irriducibile alla mera condizione del lavoro pratico o manuale. Gli spostamenti generano ibridazioni di lingua, cultura e creazioni artistiche, come argomenta Hajdari, che oggi devono essere considerati nell'analisi della figura del migrante.

Se attraversiamo una generazione, possiamo renderci conto di come, in poeti più giovani, nati in Italia o che in Italia hanno seguito la maggior parte della loro istruzione, il lavoro cessa di diventare una semplice tematica, ma si trasforma nella metafora stessa del poetare, inteso, alla stregua del viaggio, come un elemento imprescindibile della personalità dello scrittore.

Mi soffermo ad esempio sull'ultima raccolta del bolognese di origine iraniana Nader Ghazvinizadeh, *Metropoli*, uscita per le edizioni Poiein nel 2011¹⁶. Si tratta della seconda raccolta dell'autore (nel 2004 era già uscito *L'arte di fare il bagno*, con la postfazione di Roversi¹⁷), ma non è mia intenzione ripercorrere la sua opera secondo un ordine meramente cronologico, pur desiderando fornire le informazioni necessarie per contestualizzare i testi. Ho piuttosto l'intenzione di procedere per associazioni e descrizioni di nuclei tematici che emergono, in una forma duplice, attraverso evoluzioni e ossessioni ripetute. *Metropoli* dunque, e sono città soprattutto attraversate quelle di Ghazvinizadeh. Prima di entrare letteralmente nel libro, una breve ma necessaria annotazione: l'autore è, fra le altre cose, giornalista di urbanistica, criminologia, criminalità e disagio giovanili, nonché allenatore di calcio. Lo studioso di urbanistica si impregna perfettamente nel poeta, perché i suoi componimenti, e parlo in modo particolare di *Metropoli*, sono analisi degli spazi urbani ma con al centro le persone che li abitano, li popolano e in definitiva li fanno vivere e danno loro una forma.

Per quanto riguarda le fonti ispiratrici della raccolta, si è parlato delle *Città invisibili* di Calvino¹⁸, che Ghazvinizadeh riattualizza e disloca dalla Venezia trasfigurata dalla quale si dipanano le storie di Marco Polo e Gengis Khan alla Bologna labirintica e notturna, che però, proprio come la Roma di Penna e in parte di Pasolini, sembra a volte cedere il passo alla campagna, o per lo meno ad una natura 'altra', talvolta inglobata dall'urbanizzazione («L'uomo solo che vive nella casa al mare / la casa aperta, di calce / sul viale per Pomezia un

progetto di lungomare», come recita un componimento); altre volte invece questa natura 'altra' è una reale alternativa alla brutalità urbana, una sorta di luogo della memoria da preservare anche attraverso descrizioni a prima vista più classiche (come ad esempio il verso «in mezzo al fiume c'è il paese con le piazze al vento»).

Il riferimento a Pasolini non è casuale, poiché è lo stesso editore di Ghazvinizadeh a precisare come egli sia poeta civile e non poeta migrante¹⁹. Non che le due definizioni siano in contrasto, anzi, visto che l'afflato etico e civile è una delle principali caratteristiche della poesia della migrazione in italiano, da Hajdari fino a Cristina Ubx Ali Farah, passando per Thea Laitef e Marcia Theophilo. Capisco però il senso dell'affermazione dell'editore: si corre sempre il rischio, parlando di autori migranti o che semplicemente non possiedono un nome 'tipicamente' italiano, di ridurre la loro opera ad una mera riflessione sociologica sul viaggio migratorio, sul disagio e sul ricordo, sull'impiego della lingua altra e l'assimilazione.

Cito un componimento che a mio avviso apre una serie di riflessioni importanti a livello di poetica e che appare legato a immagini riprese dal mondo del lavoro, un lavoro industriale (e ormai quasi scomparso), la cui memoria e i cui effetti divengono però il simbolo di una società post-industriale:

Nella città è sempre notte
scrosci di gente nera sotto le piogge
maschi da vaporiera femmine di stireria,
la città scotta, fucina di febbri
neoavanguardie e noi, nel parco urbano abbandonato
come l'abbraccio di un parente di secondo grado
noi siamo ricchi, vestiamo un po' bene
un po' male come i tartufi
sapendo di terra e di cane²⁰

Questa continua insistenza sul fumo, sul corpo che sembra sciogliersi a contatto con l'aria, più che ai toni cupi e apocalittici di *Blade Runner* – che pure appare il riferimento più immediato – fa pensare a quelli solo apparentemente più lievi di *Momo*, la favola per adulti di Michael Ende, negli anni Ottanta oggetto di una rivisitazione cinematografica di un certo successo²¹. Nel libro una presenza particolarmente inquietante era costituita dall'esercito degli Uomini grigi, anonimi nel loro completo elegante a righe, che avevano come missione suprema quella di rubare il tempo agli uomini. La loro forza, sorta di simbolo concreto dell'anelito

vitale, era costituita dal sigaro perennemente acceso che fumavano in continuazione e il fumo che ne fuoriusciva era il segno del loro avvicinamento. Quando fallivano una missione (il loro obiettivo era convincere gli uomini a seguirli e a lasciare in tal modo un mondo sognante di giochi e fantasie) il sigaro veniva spento dal loro capo, e con l'affievolirsi del fumo scomparivano anche loro. Ecco, nella descrizione delle città di Ghazvinizadeh e nel vestire scuro degli uomini che le popolano, mi è parso di ritrovare l'angoscia racchiusa nelle descrizioni di Ende, in questi uomini che silenziosi tolgono i colori al mondo.

E la fantasia dei bambini dove sarebbe? Nelle voci sonanti, voci anche di amore, di passione, di una tristezza vitale, che il poeta riesce a far risuonare. Nei bicchieri di vino e nei bar squallidi di periferia, che sembrano sempre asettici, anonimi, ma basta entrarci davvero, basta parlare realmente con le persone che li frequentano, per comprendere quanta vita ci sia dietro quell'apparente anonimato, quanta diversità racchiudano quegli edifici tutti uguali. È dunque in loro la fantasia che Ende aveva affidato ai bambini, e a Momo in particolare, è in loro e, va da sé, nella parola poetica, che riesce con queste persone non solo a dialogare, ma a farsi cassa di risonanza, viadotto attraverso il quale è possibile vivere, esperire, sentire. «Fucina», «vaporiera», «stireria»: il lessico del componimento ci riporta ad un mondo industriale che non esiste più – o meglio: che esiste altrove – ma che rappresenta una tipologia di lavoro che ha segnato fisicamente il mondo in cui viviamo.

Sulla stessa linea osservata in precedenza in Hajdair, in maniera persino più esplicita, si muove la poetessa di origine rumena Livia Bazu, che in quello che può essere considerato il prosieguo de *I confini del verso*, dal titolo esplicito *Sempre ai confini del verso*, nella poesia *I mestieri* propone un parallelismo evidente fra lavoro in senso lato e lavoro poetico.

Io cucitrice
 Di umile rango
 Di casta invisibile
 Sconosciuta
 Ancora
 Io cucitrice
 di pezze perdute dai viandanti
 nel folto della nuova foresta
 Lasciando cadere tra le dite troppo mobili
 Briciole di sé

Per riconoscersi
 Nelle mie vesti arcobaleno
 ancora
 lo icaro
 Mastro curioso nella bottega
 sull'isola nascosta tra i petali
 della rosa dei venti
 incollo
 con linfa d'alberi e acqua di mare
 Le piume degli uccelli che passano
 Da un orizzonte all'altro
 Lasciando cadere
 Briciole di sé
 Per ritrovarsi
 Sull'isola nascosta tra i petali
 della rosa dei venti
 Ancora
 lo chirurgo (s)comunicato
 con incerta, somma perizia
 adesso pratico la dolceacuta ferita
 Incido
 La pelle
 Minuscolo foro incunea
 La piuma d'altrove
 Innesto feroce e sottile
 Che s'infiltra appena esistente
 Nella creatura terrestre
 per sostenere
 oltre
 volo²²

Scrivere è «incidere sulla pelle» e non è un caso che l'autrice ricorra qui alla figura del chirurgo che cuce, apre, infine modifica il corpo del paziente: il legame stretto fra il cambio di paese, lingua e scrittura con le mutazioni del corpo (a partire dai romanzi, ad esempio, di Ornella Vorpsi e Nicolai Lilin²³) è uno degli elementi più comuni e studiati della letteratura italiana della migrazione²⁴. Scrivere in un'altra lingua, 'apprendere' un'altra lingua per la scrittura, diviene una sorta di mutazione del corpo e della personalità: in tal senso la metafora del lavoro è concepita nell'accezione del 'mestiere', facendo riferimento alle mansioni artigianali che esso comporta. Tutto attraverso la scrittura si modifica poco a poco, così come la cucitrice rimette insieme pezzi di stoffa diversi per costruire un vestito e il chirurgo ricomponi parti del corpo fino a nascondere le ferite. Dunque il lavoro qui diviene metafora della stessa attività poetica, poiché entrambi comportano la modifica della realtà circostante attraverso un paziente

lavoro di selezione e ricostruzione degli elementi quotidiani.

Dal punto di vista sociologico, e in parte a ragione, si potrebbe infine notare come il migrante (e ancor più, forse, lo scrittore migrante), viva in maniera più intensa rispetto all'autoctono le difficoltà del lavoro precario e in generale della parcellizzazione della società, e dunque come il suo atto creativo risponda in maniera più precisa alle sollecitazioni che tale tematica comporta. Non è questo il luogo per lanciarsi in disquisizioni sull'attenzione a volte eccessiva di certa critica all'aspetto sociologico della poesia e della letteratura migranti, che oggi possono entrare a pieno titolo nella letteratura italiana contemporanea, senza etichette di alcun genere. Qui mi preme sottolineare come, attraverso la *specula* del 'lavoro' all'interno della poesia italoфона, sia possibile rintracciare un'evoluzione che riguarda più in generale la stessa letteratura della 'migrazione': il lavoro, infatti, da tematica specifica legata alle condizioni sociali dei migranti, diviene nelle produzioni più recenti una metafora per rimandare all'atto poetico, imponendo in tal modo alla critica valutazioni che non siano solamente di carattere sociologico, ma che facciano riferimento innanzitutto a categorie estetiche e letterarie.

- ¹ La frase è stata pronunciata da Max Frisch in *Überfremdung*, prefazione del film *Siamo italiani/Die Italiener*, di Alexander J. Seiler del 1965.
- ² Cfr. a tale proposito Immacolata Amodeo, *Gino Chiellino fra individualità e collettività*, in *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Torino, Fondazione Agnelli 1993, pp. 377-384.
- ³ Cfr. in particolare Armando Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilit 1998, p. 32.
- ⁴ Tahar Ben Jelloun, in collaborazione con Egi Volterrani, *Dove lo Stato non c'è. Racconti italiani*, Torino, Einaudi 1991.
- ⁵ Ngana Yogo Ndjock, *Ñhindô/Nero*, introduzione di Luigi di Liegro, Roma, Anterem 1994, pp. 98-103.
- ⁶ *Ibid.*, p. 103.

- ⁷ Christian Chidi Uzoma, *Villa Literno-Italy in Poesia dell'esilio*, a cura di Maria Jatosti, Roma, Arlem 1998, p. 153.
- ⁸ Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di Oreste Pivetta, Milano, Garzanti 1990; sulla 'prima fase' della letteratura italiana della migrazione mi permetto di rimandare a Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang 2010.
- ⁹ Pap Khouma, *Ballata assurda*, in *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, a cura di Mia Lecomte, postfazione e bibliografia generale di Franca Sinopoli, Firenze, Le Lettere 2006, p. 102.
- ¹⁰ Cheikh Tidiane Gaye, *A Leopold Sédar Senghor*, in *Ode nascente-Ode naissante*, Milano, Edizioni dell'Arco 2008, p. 12.
- ¹¹ Cheikh Tidiane Gaye, *Canto per Abul Guibre*, in *ibid.*, p. 27.
- ¹² Cfr. Paolo Giovanetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci 2005.
- ¹³ Cfr. per quanto riguarda il cosiddetto 'abbassamento' del linguaggio poetico contemporaneo Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci 2001.
- ¹⁴ Paolo Giovanetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, cit., pp. 12-13.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 97.
- ¹⁶ Nader Ghazvinizadeh, *Metropoli*, Roma, Cfr-Poiein 2011.
- ¹⁷ Nader Ghazvinizadeh, *L'arte di fare il bagno*, postfazione di Roberto Roversi, Bologna, Giraldi 2004.
- ¹⁸ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi 1972.
- ¹⁹ Nader Ghazvinizadeh, *Metropoli*, cit., p. 21.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 13.
- ²¹ Michael Ende, *Momo*, Milano, Longanesi 1984; per il film, cfr. *Momo*, di Johannes Schaaf, con Radost Bokel, Ninetto Davoli, Mario Adorf, Leopoldo Trieste, Germania-Italia, 1986.
- ²² Lidia Bazu, *I mestieri*, in *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, a cura di Mia Lecomte, «P.R.I.S.M.I.», hors série, Paris, Éditions Chemins de tr@verse 2011, pp. 24-25.
- ²³ Cfr. Ornella Vorpsi, *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi 2007; Nicolai Lilin, *Educazione siberiana*, Torino, Einaudi 2009.
- ²⁴ Cfr. a tale proposito Anita Pinzi, *Corpi-cerniera. Il paese dove non si muore mai di Ornella Vorpsi*, in *Il confine liquido: rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, a cura di Emma Bond e Daniele Comberiati, Nardò (Lecce), Besa 2013, pp. 167-184.

What Work Is

a cura di Antonella Francini

*Upon Banker's Hill the party's going strong
 Down here below we're shackled and drawn...
 (Bruce Springsteen)*

«Quando dico lavoro», scrive Philip Levine, «intendo quel genere brutale di lavoro fisico che molti di noi cercano di evitare, ma che coloro che non hanno doti particolari o una formazione professionale sono spesso costretti a fare per guadagnarsi da vivere in una società spietata e competitiva come la nostra». Levine, poeta laureato della Library of Congress nel 2011-12, conosce direttamente il lavoro duro della fabbrica, della Chevrolet Gear e della Axle Factory nella Detroit industriale dove è nato nel 1928. Vicende familiari lo portarono, ancora adolescente, ad alternare la scuola alla catena di montaggio negli anni della Grande Depressione, un'esperienza a cui la sua poesia è rimasta fedele tornando, anche a distanza di tempo, a raccontare il mondo operaio e a prendere posizioni radicali a favore dei meno privilegiati. Il suo celebre volume del 1991, *What Work Is*, è un testo di riferimento in ogni trattazione del tema del lavoro nella poesia contemporanea, un vero manuale sulla vita e sulla psiche di alcune figure di lavoratori verso cui la voce narrante ci conduce rendendoci partecipi della loro storia. In *Fear and Fame*, la poesia che apre il libro, si inscena la katàbasis dell'operaio che nel turno di notte discende nel «kingdom of fire», ovvero nelle vasche dove con acidi tossici ripulisce i laminati a caldo: «I would descend / step by step into the dim world/ of the pickling tank and there prepare / the new solutions from the great carboys / of acids lowered to me on ropes – all from a recipe / I shared with nobody...». Questo Or-

feo metalmeccanico dai polmoni distrutti dai veleni che respira racconta il rito di vestitura che prepara la sua discesa – pantaloni da lavoro, stivali, guanti ed elmetto di plastica - come fosse un cavaliere medievale: «Half an hour to dress, wide rubber hip boots, / gauntlets to the elbow, a plastic helmet / like a knight's but with a little glass window / that kept steaming over, and a respirator / to save my smoke-stained lungs». Dopo, «step by step», torna a rivedere le «ordinary blinking lights» senza espiazione né fama, senza nessuno a ricevere il suo messaggio dagli inferi. Porta con sé soltanto un'amarezza che cerca di lavare via bevendo acqua dal rubinetto. Tre sigarette, un panino e poi tutto ricomincia da capo: si alza e indossa di nuovo «the costume / of my trade for the second time that night...». Altrove nel libro di Levine un padre s'immedesima nel figlio pompiere al lavoro in un incendio, oppure ci viene chiesto, riprendendo note parole di Primo Levi, se l'operaia in *Coming Close*, da oltre tre ore in piedi davanti a una macchina, può essere considerata una donna: «Is she a woman? Consider the arms as they press / the long brass tube against the buffer [...] Consider the fine dusting of dark down / above the upper lip, and the beads / of sweat that run from under the red / kerchief across the brow and are wiped / away with a blackening wrist band / in one odd motion a child must make to say No! No!». Il narrante invita ad avvicinarsi a questa sorta di fotogramma costruito per noi, abbandonare giacca e cravatta per una tuta nera e,

turno dopo turno, cinque notti a settimana, ripetere i gesti automatici dell'operaia. La quale, infine, posa la mano sporca sulla camicia bianca del lettore, ora che le parole di Levine hanno messo l'una davanti all'altro, per imprimere il suo marchio di 'condannata' all'inferno della catena di montaggio, «to mark / you for your own, now and forever». In *Every Blessed Day* la voce del poeta si sovrappone a quella di un operaio delle fabbriche di auto di Detroit per ripercorrere nella notte il viaggio verso il posto di lavoro, su un autobus dove non si sa chi va e chi torna, ma dove tutti hanno «hunger / for a different life, a lost life». In un'altra poesia Levine stesso ricorda quando a quattordici anni lavorava in una fabbrica di saponi mentre, nella poesia che titola il libro, entra nei pensieri di un disoccupato in fila per un posto.

Il tema del lavoro attraversa tutta la poesia americana, antropologicamente connesso alla nascita e alla storia degli Stati Uniti. Quando nel 1621 i Padri Pellegrini del *Mayflower* celebrarono il primo Thanksgiving, resero grazie alla fatica della coltivazione della terra che aveva dato loro i frutti per la sopravvivenza. Sia nella tradizione anglo-americana che in quella afro-americana è possibile rintracciare gli sviluppi di questo tema che continua ad avere un ruolo centrale per tutta l'età coloniale risuonando, con prospettive, timbri e sfumature diversi nei sofferti *work song* degli schiavi neri come nella più classica ed eurocentrica poesia del New England. L'esaltazione e la celebrazione del lavoro manuale nella letteratura americana degli esordi raggiunge nell'Ottocento con Walt Whitman gli esiti più alti. Testi come *I Hear America Singing* sono inni all'operosità e a quel vitalismo che nella sua visione facevano grande gli Stati Uniti e scandivano il tempo nell'immenso spazio americano. Ma se l'America di Whitman canta al ritmo dell'opera del carpentiere e del meccanico, del muratore e del marinaio, dell'artigiano e del boscaiolo, della sarta e della lavandaia, la poesia del Novecento ha via via smorzato questo coro di fervori ed entusiasmi presentando il lato oscuro e

il declino del continente – dalle inquiete campagne di Robert Frost alle poesie di protesta degli afroamericani, dai versi nati nelle fabbriche di Detroit fino all'attuale denuncia delle lunghe file di disoccupati vittime della crisi economica del XXI secolo.

Abbiamo chiesto a tre poeti contemporanei, il cui prestigio è legato anche ai loro versi engagé, di contribuire al tema di questo numero. In *The Sanctity*, uomini al lavoro nella moderna costruzione di un edificio ricordano al narratore di **C.K. Williams**, Premio Pulitzer nel 1999, il tempo in cui anche lui faceva lavori simili cercando di capire come riconciliare il lato dolce e la rabbia dei suoi più anziani colleghi. Per **Yusef Komunyakaa**, Premio Pulitzer 1996, il lavoro è uno dei temi su cui si regge la sua scrittura – il lavoro manuale e fisico degli afroamericani e delle categorie subalterne osservate da bambino nella sua città d'origine, Bougalusa, vicino a New Orleans, economicamente dominata dall'industria del legno e della carta. In quell'ambiente esotico e torrido, carico di tensioni, irrompe il suono delle sirene delle segherie, si profilano le sagome delle macchine e delle seghe elettriche e matura la rabbia dei moderni schiavi. Pubblichiamo una sua poesia inedita, *Ironwork*, e la prefazione a un'antologia sul lavoro del carpentiere, *Honor Thy Hands: Carpentry and Poetry*, che Komunyakaa sta curando per la rivista *The American Reader*. Infine, dal volume *Place* (2012) di **Jorie Graham**, di prossima pubblicazione in Italia, anticipiamo la traduzione di *Employment*, una poesia sulla disoccupazione e la ricerca di lavoro all'epoca degli Edge Funds. Nell'ottobre del 2011 l'autrice ha inviato questa poesia a Occupy Wall Street nella terza settimana d'occupazione, contribuendo in questa forma alla protesta e all'antologia che da lì a poco sarebbe nata, *The Occupy Wall Street Poetry Anthology*, che tuttora continua a vivere online. Accostiamo questo testo a *What Work Is* di **Philip Levine**, il quale, una ventina di anni prima, aveva ugualmente ritratto le lunghe fila di disoccupati davanti agli sportelli di un ufficio di collocazione.

C.K. Williams

The Sanctity

for Nick and Arlene de Credico

The men working on the building going up here have got these great,
 little motorized wheelbarrows that're supposed to be for lugging bricks and mortar
 but that they seem to spend most of their time barrel-assing up the street in,
 racing each other or trying to con the local secretaries into taking rides in the bucket.
 I used to work on jobs like that and now when I pass by the skeleton of the girders
 and the tangled heaps of translucent brick wrappings, I remember the guys I was with then
 and how hard they were to know. Some of them would be so good to be with at work,
 slamming things around, playing practical jokes, laughing all the time, but they could be miserable,
 touchy and sullen, always ready to imagine an insult or get into a fight anywhere else.
 If something went wrong, if a compressor blew or a truck backed over somebody,
 they'd be the first ones to risk their lives dragging you out
 but later you'd see them and they'd be drunk, looking for trouble, almost murderous,
 and it would be frightening trying to figure out which person they really were.
 Once I went home to dinner with a carpenter who'd taken me under his wing
 and was keeping everyone off my back while he helped me. He was beautiful but at his house, he sulked.
 After dinner, he and the kids and I were watching television while his wife washed the dishes
 and his mother, who lived with them, sat at the table holding a big cantaloupe in her lap,
 fondling it and staring at it with the kind of intensity people usually only look into fires with.
 The wife kept trying to take it away from her but the old lady squawked
 and my friend said, «Leave her alone, will you?» «But she's doing it on purpose,» the wife said.
 I was watching. The mother put both her hands on it then, with her thumbs spread,
 as though the melon were a head and her thumbs were covering the eyes and she was aiming it like a gun
 or a camera.
 Suddenly the wife muttered, «You bitch!» ran over to the bookshelf, took a book down –
 A History of Revolutions – rattled through the pages and triumphantly handed it to her husband.
 A photograph: someone who's been garroted and the executioner, standing behind him in a business hat,
 has his thumbs just like that over the person's eyes, straightening the head,
 so that you thought the thumbs were going to move away because they were only pointing
 the person at something they wanted him to see and the one with the hands was going to say, «Look!
 Right there!»
 «I told you,» the wife said. «I swear to god she's trying to drive me crazy.»
 I didn't know what it all meant but my friend went wild, started breaking things, I went home
 and when I saw him the next morning at breakfast he acted as though nothing had happened.
 We used to eat at the Westfield truck stop, but I remember Fritz's, The Victory, The Eagle,
 and I think I've never had as much contentment as I did then, before work, the light just up,
 everyone sipping their coffee out of the heavy white cups and teasing the middle-aged waitresses
 who always acted vaguely in love with whoever was on jobs around there right then
 besides the regular farmers on their way back from the markets and the long-haul truckers.
 Listen: sometimes when you go to speak about life it's as though your mouth's full of nails
 but other times it's so easy that it's ridiculous to even bother.
 The eggs and the toast could fly out of the plates and it wouldn't matter
 and the bubbles in the level could blow sky-high and it still wouldn't.
 Listen to the back-hoes gearing up and the shouts and somebody cracking his sledge into the mortar pan.
 Listen again. He'll do it all day if you want him to. Listen again.

(from *With Ignorance*, 1977)

Sacralità

a Nick e Arlene de Credito

Gli uomini al lavoro che qui tirano su quell'edificio hanno queste fantastiche
carruoline a motore fatte apposta per trasportare mattoni e calcina
ma sembra che il tempo per lo più lo passino a scapicollarsi giù per la strada,
a rincorrersi o cercare di convincere le segretarie del posto a fare un giro nel cassone.
Lavori così li ho fatti anch'io e ora quando passo dallo scheletro di travi
e dai cumuli aggrovigliati degli imballaggi trasparenti di mattoni, mi tornano a mente i tizi con me allora
e com'era difficile conoscerli. Con alcuni era bello lavorare,
sbattere in giro le cose, far scherzi, ridere il giorno intero, ma potevano essere sgradevoli,
irascibili e risentiti, pronti a immaginare un insulto o fare a botte in qualsiasi altro luogo.
Se qualcosa andava storto, se scoppiava un compressore o un camion rinculava su qualcuno
erano i primi a rischiare la vita per tirarti fuori
ma poi li vedevi ed erano sbronzi, in cerca di guai, feroci quasi,
e sarebbe stato terrificante tentare di capire chi fossero davvero.
Una volta sono andato a cena da un carpentiere che m'aveva preso sotto l'ala
e mi lasciavano tutti in pace mentre mi aiutava. Bella persona, ma a casa sua sclerava.
Dopo cena, lui e i ragazzi e io davanti alla televisione mentre la moglie lavava i piatti
e sua madre, in casa con loro, era seduta a tavola, un grosso melone in collo,
e lo cullava fissandolo con quell'intensità solita della gente davanti al fuoco.
La moglie tentava e ritentava di tirarglielo via ma la vecchia strideva lamentosa
e il mio amico fece, «Ma lasciala stare!», «Ma lo fa apposta», fece la moglie.
Io stavo a guardare. Allora la madre ci mise sopra tutte e due le mani, pollici stesi,
come se il melone fosse una testa e i pollici coprivano gli occhi e lo puntava come un fucile
o una macchina fotografica.
«Stronza!», borbottò la moglie all'improvviso, corse verso lo scaffale, tirò giù un libro –
Storia delle rivoluzioni – sfogliò rumorosamente le pagine e lo passò trionfante al marito.
Una fotografia: qualcuno è stato strangolato e il boia dietro in piedi con un cappello da lavoro,
ha i pollici proprio in quel modo sugli occhi della persona, gli raddrizza la testa,
tanto da far pensare che i pollici stiano per spostarsi perché erano lì solo a puntare
la persona verso qualcosa che volevano vedesse e quello con le mani stava per dire, «Guarda!
Laggiù!»
«Te l'ho detto», fece la moglie, «giuro su Dio che fa di tutto per farmi impazzire».
Non avevo idea cosa volesse dire ma il mio amico andò fuori di sé, cominciò a rompere cose, tornai a casa
e quando la mattina dopo lo vidi a colazione faceva come se non fosse successo nulla.
Di solito si mangiava alla stazione di servizio dei camion, ma mi ricordo di Fritz's, The Victory, The Eagle,
e penso di non essere mai stato tanto appagato quanto allora, prima del lavoro, la luce appena nata,
tutti a sorseggiare il caffè nelle pesanti tazze bianche e prendere in giro la cameriera di mezza età
che faceva sempre finta d'essere vagamente innamorata di chiunque allora trovava lavoro da quelle parti
oltre ai soliti contadini di ritorno dai mercati e ai camionisti dei grandi percorsi.
Ascolta: a volte quando ti trovi a parlare della vita è come se la bocca fosse piena di chiodi
ma altre volte è così facile che è ridicolo perfino disturbarsi.
Le uova e il toast potrebbero volar via dai piatti e non importerebbe
e le bolle nella livella potrebbero gonfiarsi fino al cielo e sarebbe lo stesso.
Ascolta lo scavatore che prende i giri e le grida e qualcuno che fa crepitare il martello nel secchio di calcina.
Ascolta ancora. Lo farà tutto il giorno se tu vuoi. Ascolta ancora.

Yusef Komunyakaa

from Honor Thy Hands: Carpentry and Poetry

The hands exist in collaboration with the tongue – touch and language – one informs the other. Because we touch we want to speak, to name. Because we speak we’ve learned to build beyond instinct and toward the imagination, in a refined collaboration, one that includes apprenticeship. The hands have always converged with language. Perhaps such musing verges on the conceptual, but for me the relationship between poetry and carpentry is personal. My great-grandfather and my father were both carpenters, and there my earliest memories reside. As a boy, I would observe my father intently drawing, rendering the shape of his imagination onto a sheet of paper – a meditation over days or weeks – and then he would slowly, carefully build the structure with wood and sweat, hammer and saw, and solitary dreaming. He had first constructed work sheds, and then he built fully conceived birdhouses that he’d post on fifteen-foot poles. I thought of them as back yard totems. They were always painted white and trimmed with greens and blues. And in spring I’d watch mockingbirds move into the houses, carrying twigs and bits of straw in their beaks. In retrospect, this ritual emulates the careful construction of a poem, or work of outsider folk art. In my late thirties, after returning to the South, I’d realized that the image of my father’s hands constructing those birdhouses had been imprinted in my psyche. The construction was never casual, but rather an acquisition of beauty, even in the most trying moment. Perhaps this was how my father «weathered the storms» of the Deep South, how he remained true to himself and to a spirit of creativity. Perhaps each birdhouse was a meditation on extended possibility, a deliberation that required vision and patience in the execution. «Some folks could never make a good carpenter,» he said to me. «Too much hurry in their blood. They try to get a week-long job done in one day.» Later, he’d expand his art as he taught himself to work with the same integrity on a much larger scale; he’d construct real houses in the same manner – always with a keen awareness of precision. As a finishing

carpenter, he’d mastered precision, and if a doorjamb or a window frame were not perfect, plumb, square, he’d dismantle it.

Isn’t that how we poets make poems? We measure the music of a line. We shape. We cut. We revise. We re-see. Even the improvisational verse is worked, polished, finished. It becomes. As a grown man at times, in a reverie, I am still five trying to hold a plank as my father saws. Through the hands, memory awakens, and it is here in the body that poetry and carpentry are inherently connected. I knew this long before I’d read these lines from Pablo Neruda’s *Ars Poetica*:

When I cut into the board
of my choice
with the sputtering points of my saw:
from the plank come my verses,
like chips freed from the block,
sweet-smelling, swarthy, remote,
while the poem lays down its deck
and its hull, calculates list,
lifts up its bulk by the road
and the ocean inhabits it.

Naturally, the poet is in awe of the maker of things; he or she may even possess reverence for one who strives to locate symmetry in durability. We poets praise things that last; we are members of the tribe that questions obsolescence. Oftentimes, a beautiful tool is used to create an object embodying such refinement, which becomes an ode, a gesture where the maker brings the idea of harmony into existence.

The Carpentry and Poetry Anthology I’m editing (a work that nears completion) celebrates the makers and the made-ness of things, and thus celebrates the cultural imagination, tradition, and the worker. By making we bring the imagination to life. Thus the objects are homages to humanity and they are sacred. These poems embrace history – both cultural and personal. And they remind us of what we inherit, through tradition, apprenticeship, and through the material world. Carpentry, as these poems teach us, embodies the emotional: celebration, contemplation, mystery, and grief. It is an art that is solitary and communal, one that transcends time and outlives us.

Ironwork

Strip the beached leviathan to ropy
muscle, bone, & ribbed heft,
unlatching everything that holds
the whole floating machine
struck dead by hunger at the shoreline.

Measure the bodacious shape
down to its last cubic foot
of oily silence, how its curved ribs
could hold three or four big men
if the dream of space is true.

Raise something new in the name
of this being showing us how
to tool a ship or submarine,
the blown song of wet stardust
pluming out of a blowhole.

From timbers curving into a boat
to raised arches of a cathedral,
& then to the steel cross-work
up there where it must tremble
to hold itself together down here.

One big embrace peaks & stops
in midair. Small things fit together
when a man loves his hands so much
we have to talk him down rung-by-rung
till his steel-toed boots touch the ground.

(inedito, per gentile concessione dell'autore)

Fatto di ferro

Spoglia il leviatano in secca fino al
muscolo fibroso, osso & nervo possente,
strappa ogni cosa che lo frena
macchina galleggiante tutta
colpita a morte da fameliche catene a riva.

Misura la sua sfacciata forma
fino al suo ultimo piede cubico
di viscoso silenzio, le costole ricurve
che tengono tre o quattro grossi uomini
se è vero il sogno dello spazio.

Innalza qualcosa di nuovo in nome
di questo essere per mostrarci come
si fa una nave o un sottomarino,
un canto di molle polvere di stelle
soffiato nell'aria da uno sfiatatoio.

Da legni che s'incurvano in una nave
agli archi innalzati di una cattedrale,
& poi all'opera incrociata dell'acciaio
lassù dove tutto deve vibrare
perché tutto quaggiù stia unito.

Un grande abbraccio s'innalza e si ferma
a mezz'aria. Piccole cose si accordano
quando un uomo ama tanto le sue mani
che dobbiamo riportarlo giù piolo dopo piolo
finché i suoi scarponi ferrati non toccano terra.

Lavoro

Ascolta la voce è americana ti raggiunge ha fili elettrici nel collo di cigno
sempre rivolto
all'indietro
per vedere dietro di sé – perché non ha un passato di cui parlare eccetto qualche diario
notturno scritto in boschi dove la battaglia ha appena avuto luogo o sta per
avere luogo
per il luogo
arde fuoco nelle pupille dove l'uomo un perito un braccatore ancora non ha
nessun'idea di quel
che arriverà...
il tappeto di macchine sulla 405 per tornare a casa dal comparto dall'ufficio
ad angolo – grande
la differenza – o l'attesa ancora tutto un giorno in fila finché il tuo numero non è
chiamato sarà
chiamato il che vuol dire
esattamente nulla perché nessuno ti dirà come promesso nell'eterno «ah figlio, sai
da dove sei venuto, dimmi, dimmi la tua storia ora che sei giunto a questa
Stazione» – no,
hanno eliminato
le stazioni
e i lavori
lo stile di
vita
e il numero, come lo tieni stretto, la sua promessa di carta,
se i numeri potessero respirare questi sarebbe ognuno un'
esalazione, l'ultimo respiro di qualcosa
e poi ecco il risultato: annientato, l'esattezza; il numero; il tuo
numero. Ecco perché
lo possono usare. Perché era vivo
e ora è
annientato. Il passaggio da uno stato a
un altro – loro
danno, tu
ricevi – fornisci la forma.
Un numero voltegga sempre su qualcosa sotto qualcosa. È
Invisibile, ma tu lo senti. Per fare una somma
si assomma una folla. Un numero grande è una forma
di ressa. Più grande il numero più
fa paura.
Oggi diventa sempre più grande.
La cosa da fare
immediatamente
è cominciare a contare, dire tocca a me
ora, a me entrare
nella fiumana di sangue
per l'intervista,
dire io

can do it, to say I
 am not
 one, and then say two, three, four and feel
 the blood take you in from above, a legion
 single file heading out in formation
 across a desert that will not count.

(da *Place*, 2012)

Philip Levine

What work is

We stand in the rain in a long line
 waiting at Ford Highland Park. For work.
 You know what work is-if you're
 old enough to read this you know what
 work is, although you may not do it.
 Forget you. This is about waiting,
 shifting from one foot to another.
 Feeling the light rain falling like mist
 into your hair, blurring your vision
 until you think you see your own brother
 ahead of you, maybe ten places.
 You rub your glasses with your fingers,
 and of course it's someone else's brother,
 narrower across the shoulders than
 yours but with the same sad slouch, the grin
 that does not hide the stubbornness,
 the sad refusal to give in to
 rain, to the hours wasted waiting,
 to the knowledge that somewhere ahead
 a man is waiting who will say, «No,
 we're not hiring today,» for any
 reason he wants. You love your brother,
 now suddenly you can hardly stand
 the love flooding you for your brother,
 who's not beside you or behind or
 ahead because he's home trying to
 sleep off a miserable night shift
 at Cadillac so he can get up
 before noon to study his German.
 Works eight hours a night so he can sing
 Wagner, the opera you hate most,
 the worst music ever invented.
 How long has it been since you told him
 you loved him, held his wide shoulders,
 opened your eyes wide and said those words,
 and maybe kissed his cheek? You've never
 done something so simple, so obvious,

Cos'è il lavoro

In piedi nella pioggia in una lunga fila
 in attesa a Ford Highland Park. Di lavoro.
 Sai cos'è il lavoro – se sei
 grande abbastanza da legger qui sai cos'è
 il lavoro, anche se forse non lavori.
 Lasciamo perdere te. Qui si parla d'attesa,
 cambiando posa da un piede all'altro.
 Di pioggia sottile che senti cadere come nebbia
 sui capelli, che ti offusca la vista
 finché ti sembra di vedere tuo fratello
 davanti a te, forse dieci posti avanti.
 Ti pulisci gli occhiali con le dita,
 e ovviamente è il fratello di qualcun altro,
 con spalle più strette del tuo
 ma con la stessa aria dinoccolata e triste, la smorfia
 che non nasconde la determinazione,
 il triste rifiuto di cedere alla
 pioggia, alle ore buttate nell'attesa,
 alla certezza che in un punto più avanti
 un uomo ti aspetta e dirà, «No,
 nessuna assunzione oggi», per una qualsiasi
 sua ragione. Vuoi bene a tuo fratello,
 ora all'improvviso puoi a mala pena sopportare
 il bene che ti inonda per tuo fratello,
 che non è accanto a te o dietro o
 davanti perché è a casa a cercare di
 smaltire nel sonno un terribile turno di notte
 alla Cadillac così può alzarsi
 prima di mezzogiorno per studiare il suo tedesco.
 Lavora otto ore a notte così può cantare
 Wagner, l'opera che odi di più,
 la peggiore musica mai inventata.
 Quanto tempo è passato da quando gli hai detto
 che gli vuoi bene, abbracciato le sue spalle larghe,
 con occhi ben aperti gli hai detto quelle parole,
 e magari dato un bacio sulla guancia? Non hai mai
 fatto una cosa così semplice, così ovvia,

posso farlo, dire io
non sono
uno, e poi dire *due*, *tre*, *quattro* e sentirti
visto dall'alto in questa fiumana, una legione
in fila indiana che procede in formazione
attraverso un deserto che non terrà il conto.

not because you're too young or too dumb,
not because you're jealous or even mean
or incapable of crying in
the presence of another man, no,
just because you don't know what work is.

(da *What Work Is*, 1991)

non perché sei troppo giovane o troppo stupido,
non perché sei geloso o nemmeno cattivo
o incapace di piangere davanti
a un altro uomo, no,
semplicemente perché tu non sai cos'è il lavoro.

[Traduzioni di Antonella Francini]

“Play for Mortal Stakes”: Work and Play in the Poetry of Robert Frost

di Gregory Dowling

Robert Frost, who understood the importance of image in all senses of the word, liked to have himself photographed while engaged in rural activities: if not actually mowing, mending walls or apple-picking, at least with axe over his shoulders while setting off in winter in the woods alone... Many of his poems describe such activities and the tools needed to perform them: ax-helves, scythes, spades and saws play prominent roles. The usual tendency, when discussing these poems, is to see these activities as metaphors for poetry, or, at least, for artistic endeavour in a general sense. Thus laying «the swale in rows» (*Mowing*) corresponds to arranging lines on a page, «clean[ing] the pasture spring» and «wait[ing] to watch the water clear» are obvious references to the Pierian Spring, and «the lines of a good helve» that must be «native to the grain» are the equivalent of the lines in a good American poem. There is a good deal to be said for such interpretations but just for once I would like to look at such poems in a more literal way, to appreciate the realism of Frost's pictures of physical labour.

First of all, there is no doubt that these are the poems of a man who really has engaged in such activities. It has been said that Frost was never a very successful farmer and that it is no accident that he moved so frequently from the farm to academe and back again. This may well be true but it is hardly to the point. Successful or not, he had worked on the land and his poetry is full of images that clearly derive

from direct experience. We believe that he has held a scythe and heard it «whispering to the ground» and that he has worn «his fingers rough with handling» the stones of a tumbled wall. Perhaps no poem is more convincing in its images of physical sensation than *After Apple-Picking*:

My instep arch not only keeps the ache,
 It keeps the pressure of a ladder-round.
 I feel the ladder sway as the boughs bend.

When teaching this poem I was once asked by a student if I had ever spent a day picking apples myself; I had to admit that I had not and the student, who had grown up on a farm, said that she had never read such a convincing account of the physical and mental exhaustion that such an activity leads to, with its surreal blurring of memories, sensations and dreams.

As well as depicting such activities with convincing realism, the poems pay tribute to the particular skills of such labour. In *The Death of the Hired Man* Warren's antagonistic attitude towards the unreliable old labourer begins to alter at the moment he recalls one of Silas's specific talents, his ability to «build a load of hay»:

He bundles every forkful in its place,
 And tags and numbers it for future reference,
 So he can find and easily dislodge it
 In the unloading. Silas does that well.

narrator has to defer to him. And later in the poem, whatever doubts he might have of Baptiste's educational theories, there is no denying his respect for his skills as woodman.

In other poems the narrator shows the pride and pleasure he takes in possessing at least a modicum of such skills himself. The most famous example is his Depression poem, *Two Tramps in Mud-Time*, in which the narrator is once again interrupted while chopping wood, this time by two tramps who clearly expect to be offered payment for doing the job themselves. This poem is written in vigorous tetrameter octaves, with alternating rhymes and frequent anapaestic substitutions in the iambic lines, so that the form itself communicates the sheer physical enjoyment he derives from the activity:

Good blocks of beech it was I split,
 As large around as the chopping block;
 And every piece I squarely hit
 Fell splinterless as a cloven rock.
 The blows that a life of self-control
 Spares to strike for the common good
 That day, giving a loose to my soul,
 I spent on the unimportant wood.

The lines alternate between the iambic regularity of «And every piece I squarely hit» and the aptly freer rhythm of «That day, giving a loose to my soul». Just so, the narrator's activity is poised between the drudgery of a routine task and the sheer fun of an outdoor game. The form of the poem already prepares us for the famous line in the final stanza: «And the work is play for mortal stakes», a description that critics have often extended to his own poetry. We remember, after all, that Frost famously compared writing free verse to playing tennis with the net down.

Of course, Frost is aware that work cannot always be so satisfying to those who engage in it, and some of his most powerful poems depict the depression and weariness of those whose work is far from containing any ludic or pleasurable elements. *A Servant to Servants* is perhaps the best-known of such poems, in which the speaker expresses her anguished longing for rest «from doing / Things over and over that just won't stay done». The drudgery of housework has perhaps never been so neatly – and depressingly – encapsulated.

There is certainly nothing sentimental in Frost's depiction of domestic life; for the speaker of *A Servant to*

Servants it seems all too natural that a home should contain «a sort of cage [...] of hickory poles» in the attic and she can imagine the incarcerated madman twanging them «until / His hands had worn them smooth as any oxbow». As so often with Frost, the disturbing power of the lines comes mainly from the convincing nature of the physical details; Frost rarely puts a foot wrong when it comes to artefacts made from wood.

In *Home Burial* the wife's dissatisfactions are exacerbated to tragic dimensions by bereavement. In her anguished state she is incapable of comprehending what her husband's physical labour can mean to him; she does not realise that turning to his habitual, season-based activities is his way of coping with his grief. The very act of digging the grave helps him to create some kind of ritualistic framework for the event that has overwhelmed their lives. Amy, however, almost seems to see this action as a way of murdering the baby over again.

I saw you from that very window there,
 Making the gravel leap and leap in air,
 Leap up, like that, like that, and land so lightly
 And roll back down the mound beside the hole.

These lines, with their hypnotic repetitions and alliterations, reveal the intense and obsessive anguish with which she had watched her husband at work; as Randall Jarrell points out (213), the agility of the gravel, reacting to her husband's spade, is in tragic contrast with the stillness of their dead child. The husband is even so insensitive as to bring the spade into the house; what for her husband is his working tool, and hence some kind of remedy against the pain, for Amy almost seems to be a murder-weapon.

Of course, tools can be literally murderous in Frost's world. Such is the case of the buzz-saw in *Out, Out...*

At that word, the saw,
 As if to prove saws knew what supper meant,
 Leaped out at the boy's hand, or seemed to leap –
 He must have given the hand. However, it was,
 Neither refused the meeting. But the hand!

This poem, from the very title, creates its most powerful effects from a determined and almost exaggerated minimalism. The tragic events are recounted with the deliberate economy of language that, as we are told in *The Code*, characterises New England farm-

hands. After the boy's heartfelt cry to his sister – «Don't let him cut my hand off – / The doctor when he comes. Don't let him sister!», the narrator begins the next line with the one-word sentence, «So.» It is not an exclamation, but rather a simple constatation. These, we are given to understand, are the facts of working life – and death – in such an environment. We have already been told that «he was old enough to know,» and what he knows is that a boy without a hand in such circumstances will find «all spoiled».

There is only one moment in the poem when the narrator allows himself a personal and emotive comment on the little tragedy, and that is at the beginning of the poem, when he says: «Call it a day, I wish they might have said / To please the boy by giving him the half hour / That a boy counts so much when saved from work.» Here we are made to confront the source of the tragedy: a boy «[d]oing a man's work» when clearly he should be at out swinging birches or playing baseball. If it is not possible for work itself to be «play for mortal stakes», then at least a suitable balance should be found between play and work, between vocation and avocation. Just so we remember that in *Directive*, with its terrifying picture of a vanished community, one that had failed in its struggle against the forces of nature, the narrator tells us that the pilgrim to this lost land can still find traces of both the «house in earnest», where work was carried on, and the «children's playhouse». It is in the latter that the mysterious and salvific «broken drinking goblet like the Grail» is found.

What is truly terrifying in *Directive* is the fact that so few traces of the working life have remained: there is just a single field that is «no bigger than a harness-gall» – a pitiless simile that not only exaggerates, in true pioneering «tall-tale» fashion, the exiguousness of the mark that the workers have left on the land, but also testifies to the pain of their struggle. For Frost the terror is always that of annihilation. This is a fear that in part derives from the history of the land where Frost lived and set nearly all of his works. New England, with its rigid climate and thin soil, had witnessed numerous failed attempts at settlement and «conquest» of the land over the centuries, and the countryside is dotted with abandoned homes, farms and even entire villages which testify to this struggle.

In some cases, as in *Directive* or *Desert Places*, it seems that the forces of nature are overwhelmingly hostile and all man's endeavours are destined to be

swept away, leaving nothing but «[a] blanker whiteness of benighted snow / With no expression, nothing to express». The mending of walls, however practically useless it may be, is at least a way of ensuring that some kind of testimonial to our presence remains on the land; one is reminded of Frost's remarks in his *Letter to an Amherst Student* about the need for form: «When in doubt there is always form for us to go on with [...] The background in hugeness and confusion shading away from where we stand into black and utter chaos: and against the background any small man-made figure of order and concentration. What pleasanter than that this should be so?»

However, there are also poems when the devastation is one that has been wrought by man's labour on – or against – the land; this is the case in the bleak poem *The Census Taker*, where the ax-wielding former inhabitants have left nothing but «[a]n emptiness flayed to the very stone». All that is left to testify to their presence is «a slab-built, black-paper-covered house / Of one room and one window and one door» and «the pitch-blackened stub of an ax-handle». It is all too appropriate that the ax itself is reduced to a stub, like the trees that it has reduced to «rotting trunk[s] / Without a single leaf to spend on autumn». Equally appropriate is the singleness of each remnant («One room and one window and one door»...), making it clear that there is no hope of any kind of germination or fruitfulness in such an environment. Indeed, the narrator intimates at the very beginning of the poem, in a telling parenthesis, what lay behind such wanton destructiveness: «It never had been dwelt in, though by women [...]».

Fruitful labour, Frost seems to suggest, can only come about when men and women work together; and in all of Frost's tenderest love poetry, the love between men and women is closely, if sometimes mysteriously, connected with a love for the land. Clear examples are *The Telephone*, *Two Look at Two*, *West-Running Brook* and *Putting in the Seed*. This last sonnet, indeed, suggests that the combined labour of the couple on the land is akin to the act of love-making itself. The concluding image of the poem, while explicitly referring to the burgeoning of the crops sowed by the narrator, clearly hints at a parallel fruitfulness in the couple's own relationship:

How Love burns through the Putting in the Seed
On through the watching for that early birth

When, just as the soil tarnishes with weed,
 The sturdy seedling with arched body comes
 Shouldering its way and shedding the earth crumbs.

The seedling itself seems to come into the world with the irruptive vigour of one already prepared for a life of physical labour.

It is always hard to draw simple and all-purpose conclusions from Frost's poetry, and this also applies to his poems on the subject of work. Work can be demeaning drudgery, as in *A Servant to Servants*, or it can be cruel and life-destroying, as in *Out Out...* It can also seem desperately fruitless, leaving no discernible traces, as in *Directive*, or leaving only negative ones, as in *The Census Taker*. However, his poetry also offers plenty of examples where the act of labour, whether it be putting in the seed, apple-picking, mowing, gum-gathering, knife-grinding or gathering leaves, is the fruit of a «springtime passion for the earth» and is thus in harmony with the rhythms of nature. Manifestations of this passion may range from the «sheer morning

gladness at the brim» that led the mower to spare the tuft of flowers to Silas's careful tagging and numbering of each forkful of hay «for future reference». In such cases, Frost seems to suggest, there is the slight possibility – «a fraction of one per cent at the very least», as he says in *Our Hold on the Planet* – that the earth might return our love, thus giving sense and meaning to our labour. In *Two Look at Two* he describes such a reward as an «unlooked-for favour» on the part of the earth, and hedges it with an «as if». But this poem, like so many of those in which a boundless moment seems to offer a positive revelation, suggests that if it is an illusion, it is at least an illusion worth having.

Works cited

Frost, Robert. *Collected Poems, Prose, & Plays*. New York: Library of America, 1995.

Jarrell, Randall. *The Third Book of Criticism*. London: Faber & Faber, 1975.

Mason, David. *The Poetry of Life and the Life of Poetry*. Ashland, OR: Story Line Press, 2000.



Claudio Cionini, Ciminiere

Il lavoro e la canzone. Le canzoni del lavoro*

di Massimo Arcangeli

Tradizioni di popolo e vecchi mestieri

Le tradizioni popolari sono il luogo d'elezione del lavoro cantato fin dalle prime testimonianze di quei canti tardo-medievali, rifatti sul latino, segnalati dagli studiosi di culture e repertori folklorici musicali (cfr. Straniero 1991, p. 39 sgg.; Liperi 1999, p. 29). Esempio *La pastora e il lupo*, appartenente al genere di quella canzone narrativa che i contadini piemontesi, «al lavoro per i campi o nelle meschinissime stalle, si erano venuti creando» (Terracini 1962-1963/1976, p. 114). Per una complessa serie di vicende, molte ricreazioni del genere abbondano di tratti linguistici «arcaici» ed «esotici»; frutto di una rielaborazione stilistica, innescata da un desiderio di «evasione dal chiuso della vita di ogni giorno» (*ibid.*), si chiamano fuori dal «comune discorso paesano» (*ibid.*).

Un discorso valido anche per *La pastora e il lupo*. Confluito, con numerosi altri, in una storica raccolta di canti popolari piemontesi (Nigro 1888), esordisce così:

Bela bargera larga i mutun	al lung de la riviera.
A j'è passà gentil galant	d'amur l'à salùteja.
– Bel galant, salùtè pa tant,	sun dona marideja.
– Marideja o da maridar	la vostra amur m'agreja.

A comporre o intonare motivetti di questa fattura, dunque, erano spesso gli stessi lavoratori: i battipali veneziani, che accompagnavano cantando l'alzata e la discesa del mazzapicchio sui pali da impiantare in mare o nell'area di ormeggio; le lavandaie del Vomero con il loro canto più famoso, di sconosciuto autore (così il ritornello: «Tu m'aje prommiso quatto moccato-ra; / io so' benuto se, se me lo vo' dare./ E si no quatto, embè, dammenne doje; /chillo ch'e' 'ncuollo a tte nn'è roba toja»; cfr. Pittari 2004, p. 23), ripreso – in un napoletano un po' difforme da quello perlopiù riportato – dalla Nuova Compagnia di Canto Popolare; gli scariolanti emiliano-romagnoli, assoldati nelle operazioni di bonifica del Ravennate e del Ferrarese; le mondine stagionali delle risaie piemontesi e lombarde.

Sfruttate e malpagate, le donne impegnate tutto il giorno a liberare le piantine di riso dalle erbe infestanti provenivano da diverse regioni dell'Italia del Nord. In *Saluteremo il signor padrone* (1930) sognano il sospirato ritorno a casa in treno, quando potranno finalmente dire addio al copricapo di paglia dall'ampia tesa che le proteggeva dal sole:

Con un piede con un piede sulla staffa
 e quell'altro sul vagone
 ti saluto cappellone.

* Sui testi via via riprodotti, rispetto alle fonti consultate, sono qua e là intervenuto su punteggiatura, divisioni strofiche e minimi fatti grafici.

Anche Giovanna Daffini, che sarebbe diventata una voce di rilievo nel panorama musicale italiano, aveva lavorato in gioventù da mondina. Quel motivo l'aveva imparato allora e l'avrebbe più tardi ricantato con altri, anch'essi occasione di denuncia del durissimo lavoro delle mondinaro (*Bella ciao delle mondine; Sciur padrun da li beli braghi bianchi, Se otto ore vi sembran poche*). A quasi mezzo secolo dalla sua nascita *Saluteremo il signor padrone* sarebbe stato accolto, nel suo primo album, da Eugenio Finardi (*Non gettate alcun oggetto dal finestrino*, 1975). Era il ritratto di una generazione di nuovi autori portati ad armonizzare il rock e il folk (Straniero/Barletta 2003, p. 133) e avrebbe conosciuto altre incisioni in album usciti nel terzo millennio: *Il fischio del vapore* (2002), di Francesco De Gregori e Giovanna Marini; *Il seme e la speranza* (2006) di un altro prodotto della fucina del folk rock: i (The) Gang.

Gli *scariolanti*, braccianti e contadini che sulle loro carriole trasportavano terra, rispondevano all'appello domenicale notturno di un corno suonato dai reclutatori. Il loro canto più noto (1880), composto intorno al 1880 e di anonimo autore, iniziava così:

A mezzanotte in punto
Si sente un grande rumor:
sono gli scariolanti lerì lerà
che vengono al lavor.

Volta, rivolta
E torna a rivoltar;
noi siam gli scariolanti lerì lerà
che vanno a lavorar.

Tanti i mestieri di un'Italia preindustriale oggi marginalizzati, o spazzati via dai moderni processi di produzione. Tanti i gruppi e gli artisti che continuano però a cantarli e a ricantarli, per un tuffo nel passato che non è solo un nostalgico amarcord. *Cecco il mugnaio*, motivo di un album dei Mercanti di Liquore (*La musica dei poveri*, 2002), si muove tra storicizzazione d'ambiente e tonalità da fiaba popolare. L'umile protagonista è l'unico fra i suoi concittadini a disobbedire ogni volta al re. Il sovrano ordina alla popolazione di impugnare le armi perché è esplosa la guerra, di portargli ogni «avanzo di pane» perché è sopravvenuta la fame, di «non bere più vino e non fare all'amore» perché è tormentato dal dolore e via di questo passo. Alla fine scoppia la peste, e il solo a scamparla è Cecco:

Ora il villaggio è deserto e nelle contrade non c'è più nessuno.

Freddo percorre le strade un vento cattivo, fratello del fumo.

Resta soltanto Cecco che ride a gran voce tra i muri di corte,
disobbediente alla fame, alla sete, al dolore e persino alla morte.

I Mercanti di Liquore si sono sciolti nel 2010. Seguivano da presso le orme di Fabrizio De André. Il nome del gruppo riprende d'altronde il verso di una canzone del cantautore genovese («Sembra di sentirlo ancora dire al mercante di liquore: / «Tu che lo vendi, cosa ti compri di migliore?», *La collina*), ispirata all'*Antologia di Spoon River* come l'album di cui fa parte (*Non al denaro, non all'amore né al cielo*, 1971), che è anche una rassegna di poveri cristi e povere cristie. «Dormono sulla collina» del cimitero dell'immaginario paesino americano di Edgar Lee Masters, e alcuni di loro sono vittime del lavoro. Di che natura sia, importa poco: Maggie è stata «uccisa in un bordello / dalle carezze di un animale»; Charley è caduto da un ponte, ed è volato in strada; Herman è «bruciato in miniera».

Schiavitù sul lavoro di ieri e di oggi

Nella miniera è tutto un baglior di fiamme
piangono bimbi, spose, sorelle e mamme.
Ma a un tratto il minatore dal volto bruno
dice agli accorsi: «Se titubante è ognuno
io solo andrò laggiù, che non ho nessuno».

E nella notte un grido solleva i cuori:
«Mamme son salvi, tornano i minatori!»
Manca soltanto quello dal volto bruno
ma per salvare lui non c'è nessuno.

Sono versi tratti da *Miniera* (1927), di Bruno Cherubini e Cesare Andrea Bixio. La canzone segue il ritmo del tango (Guichard 1999, p. 210), chiudendosi con l'appello un po' mieloso e retorico del povero minatore bruno:

Cielo di stelle, cielo color del mare,
tu sei lo stesso cielo del mio casolare.
Portami in sogno verso la patria mia,
portale un cuor che muore di nostalgia.

La tragedia sul lavoro si consuma in Messico; lì era emigrato, in cerca di fortuna, quel minatore italiano senza affetti che muore per strappare altri come lui alla miniera in fiamme. Una storia inventata, ma che evoca tante vicende autentiche d'oltreoceano. Nel 1907 a Monongah, nel West Virginia, la miniera s'era portata via 171 italiani. Il 22 ottobre 1913 a Dawson, nel New Mexico (nemmeno due anni prima diventato il quarantasettesimo stato degli USA), i morti italiani erano stati 146; occupati nell'estrazione del carbone, erano rimasti vittime di un'esplosione. L'8 febbraio 1923, sempre a Dawson, i morti fra i nostri connazionali erano stati una ventina, stavolta a causa di un incendio.

Nei decenni successivi la morte avrebbe continuato a falciare molte altre vite di minatori, in terra straniera e in patria, e gli omicidi bianchi avrebbero scatenato scioperi e manifestazioni di protesta. Negli anni Sessanta i New Trolls, in una lingua tramata di echi sonori e un po' di maniera, mettono in musica l'angoscia provata da chi, anche dopo il «sordo fragore» di quel maledetto affacciarsi del giorno, spera di riabbracciare a sera il marito o il compagno:

Tu quando tornavo eri felice
 di rivedere le mie mani
 nere di fumo, bianche d'amore.

Ma un'alba più nera, mentre il paese si risveglia,
 un sordo fragore ferma il respiro di chi è fuori.
 Paura, terrore sul viso caro di chi spera
 questa sera, come tante, in un ritorno.

Una miniera (1969)

Nel 1991 la chiusura della miniera di Montevocchio a Guspini (VS) segna quasi la fine di un'epoca. Ancora negli anni Cinquanta, per non perdere il posto di lavoro, gli operai che lavoravano lì avevano accettato «condizioni non troppo diverse dalla schiavitù dei campi di cotone in Georgia» (Liviano D'Arcangelo 2013, p. 194). I nuovi schiavi del lavoro sono oggi quelle centinaia di migliaia di migranti che hanno coltivato sogni di libertà, pensando all'Italia, ma hanno trovato ad attenderli nuovi negrieri e un nuovo sfruttamento. Altro giro, altra corsa. Perché anche le nuove schiavitù sono state messe ripetutamente in musica, magari in regime di solidarietà con i lavoratori in nero e le vittime della 'flessibilità' fra i tanti nostri connazionali. Come in questo motivo dei Sud Sound System, inserito nell'album *Dammene ancora* (2008):

Poveri noi su questa terra,
 paga sempre chi ha il lavoro precario,
 gli emigranti e chi lavora in nero,
 ma la stanchezza non ripaga mai.
 Poveri noi su questa terra,
 paga sempre chi non ha la fortuna
 perché quei sogni a noi ci costano troppo
 e molti accettano questa realtà.
 Ma finché i servi acclameranno i potenti,
 finché i padroni saranno dei Santi,
 finché i cervelli saranno spenti,
 quaggiù la schiavitù non finirà mai, no no mai.

La ballata del precario

Il lavoro in fabbrica

Negli anni compresi tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento l'emigrazione italiana raggiunge i suoi massimi storici (il picco fra il 1906 e il 1910). A spostarsi sono soprattutto i giovani braccianti meridionali, che lasciano i loro familiari, le loro abitazioni, i loro paesi d'origine per gli Stati o per le città industrializzate del Nord, dove si registrano aumenti anche molto consistenti della popolazione: nel 1911 vive a Milano quasi il doppio delle persone rispetto al 1880.

La nascita del triangolo industriale e l'avvento del lavoro in fabbrica segnano un mutamento dello scenario anche in campo musicale. Con l'avvento del 'secolo breve', soprattutto in quel quindicennio di apertura che fu contrassegnato da una catena di scioperi di grandi proporzioni, i canti di lavoro della vecchia tradizione popolare evolvono nelle nuove forme a cui gli operai cominciano ad affidare i loro messaggi di lotta e le loro rivendicazioni. Lo sciopero generale agrario proclamato dalla Camera del Lavoro di Parma nel 1908, nel quale i braccianti ebbero la peggio, ispirò l'anonimo e coevo canto che segue (cfr. Vettori 19753, p. 107 sg.; Pivato 2005, p. 79). È strutturato in cinque sestine, con i primi quattro versi perlopiù orientati alla misura dell'endecasillabo e gli ultimi due tronchi e metricamente irregolari.

Poveri figli miei abbandonati,
 con dolore vi debbo oggi lasciare;
 con fulgide speranze d'ideali
 un dì, contenta, vi potrò abbracciare.
 Sì, combattiamo per un fulgido avvenir,
 pei nostri figli siamo pronti anche a morir.

E per la strada gridava i scioperanti:
«Non più vogliam da voi esser sfruttati;
siam liberi, siam forti e siamo tanti
e viver non vogliam di carcerati.
E nelle stalle più non vogliam morir;
è giunta l'ora, siam stanchi di soffrir».

Ma da lontano giungono i soldati,
avanti tutti assieme coi padroni,
e contro i scioperanti disarmati
s'avanzan sguainando gli squadroni.
Essi non fuggono, forti del loro ardir:
i figli del lavoro son pronti anche a morir.

Eppur convien restar senza dolore
pronti a soffrir la fame, ogni tormento;
bisogna pur far tacer anche il cuore,
di madre il puro affetto e il sentimento.
Sebbene oppressi e torturati ancor
noi combattiamo sempre, combatteremo ognor.

E presto il dì verrà che vittoriosi
vedrem la redenzion nell'albeggiare;
muti staran crumiri e paurosi
vedendo l'idea nostra trionfare.
Così il lavoro redento alfin sarà
e il sol del socialismo su noi risplenderà.

Infarcito di tessere e combinazioni lessicali sottratte – anche sul filo di un'involontaria memoria orale – al ricco repertorio testuale della canzone repubblicana e proletaria, si chiude con la ben nota immagine della speranza di un risplendente «sol del socialismo», rinforzata a distanza dal «fulgido *avvenir*». Facile la ricomposizione nel «sol dell'*avvenir*» dell'incipit del *Canto dei lavoratori* («Su fratelli, su compagne / su venite in fitta schiera; / sulla libera bandiera / splende il sol dell'*avvenir*») e dell'*Inno dell'Internazionale anarchica* («Su, leviamo alta la fronte / o curvati dal lavoro. / Già sul culmine del monte / splende il sol dell'*avvenir*») e del ritornello del *Canto dei malfattori* (1888) di Attilio Pannizza, «operaio decoratore marmista» (Leydi 2001, p. 158):

Deh, t'affretta a sorgere
o sol dell'*avvenir*:
viver vogliam liberi
non vogliamo più servir.

Dall'ondata di scioperi che investirono l'Italia nel 1901 – con replica l'anno successivo – ha preso pre-

sumibilmente l'abbrivo la piemontese *Guarda là sulla pianura*, «il cui testo fa seguire a un incipit quasi letterario («Guarda là sulla pianura / i ciminé fan pa pi fum») invettive contro i padroni (che dalla paura si fanno proteggere dai carabinieri) e contro la vita di fabbrica» (Pivato 2005, p. 78; cfr. Jona *et al.* 2008, p. 115 sgg.). A Torino, nel 1899, era intanto nata la FIAT, che avrebbe regalato alla canzone tante sue storiche automobili.

Hai finito il tuo lavoro,
hai tolto trucioli dalla scocca.
È il tuo lavoro di catena,
che curva a poco a poco la tua schiena.
Neanche un minuto per ogni auto,
la catena è assai veloce;
e il lavoro ti ha condotto
a odiare la 128.

È l'incipit di un motivo di Rino Gaetano – *L'operaio della Fiat (la 1100)* – contenuto nell'album *Ingresso libero* (1974). L'operaio, poco prima di partire con la sua compagna per Moncalieri, per trascorrere con gli amici un sospirato fine settimana, ha un'amara sorpresa: la sua 1100, in una «Torino abbandonata», è stata data alle fiamme.

Nell'autunno del 1979 l'azienda automobilistica torinese licenzia 61 operai sospettati di fiancheggiare le Brigate Rosse. Ivan Della Mea ha messo in musica la vicenda (*Sebastiano*, 1979) intitolandola a uno degli operai sotto accusa, «terrone da catena». È reo di aver impugnato l'arma sovversiva del picchettaggio, parente strettissimo del terrorismo («perché oggi chi picchetta / quanto meno è brigatista»), ma il vero terrorista è lo pseudo-democratico padrone; sorridente e in doppiopetto, non riconosce ai lavoratori il «diritto alla ragione, / alla lotta per la vita / contro la disperazione». Della Mea, con *La grande e la piccola violenza*, iniziata nel 1959 e terminata nel 1962, era stato l'iniziatore della «nuova canzone sociale» (Bermani 1997, p. 55). Due anni dopo i musicisti e gli artisti raccolti nel Nuovo Canzoniere Italiano, erede del gruppo torinese dei Cantacronache (cfr. Straniero/Rovello 2008), avevano dato vita alle otto serate milanesi dell'*Altra Italia* (6 marzo-15 maggio 1964), una kermesse di canti popolari e di protesta (Bermani 1997, p. 63).

Durante il Sessantotto già Fausto Amodei (*Il Parlamento*, 1968) aveva denunciato in un sinistrese perfetto gli inganni del potere strisciante, con lo scollamento dell'Italia parlamentare dall'Italia reale («Quando acca-

de in una fabbrica / che un operaio viene licenziato, / perché ha fatto propaganda presso i suoi compagni / o perché ha scioperato, / chi sta dentro il Parlamento / può magari fare un'interrogazione, / anziché dargli una mano a dare un calcio / nel sedere del padrone») e la reazione poliziesca del sistema alla democrazia portata dal basso:

Se il lavoratore crede di disporre
 di una fetta di potere,
 pago di quest'illusione
 se la piglia tutto calmo nel sedere;
 ma se inventa gli strumenti
 per fare sul serio la democrazia
 viene chiamato sovversivo
 e deve fare i conti con la polizia.

I lavoratori, la contestazione, i giovani

Nell'accomunare le sorti di studenti e operai, in un sodalizio anticapitalistico e antiborghese che si cementerà nell'autunno caldo del 1969, *Il Parlamento* è alleato di tante altre canzoni di lotta e di protesta di quegli anni. Su tutte, naturalmente, *Contessa* di Paolo Pietrangeli; composta nel 1966, in una sola notte, durante l'occupazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università «La Sapienza» seguita ai funerali di Paolo Rossi, «studente di architettura e militante del PSI ucciso dai neofascisti durante gli scontri del 27 aprile» (Colombati 2011, vol. II, p. 1342), traeva spunto da una piccola vicenda di cronaca, colorata e truccata dalla fantasia dell'autore. Un piccolo imprenditore romano, di nome Aldo, per risposta a un picchettaggio messo in atto dai suoi operai durante uno sciopero, aveva chiesto l'intervento della polizia; Pietrangeli parte da qui, ma s'inventa poi di sana pianta un colloquio, avvenuto in un bar della capitale, fra una contessa e un generale (Pietrangeli 1981, p. 184):

Che roba, contessa, all'industria di Aldo:
 han fatto uno sciopero, quei quattro ignoranti!
 Volevano avere i salari aumentati,
 gridavano – pensi – di essere sfruttati.
 E quando è arrivata la polizia
 quei quattro straccioni han gridato più forte,
 di sangue han sporcato il cortile e le porte;
 chissà quanto tempo ci vorrà per pulire.

E dopo l'appello ai compagni – di campi e officine

– a scendere in piazza, e la tirata contro il sistema e contro quella «gente per bene» che si vorrebbe alla fine veder sotto terra, il secondo intervento del generale sull'occupazione universitaria a opera dei degni figli dei loro padri operai:

Sapesse, contessa, che cosa m'ha detto
 un caro parente dell'occupazione.
 Che quella gentaglia, rinchiusa lì dentro,
 di libero amore faceva professione.
 Del resto, mia cara, di che si stupisce?
 Anche l'operaio vuole il figlio dottore
 e pensi che ambiente che può venir fuori!
 Non c'è più morale, contessa.

Di quel clima arroventato qualcosa, ma di ben scarsa consistenza, si respira anche al festival di Sanremo. La più longeva manifestazione canora italiana, nel 1967, aveva provato ad anestetizzare la crescente contestazione promuovendo la «linea verde», ma il tentativo di strizzare l'occhio al pubblico giovanile aveva partorito invertebrati come le *Pietre* di Antoine, la *Proposta dei Giganti*, *La rivoluzione* di Gianni Pettenati. Luigi Tenco, dopo l'esclusione e il mancato ripescaggio di *Ciao, amore ciao* per la serata finale, aveva lasciato scritto prima di togliersi la vita:

Io ho voluto bene al pubblico italiano e gli ho dedicato cinque anni della mia vita. Faccio questo non perché sono stanco della vita (tutt'altro) ma come atto di protesta contro un pubblico che manda *Io, tu e le rose* in finale e una commissione che seleziona *La rivoluzione*. Spero che serva a chiarire le idee a qualcuno. Ciao. Luigi (Borgna 1998, p. 112).

La «cattiva coscienza» sanremese, la propensione del festival per antonomasia alla consolazione perpetua, non avrebbe risparmiato le edizioni immediatamente successive (cfr. Arcangeli 2005, p. 211 sg.). Nel 1970, in tema di lavoro, un qualunque Adriano Celentano costeggerà addirittura i territori del potere costituito, opponendo il bianco vessillo dell'ordine demo-borghese alle bandiere rosse dell'agit-prop. *Chi non lavora non fa l'amore!*, la canzone vincitrice di quell'edizione, è un'abile mistura dei molti luoghi comuni della propaganda padronale:

Gli operai vi sono dipinti, naturalmente, come scioperaioli e assenteisti: scioperano «due giorni su tre» suscitando le ire delle rispettive consorti. Inutile dire

che sono aggressivi e violenti, tanto che il protagonista della canzone, per il suo crumiraggio, si becca «un grosso pugno in faccia». Ma soprattutto sono indicati come gli unici veri responsabili del «caos» che regna «nella città» (Borgna 1998, p. 132).

E le loro contrariatissime mogli, se i mariti non si sottraggono a quel caos smettendola di scioperare, arrivano perfino a negar loro i piaceri dell'amore coniugale.

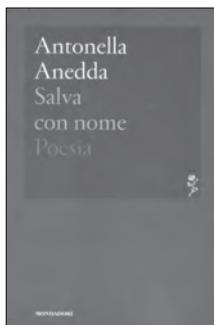
Bibliografia

- Arcangeli Massimo (2005), *La lingua della canzone sanremese*, in Tonani, pp. 199-218.
- Bermani Cesare (1997), *Una storia cantata (1962-1997). Trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere italiano*, Milano-Sesto Fiorentino (FI), Jaca Book/Istituto Ernesto De Martino.
- Borgna Gianni (1992), *Storia della canzone italiana*, prefazione di Renzo Arbore, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Borgna Gianni (1998), *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Castelli Franco, Jona Emilio, Lovatto Alberto (2005), *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari della risaia*, Roma, Donzelli.
- Castelli Franco, Jona Emilio, Lovatto Alberto (2008), *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi*, Roma, Donzelli.
- Colombati Leonardo (2011) (a cura di), *La canzone italiana. 1861-2011. Storie e testi*, Milano, Arnoldo Mondadori/Ricordi, 2 voll.
- Dessi Simone, Giaime Pintor (1976) (a cura di), *Bertelli, Della Mea, Manfredi, Marini, Masi, Pietrangeli. La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea*, interventi di Alessandro Portelli e Ivan Della Mea, Roma, Savelli.
- Franzina Emilio (1988), *Il poeta e gli artigiani. Etica del lavoro e mutualismo nel Veneto di metà '800*, con un'antologia di scritti editi ed inediti di Giacomo Zanella, Padova, Il Poligrafo.
- Guichard Jean (1999), *La chanson dans la culture italienne. Des origines populaires aux débuts du rock*, Paris, Champion.
- Isnenghi Mario (1996-1997) (a cura di), *I luoghi della memoria*, Roma-Bari, Laterza, 3 voll.
- Leydi Roberto (2001), *Guida alla musica popolare in Italia. I repertori*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Liviano D'Arcangelo Giancarlo (2013), *Invisibile è la tua vera patria. Reportage dal declino. Luoghi e vite dell'industria italiana che non c'è più*, Milano, il Saggiatore.
- Nigro Costantino (1888) (a cura di), *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher.
- Pittari Carmelo (2004), *La storia della canzone napoletana. Dalle origini all'epoca d'oro*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Prato Paolo (2010), *La musica italiana: una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli.
- Straniero Giovanni / Barletta Mario (2003), *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Torino, Lindau.
- Straniero Giovanni / Rovello Carlo (2008), *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*, Arezzo, Zona.
- Straniero Michele L. (1991), *Manuale di musica popolare*, Milano, Rizzoli.
- Terracini Benvenuto (1962-1963), *Vita del linguaggio e linguaggio della vita*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», XCVII, pp. 40-56; rist. in Terracini (1976), pp. 105-120.
- Terracini Benvenuto (1976), *I segni e la storia*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Napoli, Guida.
- Tonani Elisa (2005) (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone. Atti del IV Convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Sanremo, 29-30 aprile 2004)*, Firenze, Cesati.
- Vettori Giuseppe (1975) (a cura di), *Canzoni italiane di protesta. 1794-1974. Dalla Rivoluzione Francese alla repressione cilena*, Roma, Newton Compton (1a ediz.: 1974).

Rassegna di poesia internazionale

a cura di MARTHA CANFIELD, Università di Firenze (Poesia spagnola e ispano-americana); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); ANTONELLA FRANCONI, Syracuse University (Poesia statunitense); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); CAMILLA MIGLIO, "Sapienza" Università di Roma (Poesia tedesca); NICCOLO' SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

ANTONELLA ANEDDA,
Salva con nome, Milano,
 Mondadori, collana «Lo
 Specchio», 2012, pp. 119,
 € 16,00.



È presa in un processo dialettico, la vita che si addensa in *Salva con nome*, l'ultimo libro di poesia di Antonella Anedda, in un legame classicamente trimembre: nome, morte, memoria. Il primo elemento, che implica l'identità e l'«essere in balia degli altri», è discusso fin dall'inizio dell'opera, e rimane problematico: potrebbe non bastare alla salvezza, né fisica, né metafisica; il secondo elemento è insanabile, è durezza piena della separazione e dell'assenza, durezza del vuoto; il terzo, come sintesi, induce al contempo conforto e sconforto: la memoria conserva, può lenire ma non guarire del tutto, ha necessità personale, intima, e morale, ma non è rimedio risolutivo. Il testo che chiude la prima parte del libro, intitolata *Aria*, è portatore di una richiesta bruciante: «Fai un solo miracolo: che smettano le vite di addensarsi / su questa striscia che chiamo la mia vita. / Lasciami libera da me – dunque da loro – di cui conosco i nomi / e le separazioni. Fai che non li senta più fondere fuoco / in questo bronzo che mi scuote». Nomi e separazioni che si affolla-

no sulla vita di chi resta sono i nodi di versi tragici, rubricati sotto una data storicamente rilevante, 1943, e accompagnati da un'immagine in bianco e nero che mostra macerie, palazzi crollati sotto probabili azioni di guerra. A rendere più vistosa l'impennata emotiva, ovvero lo strazio del soggetto, è lo scambio di modificatore e modificato, di agente e metallo, con alliterazione espressiva per sottolineatura netta: «fondere fuoco / in questo bronzo che mi scuote». Qui, come in altre immagini, *Salva con nome* mantiene uno stile affilato, dolente e crudo, mai impudico: la materia linguistica non eccede, non cerca marche d'espressionismo pur fronteggiando temi colmi di *pathos* come morte e memoria. La scrittura non punta ad essere sorprendente e non corteggia la letterarietà: ha una piana, rispettosa evidenza oggettuale. La prosa che costituisce il pronaio al libro è una riflessione sul nome: «un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga». Il nome, vincolo primario, può essere interpretato come un *richiamo pavloviano*: ci trasforma in esseri assoggettati all'abitudine indotta, all'appello irrefutabile, all'addestramento. Mentre ci dà identità personale, finisce per disumanizzarci. A ciò si aggiunga che può esistere una frizione tra il nome ricevuto e «il nome che siamo», e dunque «il nome è una tragedia senza sangue che si consuma quotidianamente. Ci chiamano, noi rispondiamo, dobbiamo rispondere, dobbiamo voltarci a rischio della follia». Rinominare o rinominarsi, come atto di implosione dell'io e riappropriazione di libertà, è atto di coraggio tragico che innescava un'esplosione. Scaraventa e scardina: ecco il rimando a Scardanelli, uno dei nomi (il più ricorrente) con cui Hölderlin a un tratto iniziò a presentarsi e a firmare i suoi testi. Attraverso l'esempio di Hölderlin Anedda riesce ad annodare – a *cuocere*

– due concetti focali, follia e pace: «Hölderlin aveva capito che nella firma Scardanelli c'erano scaglie di pace. Hölderlin corrispondeva a un nome spesso deriso. Scardanelli scardinava il passato». Per questo, sembra – poiché il significato può farsi significato, il suono senso –, nei testi di *Salva con nome* Anedda insiste proprio sul verbo 'scardinare': una frase può ben essere «scardinata», il «sonno scardinato» è covato come «una felicità segreta». In questa dinamica soggettiva tra identità ricevuta e identità autonomamente sentita, si possono leggere alcuni dei primi testi della raccolta: l'*Autoritratto come guerriero nuragico* – «i lineamenti di bronzo / senza passaggio di sorriso» –, che insiste sulla suggestione del bronzo, di età preistoriche in terre scabre, e *Senza nome. Sartiglia*, che racconta di «su Componidori», l'uomo che guida un gruppo di cavalieri in un rito carnevalesco di Oristano. Per tradizione indossa una maschera di legno senza tratti distintivi: «liscia, bianca, androgina» e pertanto «non ha sesso, non ha età, non ha nome», così da vivere «come in sogno diventando tutti gli uomini e le donne che è stato e i cui nomi si confondono fino a essere perduti». In questo libro di Antonella Anedda, il nome non ha a che vedere solo con l'identità, ma anche, e fortemente, con la morte – dissoluzione del corpo e del nome che, pur inciso su pietra, durerà «per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici, poi l'unica corrispondenza sarà l'aria» (*Aria*, si ricordi, è il titolo della prima sezione). Il nome ha a che vedere con il premere di volti sulla vita e sulla scrittura dell'autrice, da sempre sensibilmente attratta dal lambire la dimensione dei morti, dal cercarvi un dialogo: «Forse noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro

lingua. Forse chi è scomparso è solo asorto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare di nuovo verso di noi», scriveva in un intenso libro di prose, *Cosa sono gli anni*, nel 1997. E anche in *Salva con nome*, accanto a uno dei nodi denunciati dal titolo polisemico – la (ri)archiviazione informatica e/o biografico-memorale – si impone dominante l'attenzione alla vulnerabilità, all'inermità, ai morti. Rivolgendosi a un platano, in *Orto*, il soggetto poetico chiede coraggio e silenzio, invoca foglie sugli occhi e umido di radici, e confida: «guardandoti m'illudo che abbia un senso questo cercare / morti in vita, questo che faccio eternamente chiedendo / perfino a te: dov'è il viso che il mondo ha scacciato?». Il libro comprende alcune fotografie: ritratti, volti senza nome. Tutti precipitano nel testo conclusivo, che agisce come apice morale ed emotivo dell'opera, *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, titolo tripartito che descrive un montaggio di ex voto nella piccola chiesa della Trinità, fotografie con preghiere e nomi senza cognomi, una parete di volti posta in corto circuito con «il grande vetro – quasi un quadro – che conserva le ossa degli 800 martiri in una cappella della cattedrale di Otranto». Il libro segue un percorso che prova sia quanto un nome possa essere legato alla pietà, alla richiesta di miracolosa guarigione, sia quanto possa essere effimero, «quanto puerilmente siamo attaccati ai nostri nomi». Il libro si chiude con la menzione di un tragico collage di ossa: morte e tempo non solo le riducono, ma le mescolano, le confondono tra

loro. Esito altro, altra soluzione, dell'anafora di una delle poesie iniziali: «Mette in fila i ricordi / loro gridano che non sono mai esistiti. / Mette in fila i nomi / loro battono insieme con cucchiari di legno. / Mette in fila i visi e loro a schiera si sfaldano / confondendo le unghie con i suoni». Per giungere al vertice di *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, vertice sommerso nell'umiltà della riflessione ma saldo, acuto, l'architettura di *Salva con nome* ha costruzione essenziale, scandita in sezioni tematiche che comprendono i quattro canonici elementi primordiali, ma non si esauriscono in questi, perché aggiungono altri temi, o sono in certi casi declinati al plurale: *Aria, Pneumologia, Salva con nome, Bambini, Acque, Cucire, Fuochi, Terra*. Sembrerebbe procedere verso la tangibilità, se non fosse che anche i testi della prima sezione hanno una loro evidente, concretissima consistenza. Quella delle materie semplici e denudate – pietre, legno, bronzo – cui Anedda è da sempre attentissima: «accogliere il mondo attraverso la materia», scriveva in *La vita dei dettagli* (2009); quella della forza impetuosa e scardinante del vento, del maestrale che «prova a scucire le navi dagli ormeggi», quella dell'aria «che brucia e rade – a falce – il passato». Nell'edificio di *Salva con nome* spiccano alcuni testi chiarificatori e complementari, in sotterraneo dialogo tra loro. Se *Video*, dedicata all'opera di Bill Viola *Ocean Without A Shore* (Venezia, Biennale 2007), dice in modo patente che «chi se ne è andato non desidera tornare», che la nostalgia attribuita ai morti è solo la proiezione di un nostro sentimento

su di loro, la sezione *Cucire* dispiega tutta la ritualità e la necessità della memoria personale di fronte agli scomparsi. La morte «sfalda» e taglia via (nel libro alcune immagini di cornici vuote), cucire le cerca un piccolo, mite rimedio. È modo concreto per elaborare un lutto, modo per aver cura integralmente della separazione, ovvero, al tempo stesso di chi è andato e di chi è rimasto. «Cuci un pezzo di stoffa, cucì un brano di lettera, cucì un'iniziale: in quel mezzo-punto non entra il vento», si leggeva in *Collezione perdite*, testo accompagnato dall'immagine di un rituale collage, alla fine della *Vita dei dettagli*, libro che era, d'altro canto, «una storia di fantasmi». In *Salva con nome* l'atto di cucire si fa centrale e lega 'a filo': nella sezione eponima, sotto l'epigrafe di Louise Bourgeois che riconosce agli aghi «un potere magico», quello «di ricucire gli strappi» e farsi «richiesta di perdono», si moltiplicano stoffe domestiche dedicate al sonno, stoffe premurose, si direbbe, connesse a pacati gesti di cura: «cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire, / dai loro il sonno di un lenzuolo di lino». I suoni del dolore restano sordi, ottusi come rintocchi di legno, e il vuoto inquietante: «il nero è un mare di spine»; la federa cucita a perfezione, «che un lembo tocchi l'altro», con esercizio di pazienza e di tempo, cucita come le «foglie di castagno» nei giochi di bambina, cucita come tutte le parole che «mancano», non basta forse a salvare, ma di sicuro avvolge, e ripara e protegge.

(Cecilia Bello Minciacchi)

**CORRADO BENIGNI,
 Tribunale della mente,**
 Novara, Interlinea, 2012,
 pp. 81, € 12,00.



Un singolare intreccio tra lessico della prassi giuridica e una riflessione metafisica sul tema della giustizia compone *Tribunale della mente*, raccolta compatta di testi dalla misura breve con un intermezzo di prose aforismatiche. Nella nota di copertina Franco Buffoni afferma che questo libro dà una ricostruzione lirica al mondo della legge e del tribunale attraverso un dissidio aperto e pulsante tra cuore e cervello: uno scontro silenzioso e tormentato tra il sentimento di un'antica *sapientia cordis*, che conosce la natura profonda e autentica delle colpe, e la razionalità del diritto che giudica, classifica e livella l'evidenza dei reati sotto la norma dei codici. È un dissidio lacerante che i versi introiettano e contengono nella misura di una dizione pulita, ponderata, come un'arca ieratica dalle fattezze ioniche, che allo stesso tempo libera la tensione tragica in punte che sospendono il flusso meditativo: interrogative, imperativi, esortativi e, soprattutto, un presente verbale assoluto che spesso si manifesta con la terza persona del verbo 'essere' e che si intreccia con un futuro profetico in riprese anaforiche e prospettive. Questa tessitura lirica, che richiama l'andamento biblico – come evoca la citazione dal *Quoèlet* (8, 6) – e in cui si avverte la pronuncia tragica e scandita di Fortini e di certo De Angelis, cerca di rappresentare il dissidio tra sentimento-illuminazione e razionalità-calcolo in un rispecchiarsi sottile tra giudice e giudicato, colpevole e innocente, colpa e pena, giocato sulla meditazione intorno al significato di *reato* e *peccato*, alla condizione di ambiguità, ambivalenza, fraintendimento o giusta comprensione con cui la legge e il cuore si pongono di fronte al delitto. Il rispecchia-

mento, il cui simbolo potrebbe essere la «scacchiera» evocata nella prosa *Camminiamo come in un corridoio...*, ai lati della quale si confrontano le parti come in un dialogo di Dostoevskij, vuole trascendere la realtà brutta del delitto verso una riflessione metafisica sul valore della giustizia come «parola esatta», che sa dare la «misura di una colpa» e che sembra incidere la verità a scritte di fuoco, combattendo «la memoria di un silenzio» (*Siamo davvero la misura di una colpa...*). La parola esatta resta sospesa, in un tragico equilibrio di domanda tra la schiera della semantica dei codici («riporta esattamente i fatti», «scrutina», «sussumi», l'«udienza è tolta», il «verbale è redatto», «non luogo a procedere», «inaudita altera parte», «fino a prova contraria», «legittimo impedimento», «ingiunzione», «cancelliere», «pubblico ministero») e la schiera della semantica della *sapientia cordis* («Sulle parole saremo giudicati, / sulle parole che non abbiamo detto / saremo giudicati / da una voce precedente»; «Separa l'acqua dalla sabbia / distingui la colpa dal dolo / non perdere di vista nulla / di queste parole irredente, / sussumi l'errore alla verità»). È un equilibrio turbante e rappreso tra voci tratte dal gergo di tribunale e una serie di parole ed espressioni chiave che ricostruiscono il mondo della «parola» e della «misura», una realtà che pare emanata dalla voce della Sfinge (*Come cenere nella fiamma...*), a cui si oppone l'impurità della Storia. Il paesaggio di questa realtà è fatto di «nomi» liberati «sulle pietre», di «fuoco che riconduce alla polvere», di «crepe» nell'aria come «geometrie di una promessa», come il «metronomo della goccia, acqua sull'acqua», un antico rito che «separa l'acqua dalla sabbia», dà «numero» – «sillaba» e «alfabeto» – alle cose e mette «a nome ciò che è bianco». C'è uno scavo millimetrico nell'essenza delle parole, estratte con passione da un contesto di esperienza quotidiana, sfilacciate e depurate fino a diventare voci mentali assolute che trascendono i convulsi fatti della vita e diventano le stelle fisse di un universo metafisico, perfetto, che ben si traduce nella cadenza dell'aforisma, come fanno le prose della seconda sezione del libro, *Sententiae*. La sezione successiva, *Figure*, ne incarna il risvolto drammatico, mettendo in scena liriche a *persona* sui ruoli principali del processo (*La difesa, Il testimone, L'imputato, Il giudice, Il pubbli-*

co ministero). *Sententiae* e *Figure* rappresentano il centro della raccolta, contenuto entro la cornice di liriche brevi della prima sezione, *Onere della prova*, e dell'ultima, *Giustizia* (già sul *Decimo quaderno italiano* di Marcos y Marcos, 2010). Singolare rispecchiamento anche quello tra le *figure* di *Sententiae* e altre tre *figure* del cui modello il tessuto tragico dei versi è costantemente imbevuto: Antigone, Giuda e Cristo, cardini di una descrizione evangelica della giustizia, come nei rimandi all'*exemplum Christi* («tutto è deciso al di qua, / dove una mano lava l'altra mano»; «Dentro un cerchio la ragione / cerca il suo perno smarrito, la verità / che non ha nomi, / ombre che l'albero di Giuda proietta»; «le braccia sul petto a forma di croce»). Suggestivi i testi in cui queste *figure* escatologiche e quelle del mondo del tribunale sono combinate. Così la quarta poesia di *Onere della prova*: «“Antigone, è vero quello che dicono? È vero? / Dove sono le prove?” / Non si trova la formula, non si trova, / per non avere commesso il fatto, / siamo comunque responsabili / in questo non luogo a procedere; / chi decide ha occhi bendati / e l'ombra di una mano chiede pietà. / “Chi torna indenne dall'orto degli ulivi?”». Le interrogative in discorso diretto incorniciano una sequenza che concentra lampi da un'udienza e astrae l'ordinaria procedura penale in un contesto metastorico: l'eroina tragica e Cristo si sovrappongono, portando al massimo grado l'espressività del testo. È un esempio di alta tensione lirica che si incontra nel libro, il cui registro è calibrato soprattutto su una riflessività prosaica e sapienziale, uniforme e fitta di rimandi intertestuali. La raccolta è un blocco tematico e tonale, come una sorta di pietra incisa con i versi, che vorrebbe porsi anche come una «misura» di scrittura al tema trattato. Infatti, se su un piano metafisico la misura della giustizia è la «parola esatta», *Tribunale della mente* cerca di creare un controcanto scrittoriale – si sarebbe tentati di dire, anche, scritturale – metapoetico altrettanto saldo. L'impressione di unità, integra e massiccia, che questa raccolta imprime nel lettore, tiene dentro una coscienza tragica pura, cerca di conservarla e difenderla dall'inganno, dall'apparenza, dall'oblio e dall'errore di ciò che è transitorio, terrestre, umano.

(Maria Borio)

FRANCO BUFFONI,
Una piccola tabaccheria.
Quaderno di traduzioni,
 Milano, Marcos y Marcos,
 2012, pp. 320, € 16,00.



Settantotto traduzioni da nove lingue per quaranta autori provenienti da varie aeree del mondo: più che una «piccola tabaccheria», questo nuovo libro di Buffoni fa pensare a uno di quei misteriosi negozi in cui – lì dove la grande distribuzione non ha ancora trasformato la diversità in moltitudine – tra gli scaffali si alternano prodotti di natura diversissima. Certo la lingua principale è l'inglese, perché tra i poeti più amati ci sono britannici e statunitensi, ma anche la lingua dell'attuale omologazione planetaria è qui rimessa in circolo nel contatto interlinguistico e intertestuale, quando 'si minora' per veicolare il gaelico (è il caso dell'ultimo testo, da Gwyneth Lewis), si asservisce al discorso critico per presentare il russo di Mandelstam (è il caso delle accese pagine di Seamus Heaney), e soprattutto si fa luogo dello scontro storico-politico e della costruzione di sé nelle soluzioni coloniali di Sujata Bhatt, Kamala Das e David Dabydeen. Si tratti della lingua inglese, del francese, lo svedese, il portoghese, il castigliano, o il neerlandese (e poi c'è il persiano di Hafez, ma misurato con la mediazione di servizio di Domenico Ingenito), in tutti i casi l'autore-traduttore stabilisce un rapporto diretto con i singoli testi, improntato al criterio non della fedeltà (e infatti sono numerosissimi i casi di interpretazione non letterale del dettato), ma della 'lealtà', cioè appunto del confronto. Generoso (e *witty*) come sempre, Buffoni non

manca di forzare anche questo criterio, in obbedienza al più alto principio della mediazione dell'esperienza e del gusto personali. Ogni testo, di conseguenza, mentre viene affrontato come singola determinazione linguistica, viene al contempo inserito in una più ampia rete di relazioni poetiche. Alcuni di questi momenti di contatto sono dichiarati nelle note finali dedicate a ciascun poeta tradotto; ma c'è un caso, particolarmente significativo, in cui la connessione intertestuale viene dichiarata a piè di pagina, sì che non possa sfuggire al lettore. Si tratta di un passo decisivo, greve di ricadute ideologiche, che si trova in un passaggio della traduzione della *Poética* del gagliengo-castigliano Ramiro Fonte. Già il titolo del componimento scelto da Buffoni è significativo per la stessa 'poetica' dell'autore-traduttore, che addirittura nella *Premessa* cita la celebre definizione che Luciano Anceschi diede di questo capitale concetto. Se ne va della «riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul proprio fare», allora risulta della massima importanza che la manipolazione dell'originale realizzi un intreccio di riferimenti complesso e limpido al tempo stesso. Ecco il testo di partenza: «Porqué todo está escrito, pero todo / Puede alcanzar de nuevo ese preciso / canal en que navega el pensamiento, / con música pensada y bien sentida». Ecco il testo di arrivo: «Perché è vero, è tutto scritto, e tutto / può raggiungere di nuovo quel canale / preciso in cui naviga il pensiero / dove passa la musica di Keats». Ed ecco infine la nota: «“Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter”, scrive John Keats nella seconda strofa di *Ode on a Grecian Urn*: la musica solo pensata come musica suprema». Ebbene, il filologo ghiottone o il comparatista affamato potrebbero vedere qui un caso di cortocircuito tra traduzione e commento, di interpolazione glossatoria di stampo quasi medioevale dove la fonte del testo di partenza è agglutinata al testo di arrivo. C'è però forse di più, se è vero che per la sua prima raccolta di traduzioni Buffoni aveva scelto, nel 1999, un titolo che conteneva proprio un riferimento a Keats – *Songs of Spring* – e che su quella 'febbre' romantica egli sceglie oggi di aprire la sua *Premessa*. Keats dunque come poeta dell'autore secondo e non

(non necessariamente) dell'autore primo; Keats come premessa ideale di una 'poetica', ossia di una posizione pratica. Casi come questo sono numerosi, dicevo, in *Una piccola tabaccheria*: sono a volte meno vistosi, ma non smettono per questo di essere una delle cifre del lavoro presentato dal libro: è come una sorta di traspirazione, di essudazione del gusto e della memoria poetica, che si fa fatto concreto, sensibile se non sensuale. Per questa stessa via, del resto, passa anche la declinazione politica, e anzi partigiana, del progetto di Buffoni, che coinvolge innanzitutto la tematica omosessuale. Com'è noto, la riflessione sui problemi della sessualità è parte dell'impegno complessivo dell'autore, che come intellettuale è presente in modo ricco e differenziato sulla scena pubblica; ma qui essa è interpretata nel rapporto individuale coi testi: il corpo a corpo col componimento di partenza, rivolto com'è al lettore, supera tuttavia il livello della 'lealtà' del traduttore, per aprirsi alla memoria collettiva, all'immaginario storico e sociale che la letteratura ha collaborato a realizzare nel corso dei secoli. Una delle interpretazioni forse più eclatanti, e certo più sfacciate, riguarda il celeberrimo sonetto di Charles Baudelaire intitolato *A une passante*: lo scontro tra forma della modernità (la strada «brulicante» – «assourdissante» nell'originale – per la quale transita il soggetto lirico) e l'irruzione del desiderio («Une femme passa»: così, nella forma irrefutabile dell'aoristo) è riformulato al maschile da Buffoni, che intitola la sua versione *Lui passava*. Gli esempi si potrebbero moltiplicare, anche allegando casi di declinazione differente della stessa tematica presente già nel testo di partenza, ma mi limito a un solo altro gustoso esempio, dalla *Pied Beauty* di Gerald Manley Hopkins, dove «freckled» ('lentiginoso': anche se il soggetto del sintagma inglese è *Whatever...*) è reso con «cosparso di brufoli» (lasciando emergere una personalissima preferenza per il tipo di 'screziatura'). Nella lingua, attraverso la lingua si realizza dunque la mediazione, che è però anche mutazione ed eventuale perversimento del testo di partenza. Ma il progetto di Buffoni non si limita alla, pur delibata (*witty*, ancora una volta), provocazione. Il rapporto con l'altro (e con l'Altro come sistema

complessivo) è difatti decisivo nelle scelte compiute in questa antologia di traduzioni-emulazioni-riscritture. Perché si parla spesso di amore; perché si parla spesso di politica; e soprattutto perché si parla di costruzione della soggettività attraverso la lingua, che è sempre lingua dell'Altro, rispetto alla quale ciascun essere umano si posiziona, restandone estraniato e individuato al tempo stesso. In tal senso appare davvero strategica la serie di componimenti finali in cui è rappresentata la difficile convivenza in un intreccio di lingue.

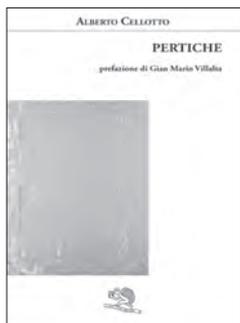
Attraversando quattro diversi casi che riguardano la lingua inglese – in quanto lingua 'maggiore' dei colonizzatori, degli schiavisti o semplicemente dell'Amministrazione statale – Buffoni mostra, attraverso il gioco intertestuale che ogni tradu-

zione realizza, la complessità del rapporto interlinguistico, il che significa, prima di ogni altra cosa, complessità della propria definizione individuale. Può così accadere che la ricostruzione immaginaria della violenza sessuale subita dallo schiavo adolescente nel vascello che lo portava lontano dalla terra madre sia apprendimento di una nuova lingua che rimarrà stigma (ma anche forma propria) dei discendenti (si veda il poemetto *Turner* di David Dabydeen). O può accadere che la lingua maggiore produca interferenze tali nella lingua-madre da sospenderne l'efficacia rendendola inutilizzabile (e quale sarà allora l'esito della comunicazione? si veda *Even water is scarce*, di Sujata Bahht). O anche può accadere, a una indiana (*I am Indian, very brown* di Kamala Das) come a una bianchissima gallese (*Interview with the poet*,

di Gwyneth Lewis), che il rapporto con la lingua maggiore sviluppi un processo di autonomia individuale, cioè di soggettivazione, che implica la rottura, o almeno l'incrinatura profonda, del rapporto con l'origine, ma al contempo l'apertura al diverso, allo straniero: che non sarà più esotico, oggetto di curiosità, ma fattore di coinvolgimento e rimanipolazione in un nuovo impasto. Insomma, nella sua piccola tabaccheria Franco Buffoni ha raccolto aromi ricchissimi, spezie, sorprese olfattive offerte all'apprezzamento dei sensi e all'energia intellettuale di ciascuno. Del resto, come spiega *L'isolino*, tradotto da Pound, vi presiede Mercurio, «dio della truffa», ma anche, come spiegò Kerenyi, dio dei crocicchi e mentore dei traduttori.

(Giancarlo Alfano)

ALBERTO CELLOTTO,
Pertiche, Prefazione di Gian
 Mario Villalta, Milano, La Vita
 Felice, 2011, pp. 80, € 12,00.



La pertica non è solo l'attrezzo ginnico con cui «si fa esercizio in palestra», non è solo l'«unità di misura geometrica che riguarda gli appezzamenti di terreno», «misura orizzontale», «rasoterra», «a cui si contrappone la verticalità di una pertica che invece sta infissa nella terra di quel tanto che occorre a sorreggersi e a reggere, a marcare un confine o stabilire un punto notevole dal quale traguardare altre distanze», come ha evidenziato bene nella prefazione Gian Mario Villalta. La pertica può essere anche altro. Per incominciare è di legno, un'asta grezza ottenuta da un tronco, come quella non nominata che fa da sostegno alle

bandiere nel primo verso d'inizio del testo («La punta delle bandiere vicino / le fabbriche»); un tronco risalente al tempo del proprio passato di albero, magari «un albero immobile», ricavato dai «I pini di Roma», «segnali d'alberi, pini / punti dai forati cumuli, // pini che si credono sulla consolare, / pini che non sanno di consolare / altri alberi che stanno in oblio // e vivono e muoiono». Le pertiche frammenti di alberi provengono infatti da una forma di vita, nella quale sopravvivono fossilizzate, pietrificate, immobili, rigide, amputate, modellate, proiezioni d'ombra delle piante che furono. Nell'ombra che disegnano sul terreno possono assumere la funzione di aste o lancette di meridiane rudimentali segnando, dettando non solo la misurazione dello spazio ma anche del tempo. È il sole a gettare ombra. Quel «sole» o quei «soli» giocati ambiguamente tra il significato di astro e quello di condizione di solitudine («Lontananze sole / luna e terra»). E viene in mente un titolo di straordinaria bellezza evocativa e visionaria della letteratura italiana negli ultimi decenni, *Ai soli distanti* di Stefano Tassinari, in cui erano almeno tre le potenziali variabili interpretative di quei «soli»: «soli» col valore avverbiale di 'unicamente'; «soli» come aggettivo sostantivato riferito a 'individui soli', dunque inevitabilmente distanti; e soprattutto «soli» in quanto stelle, moltiplicando distanze siderali nel richiamare tutte le

galassie possibili esistenti oltre la nostra. In più, questi «soli distanti» potrebbero ricomprendere contemporaneamente il doppio senso di solitudini individuali brillanti e lontane come astri luminosi, come monadi a sé stanti. Qui non si entra però in una tale dimensione universale, si resta «terra terra», ci viene ricordato: «al centro della vita / restano i vestiti e le piante / che precedono i pensieri.» «Nella demenza che non sa impazzire» è un poemetto costituito di trentadue «concentratissime» stanze di sei versi, ciascuna come una pertica a sé, ficcata sulla pagina a scandire un passo, un ritmo. Queste quasi sestine nel loro insieme formano una misura, forse «segnalistiche provvisorie» anch'esse come «strisce pedonali». Pur legate da un tema di fondo comune, la prima guerra mondiale con le sue tracce sul e dentro il paesaggio odierno, risultano autonome, autosufficienti sintatticamente e concettualmente, iniziate ed esaurite sul punto fermo del periodo tranne la strofa diciassette che ne fa scivolare la conclusione in quella successiva, la diciottesima, e la strofa ventitré chiusa da una frase di senso compiuto ma unita alla ventiquattresima senza stacco di separazione, creando una sorta di pseudo doppia sestina. Ricordare il tempo fa paura, ma così facendo si esorcizza nel contempo la paura. «Ecco. Paura. Grazie» è la risposta infatti data da un interlocutore straniato a

chi colleziona reperti bellici quando questi gli «chiede / che cosa» lo «porta alla guerra / del quindici diciotto.» Allora forse sono pertiche anche «le persone» protagoniste delle «Lettere» che costituiscono una sezione omonima. Persone morte?

LORENZO CHIUCHIÙ,
Sorteggio, Milano, Marietti,
2012, pp. 75, € 13,00.



Sin dal primo incontro con Lorenzo Chiuchiù, nell'estate del 2003, mi ha colpito la forza e la serietà della sua riflessione sulla poesia. Lorenzo è un poeta che pensa, cosa molto rara, è un poeta con una *posizione* sulla poesia, un poeta che ha suo un discorso profondo, raro e azzardato, una grafia intellettuale aristocratica e severa. Sa leggere un testo in una dimensione filosofica, ma ha anche un'attenzione aguzza ai movimenti minimi della pagina. Ecco, quando ho letto i suoi primi versi, ho avvertito la stessa tensione del suo discorso, la stessa voce fragile e tuttavia perentoria, il non accontentarsi mai di una soluzione facile. Lorenzo Chiuchiù compie infatti un viaggio nelle zone più segrete, impervie e introvabili dell'anima umana, un viaggio al termine della notte, nel centro della notte e all'inizio della notte, in quella linea di confine tra le ultime luci e le tenebre, quando s'intravedono ancora dei bagliori, ma il buio incombe minaccioso ed è un buio con cui non si scherza, non è una semplice notte che prepara l'alba, sono piuttosto le tenebre, il buio assoluto che ci vuole inghiottire. Per questo, come scrive Davide Rondoni nella quarta di copertina, avvertiamo il senso

Perdute? O ancora compartecipi attivamente della vita della voce che dedica loro i componimenti? In tutto il testo, si ha come l'impressione di assistere a un monologo, a un soliloquio di fronte al quale se esiste una presenza altra, costei sta

di un pericolo, la tensione di fronte a qualcosa di mortale che può accadere da un momento all'altro. Tutta la poesia di Lorenzo Chiuchiù è scritta lì, in un precipizio, per usare una parola cara a Lorenzo, in un pianerottolo senza ringhiera, nel pendio dei tetti o sul filo delle grondaie, in un luogo di precipizio e di capogiro, un luogo dove salvezza e condanna sono separate da una manciata di metri e lì siamo costretti ad abitare. C'è il senso di un vortice, di un'energia febbrile e incandescente che stronca la nostra fragile persona, un contrasto che abita e dilania ogni oggetto, di un turbine associativo, un turbine di opposti, un ossimoro permanente, una furia analogica che crea all'improvviso dei legami tra cose che sembravano lontane e che ora rivelano attraverso la poesia il loro vincolo segreto, la parte consanguinea del loro essere, il filo sotterraneo che le univa. Oppure, al contrario, separa con violenza cose che ci parevano vicine e rivelate ora nella loro potente estraneità, con la forza di un divorzio istantaneo tra due creature inseparabili. Ci sono immagini magnifiche che portano con sé la bufera di questo contrasto: il «bicchiere di terra», «la decapitazione del dono», «il dizionario dalle pagine bianche», e poi «le voci sorteggiate», «le gole identiche», «la corona nuziale del nulla», «il precipizio del latte», «il battesimo nel veleno», «i diari che impazziscono», «un addio dentro la grafite», «il nome proprio delle ore», «i fratelli del domani annientato». E, a proposito di questi «fratelli del domani annientato» – i morti – vorrei concludere con qualche parola su questo motivo conduttore che attraversa *Sorteggio*. La morte qui è nominata molte volte, è una delle protagoniste di questo libro. Ma non è una morte consueta. E anch'essa attraversata da uno scisma e da un impeto. È anch'essa presa nel temporale degli elementi che fin dalla copertina battezza

immobile e in silenzio, manichino muto, sagoma stilizzata, silhouette filiforme, come una pertica, appunto, conficcata nel cuore.

(Giuseppe Bertoni)

questo libro. La morte qui non è immobile. Per questo non ci si può preparare alla morte, non si può andare verso di lei passo dopo passo, come un porto da raggiungere. La morte vive nell'incertezza di un sorteggio. La morte e la sorte vivono nella loro assonanza. La morte e i morti fanno irruzione. I morti sono «i fratelli del domani annientato», ci concedono solo poche ore e noi dobbiamo dire tutto in quel tempo minimo. I morti appartengono alla dismisura, all'enormità di un luogo impazzito. C'è anche un'anima russa in Lorenzo, che tende appunto alla dismisura, a una sovrabbondanza del sangue, a un'esplosione latente: il lungo, interminabile inverno russo sembra covare dentro di sé un demone che rimane lì, accovacciato per mesi e mesi, e poi esce fuori furibondo, si impadronisce dei cuori umani, entra nel sangue di Nastasia Filippovna o di Dimitri Karamazov. Uno spazio sterminato, dove non ci sono stanze né luoghi raccolti né luoghi di confessione. Sterminato e preistorico. *Sterminato*: questo è l'aggettivo esatto, che dice insieme l'enorme e lo sterminio. *Preistorico*: non c'è sviluppo né svolgimento, perché qui l'esistenza non è scorrevole, non avanza tappa dopo tappa ma precipita in verticale. La dialettica è troncata, tutto avviene saettante tra l'attimo e l'eterno, tra il foglio fragile del calendario e la durata assoluta del tempo: «Allora parleremo con i morti, i fratelli del domani annientato; non chiederemo che poche ore, una per ogni veglia: "Vedi, le maree hanno smesso di sognare la luna, la luna ha vènti che sfigurano". Non chiederemo che poche ore, un conio arroventato e un dente rotto, la grazia bianca; chiederemo un addio dentro la grafite: se ora la legge è divelta tutte le gole diverranno identiche».

(Milo De Angelis)

DOMENICO CIPRIANO, Novembre, Transeuropa edizioni, coll. Inaudita (con allegato il CD *Ultimo volo. Orazione civile per Ustica* di Pippo Pollina), 2010, pp. 40, € 15,00.



Novembre segue di quasi un decennio la prima raccolta di Cipriano (*Il continente perso*, 2001) ed esce nell'anno del 30° anniversario del terremoto in Irpinia (23-11-1980). Aveva 10 anni all'epoca l'autore, nato nel 1970 a Guardia Lombardi (AV), che va così ad inserirsi nell'ambito del filone della poesia civile irpina, come argomenta nella prefazione il noto latinista Antonio La Penna, suo conterraneo. Trent'anni di distanza dall'evento, ma il ricordo del sisma è certo ancora molto vivo e forte è l'esigenza di testimoniare una ricostruzione solo esterna, denunciare quella ferita non rimarginata: «la morte ha soggiornato per anni / ora le nostre case hanno bisogno / di respiri, abbandonate come sono / al silenzio. abbiamo traslocato / i nostri corpi e lasciato solo / le crepe nude delle rughe / a vegliare sulla piazza», dare voce a tutti coloro che come «formiche disorientate» hanno dovuto convivere con la distruzione «stampati / su giornali ammuffiti», l'instabilità tra «i volti tumefatti delle cose» e con tutta la sfiducia di quando «sopra i morti / crescono case bianche e vuote, tutte uguali», perché «i progetti sono nelle fabbriche che salderanno / la terra. ma

le crepe non sono nella terra». Da qui la scelta di una poesia corale, tragica e quasi epica del giovane poeta irpino, condotta con uno stile robusto, espressionistico e allo stesso tempo misurato, rinforzato dall'uso frequente di rime, assonanze e allitterazioni (specialmente efficaci nel rendere la ritmica colluttazione storica, ma anche primigenia, dell'uomo con la terra al momento del sisma: «... è un fiotto la terra che lotta, sussulta, avviluppa. confonde / la terra che affonda, ti rende sua onda, presente a ogni lato / soffoca il fiato, ti afferra, collutta, si sbatte, si spacca, ti vuole / e combatti, chiede il contatto, ti attacca, ti abbatte...») e avvalorato da una sua personale struttura 'architettica' che, se regolarizza e in parte raffredda una materia incandescente e ricca di pathos, eppure risponde ad un bisogno interiore: già negli 'occhi' di Domenico, bambino cresciuto in fretta in quei pochi giorni di emergenza, si manifesta la propositiva rivale del ricreare («cercavo di ricostruire già le case / con le graste dure delle tegole: iniziavo / a sfidare la presenza della terra mentre / altrove si scavava e nella terra si moriva»). E forse non a caso queste brevi composizioni prendono anche visivamente la forma quasi di mattoni, compatti rettangoli chiusi su se stessi, ma con l'assenza di maiuscole come a ribadire la continuità di catena, il tempo al presente. Del resto tutta l'opera sembra basata su una precisa simbologia sia numerica che rievocativa. Come avverte la *Nota* a fine libro, «per ricordare diventano ossessivi i numeri», quasi in cerca di punti fermi: dopo l'introduzione di 11 versi (11, il mese di novembre, già di per sé mese dei morti), 23 in tutto sono le poesie (il giorno 23), ognuna di 7 versi, più un prologo di 34 (le 7.34, ora del terremoto); alla 'parola' fanno riferimento, circolarmente, sia l'introduzione che la conclusione; mentre la «guida all'ascolto musicale» suggerisce di leggere questi versi sulle note della lenta *Blood* di Annette Peacock, e significativamente 'sangue' è anche l'immagine d'inizio della prima poesia («trema la terra,

le vene hanno sangue che geme e ti riempie») ed è poi pure presente nell'episodio in cui un generoso carcerato tampona la ferita di un compagno strappandosi il pigiama: sangue anche come difesa e resistenza, segno di forza attiva della popolazione e dei volontari in mezzo allo sciacallaggio dei profittatori e all'incapacità di gestire i soccorsi da parte delle autorità. Oltre al sangue, c'è la terra, da madre a forza ostile. Permane ancora sotto ai piedi un senso di vuoto fisico e insieme metafisico: «siamo stati separati / dalla terra per un solo / istante e la terra / ci ha ripresi dimezzati», un tradimento ai danni sia dei morti che dei vivi, un patto spezzato con la natura che, in risposta alla 'farsa' celebrativa della memoria da parte dei media e al vuoto politico ed istituzionale, chiede ancora giustizia: sono state cancellati non solo gli edifici ma anche i confini e le categorie spazio-temporali, così anni di distanza equivalgono a un attimo di scossa, nel tempo liquido e mai concluso dell'universo tragico. L'esperienza del terremoto è un grado zero, confine di non ritorno, che si fa condizione di identità sospesa e indifesa, rubata, precaria, ridotta ai minimi termini, ai non-luoghi («Non c'è più sorpresa / tranne i pacchi arrivati con gli aiuti, la carne / in scatola il latte le pretese. Il fumo ci consuma / gli occhi ora che il camino sbocca nella casa / e crescono ammassati villaggi di container»), scenario di macerie illuminate dalla luna in cui *quella sera* potrebbe essere *ogni sera* («questa sera ceniamo con la morte, così ogni notte / ci riuniamo e guardiamo le pietre non ancora scosse / la terra senza volto arresa...») eppure non è l'ultima sera: «poi tutto si ricomponne stringendosi / ai residui della vita» e nel prologo finale sembra a fatica aprirsi uno spiraglio alla possibilità, forse l'unica, della «parola cinica / risorta»: «cerchiamo nel trauma / della memoria / di riunirci alla storia», «ricontiamo ossessivi / i visi cancellati / ma si rinasce nella vita che cresce...».

(Caterina Bigazzi)

STEFANO DAL BIANCO,
Prove di libertà, Milano,
Mondadori, 2012, pp. 111,
€ 18,00.



Prove di libertà insiste sullo stesso orizzonte – quello familiare e del rapporto di coppia – di *Ritorno a Planaval*, la raccolta precedente (2001): fin dal titolo *Una vita già vista* stabilisce un ponte con *Una vita nuova*, la sezione che apriva il volume del 2001, ma solo in negativo, nei termini della coazione a ripetere. Dove la ripetizione diventa l'emblema di un dissesto esistenziale difficile da sanare. L'ampia campata tra la prima sezione, *La gabbia*, e la penultima, *Libertà*, racchiude perciò il nocciolo ideologico di *Prove di libertà*; ma più che la realtà questo piano del discorso riguarda le parole, correndo il rischio di farsi operazione squisitamente letteraria. In *Gradazioni* «lasciando andare i nomi delle cose care» intercetta una precisa memoria dantesca, «Tu lascerai ogni cosa più cara», rideclinandola in forme zanzottiane. Il processo di emancipazione dalle concrezioni di ciò che si è («questa cosa umana intrisa di menzogna», *Portami via di qui*) è ripetutamente enunciato, ma non agito. E soprattutto – all'ombra di Zanzotto – il ricorso alla poesia è oggetto fin dall'inizio di un investimento perlomeno controverso, che ne denuncia l'inattendibilità: «fingerò solo con te» (*Portami via di qui*). L'insoddisfazione di fondo arriva a tradursi in metafore sovraccariche: «vomitare una poesia». Esagerazioni deliberate, certo; mentre non sembra esserlo, e pertanto mette sull'avviso, la consapevolezza che la poesia si risolve in un raccontare

cose che non interessano (*15 aprile*) e che non travalicano da un universo privato. La traccia letteraria è molto forte. Ancora nel nome di Zanzotto, dedicatario di *Teoria della neve*, in una delle ultime sezioni – *Vedute sul paesaggio* – il linguaggio sembra poter attingere una qualche prospettiva di verità. Ma è un po' esibire la lingua d'altri, come se due orizzonti del libro non comunicassero, nonostante lo sforzo di costruire *Prove di libertà* come un processo continuo: se cerchiamo la lingua di Dal Bianco essa pare assestarsi altrove, marcando una discontinuità. L'approdo della penultima sezione, *Libertà*, è alla morte, dove si azzera l'ambiziosa *quête*, con la magra compensazione di una via di sfogo verso un «prossimo ciclo» (*Restano pochissime cose*), che seguita a insistere su un nucleo di affetti strettamente privato, trasferendo il limite del presente anche nel futuro. Il fondale buddista del nulla e della cancellazione dell'io (*Prove di io*, *Cambio di persona*) non viene mai in primo piano; il libro è documentazione e memoria, a cui sembra impossibile sottrarsi, di un privato fallimento: con un accanimento per cui la vita come circuito di inganno e mistificazione resiste al progetto letterario. *Una vita già vista*, penultima sezione di *Prove di libertà*, espone i nodi irrisolti che in *Lontano dagli occhi*, ad apertura di libro, sembravano invece superati. Il mutamento radicale che si dovrebbe disegnare fra *Lontano dagli occhi* e *Aforismi di lavoro* non avanza: si interrompe tra la crisi in diretta di *Una vita già scritta* e il fondale mortuario di *Vedute sul paesaggio*. Malgrado il disegno, strutturalmente limpido, di spostare il centro della poesia fuori dal disordine e dalla mistificazione della vita, il libro rimane al di qua. Il corpo della raccolta viene infiltrato e corrosivo dalla lingua di una cronaca di miseria quotidiana, che vanifica ogni tensione liberatoria. Nemmeno la geografia – la Liguria del figlio Arturo, Torino, la città della seconda figlia (*Via Garibaldi confuso*), Siena e la campagna senese (*Vedute sul paesaggio*) –, così importante per Dal Bianco, mette vera distanza; né aiuta a ridefinire la lingua della

poesia. La memoria zanzottiana rimane in superficie, come un aggancio mancato. L'intonazione risentita, talora moraleggiante e sapienziale («Chi non ha niente in sé sta nella paura / e chi ha paura si difende aggredendo», *Carità, sordità, vuoto*), soprattutto in *Una vita già vista*, convalida l'impossibilità di sciogliere il coagulo biografico in discorso più ampio: ed è in questo territorio che gravita il libro. L'inizio aforistico di *Carità, sordità, vuoto* è in funzione della dura requisitoria che si svolge nella poesia: «te, / quel buco di violenza dentro te / che resta chiuso in autocommiserazioni». Mancano i nomi, ma il tu segnala un sanguinoso faccia a faccia che si trasferisce senza mediazioni nello spazio della poesia. Il registro sarcastico non fa decollare dall'occasione (*Terra di paradiso*); espone in primo piano quell'io, con le sue ferite, che si vorrebbe esorcizzare e a cui la scrittura invece si aggrappa. Se uno sblocco si intravede è per un salto brusco che consegna, per interposta persona, vita e futuro ai figli, ad Arturo, direttamente nominato (ad esempio in *Farsi del bene in Lontano dagli occhi*), e alla seconda figlia: «Se ne andrà [...] / [...] / con il fuoco di morte / che abbiamo dato a lei / e non abbiamo potuto/saputo / conservare a noi» (*A nostra figlia nata grande*). Si tratta con ogni evidenza di una libertà derogatoria: in *Terra di paradiso*, per contrasto con il «tumulo di malafedi o sterpaglia» che contraddistingue il noi, il finale si dilata sulle generazioni future (le «fiabe notturne dei figli / e dei figli dei figli»), affidando loro tutto ciò che è negato all'imprescindibile soggetto: una strategia su cui incombe la minaccia dell'autoconsolazione. Lo scarto laterale rileva l'impossibilità di mettere al centro del libro la lezione, per quanto incerta, delle 'prove di libertà'; accentua semmai la frattura interna, anche sul piano della scrittura, dove la cifra dell'invettiva non accetta di essere contenuta o ricomposta, resta l'emergenza di un discorso privato.

(Stefano Giovannuzzi)

STEFANO DAL BIANCO,
Prove di libertà, Milano,
 Mondadori, 2012, pp. 111,
 € 18,00.



Si ha l'impressione che il libro di Dal Bianco abbia provocato reazioni simili a quelle che accompagnano le uscite cinematografiche di Terrence Malick a cui molti riconoscono eccellenza tecnica ma un'incertezza quasi *new age* nell'olismo delle sue aperture filosofiche. Il titolo del libro è infatti impegnativo (potrebbe dunque sembrare pretenzioso), appena attenuato dal fatto che si parla di *prove di libertà*. Quasi tutte le sezioni in cui è diviso sono aperte da citazioni riconducibili al sufismo, alla gnostica greco-copta, allo zoroastrismo, a René Daumal. L'autore prosegue sulla strada di una lingua comprensibile, che può perfino sembrare banale, dato che ogni incrinatura letteraria è di fatto appena accennata e potrebbe così dare l'impressione di un tentativo andato a vuoto. Tale trasparenza stilistica il cui vero scopo è di non fare velo alla conoscenza della realtà – quando invece siamo abituati ad una condizione protagonista dello stile, come strumento di conoscenza della realtà – potrebbe sembrare allora fallire il bersaglio e proporsi solo come diario denotativo dei sentimenti e delle emozioni che costituiscono il quotidiano della nostra vita di individui. Ci sono però elementi per insistere sul valore della raccolta: sia collocandola nel solco di quanto l'autore ha saputo finora costruire nella forma di un percorso originale, sia per l'esito del libro in sé. Leggiamo prima di tutto per intero un testo che può valere come abbastanza tipico del fattore 'olistico' appena evocato. Si tratta di *La luce*

del cielo: «Si è coperto in un attimo il cielo della Val di Merse / e ora piove, uno squarcio rileva / le zone salienti del bosco d'autunno, / il fascio di luce si muove veloce. // Niente di ciò che sta accadendo / sollecita un commento. / Ciò che si muove nel corpo / segue le stesse leggi: // respiro, peristalsi, / una ghiandola per un castagno, / per ogni organo un leccio, / e uno e due e tre / e quattro e cinque e sei e sette. // Ciò che conta è il cielo / e quella luce che ci fa evidenti. // Tutto sta sotto la luce. // Tutto si muove in noi con quella luce dentro». Tutto sta dentro tutto, il cosmo/natura e il corpo umano, e tutto esiste in funzione della luce. La nettezza del movimento dei fenomeni della natura osservata da un punto topografico preciso si sovrappone ad immagini anatomico-biologiche (proprio come nell'*Albero della vita* di Malick). Segue un sorprendente conteggio da uno a sette, e quindi una bella e illusionistica variazione ancora sul tema della luce. Si osservi che quest'ultima parte del testo si intreccia bene con le altre poesie della sezione poste sotto la *luce* tutelare di Andrea Zanzotto (a cui è esplicitamente dedicata l'eloquente *Teoria della neve*). Zanzotto, a cui, come noto, Dal Bianco ha dedicato cure critiche importanti, appare anzi il vero catalizzatore della tematizzazione del contrasto tra perfezione naturale e la presenza di un *niente-dopo-niente* che vale tanto quanto la condizione del 'neutro' (secondo Blanchot, ma di fatto già in Leopardi) che come eventuale principio del male. Il 'tutto dentro tutto' è dunque qualcosa che può appoggiarsi tanto alle filosofie orientali che all'epopea di saturazione zanzottiana. Resta l'elemento di disturbo di quella 'conta' semplice e banale da uno a sette. È una voce infantile come potrebbe essere, appunto nel *petèl* di Zanzotto? Sono le sette note (do, re, mi, fa, sol, la si) che danno ciascuna il titolo alle sezioni del libro? Sta di fatto che diventa qualcosa a metà tra una formula mantrica e una filastrocca (così di nuovo in *A nostra figlia nata grande* «Così se ne andrà sul sentiero del vento barcollando / l'opera giusta di noi due, adulta con la sua verità / di tre di quattro di sette di dodici», dove sembra abbastanza chiaro che si parla di anni). Si apre allora come un buco al centro del testo che a noi può servire per considerare la relazione del libro con il

percorso poetico di Dal Bianco. Questi ha professato da tempo in sede teorica una sorta di rinuncia allo stile, quello che potremmo forse anche chiamare un gandhismo stilistico, una rinuncia, tra l'altro, allo stile armato delle avanguardie. Di questo atteggiamento la raccolta *Ritorno a Planaval* (2001) era l'applicazione perfetta. Lì, la poetica precedeva il libro e questo nasceva da quella. Si dice 'poetica', ma forse è piuttosto qualcosa che assomiglia di più al patto nominalista che vige nell'arte concettuale. Con *Prove di libertà* quel patto non si è rotto, ma si assiste a una sorta di ritorno dello stile, bene rilevato da Niccolò Scaffai nell'osservare che «la bassa temperatura lessicale è però bilanciata dall'articolazione sintattica, dalle ricorrenze ritmiche e dalla dissimulazione metrica» (in *Allegoria*, 65, 2013). Ma è uno stile che si dà sempre come insufficienza, così che quel po' di incremento stilistico che si esprime accentua ulteriormente l'esposizione del soggetto. La cosa va di conserva col fatto che una delle fonti di ispirazione dichiarate nel libro è il *teatro povero* di Grotowski così che possiamo vedere nell'arrendersi o nell'astrarsi del soggetto nelle situazioni del quotidiano tracce della *via negativa* che porta alla riduzione delle resistenze interiori dell'attore (e lo stesso vale per la rappresentazione contemplativa degli affetti, come quando, per perpetuarne le condizioni, di fronte al figlio piccolo che dorme l'autore opta per un piccolo trucco di capovolgimento delle responsabilità: «non mi resta che fidarmi, / visto che non ho niente da nascondere / se mi tengo alla sua mano / fingendo di sorreggerlo»). Forse è una strategia del libro quella di 'impoverire' sia la propria poetica 'storica' che la poetica condivisa del canone all'interno del quale si muove di preferenza Dal Bianco, così da forzare il patto col lettore in una sorta di inter-poetica situata tra la realtà e il suo trasferimento nel testo. Si tratta di un soluzione rappresentativa che trova perfino un parallelo nel definirsi di varie linee di concettualizzazione della nozione di povertà nella poesia di oggi (si dice 'povertà' come si diceva 'arte povera' o, assai recentemente, poesia *poor* secondo una posizione di Jean-Marie Gleize accolta da un gruppo di poeti italiani). Il libro si regge comunque da sé anche a non sapere molto della storia

della poesia di Dal Bianco. In questo gioco molto il consueto ritorno dell'incurvatura del tempo lirico di Vittorio Sereni, tempo normale, impiegatizio, borghese: dall'*attenzione* con cui si parla dei figli («il seme / dell'attenzione», in *A nostra figlia nata grande*), all'insorgere di un doppio dentro di sé (come in *Paura seconda*), in «Chi parla in me con voce di contralto / e mi chiede fiducia senza garanzie / e non si fa conoscere / se non nel mezzo sonno qualche volta?» (*La conquista del futuro*), a sussulti del sismografo 'patetico' quali: «Portami via, poesia, non farmi fare più / ciò che non voglio / perché davvero io non finga più con gli altri» (*Portami via da qui*), e a distanza, sempre sul tema: «Poesia, schifosa scappatoia, / sparisci, via, dalla mia vita» (*Meccanismo infernale*).

GABRIELE FRASCA,
Rimi, Torino, Einaudi, 2013,
 pp. 129, € 11,00.



Fatta salva l'autoantologia apparsa per Sossella nel 2007 e una serie di *plaque* per le edizioni d'If, era dal 2001 che Gabriele Frasca non pubblicava un libro di versi. Dopo *Rame* (1984 e 1999), *Lime* (1995) e *Rive* (2001), questo nuovo volume della collana bianca Einaudi – intitolato, col consueto gusto bisillabico paranomastico ed equivoco, *Rimi* – costituisce dunque la quarta raccolta organica di un autore che appare già da tempo saldamente assestato tra i valori certi della contemporaneità poetica. Il libro è nettamente tripartito. La prima sezione si chiama *Quevedo* e si presenta come una sequenza di venticinque sonetti tradotti dal seicentista spagnolo (in gran parte ripresi,

C'è in questi ultimi versi forse il ricordo (*portami via*) delle parole reali o magari solo possibili di alcune canzoni. Nel corso di un convegno alla Fondazione De André Dal Bianco ha cercato di accostare le canzoni di Luigi Tenco agli *Strumenti umani* di Sereni. La chiave della 'figura' non è forse tanto avvicinare Tenco a Sereni, ma Sereni a Tenco. Potrebbero, qui nel libro, essere stati scritti da Tenco (o da Gino Paoli) i versi: «Quando sei via da me / nell'altra vita tua lontana, / io forse, credo, ti dimentico». Non si tratta qui certo di recuperi *pop* sul filo di un citazionismo tutto post-moderno, ma forse invece una nuova chiave di lettura: che cioè accanto allo stile semplice e enigmatico (perché semplice) c'è spazio anche per un triviale gioioso, con licenza perfino di

non senza varianti, da un omonimo librino pubblicato da Frasca nel 2009). La seconda, eponima della raccolta, consta invece di quaranta testi in finta prosa. La terza e ultima offre invece una scelta di traduzioni dall'amatissimo Dylan Thomas. Recuperando infine l'uso di *Rive*, va infine segnalata quella che l'autore ama chiamare, riprendendo l'espressione dal gergo discografico anglosassone, una *fantom track*, e cioè una poesia nascosta alla fine dell'indice. Le sorprese, o i piccoli depistaggi, in realtà non si limitano al testo criptato (su cui dovremo tornare in conclusione), giacché la sezione *quevediana* si apre con un sonetto che di Quevedo non è, mentre la silloge di traduzioni da Dylan Thomas si chiude con un componimento che di Thomas non è. Lasciando agli studiosi di traduttologia la riflessione su un'assimilazione della voce altrui che finisce col risolversi in attribuzione eteronima, è interessante osservare che un traduttore esperto come Gabriele Frasca giunga a far proprio il nome dell'autore tradotto per farvi transitare testi propri: certo, nati dal contatto con la lingua altrui, ma – si deve immaginare – solo dopo che quella lingua è stata risintonizzata sulle movenze della lingua madre. Dopo la «pseudonimia quadratica» proposta da Giorgio Manganelli, cioè la pubblicazione di un testo attribuito a un omonimo del nome che figura sul frontespizio, c'è qui una sorta di 'eteronimia

deragliare (perfino dai binari della 'professione' se si vede la tmesi di *mes saggini*, come sullo schermo del cellulare – mentre quella di *prima vera* è di ben altra tradizione). Accade nella scena in treno descritta in *15 aprile* (cioè all'indomani della vittoria del centro-destra nel 2008 che «consegnava stabilmente / il paese alla canaglia ... »), perfetto esempio di cosa cercano queste *prove di libertà*: «... una ragazza / ride da sola ai mes / saggini del suo amico e ogni tanto / canticchia mimando la festa che ha nelle orecchie / ed è così / innocente, così rincoglionita, / da riversarmi addosso puntualmente / tutta la sua vita, prima / vera che coltiva / la mia rossa ferrovia infinita».

(Fabio Zinelli)

sottrattiva', cioè la traduzione a nome proprio di un testo attribuito a un altro. Se poi si osserva che un testo siffatto è pubblicato all'interno di una serie di traduzioni da originali effettivamente esistenti, ecco allora che si deve di nuovo rilanciare la questione ai teorici e storici della traduzione: il 'Dylan Thomas di Frasca' diventa infatti un 'Frasca thomasizzato' (ma solo dopo che Thomas ha assunto la lingua di Frasca). Messa così la cosa, questo scambio di voci e identità può apparire un gioco – un tempo si sarebbe detto 'post-moderno'. E certo non si può negare che nella decisione di rovesciare o attribuire surrettiziamente i nomi vi sia una dimensione ludica. Ma, almeno in questo caso, la fluttuazione tra scrittura in proprio, traduzione e riscrittura funziona in quanto, sotto il movimento tra le varie identità e realtà poetiche, giace una comune sostanza, che si può sintetizzare col titolo di uno dei componimenti di Dylan Thomas: *Deaths and Entrances*, 'Decessi e Ingressi'. Del resto, proprio un verso del poeta gallese – che in traduzione suona «al resecante definitivo regno del tuono di genesi» – Gabriele Frasca aveva utilizzato per formulare la tesi del notevole saggio *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale* (1996), secondo cui la «sostanza traumatica del mondo» consisterebbe nella folgorazione subita dal soggetto quando viene posto innanzi alla verità secondo cui la «genesì» è «resecan-

te», che cioè l'esser venuto al mondo toglie fuori, taglia, separa il soggetto rispetto al resto. Su questa stessa linea si inserisce il nuovo volume di versi. Nella sezione quevediana l'assunto si presenta nei termini della duplice spinta tra evanescenza del tempo e radicamento dell'esperienza nella carne. Da una parte vi è allora la dolente richiesta «venite anni vissuti e già trascorsi» («ehi della vita [...]»), dall'altra la consapevolezza che «apre per tempo il corpo il proprio spacco / e i denti che disertano la bocca [...]». Ma il lettore deve apprendere che la prima esperienza che la carne assume è proprio l'esser resecata, tagliata via, dal tempo innanzitutto, sicché non si può che considerare con malinconia il fatto che la vita si dissipi («come scivoli via e poi con quali / guizzi dalle mie mani sfuggi vita»). Ma radicamento nel corpo significa prima di tutto pulsione erotica, tensione verso l'oggetto che fa di me soggetto (genesì è infatti «resecante»): non stupisce allora che la Donna amata (o Ninfa, come tante volte si legge nei canzonieri barocchi) sia qui – abolite regolarmente le maiuscole – «lisi», e cioè scissione. Più varia la terza sezione, ma la scelta da Dylan Thomas s'incarna soprattutto sui componimenti che trattano il tema vita/morte, appunto mettendo insieme, come s'è visto, *Decessi e ingressi*. La situazione raggiunge il suo culmine con l'immagine del «piccolo cranio» del bambino ucciso durante un'incursione dei bombardieri tedeschi a Londra: folgorante, terribile visione del potere che ci sovrasta, quel «tuono» è la letale esplosione dei missili e al contempo è la rivelazione (davvero apocalittica) di genesi. Il motivo morale degli spunti quevediani (terminati da una significativa apparizione di Seneca nel venticinquesimo e ultimo sonetto) e la declinazione catastrofica e

'urlata' della terza sezione si fondono nella sezione eponima intermedia. Preso nella serie *Lime Rive Rimi*, il titolo fa pensare innanzitutto ai 'rivi', allo scorrere della vita, tanto più che l'epigrafe iniziale da Deleuze e Guattari propone «un ritmo senza misura, che rinvia alla flussione di un flusso, cioè al modo in cui un fluido occupa uno spazio liscio». Dalla clessidra classica e barocca saremmo così passati a un più moderno e 'fraschiano' *orologio ad acqua* che misura il flusso del tempo col flusso della forma. A patto però di considerare i *rimi* come un metaplasmo (e barbarismo) dal femminile 'rime', sostantivo che etimologicamente (ma l'accezione è presente anche in italiano) vale 'fenditura'. Dunque, ancora ci troviamo nel regno della potenza resecante introdotta da genesi, dalla genesi di ciascun soggetto. E allora è chiaro che l'unica interpretazione corretta del titolo, come seconda persona singolare dell'indicativo presente del verbo 'rimare', costituisce una soluzione estrema per coinvolgere il lettore dentro la flussione del flusso: far sentire al singolo lettore, soggettivandolo, il suo stesso scorrere affidandogli percezioni e sensazioni di un altro soggetto. Le trentanove lasse di finta prosa – ma in realtà si tratta di una sequenza di doppi endecasillabi –, cui si aggiunge un'ultima lassa, più breve, che suggella la serie, presentano ogni volta un personaggio (presumibilmente diverso), di cui viene seguito un episodio della vita rivissuto nel ricordo. La dimensione fantastica del rammemorare e considerare viene rappresentata per mezzo del discorso indiretto libero, così che la 'soggettività' altrui del personaggio viene percepita dal lettore, su cui ricade la responsabilità di assumerla su di sé, di viverla come propria (esattamente come accade nel gioco delle voci tra testi origi-

nali tradotti e testi originali inseriti tra quelli tradotti). Che l'opera compia il suo destino nel lettore è del resto quanto invoca il sonetto di apertura della raccolta, dove 'tu' (lo stesso che poi troviamo nel primo dei *Rimi*, unico alla seconda persona) è *incalzato* da 'io' che chiede che la «voce lo complet[!]»: il celebre assunto di Emile Benveniste, secondo cui il linguaggio umano è incentrato sul continuo gioco tra assumere e abbandonare il posto del locutore, colui che si dice 'io', per lasciare che 'tu' acceda a quella stessa posizione, diventa qui sostanza stessa dell'esperienza poetica. Questa strenua meditazione sulla morte e il sesso, sul tempo che scorre via mentre la carne si abbarbica a ogni occasione per offrirsi l'illusione di una qualche permanenza fa del nuovo libro di Frasca davvero un'opera morale, dove il classicismo originario di alcuni dei testimotivo è ridisegnato alla luce della psicoanalisi, delle neuroscienze e della filosofia. Ma resta una meditazione di forte impatto morale. Lo conferma il testo fantasma, il 'componimento in più' in cui ci si imbatte giunti alla fine dell'indice. Giocato visivamente come le lasse dei *Rimi*, con lo scavalcamento del *recto* e il prolungamento nel *verso* della pagina, la *ghost-track*, o beckettiano 'motivetto' aggiuntivo ci presenta 'io' che invita se stesso a «una scuola più saggia» nella quale educare «la [sua] anima»: andando verso la fine della vita, io mi ridico che quello che mi accade non è altro «che nuvole in cielo / mentre s'affievolisce l'orizzonte», fatto mano a mano più stretto dall'«addensarsi cupo delle ombre». Ne viene fuori una lezione sul transito, sullo scorrimento di quel flusso che è la vita di ciascuno.

(Giancarlo Alfano)

SIMONE GIUSTI, *Leggenda e altri discorsi*, Faenza, Mobydick, 2012, pp. 64, € 10,00.



Nella sua raccolta d'esordio, Simone Giusti offre al lettore i risultati di un laboratorio poetico ormai ventennale, raccogliendo testi realizzati nel corso degli anni Novanta, poi lasciati decantare, meditati e infine ripresi, riletti, in qualche caso rielaborati. Testi nati in occasioni e contesti umani, culturali, esistenziali molto diversi, ma tutti intimamente legati alle vicende personali dell'autore, cosicché il libro si presenta come una sorta di autobiografia in versi, autobiografia però riletta in chiave mitica e, parzialmente, romantica, leggendaria, dove la parola *leggenda* rinvia alle mitografie popolari novecentesche, al West, alla frontiera. Quello di Giusti è, di fatto, un libro di frontiera, anzi di molte frontiere, personali, biografiche, e immaginarie, senza peraltro che tra i due campi, quello del vissuto e quello del 'creduto', o del sognato, possa darsi una facile distinzione. Nella sequenza di testi che dà il titolo al volume, *Leggenda*, quasi una sceneggiatura in versi, Giusti tenta l'operazione di riscrivere il (falso) dualismo caproniano fra cacciatore e cacciato in salsa, diciamo così, spaghetti-western. Conservando le atmosfere metafisiche del modello 'nobile' (non scordiamo, del resto, che esiste anche un "western metafisico"), l'autore le contamina però con i sali di un *humour* acre, da mezzo sorriso all'angolo della bocca, che conferisce al

testo corpo, grinta, nerbo, e un'amarezza a denti stretti. Il duello tra un io-pistolero in carne ed ossa e un ineffabile avversario-nemesi, non privo di tocchi efferati, è una sorta di resa dei conti rabbiosa con l'io/tu del proprio destino, un gesto a-eroico motivato solo da una testarda, insensata e finalmente inutile volontà di far salva la pelle, nonostante tutto congiuri per indurre il 'protagonista' alla resa («ti cercano per farti morire / insisto a voler sopravvivere»). Questa attitudine di uomo disilluso, e tuttavia mai cinico, sempre coinvolto e insieme sconvolto dalla vita, dalla storia, dalle eterne illusioni umane (significativa la citazione di Thoreau posta in esergo), caratterizza l'intera raccolta, rinviando ad atmosfere ora cinematografiche, ora da novella ottocentesca rurale (penso a versi come «le donne a casa ad aspettare sole / con dei bei fianchi e delle sigarette / e cibo e vino e tanto amore / la paura che fa sempre compagnia»), fino a sfociare nella viscerale prosa ' lirica' *Zac zac*, un testo *loufoque*, alla Poe, che è forse la prova più potente, e insieme dolorante, della raccolta. Ma *Leggenda* è anche un libro di luoghi, di dimore esistenziali. E se la permanenza in Salento, dove l'autore ha vissuto nei tardi anni Novanta, ha lasciato tracce decisive nei testi, tra le pagine più riuscite ci sono quelle, da saporito e crudo romanzo familiare, che raccontano la Maremma, regione natale di Giusti. Una Maremma che è, che era (se ogni leggenda non è che realtà trascorsa, scomparsa, e in quanto tale divenuta materia di rimpianto) a tutti gli effetti West, il nostro unico e profondo West, dato che l'America inizia, nella pittoresca geografia della costa toscana, con il *pueblo* de 'la California'. Quella che Giusti racconta è una Maremma-frontiera solcata dalle ombre dei mandriani a cavallo, terra di emigranti, minatori e grandi giocatori di baseball, paese abitato da uomini con la «pellaccia», come il nonno, «un highlander nostrano che sta nella mia terra e la protegge...»: ma anche terra di vivai, terra lastricata di fiori e quindi, inevitabilmente, sospesa sopra 'muri della terra', anzi sopra muri di letame, se è da lì che i fiori nascono,

sorgendo dalla putredine, dal disfacimento della «terra verminosa e puzzona». Il tema del comune destino biologico, inteso come annuncio e manifestazione della morte, rappresenta una delle costanti tematiche del libro, mostrando attraverso immagini crude, talora scatologiche, il lato osceno, mortuario di ogni 'leggenda'. Altri aspetti caratterizzanti il libro, anch'essi chiaramente connotati in senso autobiografico, sono gli spunti metalettari e il raffinato gioco citazionistico messo in campo da Giusti, all'interno di una precisa ma libera costellazione di autori amati, dove Caproni e Céline siedono, presumibilmente su una ruvida panca d'osteria, a fianco dei CCCP. A una stringente riflessione sul rapporto tra identità individuale e ciclicità dei ruoli familiari all'interno dello stritolante meccanismo generazionale («vi siete presi tutto / non l'avete fatto apposta / – no davvero»), si affiancano poi raffinati interrogativi circa il senso della comunicazione interpersonale e le ragioni del costante inciampare del linguaggio tra le pieghe dell'appetizione, tema questo su cui Giusti scrive alcuni dei suoi versi più partecipati, e musicali: «perché se il mondo è lingua solamente / allora io sono perché tutti / siamo, io penso perché noi pensiamo e quel che penso / non fa che rimbalzarmi dentro». Fuori e dentro il mito – un mito che si sa comunque irrealizzabile, e perduto – Giusti si rivela voce ascrivibile alla lunga, e nobile, tradizione di ruvido romanticismo anarchico riscontrabile in molti toscani, per così dire, costieri (se esistono, come credo, almeno due Toscani, la marittima e la contadina), 'nervosi per natura', di cui condivide non solo la disperazione ma anche l'ironia e talora una certa, esibita, volontà ludica. Rispetto a un Bianciardi, o a un Piero Ciampi, Giusti si dimostra tuttavia indisponibile alle chiusure di un ostinato e autodistruttivo individualismo: la sua scrittura cerca la strada della comune condivisione e collaborazione, nella umana certezza che le nostre storie ci accomunano, se comune a tutti è la pena del vivere.

(Riccardo Donati)

MIA LECOMTE, Intanto il tempo, con una nota critica di Gabriela Fantato, postfazione di Elio Grasso, Milano, La Vita Felice, 2012, pp. 76, € 10.00.



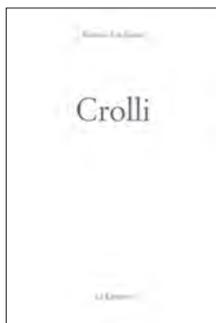
«mentre scrivo» dice un verso – l'ultimo – di *Jack in the box*, seconda poesia dell'ultimo libro di Mia Lecomte. Succedono cose, intanto che nascono questi versi, e lo sguardo dell'io lirico vaga, si posa, inquadra immagini mentali e quotidiane. E anche il tempo continua quello che sa ed è abituato a fare. *Jack in the box* potrebbe essere considerato un testo emblematico per questa raccolta in cui dietro alla tendina di un interno intatto si svela un'atmosfera sottilmente conturbante, hoffmanniana. Tasselli di versi ci mostrano giocattoli, personaggi fiabeschi e circensi, oggetti e gesti di un'infanzia dai disegni rassicuranti, ci fanno vederne uno squarcio e ci portano altrove. Il titolo *Intanto il tempo* si presenta con una precisa simmetria sillabica e consonantica, evoca un suo doppio, un secondo binario, prepara lo sguardo a seguire due solchi paralleli – come se dovesse dividersi tra la vita vissuta e quella scritta, tra terra e filo sospeso nell'aria: «dovranno ripensare alle formule / per convergere su tracciati reciproci / appaiati speculari a se stessi / valutarsi in due ipotesi analoghe // due di tutto /occhi e mani» (*Funamboli*). Mia

Lecomte mette a fuoco relazioni di incidenza fra punti, rette e piani, insiste su alcune e ne osserva le conseguenze in una rete passeggera di geometrie poste in una cornice metaforica, un *modus poetandi* di cui si individuano elementi già in una delle sue prime raccolte *Geometrie reversibili* (Salerno 1996) e che troviamo anche nel lavoro fotografico recente della poeta. Penso alle foto arrivate finaliste al Premio Cascella, una cucina giocattolo smessa, dall'aspetto retrò, un insieme di rettangoli e cerchi dal titolo *economia domestica* e ad alcune immagini di una mostra di Genova *Quello che vedono i poeti* – ne cito una, *braços abertos*, a cui viene fatto riferimento nei versi conclusivi di un testo della raccolta precedente *Terra di risulta* (La Vita Felice 2009), *A Nasso*: «Cristo redentore / a braccia conserte / in fondo a Guanabara». Per approfondire e seguire questo tentativo di dialogo in corso tra fotografia e poesia, si può consultare il link: <http://www.vogue.it/fotovogue/Profilo/c6925060-6b4c-491a-a580-1d8318cf67c2/User>. Il tempo è ora protagonista, ora contenitore, ora «tecnico delle luci» che illumina pezzi di storie, giocando con le ombre e rendendo visibili aspetti e angoli che potrebbero preferire il buio; un tempo che cambia prospettiva, si cela sotto la superficie, tira qualche filo, osserva dall'alto, sempre un po' in sordina, come se avesse altro, tanto altro da fare; un tempo con un corpo, a sua volta, dalle forme inquiete, e inquietanti, che cambiano. Cambia anche lo sguardo e con esso la forma dell'oggetto su cui si posa, il suo rapporto con la consistenza, come succede nell'esergo di Casimiro de Brito in apertura della prima silloge *Democrazia dell'Ordinario* che propone una possibile direzione allo sguardo del lettore: «Tomo na mão uma pedra / e penso: uma nuvem / un pouco menos efémera» [Prendo in mano una pietra / e penso: una nuvola / un poco meno effimera]. Una delle poesie di *Democrazia dell'Ordinario* si chiama *Inventario*, e si potrebbe definire

la raccolta così – un inventario obliquo di coordinate per richiamare in superficie paesaggi e gallerie della mente – come nella poesia *Memorandum* qualche pagina dopo, dove si accenna a una storia che non viene narrata: «bambino moldavo e cinese / grati al linguaggio cifrato / del matematico del rinascimento»; è presente nei versi una consapevolezza che spinge a volgere indietro lo sguardo, fare i conti per ricostruire un equilibrio, creare una base per poi poter ripartire. INTANTO IL TEMPO contiene, oltre alla prima, già citata, altre tre sillogi: *Kloe*, *O L'Intermittenza della Materia*; *Dedicche ritrose e Della Buonanotte*. I versi scorrono, dicono – con (apparente) distacco – in modo addirittura lieve, come ha scritto qualcuno, ma al lettore arriva il peso e talvolta supera quello stabilito della forza di gravità. Un cielo denso, plumbeo, un'aria talvolta sottilmente minacciosa, e il susseguirsi di personaggi colorati ora davanti, ora dietro le quinte, costringono a zigzagare, a un continuo andare di qua e di là sulla linea dell'ossimoro, figura portante del libro, più delle singole figure poetiche contenute nei versi, perché si srotola attraverso tutta la raccolta (come la non nominata – ma presente tra le righe – matassa del fuso di Rosaspina). È sottinteso – lo fa capire una serie di piccoli scintillii sparsi, non troppi, giusto il numero necessario – che la speranza sta nella scrittura, che è lì pronta per accompagnare chi vuole uscire dalla cantina, scalino per scalino, verso per verso. La porta è già aperta in uno spiraglio. E, considerata l'importanza del tempo, come quello degli anelli nella carne degli alberi, sicuramente non è casuale «dopo tutto questo vivere» (*Ikea*) il numero dei testi contenuti nella raccolta, un componimento per ogni anno, creando un mosaico, in cui si intersecano scatti mentali e riflessi, materia e antimateria, vita vissuta, illusioni smantellate e vita scritta, andando avanti poesia per poesia, come fa – fuori dalle pagine – *intanto il tempo*.

(Barbara Pumphösel)

ROSARIA LO RUSSO,
Crolli, Firenze, Le Lettere,
2012, pp. 64, € 15,00.



Al talento espressivo di marca plurilinguistica e accumulativa che da sempre caratterizza la scrittura poetica di Rosaria Lo Russo, nessuna area tematica quanto quella prescelta in quest'ultimo libro potrebbe essere più congeniale. Allegoria e catalogo del disfaccimento contemporaneo delle forme, dei linguaggi, dei paesaggi, ma persino dei corpi e dei luoghi deputati all'abitare, *Crolli* propone un discorso che è insieme privato e pubblico, esistenziale e civico, metalinguistico e referenziale. Il percorso poetico si organizza associativamente in base a una metafora centrale: quella della casa-corpo, guscio e scrigno parlato da un processo di inesorabile disgregazione, ma animato da un intensissimo sussulto linguistico di vitalità, come in un'agonia che è di per sé tema e significato: «Le cose còlte sul fatto imperitante, da lato, / imperturbabili espongono penombre e pieghe / incrinare come rughe d'espressione. / Le crepe simmetricamente segnalano / rischi di selvatiche estinzioni o caducei / fulminanti peritoniti d'intonaco» (p. 14). Nel segno dell'intercambiabilità tra organico e inorganico, se da una parte gli oggetti sono forzati entro un'animazione quasi surrealista («Le cose, gelosamente asseverate, si vendicano / dei subitanei spostamenti spalancando / corolle maniglie come gli occhi invasati / degli innocenti», p. 8), dall'altra il trattamento del corpo è espressionisticamente declinato in termini di grottesca cosificazione, di deformante resa inorganica («Scivola lentamente anche il cuore / sciogliendosi come gesso fra dita suda-

te», p. 39). Il crollo riguarda luoghi, corpi, lingua, oggetti che specularmente sconfinano in reciproche deflagrazioni. Il disfaccimento corporeo è reso in una diffusa, funambolica e minuziosa sintomatologia patologica, che computa, ad esempio, il «clangore d'ossa sinistre in riassetto» (p. 16), gli «occhi pieni di terra» (p. 17) o gli «occhi crepanti» (p. 13), la «demolizione maxillo-/ facciale» (p. 18), il «maxingorgo biliare» (p. 16). Mediante una palese disseminazione di isotopie foniche (particolarmente ricorrente il gruppo consonantico -CR nelle due parole tematiche *crolli* e *crepe*), il testo della Lo Russo percorre la via più propriamente poetica dell'associazione e della polivalenza semantica: *crepe* è ad esempio il segno di un'incrinazione che prelude al crollo, ma anche una voce del verbo *crepare*, che conduce la semantica della morte al centro di questa rapsodia poetica. Ne è prova il fatto che i *topoi* della polvere e della cenere ritornino insistentemente nella raccolta, divenendo centrali nell'ultima poesia, che chiude il libro come un riepilogo, dedicata ai terremotati dell'Emilia, in cui, nella casa minacciata dal crollo, le «donne morte», «le nostre parche domestiche, le nostre / Aracni arcane», «sono diventate la polvere che si annida negli angoli» (pp. 59-60). Il crollo rappresentato nel testo è azione processuale, segno culturale e collettivo di una decadenza che non lascia scampo ma che insieme chiede la pazienza e l'intelligenza del suo inconcluso procedere. La parola moltiplicativa e trascinante del testo riesce a rendere esattamente proprio questa tensione in atto, l'accadere progressivo e infinito del crollo, l'entropia centrifuga del caos che sembra non giungere ad alcun compimento (e si veda, ad esempio, una prosa che segue la lenta caduta di due pattinatori sul ghiaccio, quasi mimandone cineticamente in parole il virtuosismo ginnico, pp. 29-30). La mimesi del caos si fa linguaggio, ne segnala la deriva attraverso il riuso parodico degli standard linguistici, dei tic comunicativi, delle icone linguistiche contemporanee: «Mi rigoverno vomici spaventati, anse di tumulti al cardiac / sospendono il respiro cedendo al righello prospetto di un / ripristino di risiko ad alto rischio, allarme rosso, / fusti barbuti cannicci marci, caste scialbe al governo» (p. 10). Il discorso civile che – sempre in parallelo alla ricognizio-

ne interiore – questo libro propone, come nella migliore tradizione espressionista si serve delle armi della citazione deformante e parodica («dottor Divago», «polvere alla polvere», «faccetta rossa, faccetta nera», «lardo che colonna», «mammaliturchi», «sconto di civiltà», «ponzipilati») di un mondo visto sullo schermo televisivo e ascoltato come in una delirante allucinazione uditiva, che arriva dunque già frantumato e straniato dalla realtà. Cosicché il disordine del mondo si manifesta in una lingua deprivata di forma e di significato: «Poi ci rubano – rimetta – l'antica lingua / disseminando babilonie come scrollasse di dosso / torri babelliche che confuse sparigliano» (p. 9). *L'indignatio* civile, che è sicuramente una dimensione essenziale di questo libro, ha però come suo carattere precipuo l'essere sempre condotta da un punto di vista interno, e la voce che denuncia i 'crolli' del reale sembra nascere dal buio e dal caos delle sue stesse rovine, rotta e alterata dai sommovimenti tellurici di una qualche apocalisse, come in un profetismo furioso ma al contempo dolente, mai esente da una intensa partecipazione a questa drammatica entropia. Un io rappresentato nel testo come punto percettivo e prospettico del crollo in atto, «risibile missionaria ripudiata / dall'irresistibile ascesa di una borghesia / come dalla borghesia in rapida discesa» (p. 14). Lo stesso linguaggio poetico non sembra perciò ambire a salvare alcunché né a rinvenire senso, ma si dedica invece ad amplificare i crolli in cerchi concentrici e autoproliferanti. È questo tono ossimorico di desistenza indomita, di furibonda resa, a caratterizzare il libro e a definire una nuova misura espressiva più matura, in cui il gioco linguistico non è mai fine a se stesso ma sempre profondamente necessitato, poiché la tensione linguistica è argine e parte insieme di questa drammaturgia del caos. La lingua poetica che si incarica di rappresentare il crollo, registra e misura nel proprio agire la propria stessa caduta e inanità, tanto che in alcuni testi, che potrebbero forse indicare una nuova direzione nella poesia della Lo Russo, il fondamento fonico del dettato è come disciplinato da un sentore di dolente autenticità e da una qualche riassunzione di movenze liriche. Si pensi ad esempio all'intensa elegia *Le parole e le cose*, che della lingua e della poesia

racconta l'impotenza, la deriva di silenzio di fronte alla morte, all'assenza, al dolore («Scrivere una poesia sulla tua morte è vietato // Questa non è una poesia / È una pagina strappata di diario»). Ma anche alla misura espressiva più pacata e riflessiva di testi che raccontano la scomparsa del paesaggio e dell'ethos dell'infanzia: «Sulla fiumara secca si deposita una melma / di fogna [...] / l'odore di liquerizia e mentuccia è quasi ovunque /

GIULIO MARZAIOLI,
Quattro fasi, Roma, La
 Camera Verde, 2012, pp. 28,
 € 20,00.



Leggendo queste *Quattro fasi*, viene da dire che quella di Giulio Marzaioli è una scrittura eminentemente progettuale. È questo, infatti, il dato essenziale del suo fare poetico, il quale si sviluppa su progetti ben delimitati, circostanza che spiega in parte una certa identità multipla di tale scrittura, non immediatamente riconducibile a un centro unico, a uno stile univoco. Si tratta comunque di un dato che rende i libri di Marzaioli per alcuni aspetti 'necessari', nel senso che ciascuna uscita editoriale non si presenta come una pura e semplice silloge oppure quale sintesi del cammino compiuto fino a un punto determinato nel tempo, bensì come opera compiuta, frutto di un progetto fortemente predeterminato, non tanto nel *télos*, quanto soprattutto nelle condizioni di realizzazione dell'opera. Il progetto pluriennale delle *Fasi*, avviato nel 2010 e articolato appunto in quattro tappe, conduce, all'ingrosso, una ricerca dell'identità, sia della persona che del testo medesimo. È

sparito e comunque non trasmette più un mito, anche dove / si annida, dell'infanzia, la mistica eolica di quando / andavo su e giù in bicicletta a rubare fiori di zucca / e more, estorto, disdetto, fine della mia campagna» (p. 23). Come se il passato opponesse al crollo e alla degradazione del presente una strenua resistenza, e lo spazio memoriale lottasse per conservare una propria essenziale autenticità che si traduce in testi di misura e di tono più

opportuno avvertire subito che tale ricerca non ha alcunché di autobiografico, anzi tende a interessare una dimensione plurivoca e collettiva della personalità (chi vive e lavora in un quotidiano chiuso), oltre che la dimensione testuale, giacché, come si diceva, il testo concluso è contraddistinto da modalità di scrittura nettamente diversificate, al punto che una delle fasi esce dalla pagina scritta e si avvale di un video. In quest'ultima circostanza sono racchiuse numerose componenti fondamentali della scrittura di Marzaioli: prima di tutto, l'opera non esibisce connotati autoriali 'forti', giacché nasce dal contributo di altri soggetti oltre a colui che la progetta e la firma (per esempio Gaia Rinaldelli e Michele Zaffarano, indispensabili per la realizzazione della *Fusione di terza fase*, rispettivamente per le analisi di linguistica computazionale e per le riprese e il montaggio del video); in seconda istanza l'intero insieme testuale si può leggere ricorrendo alla nozione di installazione verbale. Si tratta infatti di un dispositivo non concepito per una lettura lineare del testo poetico: esso presenta numerosi punti di accesso e, parimenti, numerose modalità di organizzazione del testo. Davanti alle pagine che contengono la *Fusione di terza fase*, dove rinveniamo alcuni grafici e una sorta di muro composto di vocaboli, risulta difficile immaginare di disporsi secondo la medesima postura mentale con cui si affrontano i versi tradizionali, comunque siano declinati. Entrano quindi in gioco altri fattori percettivi, come ci accade, appunto, davanti a una scultura e a una installazione, che consentono di girar loro attorno e di contemplare l'integrazione o la discontinuità delle parti. Vediamo più da vicino come si è realizzato il progetto *Quattro fasi*. Nei *Moduli di prima*

classici e pacati: «Odore di pomodoro cotto, nauseabondo / odore di casa-famiglia. Quand'ero figlia / non concepivo di mangiare in rosso alla mensa / dei poveri ricordo in bianco il mio pasto. Di me / che dietro occhialini di ferro imbambolavo / su una pasta scotta, resta un'automa o sindone, / in questo tempo in cui il ricordo non conta» (p. 37).

(C.V.)

fase si espone, per così dire, il tema (non il contenuto; il termine *tema* vale anche in chiave musicale), attorno al quale si impernia l'intera operazione: l'identità. L'input è generato dallo smarrimento di un *badge*, dal quale scaturisce una sorta di riflessione su un altro elemento sostanziale alla scrittura di Marzaioli, quello del lavoro, già presente in testi precedenti (per esempio in *Cavare marmo*). Ed ecco il succedersi di una continua opposizione tra «dentro» e «fuori», nella quale il primo termine si riferisce all'«acquario» o al «vetro», figure traslate dell'universo chiuso e claustrofobico della nostra vita lavorativa e non (l'ufficio, il quotidiano), da cui non si riesce a uscire. Dimensione chiusa allusa forse anche dalla forma quadrangolare dei moduli, dal disporsi del testo secondo un andamento geometrico-spaziale non immediatamente riconoscibile come metrico. E così la ricostruzione dell'identità della persona – non, si badi bene, dell'autore – procede in parallelo con la costruzione o ricostruzione di un testo per via modulare, appunto (tipico di questa scrittura è infatti l'uso delle ripetizioni). Al tentativo di aprire un varco, di forzare quella dimensione chiusa ed elaborare una via d'uscita, rispondono le *Voci di seconda fase*, il passaggio maggiormente corale dell'intero progetto. Qui sono rimodulate numerose voci intervistate e registrate dall'autore, le quali propongono le più svariate prospettive di fuga, quali che siano, «Ma facendo ciò che piace». Nondimeno, alla complessità corale dell'opera fornisce il proprio contributo anche l'uso della linguistica computazionale, cui l'autore fa ricorso nella terza fase, rappresentata da un video che rielabora a sua volta, *ex machina*, i *Moduli*. Di questa operazione nel volume restano 'solamente' la

spiegazione del procedimento, i relativi grafici e l'insieme dei lemmi che vanno a comporre la «partitura verbale», sulla quale si innestano poi alcune delle *Voci*; di qui, appunto, la «fusione». Questa terza fase è alquanto emblematica delle modalità operative di Marzaioli: spesso la scrittura, il testo, rimandano a qualcosa che sta fuori dal testo medesimo, a un altro da sé. Si instaura così un fitto dialogo intermediale che fa esondare la parola scritta dalla pagina e la conduce altrove, in particolare verso l'immagine, sia fotografica che video. Alla *Sintesi di quarta fase*, da ultimo, il compito di trarre le somme, di individuare nella memoria il fondamento,

ancorché minimo, dell'identità individuale: mi ricordo dunque sono. «PER CIASCUNO UNA SOMMA DI RICORDI / IL RICORDO MANCANTE È LA MEMORIA / UNA MISURA ATTENDIBILE DELLA PROPRIA IDENTITÀ», sono questi i tre enunciati con i quali si chiude l'intera opera. Si chiude e si compie, giacché quella delle *Fasi* è una scrittura fortemente concettuale, se così si può dire, legata non solo e non tanto al mero dato testuale, ma anche e soprattutto al concretizzarsi di un intero progetto. E dunque al vocabolo *fasi* si può attribuire tanto l'accezione strettamente referenziale – sono appunto le fasi (*steps*) di un lavoro, detengono un senso cronologico o spaziale – tanto quella eti-

mologica. Secondo l'etimo greco, *fase* è infatti ciò che si manifesta all'occhio (dal greco φαίνω: apparire), come si trattasse di una immagine fisica del tempo: il tempo visualizzato nello spazio. E fasi, infine, sono anche gli stati di aggregazione della materia, che qui, per estensione, si configurano come il manifestarsi di un'identità. Le *Quattro fasi*, in fondo, si possono leggere come una lunga indagine sull'esperienza del soggetto nell'epoca, e negli spazi, della disidentificazione, primo dei quali, ovviamente, è quello del lavoro. Ed ecco perché, infine, il progetto che vi si realizza è evidentemente politico.

(Massimiliano Manganeli)

ROBERTO MOSI,
L'invasione degli storni,
 Firenze, Gazebo, 2012,
 pp. 44, s.i.p.



Per ispirazione e struttura, la 'trilogia' di Mosi si presenta come una contemporanea rivisitazione della *Commedia* dantesca che ambisce ad un disegno universale e allo stesso tempo ad una marcata connotazione fiorentina. Un percorso ascensionale che, tripartito nelle sezioni *Valle dell'Inferno*, *Via del Purga-*

torio, *Nuovo Cinema Paradiso*, dà vita a un affresco a forti immagini, giocato tra mimesi di luoghi reali, citazioni letterarie ed incontri con personaggi e simboli, nella ricreazione visiva/vissuta di un patrimonio acquisito e comune. È il viaggio di speranza e significato da parte di un uomo che osserva, registra e testimonia quella frattura conflittuale tra umanità ed ambiente che l'impegno poetico è chiamato a sanare, ma che il 'maglio della Storia' pare riconfermare ad ogni passo. Nella prima parte, la valle dell'Inferno, sorvegliata dalla vigile *Cornacchia*, altro non è che la postmoderna discarica del mondo, o come scrive Giuseppe Panella nella Prefazione «il non-luogo del consumo e della disarmonia»: l'immagine altrimenti positiva del passaggio degli uccelli migratori si riflette sul degrado della comunità speculatrice, in una paludosa congestione dalla quale tra i miasmi affiorano mostruose presenze alla coscienza, tra reale e virtuale, tradizione ed espressionismo; anche il ritmo sembra rallentare al peso di alcuni giudizi sulla storia recente. Si passa quindi all'atmosfera umbratile e

alla più scarna precisione del linguaggio della parte centrale, ovvero il bianco inesorabile «Tempo dell'Attesa» scandito tra le squallide mura di un purgatoriale Reparto oncologico, nel quale l'unica linfa è la chemioterapia e il paziente è un provvisorio *homo viator* osservato in silenzio dal *Ragno* che tesse la tela degli umani destini. Poi la malattia sembra vinta e, sempre con la guida di *Gabriella*, novella Beatrice *coronata di luce*, si conclude l'ascesa salvifica: come sullo schermo di un *Cinema* scorrono in tripudio uno dopo l'altro fotogrammi luminosi e 'trasfigurati'. E qui, nella fucina dove «Appare il senso, la forma, / il fuoco abbraccia la creta, / l'opera è pronta per brillare...», approda l'epilogo di un cammino pensoso ed umano che non rinuncia a stemperare i mortali vizi nelle immortali virtù dell'arte. Mentre anche le presenze naturali, gli uccelli, si fanno parte integrante della *Commedia* in una sintesi che ricompona a scrigno il cosmo di Mosi: «Nei nidi appesi alle gronde / riposano i racconti del mondo, / la testa sotto le ali».

(Caterina Bigazzi)

VINCENZO OSTUNI,
Faldone zero-venti,
 postfazione di Andrea Inglese,
 Roma, Ponte Sisto, 2012, pp.
 266, € 16,00.



A quale idea sia ispirato *Faldone*, lo dice bene il risvolto di copertina, solo in apparenza dettato da consuete necessità editoriali. Si tratta di uno scritto stilisticamente 'morbido', che in realtà costituisce un robusto elemento di *cornice*, poiché occupa la prima bandella di copertina e continua sulla seconda, provocando in tal modo nel lettore un effetto cristallino di straniamento. Come uno scarto profondo dalla norma, che va a saldarsi all'altro effetto della risoluzione *landscape* dell'impaginazione del libro. Ed è – in sostanza – questa piccola guida alla lettura ad avviare il meccanismo concettuale del *Faldone*. Ecco in che modo. Il punto di fuga in cui coincidono le riflessioni dello scritto, che partono da punti divergenti, è l'«idea di disposizione e classificazione sempre provvisoria del materiale verbale [a cui da circa un quindicennio] è ispirata la costruzione» di un unico *archivio*. Un «quadratico *work in progress*», lo chiama l'autore, che raccoglie *monologhi* e *dialoghi*

in versi dove chi «[parla] – un io narrante (a volte autobiografico), un tu maschile, un bambino, più interlocutrici, ma anche personaggi storici o immaginari – sembra riversare nel corpo mutante del *Faldone* la sua intera esperienza vitale, le contraddizioni delle proprie attitudini conoscitive, le incertezze e i rovesci del nostro tempo». Ma in quale ottica l'intera costellazione dei materiali filologici (i monologhi e i dialoghi in versi) è soggetta a una incessante erosione? La risposta di Ostuni, come si vede nella poesia seguente, è in una immagine dialettica. «Tenersi insieme ai pezzi è la fatica, la vera impresa, / e non i pezzi complemento oggetto; ché a questo c'è lo spago della pelle, / con minima spesa, grande effetto; a quello, smesso l'*homunculus*, non vale / la centripeta spirale a sarabanda dell'autonarrazione, / pur nella meno fondante versione; / né alcuna rampogna teologale; / e né la mitica del bollente calderone». Il lavoro del *Faldone*, che il lettore può seguire sul sito www.faldone.it, è cominciato con l'impaginazione del volume *Faldone zero-otto* (apparso nel 2004 da Oedipus), con poesie la cui stesura originaria risaliva al periodo 1992-2000. *Faldone zero-venti* raccoglie ora poesie scritte dal 1992 al 2006 e su www.faldone.it appaiono ulteriori costruzioni del libro. In fondo, per Ostuni si tratta di rendere giustizia al materiale nell'unico modo possibile: usando. Dunque, se si distingue fra documentazione e costruzione – secondo la distinzione data da Walter Benjamin col metodo del montaggio – pare evidente che lo scopo di questa ricerca di Ostuni sia far emergere una costruzione a priori: nell'intreccio di documentazione e costruzione. Lo scopo, in altre parole, è una costellazione di documenti che contengono già in sé forme di sviluppo e un

interno legame. Le poesie sono come tessere di un mosaico, frammenti di un passato, che se montati in una costruzione adeguata diventano improvvisamente 'leggibili', mostrando tutta la loro *attualità*: in modo che sia la vita stessa del materiale a presentarsi alla fine appunto come una costruzione a priori. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini – e occorre adottare *nella Storia* il principio del montaggio. «Ma che di accidenti improvveduti si tratti; che non si sappia bene cosa ci si prepara; e che daccapo / non ci si trovi, tu e io, / una lingua adatta, per questo; e che daccapo / la si cerchi in una formula sintetica; / che decisioni, desideri / si inframmezzino come scavi bruschi, poi inscavati». Il momento costruttivo non è imposto a posteriori sul materiale della ricerca, ma emerge in una relazione dialettica tra presente e passato. Così, mettere in relazione tempi diversi attraverso riferimenti testuali e immagini è l'obiettivo della sezione conclusiva del *Faldone*, *Immagini, malgrado tutto*, dove un solido montaggio con citazioni tratte da Levi, Didi-Huberman e Agamben pone la grande questione della *testimonianza*: «Auschwitz è il possibile incombente, è l'impensabile continuamente / sul punto di realizzarsi». Ma il problema, per Ostuni, riguarda anche la possibilità di fare poesia senza aspirare ad alcun tipo di 'sistema', in un mondo oggi *smontato*: «Non serve allora una prosecuzione verticale, né la perfezione, invece, di una linea battuta, ma sempre da calcare e ricalcare. / Se mi è permesso – e chi consente / è ancora in parte me, quello che credo e voglio, in parte il modo in cui stanno le cose – // se mi è permesso, insomma, cambio foglio, / e perlomeno lo metto orizzontale».

(Daniele Claudi)

AMELIA ROSSELLI,
L'opera poetica, a cura di
 Stefano Giovannuzzi, con
 la collaborazione per gli
 apparati critici di Francesco
 Carbognin, Chiara Carpita,
 Silvia De March, Gabriella Palli
 Baroni, Emmanuela Tandello,
 Saggio introduttivo di
 Emmanuela Tandello, Milano,
 Mondadori ('I Meridiani'),
 2012, pp. 1609, € 65,00.



È uscita nella prestigiosa collana dei 'Meridiani' l'edizione critica dell'intera opera poetica di Amelia Rosselli (1930-1996), un'edizione auspicata già da Emmanuela Tandello nella sua nota di presentazione all'antologia Garzanti del 1997 *Amelia Rosselli – Le poesie*, un anno dopo la morte della poetessa. Il Meridiano, ulteriore e fondamentale risultato di un interesse critico rosselliano in crescita esponenziale dagli anni Novanta – soltanto tra il 2006 e il 2007 sono apparsi ben sette saggi di un certo respiro sulla Rosselli – completa felicemente le due pubblicazioni della Garzanti che miravano a dare una visione panoramica della sua opera (*Antologia poetica* del 1987; *Le poesie* del 1997). Il pregio di questo volume – oltre a quello di raggruppare in maniera completa raccolte spesso divenute col tempo introvabili, poesie disperse, traduzioni e autotraduzioni poetiche, interventi della poetessa attorno all'arte poetica (sua o di altri/e) – sta nella messa a disposizione di strumenti e apparati critici per entrare nel mondo poetico della Rosselli. Il saggio introduttivo precisa la strategia editoriale «attentissima» attraverso cui Amelia Rosselli pazientemente organizzò

la pubblicazione della propria opera, decidendo in particolare di dare alle stampe solo molto tardivamente (in *Primi scritti* nel 1980) i risultati della sua prima fase poetica trilingue (1952-1963) segnata da un forte e variegato sperimentalismo – il *Diario in tre Lingue* in particolare mescola inglese, francese e italiano in un suggestivo 'collage' surrealista. L'intento editoriale della Rosselli, afferma Tandello, era quello di «(de)limitare» l'importanza della scrittura plurilingue assegnandole il ruolo di una fase giovanile preparatoria al suo poetare più maturo in italiano (anche se la poetessa continuerà in realtà a scrivere in inglese seppur con parsimonia); i curatori hanno quindi deciso di rispettare questa sua strategia editoriale presentando l'opera completa proprio come lei l'aveva offerta al pubblico nel corso degli anni – a differenza delle antologie Garzanti che presentavano invece le opere e le raccolte nell'ordine cronologico del loro costituirsi anziché nell'ordine di pubblicazione. Il voler dare al lettore l'opera della Rosselli così come era stata pubblicata originariamente si rispecchia anche nella scelta di lasciare il saggio *Spazi metrici* proprio alla fine della prima raccolta (*Variazioni Belliche*) – un saggio importante in cui la poetessa apriva le porte del proprio laboratorio metrico, sottolineando la centralità della musica e del ritmo nel suo poetare e suggerendo la sua volontà di inventare una forma moderna ed inedita di classicismo e regolarità metrica in un rapporto insieme serrato e agonistico con la tradizione. I testi sono presentati senza cappelli introduttivi né note, al contrario di altri Meridiani – come quello dedicato a un 'classico' come Pascoli in cui ogni testo è preceduto da notizie esplicative o quello dedicato a un poeta su cui si è scritto molto come Zanzotto che propone una sezione di *Profili dei libri e note alle poesie*. L'assenza di note specifiche per i singoli componimenti potrebbe essere considerata un'ulteriore forma di rispetto per una poetessa che riluttava ad accompagnare la propria produzione poetica con qualsiasi forma esterna di commento. Solo con reticenza redasse il saggio *Spazi metrici* richiestole da Pasolini (a cui scriverà: «Può darsi che non sia affatto il caso di aggiungere spiegazioni ad un libro di versi, la cui ispirazione in fondo potrebbe benissimo rimanere segreta, come del re-

sto è il caso credo in quasi tutte le pubblicazioni»); altri segni di questa riluttanza sono le note esplicative della poetessa non destinate ai lettori ma esclusivamente agli editori, ad esempio i «glossarietti» richiesti da Vittorini per le parole «non pure» utilizzate in *Variazioni Belliche* o la *Nota per l'editore* relativa alla sezione *Serie Ospedaliera* della raccolta omonima: tutto un materiale di preziosa utilità messo in luce nelle *Notizie sui testi* a fine volume. I curatori, pur presentando le poesie nella loro nudità critica originaria, cioè senza note specifiche per i singoli componimenti, non lasciano privo di aiuti quel lettore affascinato dal lirismo travagliato della Rosselli ma che tuttavia faticava a entrare in quei testi segnati, nonostante l'apparente limpidezza di una lingua depurata, da quella che Bertolucci definì la sua «vocazione sibillina». Alcuni strumenti essenziali del Meridiano compensano in parte l'assenza di note per ogni testo, anche se costringono il lettore ad un approccio critico panoramico che abbracci o l'intera opera rosselliana (col saggio introduttivo) o perlomeno ogni singola raccolta (con le dettagliate *Notizie sui testi*). Il saggio introduttivo di Emanuela Tandello, già curatrice dell'edizione *Le poesie* e autrice della monografia *Amelia Rosselli, La fanciulla e l'infinito* (Roma, Donzelli Editore, 2007), offre chiavi di lettura per l'intera opera della Rosselli attraverso lo studio della sua «disappartenenza». In primis il cosmopolitismo forzato, imposto dagli eventi storici: l'esilio della famiglia in fuga dalla minaccia fascista (in Francia e, dopo l'uccisione del padre Carlo Rosselli, in Inghilterra e negli Stati Uniti) che farà di Amelia in un primo momento una scrittrice plurilingue nonostante la predilezione affettiva e poetica per la lingua del padre – ed uno dei pregi del Meridiano sta appunto nell'offrire al lettore il completo panorama di quel plurilinguismo includendo la raccolta di poesie inglesi *Sleep*, del 1989, che non era presente nel volume garzantiano delle *Poesie*. Tandello individua altri aspetti della «disappartenenza»: il ricorso agonistico alla tradizione non solo italiana (ma anche francese e inglese); il rifiuto di arruolarsi in qualsiasi movimento (come testimonia il rapporto di contatto/distanza col *Gruppo 63*); il tentativo di svincolarsi dal fardello dei propri Morti («è vostra la vita che ho perso»); il «cozzare» contro i muri dell'as-

surdo e la perenne tensione verso un inafferrabile 'tu' (alterità o specchio dell'io). Il lettore potrà addentrarsi più dettagliatamente nell'opera rosselliana con il fittissimo apparato delle *Notizie sui testi* che propongono cospicue analisi del profilo strutturale, formale e tematico di ogni raccolta rosselliana e delle sezioni interne relative, oltre a rintracciarne la storia editoriale. Se non facilitano direttamente la ricerca del lettore che cerchi informazioni solo su uno specifico componimento, le *Notizie* hanno il grande merito di presentare panoramicamente ogni raccolta partendo dalla strutturazione o dal progetto generale alle singole sezioni che lo compongono. Quest'ampio apparato critico e genetico è il frutto, come ricorda Stefano Giovannuzzi nella *Nota all'edizione*, di un 'lavoro d'équipe' al quale hanno parteci-

pato pressoché tutti i curatori: Francesco Carbognin (per *Variazioni Belliche*), Chiara Carpita (per *Primi Scritti*), Gabriella Palli Baroni (per *Impromptu*), Emmanuela Tandello (per *Sleep*), Stefano Giovannuzzi (per *Serie Ospedaliera*, *Documento*, *Diario Ottuso* nonché per la cura delle *Traduzioni e autotraduzioni*, degli *Interventi in margine alla poesia* e, assieme a Francesco Carbognin, delle *Poesie non riunite in volume*). Altrettanto abbondante, la *Cronologia* (98 pagine), curata da Silvia De March e Stefano Giovannuzzi, basata sullo sfruttamento proficuo di carteggi fondamentali, è ricca di citazioni della poetessa sulla propria sensibilità e sul poetare suo e altrui; i brani scelti della corrispondenza, specie con i famigliari (soprattutto con il fratello John) e con grandi nomi della letteratura come Pasolini, costitui-

scono un'altra porta d'ingresso verso l'opera e l'artista e colmano in parte la lacuna di un'attività critica ufficiale da parte della scrittrice, come quando Amelia scrive della sua significativa ed entusiastica scoperta di Dino Campana nel 1952 («niente a che vedere con gli altri moderni -: molto meglio») o quando dieci anni dopo scrive a Pasolini della propria «anarchia linguistica», oppure quando confida la propria profonda disperazione: «mi sorprende e fa piacere vedere che la poesia continua ad avere significato per gli altri quando lo perde per il suo autore» – una disperazione che permea l'opera intera: «Parole nel nulla! – non / voglio esclamare: sono / atrofizzata, e non c'è // nulla da fare».

(Fabrice de Poli)

MARIA LUISA SPAZIANI, Tutte le poesie, a cura di Paolo Lagazzi e Giancarlo Pontiggia, Milano, Mondadori ('I Meridiani'), 2012, pp. cxvi-1864, € 65,00.



L'impegno richiesto dalla lettura di un 'Meridiano' è sempre multiplo rispetto alla cadenza di un libro di poesia e necessariamente, per la sua natura e finalità, prevede un compendio o, meglio, un posizionamento della vicenda poetica in esame. La carriera di Maria Luisa Spaziani comincia con l'antologia del *Premio Saint-Vincent*, stampata da Mondadori nel 1949, dove, ventisettenne, ma già corroborata dall'esperienza della rivista «Il Dado», si profila come poeta accanto ai nomi di Pasolini, Erba e Camilleri,

e tutt'ora la si può immaginare in corso, nell'inesauribile trama di un diario composto di vita e letteratura. C'è un'immagine, in particolare, nel saggio introduttivo di Paolo Lagazzi, che risulta emblematica rispetto a quanto brevemente enunciato: è l'immagine di «un tappeto formato di fili e colori inestricabilmente connessi fra loro» (p. xxvii), che al meglio sublima e insieme compendia più di mezzo secolo di versi. Siamo lontani dalla trama esoterica che punto per punto intarsia il 'tappeto' della nemica e rivale in amore Cristina Campo, menzionata da Pontiggia ricordando l'epilogo del pur breve ma fondamentale sodalizio con Elémire Zolla, laddove le sonorità e gli «ultrasuoni» della Spaziani fanno la spola tra l'inesauribile senso della tradizione e il volgarizzamento indomito, la determinazione di un gusto classico, aperto e mai diversamente debitore nei confronti di una coscienza 'filologica'. Se si legge, infatti, la documentata *Cronologia*, in cui la voce dell'autrice si fa presente e indispensabile attraverso interviste e memorie, si scorge da subito l'autenticità di una passione risolta anti-intellettualisticamente: l'ironia, intesa in ogni sua forma, dalla distrazione al camuffamento, primeggia e intreccia e stravolge quelle trame di cui il discorso si tinge in una forma che dall'alchimia muta in 'composto' o in 'soluzione', senza mai acclimatarsi nella sostanza del 'solvente'. Abbandonando subito i termini scientifici propri di un'altra

prassi, quella per di più avanguardistica aborrita dalla Spaziani, si può comunque parlare di un'alchimia sperimentale, all'interno della quale il tratto simbolico lampeggia e catalizza i processi del realismo sostanziato da movimenti lirici, corali, aforismatici, in cui decisive s'impongono – e sono ancora parole di Lagazzi – «la grazia, la bellezza e la speranza» (p. xxix). Ma procediamo con ordine, abbandonando certo impressionismo di lettore e avvalorando, invece, i motivi di lettura che emergono dagli apparati di curatela: anzitutto, conviene ribadire come fa Lagazzi che, nelle tappe di un cammino sedimentato in raccolte organicamente legate le une alle altre, alcuni momenti conservano una certa priorità, come nel caso di un testo apicale e atipico nelle sue articolazioni stilistiche e stilematiche come *Giovanna d'Arco* (1990), o di quella *Traversata dell'oasi* (2002) che, vogliamo ricordarlo, era stata abbondantemente preceduta e rappresentata da 54 testi comparsi sulle pagine della rivista «Poesia» nell'agosto del '99, a testimonianza del suo valore di passaggio. In «*Venere o Cerere, Marta o Maria*»: *i volti e le maschere di Maria Luisa Spaziani*, dunque, Lagazzi ci dimostra come, al di sotto della *varietas* e della variegata veste della poesia, della 'maschera' strumentale e dei camuffamenti lirico melodici, ritmici o modulari, l'opera poetica della Spaziani si presenta come «un unico, vasto organismo espressivo»

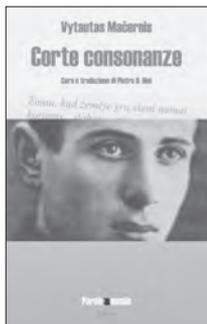
(p. XIII), animato da una forza «vitale, paradosale e propulsiva» (p. XIV), in cui le variabili di «memoria» e «tempo» (p. XIX) contribuiscono alla perlustrazione timbrica e morale dei «nervi sensibili» della scrittura messi in scena tra «dono» e «mistero» (p. XXXVI). Traendo spunto finanche dai titoli delle raccolte, poi, Lagazzi mette in evidenza la costante 'ossimorica' e naturale di questa poesia: in particolare, con *Geometria del disordine*, *La stella del libero arbitrio* e *I fasti dell'ortica*, si profila un'araldica dei contrasti, tratta a compendio dell'affabilità e della perentorietà – aforistica o sapienziale, mai debolmente contemplativa – di una voce condotta ai limiti della sua possibilità di canto. «Fiorendo a getto continuo, lo spirito musicale, sornione e teatrale dell'*impromptu*, della battuta fulminante in versi» (p. XLVIII) si caratterizza come una delle determinanti di senso, e come senso stesso del molteplice e del reale che filtra e traluce da una poesia repentinamente assimilabile ai dintorni del post-ermetismo, ma che acquista un valore classico nella sua aderenza ai modelli della tradizione francese e oltre, della Pléiade e degli altri autori di cui la Spaziani si è fatta traduttrice e interprete. Lagazzi non trascura, anzi chiarisce, in maniera netta, il rapporto tra la Volpe e Montale, risolvendo la possibile e indecidibile *quaestio* tramite una formula non tanto estetica quanto – potremmo dire – vitalistica: nel paragrafo intitolato *Dialogo con Montale*, infatti, il curatore mette in

chiaro che nonostante inevitabili tangenze e interferenze, in tutta la sua lunghezza, il percorso della Spaziani, specie in rapporto al Montale del dopo *Bufera*, si sostanzia di quella fede tutta laica per cui «finché esisterà la poesia [...] potremmo rimetterci in sintonia con la vita e con quei doni [...] che la vita suscita sempre per chi sa riconoscerli» (pp. LIII-LIV), oviando a qualunque e possibile deriva nichilista, fino a recidere, per l'appunto, quel gravoso nodo ombelicale che stringeva in maniera urgente l'allieva al seguito del maestro. Quanto, infine, alla *Cronologia* e ai *Profili* e alle *Note*, composti e redatti da Giancarlo Pontiggia, da questi indubbiamente discende una sorta di *portrait* cui continuamente la figura della Spaziani sfugge: la sua non è una ieratica o irenica effigie, tutt'altro, il 'Meridiano' ne rivela una continua passione. La si legge, infatti, vigorosa e energica, nelle scelte della vita come nella scelta della poesia: testimone, *in primis*, quella stagione passata a Treviglio, come insegnante, da cui sono nate le poesie di *Luna lombarda* (Neri Pozza 1959), rifuse poi, secondo l'uso, nel crogiuolo di *Utilità della memoria* (Mondadori 1966). E ancora si potrebbero snocciolare una serie di incontri, reali o 'immaginifici', come quelli realizzati all'interno di *Donne e poesia* (Marsilio 1992), con quel corpo a corpo medianico che segna l'animo del poeta, per lasciare traccia, alla maniera del Sereni di *Traducevo Char*, nelle liriche successive, come avviene – seguendo il

consiglio avvertito di Pontiggia – in *Sto traducendo Marceline. Quel canto...*, comparsa nel 2006 tra le quartine di *La luna è già alta* (p. 1722). Ma ancora ci piace menzionare, senza pretesa di esaurività, il ritratto della Bachmann («Terribilmente incerta e meticolosa su tutto»; p. XCII) dato dalla stessa Spaziani nella *Cronologia*, sulla base di un testo autobiografico appositamente compilato per Lagazzi e Pontiggia: qui, infatti, si ricordano i mesi estivi del 1955 trascorsi ad Harvard, dove il giovane professor Henry Kissinger organizzava seminari interdisciplinari, animati dal poeta Richard Wilbur, ma di tante altre storie si potrebbe discorrere, e tutte legate al nome di personalità artistiche di primo rilievo del secolo scorso. Nel mezzo, indissolubile e monolitica, si distende la poesia di Maria Luisa Spaziani, attenta alla storia, al mutamento della società, nella sua incalzante e anti-retorica insistenza, dagli inizi emblematici alle aperture più affabili, dalle svolte calorosamente convogliate nell'unicità del discorso («Io sono Sharazad a cui fu detto: / *morirai se interrompi il discorso*»; p. 526) alla cadenza meditativa e sincera verificabile ne L'incrocio delle mediane («Tutto si sveglia, tutto rifiorisce, / e non sulla mia tomba che nessuno ha scavato. / Il vento che porta semi / è il tormento passato»; p. 1353).

(Marco Corsi)

VYTAUTAS MAČERNIS,
Corte consonanze, cura e
traduzione di Pietro U. Dini,
Novi Ligure (AL), Joker, 2010,
pp. 174, € 16,00.



A fronte dell'esiguo spazio occupato dalla poesia lituana nel panorama editoriale italiano, il nome e l'opera di Vytautas Mačernis (5.VI.1921-7.X.1944) hanno già ricevuto in passato una certa attenzione¹. E a buon motivo. Poeta sensibile e visionario, dolorante e ammirato cantore della terra e dell'uomo, egli appartiene alla corrente dei cosiddetti *žemininkai* (o poeti 'terrestri') e incarna uno dei momenti più alti della letteratura lituana novecentesca.

Corte consonanze è il titolo – estrapolato da un verso della poesia *Mano gyvenimas* («La mia vita») – con cui le Edizioni Joker danno alle stampe questa nuova comparsa italiana di Mačernis. Il libro propone una scelta di 77 poesie tradotte in italiano e affiancate dal testo originale. Arricchiscono il volume una biografia del poeta, una decina di fotografie e alcuni riferimenti bibliografici. Curatore e traduttore è Pietro U. Dini, tra i massimi esperti mondiali di lingue, filologie e letterature baltiche. Detto per inciso, fa piacere segnalare che sempre sotto la sua cura e all'interno della stessa collana *Parole del mondo*, Joker negli ultimi anni ha fatto uscire altri quattro volumi di poesia baltica: *Barricate quotidiane* (2008) del lituano Gintaras Grajauskas, *Tornato da un altro mondo* (2010) del lettone Knuts Skujenieks,

Primavera e polvere (2012) dell'estone Jūri Talvet e infine il recente *E ramosa ci accerchierà la sera* (2013) del lituano Vladas Braziūnas.

Di Mačernis si dirà che durante la sua breve ma intensa vita (conclusasi nel sangue a soli 24 anni) visse febbrilmente l'impegno poetico come elezione personale, attribuendogli un alto valore etico e filosofico. Bruciando ogni energia per questa missione, egli dette inizio a svariati cicli poetici, ma ebbe il tempo di portarne a conclusione soltanto uno: «Vizijos» («Visioni»). Si tratta di nove componimenti pubblicati per la prima volta postumi, nel 1947, a Roma. Finalmente tradotte per intero, le «Visioni» fanno da apertura al volume (pp. 6-43), per lasciare poi spazio (pp. 45-107) a poesie tratte da altri cicli quali «Metų sonetai» («Sonetti dell'anno»),

«Eilėraščiai» («Versi») e «Trioletai» («Triolet»); si prosegue con le incompiute «Songs of myself» (pp. 109-123), l'inizio del poema autobiografico «Žmogaus apnuoginta širdis» («Il cuore dell'uomo messo a nudo», pp. 125-137) per finire con «Žmogiškoji komedija» («L'umana commedia», pp. 139-153).

Dal punto di vista formale, l'opera di Mačernis ha per riferimento i modelli tradizionali, pur senza mai aderirvi del tutto. L'uso della rima è frequente eppure non prevedibile, il ricorso alle figure retoriche e metriche pare guidato, senza rigide pianificazioni, solo dalle necessità espressive di volta in volta diverse. Si passa così dall'ampio respiro epico delle visioni (la *Quinta* a me ricorda la struttura e l'andamento di una grande sinfonia orchestrale in quattro movimenti) all'intimismo quasi ermetico di alcune brevi composizioni quali *Šešelis* («L'ombra») o *Rugsėjo naktis* («Notte di settembre»).

Tanti sono i temi toccati in queste pagine e le corde sfiorate dall'autore: i giorni d'infanzia trascorsi insieme alla 'casta' nonna nella nativa fattoria di Šarnelė vengono rievocati e trasfigurati per mescolarsi a squarci di vividissimo qui ed ora; la contemplazione della natura 'terrestre' si allarga con naturalezza

verso interrogativi sul senso dell'uomo e del mondo, sull'«equazione della vita e della morte / dalle infinite incognite» (p. 71).

Nella coscienza del poeta è centrale la consapevolezza del dolore dell'esistenza. Esso prende ora la forma di una pena cifrata, ora di un'inquietudine senza confini, e pare spingere, ma solo per un attimo, verso un invitante nulla: «[...] ebbi nostalgia di non essere» (p. 25). Eppure è proprio in virtù di questo dolore – scandagliato, corteggiato, rivendicato – che il poeta *deve* vivere. Per essere poeta, appunto. Il ruolo che Mačernis sceglie per sé, dichiarato sin dai versi d'apertura, è dare nuova vita alle cose che più non sono, alle cose non presenti. Invece che esserne paralizzata, la missione poetica attinge forza dalle avversità, così che il canto, purificato nel fuoco, viene alla luce «come stilla maturata dalla pena» (p. 9).

Insomma, *Corte consonanze* sprigiona poesia autentica e affascinante. È un libro che promana l'odore fresco dei boschi lituani, ma anche quello stantio delle angustie in cui si consumano i tormenti dell'uomo di ogni tempo.

Tra i punti di forza dell'edizione va segnalata la resa traduttiva. Sebbene, com'è quasi inevitabile, vadano perlopiù perdute le rime originali, c'è tuttavia un ampio riguardo per i giochi allitteranti e onomatopeici attraverso i quali il poeta sembra voler suggerire che un unico codice accomuna lingua e natura. Per fare pochi esempi: *Ir jau pirmi lašai šiušena lapais* («E già le prime gocce frusciano fra le foglie», pp. 8-9), oppure: *Ir sau stebiu, kaip vėjas netoli mažom bangom / skalauja gelsvą kranto smiltį* («Mi sorprende / come il vento qui accanto con piccole onde / risciaccia la sabbia giallastra della sponda», pp. 58-59). A questo si aggiunge la precisione oggettiva, cioè dei *realia* citati nell'originale (vedi le piante o i volatili) e le scelte lessicali calibrate sul tono di ogni singolo componimento – più maestoso nelle «Visioni», più mesto nei «Sonetti» e così via.

¹ Cfr. Vytautas Mačernis, tradotto e presentato da P.U. Dini, «In Forma di Parole», anno VII, numero IV (1986), pp. 157-221; Pietro U. Dini (a cura di), *La nostalgia dei terrestri. Cinque poeti lituani*, Viareggio, Baroni 1989, pp. 25-65.

Infine, è molto apprezzabile la presenza del testo originale a fronte. Non si tratta di un vezzo editoriale, bensì di un diritto dei lettori, compresi coloro che di lituano sanno poco o niente. I più curiosi, infatti, potranno almeno 'sentire il

KNUTS SKUJENIEKS,
Tornato da un altro mondo,
cura e traduzione di Pietro U. Dini, Novi Ligure (AL), Joker, 2010, pp. 134, € 13,50.



È decisamente degno di nota questo volume, uscito nel maggio 2010, dedicato al poeta lettone Knuts Skujenieks. Fa piacere che un autore di tale livello venga finalmente reso accessibile al lettore italiano, il quale probabilmente – e senza troppa colpa – non ne aveva mai neppure udito il nome¹. Chi è dunque costui?

Knuts Skujenieks (Riga, 1936) è poeta, giornalista, saggista e traduttore. È un signore di 76 anni con la barba bianca e la testa pelata. Gli occhi minuscoli e un sorriso affabile, dietro al quale non indovineresti una storia di castigo senza delitto, di redenzione senza pentimento.

Dopo aver compiuto gli studi a Riga e a Mosca, nei primi anni '60 cominciò a lavorare come giornalista. All'epoca manteneva stretti contatti con il mondo artistico dei suoi connazionali, prendendo parte alle riunioni private del circolo intellettuale degli 'ermetici lettoni'. Le attività di questo gruppo, dopo aver attirato l'at-

suono' originale di questi versi cimentandosi nella lettura personale. Non c'è da spaventarsi: l'alfabeto è quello latino e la pronuncia non lontana dalla scrittura; basteranno dunque pochi accorgimenti (š = sc di *sciame*, č = c di *cielo*, c

tenzione degli organi della polizia segreta, furono dichiarate antisovietiche. Tanto bastò perché il giovane Skujenieks, all'epoca ventiseienne e da poco sposato, fosse condannato a scontare una pena di sette anni in un campo di lavoro nella regione russa della Mordovia. Ed è proprio in questo gulag che ha inizio la storia del poeta. Esiliato, umiliato, oppresso dalla fatica e dal freddo, nell'estenuazione fisica e psicologica, quel giovane lettone iniziò a scrivere versi (è curioso come, molti anni più tardi, di quel periodo egli ricordi un dettaglio: «avevo persino un lapis»). La produzione di quegli anni è vastissima: circa mille poesie scritte in segreto, appuntate su taccuini malconci, mormorate tra i denti battenti.

Al termine della pena, Skujenieks rientrò in Lettonia per dedicarsi al lavoro di traduttore, mettendo a frutto la straordinaria poliglоссия sviluppata con i compagni di prigionia. Il passare degli anni e l'evolvere delle vicende storiche gli hanno accordato una progressiva riabilitazione politica e artistica. Oggi, si diceva, è un signore di 76 anni con la barba bianca; ma non solo: è un poeta che vanta una dozzina di libri (fra inediti e raccolte) tradotti in molte lingue, un uomo che ha tradotto a sua volta più di venti libri da oltre quindici (!) lingue diverse, un'istituzione nazionale, pluripremiato in patria e all'estero.

Era dunque l'ora che anche in Italia giungesse almeno una prima notizia di questo artista. Ecco che le Edizioni Joker ci propongono *Tornato da un altro mondo*: una bella raccolta di 51 poesie, da accogliere se non altro come un saggio della vasta produzione skujenieksiana. La traduzione e la cura del volume sono ad opera di Pietro U. Dini, linguista dell'Uni-

= z di *pizza*, z = s di *asilo*, ž = j 'francese' come in *jouer*) e il gioco delle *corte consonanze* sarà fatto.

(Adriano Cerri)

versità di Pisa, principale studioso italiano di lingue, letterature e filologie dei paesi baltici. Le poesie selezionate – frutto della scelta soggettiva del curatore – coprono principalmente il periodo della prigionia (1962-69) e gli anni '70, dopodiché, con un certo salto, si arriva a quelle più recenti (1998-2003). Le raccolte rappresentate da un maggior numero di brani sono *Lirika un balsis* «Lirica e voce» (1978), *lesien baltā lakatiņā* «Avvolgila in una bianca pezzuola» (1986), *Sēkla sniegā* «Il seme nella neve» (1990) e *Tagad es esmu Aleksandrs* «Ora sono Alessandro» (2006). È da sottolineare che tutte le poesie sono corredate dal testo originale a fronte. A conclusione del volume si trovano una nota biografica e critica del curatore (pp. 111-117), alcune indicazioni bibliografiche (pp. 118-122) e una serie di belle fotografie fatte al poeta dal collega lituano Vldas Braziūnas.

Il libro si apre con le poesie composte in Mordovia. Il filo rosso che le tiene insieme, naturalmente, è il tema della prigionia; c'è un'insistenza sul senso della pesantezza (ritornano i termini «fardello», «carico», «grave», ecc.) da declinare non solo come fatica del lavoro, ma anche del vivere, dell'esistere, del resistere. Per contrappeso – è il caso di dirlo –, in «Spirito defunto» (pp. 4-7) il poeta immagina di non avere più un corpo (poiché ormai, appunto, è solo uno spirito) e si figura il rientro a casa dopo il lungo esilio. Un tono surreale e sospeso domina la vicenda, tuttavia l'impatto emotivo è molto forte, anche grazie all'uso di immagini semplici ed efficacissime, quali la «porta della stalla», oppure la scena familiare appena accennata, eppure carica di sentimenti sottintesi («Col vento la porta spalanco del

¹ Finora le poche notizie in italiano su Skujenieks si potevano leggere (con qualche imprecisione) nell'Enciclopedia Treccani (<http://www.treccani.it/enciclopedia/knuts-skujenieks/>). Le precedenti traduzioni di Skujenieks in italiano constano di pochissime pagine e sono da ricondurre all'interessamento dello stesso traduttore del libro qui recensito: *Poesie* (traduz. di P.U. Dini), "Quarta intermundia. Rassegna di poesia internazionale", a cura di C. De Martino, Atene, 1990, pp. 18-19; *Velis. Spirito* (traduz. di P.U. Dini), in *Poeti d'Europa*. 1° maggio 2004, a cura di L. Novati, Scheiwiller, Milano, 2004, pp. 99-105.

tutto, / dove riluce nella capanna un lume. / Ai miei cari do la buona sera, / immemore che voce più non ho.». Se l'alternativa alla penosa realtà del gulag è una sognata leggerezza, il poeta, con una certa disillusione, sembra riuscire a immaginarla solo come inconsistenza, inesistenza, irricoscibilità e incomunicabilità.

Ciò che più sorprende, in Skujenieks, sono la pace e la forza che emanano dal suo verso. C'è un dolore intenso ma composto, una dignità altissima, umana ancora prima che poetica. Un'assoluta rinuncia alla recriminazione, ribadita anche recentemente in un'intervista rilasciata a un importante mensile lettone²: «[...] la giustizia non può essere vendetta. Molti vogliono avere una compensazione per le cose subite. Ma io di questa compensazione non sento il bisogno».

Paradossalmente, anche quei passi dove sembra prospettarsi una resa («In così remota orbita lanciato / non ho speranza del rientro», p. 9) suggeriscono una grande forza interiore. Nel contesto di una continua lotta fra la vita e la morte (si vedano «6 maggio 1965, ore 7.20, t. +2°

Celsius», pp. 16-17 e «Pagina di cronaca», pp. 20-21), la lirica di Skujenieks racconta una resistenza eroica che rifugge tuttavia da ogni eroismo. Uno stoicismo che rifiuta l'autocommiserazione, l'autocompiacimento e la recriminazione. Ogni retorica è bandita. È esemplare «Il bottone» (pp. 12-13), probabilmente la più nota tra le sue composizioni: qui la resistenza del poeta è significata dal più insignificante degli oggetti, un bottone appunto. L'ultimo rimastogli sulla camicia logora. Esso diviene simbolo della vita stessa, appesa a un filo, ma ancora invitta.

Sarebbe tuttavia riduttivo guardare all'opera di Skujenieks solo come 'poesia di prigionia', oppure fermarsi, nel valutare la sua produzione, all'esperienza del gulag e ai suoi significati personali, sociali e storici. La tarda pubblicazione delle poesie mordovine (1990) fu dovuta alla precisa intenzione del poeta di non fare della propria vicenda una bandiera, tanto meno uno strumento di autopromozione. (Oltre che, naturalmente, alle ridotte libertà di stampa vigenti nella RSS di Lettonia fino all'Indipendenza del 1991.)

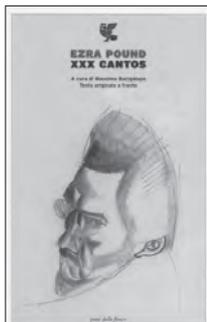
Skujenieks è anche cantore sognante e nostalgico di un mondo baltico in via di estinzione, nel quale egli sente di affondare le proprie radici culturali, storiche, linguistiche. Occupa un notevole spazio la riflessione sulla propria terra (si veda per tutte «terra patria patria terra», pp. 80-81, la cui traduzione, tra l'altro, ha il pregio di restituire il gioco delle rime presenti nell'originale) e sulla lingua («lingua», pp. 28-29, «la parola è parola», pp. 30-31, «una lingua io possiedo», pp. 90-91). Anche qui, nessuna retorica appesantisce o banalizza il contenuto; gli oggetti evocati dal verso si presentano al lettore con una purezza intatta, vedi «ancora odo se frenano automobili di cicogne il verso» (pp. 106-107). E ancora, sa dipingere con maestria piccoli quadri quotidiani, ricamare sui temi del folklore tradizionale, cantare l'amore, usare l'ironia e la sperimentazione formale e linguistica.

Alla luce di tutto questo, c'è ben da rallegrarsi che il poeta che è *tornato da un altro mondo* sia passato anche dalle nostre parti.

(Adriano Cerri)

² *Rigas laiks*, maggio 2011: <http://www.rigaslaiks.lv/resources/files/Intervija%20int%20Skujenieks.pdf>; una parte dell'intervista, tradotta in italiano, si trova all'indirizzo: <http://balticnews.wordpress.com/2011/05/20/intervista-al-poeta-knuts-skujenieks-premio-alla-carriera-vedi-e-una-tale-cosa/>

EZRA POUND, XXX Cantos, a cura di Massimo Bacigalupo, Parma-Milano, Guanda, "Poeti della Fenice", 2012, pp. 382, € 28,00.



Come noto, Pound cominciò a pubblicare i suoi 'cantos' nel 1917, su *Poetry* di Chicago, e a raccogliarli in volume nel 1925 (edizione lussuosa dei canti I-XVI, con incisioni di Henry Strater) e 1928 (canti XVII-XXVII): due sequenze con caratteri abbastanza distinti poi confluite, aggiunta l'appendice dei canti XXVIII-XXX, in *A Draft of XXX Cantos* del 1930 (forse anche cercando un rispecchiamento fra il titolo di questa prima 'cantica' poundiana e l'anno in cui fu congedata). Sicché leggendo i *XXX Cantos* ora ritradotti e chiosati da Bacigalupo a cinquant'anni dalla precedente traduzione "d'autore" (firmata dalla figlia del poeta Mary de Rachewiltz ma sorvegliata da Pound stesso) abbiamo subito a che fare con un libro che è «due in uno e uno in due».

Questo è interessante perché in Pound conta molto l'architettura, l'effetto di insieme, le scansioni tematiche del materiale. La sua pagina è suggestiva e provocatoria in sé, ma vale in misura eguale la sua relazione ad altre pagine e sezioni. Dunque non è un caso che i canti I-XVI si aprano con la guerra di Troia e si concludano con una rievocazione atonale della Grande Guerra in un *argot* traslitterato alla sua maniera da Pound (che Bacigalupo curiosamente sceglie di tradurre in italiano, anziché lasciare il testo pseudo-francese originale, «per comodità del lettore» dice in nota). Come è voluto il fatto che l'ouverture della seconda sequenza, XVII, si apra con la formula «So that» che chiude allusivamente il canto I,

quasi a dire che da esso tutto procede.

Questo XVII è il canto che Yeats ospitò nell'*Oxford Book of Modern Verse*, sontuosa evocazione di un viaggio che dalle sensuali sponde del Mediterraneo porta alle diversamente sensuali rive di Venezia, città affascinante e minacciosa, incarnazione forse del principio femminile che in questi canti assume infinite sembianze. (Come Lawrence e Hemingway, Pound afferma la centralità del rapporto erotico ma insiste sulla necessità che il maschio non si lasci domare e dominare: nella vita poi egli molto dovette alle sue generose compagne-collaboratrici, la moglie Dorothy, la musa Olga e la figlia di questa Mary, che tuttora in età avanzata cura il lascito del padre e si adopera per difenderlo da feroci strumentalizzazioni.)

Sulla prima pagina del canto I appare Circe, «dea dalle belle chiome», e due pagine dopo Pound riscrive l'Inno omerico ad Afrodite. Il canto XXIX è tutto una riflessione sul femminile: «È sottomarina, è una piovra, è / Un processo biologico, / Sicché Arnaut si voltò laggiù, / Alto sopra di lui il motivo dell'onda inciso sulla pietra...». Marianne Moore, nell'acuta recensione ai *XXX Cantos* riportata da Bacigalupo, non lasciò passare a Pound questa uscita gnomica, che del resto altrove egli stesso contraddice: il tema della furbizia femminile è spassosamente evocato alla fine di XXII (e trova ancora riscontro nella battuta di Afrodite alla fine di XXIII).

Nel brano citato sopra da XXIX, Arnaut, come ricorda Bacigalupo nelle annotazioni, è una *persona* di T.S. Eliot, che a Pound «miglior fabbro», cioè novello Arnaut, dedicò *The Waste Land*. Quasi Pound volesse restituirgli il complimento. In effetti questi *XXX Cantos* (1930) possono tutti leggersi come una risposta poundiana a *The Waste Land* (1922). Pound era un vitalista e si ribellava alla diagnosi impietosa della storia e del 'futile' destino terreno iscritta nel poema eliotiano. L'intenzione è esplicita in apertura alla sequenza dei canti riguardanti Sigismondo Malatesta (VIII-XI), che non per nulla apparvero sul *Criterion* di Eliot nel 1923, a conclusione del primo volume della rivista. Che si era aperto appunto con *The Waste Land*. «These fragments you have shelved (shored)» recita l'incipit di VIII, alludendo alla chiusa eliotiana («These fragments I have shored against my ruins»).

Bacigalupo traduce: «Questi frammenti tu hai sepolto (raccolto)». Pound suggerisce che mentre Eliot ha archiviato i frammenti del passato lui invece li estrarrà dagli archivi per far cantare la storia. E saranno le vicende epiche di Sigismondo a cui si dedicherà nel corso di questi quattro canti, fra i più elaborati che abbia scritto, vera Malatestiade.

Come apprendiamo dalla preziosa serie di testimonianze raccolte da Bacigalupo alle pp. 15-30, Pound visitò numerosi archivi, fra Roma, Cesena, Rimini, Venezia, Milano, cercando notizie sul condottiero-mecenate di cui si era invaghito, e convinse Hemingway ad accompagnarlo sui luoghi dove aveva combattuto per studiarne la strategia. L'episodio malatestiano oltre a dare a Pound uno dei suoi principali eroi in lotta contro forze sovverchianti, vincitori pur nella sconfitta, fornisce un modello strutturale che egli riprenderà fino alla fine, dedicando sequenze di canti a un tema storico (gli Estensi e i Medici nei canti XX-XXI e XXIV, le vicende della Serenissima dalle origini alla decadenza in XXV-XXVI), e alternandoli con scomparti mitici (straordinario il XXIII che termina con l'apparizione di Afrodite sopra citata) e scene contemporanee (qui XVIII-XIX, XXII, XXVII-XXIX). Un trittico a sé è la rivisitazione dell'Inferno e Purgatorio dantesco in XIV-XVI, e di nuovo notiamo la voluta rima fra le pagine iniziali e finali della sequenza dei canti I-XVI: dall'Adamo omerico a Malebolge. Poi all'interno di singoli canti materia attuale, storica e mitica si intreccia, spesso collegata con un sistema di *Leitmotive* come se ne trovano negli altri capisaldi del modernismo di Eliot e Joyce. Qui spesso è evocata l'Arena di Verona come scenario di uno spettacolo millenario, e udiamo il ritornello "Keep the peace, Borsò!". Uscendo dalla Grande Guerra, Pound sentiva molto il tema della *pace*, ma era già sospettoso sulle proposte di Wilson e la Società delle nazioni. Buona parte di XVIII è una biografia di un ambiguo magnate degli armamenti, Basil Zaharoff.

Pound registra la storia e il presente come li ha visti o conosciuti di persona. È sempre il viaggio di Ulisse che partendo da Troia alla fine della guerra spera di raggiungere Itaca, come del resto Tiresia gli promette nel canto I. Fra mille difficoltà, e sappiamo che anche Pound ne incontrerà

(e se ne cercherà) parecchie. Bene o male anche lui giungerà a una conclusione serena ancorché travagliata: «due falene e un topo mia guida / avere udito la farfalla sospirare, come verso un ponte sui mondi...» (sono righe, circa 1960, che si leggono nelle pagine conclusive del poema).

Ma intanto i *XXX Cantos* sono opera di un Pound che spavalidamente procede alla sua ricognizione del mondo, cantando e divertendosi, sognando come suol fare, inveendo contro gli oscurantisti e i

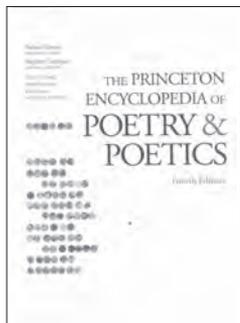
professori «intenti a oscurare i testi con la filologia» (XV). La nuova agile versione di Bacigalupo rimette in circolazione nella lingua di oggi questo brogliaccio impagabile di un poeta-storico, affidandolo alla passione del lettore, che avrà un compito non sempre facile. Infatti, come nella precedente edizione de Rachewiltz, Bacigalupo ha scelto di riprodurre i testi originali italiani rielaborati da Pound nel suo inglese, sicché ci imbattiamo in voci lontane e possiamo verificare direttamente come il

poeta le ha intese. In questo modo Il poema diviene ancor più polifonico.

Ma il lettore non si spaventi. La vitalità contagiosa di Pound viene a capo dell'ardua impresa, e sarebbe istruttivo organizzare una lettura ad alta voce dell'intera cantica nella nuova traduzione. L'ascoltatore intenderebbe senz'altro i temi di fondo e l'indubbia grandezza di questo monumento di poesia.

(Carlo Vita)

The Princeton Encyclopedia Of Poetry & Poetics. Fourth Edition, editor in chief **ROLAND GREENE**, general editor **STEPHEN CUSHMAN**, associate editors **CLARE CAVANAGH**, **JAHAN RAMAZANI**, **PAUL ROUZER**, assistant editors **HARRIS FEINSOD**, **DAVID MARNO**, **ALEXANDRA SLESSAREV**, Oxford-Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 1639.



This fourth edition of the successful Encyclopedia (more precisely it could be called a Dictionary) on terms, concepts, genres and forms, periods and schools, national or regional histories of poetry, has been enriched with many new entries such as «Black Mountain School» and «Firesides poets» (in the article about US poetry), or «Guarani, Inuit and Navajo Poetries» in the article about «Poetry of indigenous Americas», or «Popular poetry of China» and «Cambodia poetry» and so

on. A remarkable and welcome innovation is the opening to non-English scholars and examples, even if still cautious, on the way to make less 'provincial' this precious instrument of global knowledge. What remains predominantly 'English' is the bibliography. A further change in this edition is a clearer distinction and a more balanced articulation between national and post-colonial domains (France discrete from francophone countries) and a rejection of linguistic definition (English Poetry) in favour of national (Poetry of England- Poetry of Scotland, Poetry of Ireland etc.), what solves some problems but raises nevertheless new questions. Some authors (we remind that authors have no specific entries in this monumental volume) are treated in different entries: Walther von der Vogelweide for example appears under German poetry, under Poetry of Austria (because he lived in Vienna), in Minnesang and Spruchdichtung, in Meistersingers.

We entrusted some specialists with reviews on sample-lemmas.

Medieval poetics (by Rita Copeland). Cols. 851b-5a.

More than an article, this is a very well founded little essay, based on a large experience of the field and on sure possession of the key concepts: it underlines the different provenance of the roots of medieval poetics (grammatical/rhetorical on one side, biblical-exegetical on the other side): «the practice of such exegetical re-fashioning (in Lat. And the vernaculars) is an intensified form of the grammarian's enarratio poetarum, the engine of medi-

eval poetics» (852b). This entry, that masterly lends the reader through Augustine's semiotics and the integumentum theory of the Chartres school, reconstructs a correct history of the literary processes, including some well selected key quotations. In the very good bibliography only stands out the lacking of the disputable but undeniably rich *The Cambridge History of Literary Criticism – II The Middle Ages* (CUP 2005).

Medieval poetry. I Latin cols. 855b-6a (authors of the whole lemma, including *II Vernaculars*: C.W. Jones, T.V.F. Brogan, P. Damon, C. Brown).

An incredibly little space, just 3 columns (1 and half page, to which we can add the 3 pages of Latin poetry *II Medieval*), has been granted to a full millennium of poetry involving more than 18000 authors and works coming from what today is a group of about 30-35 countries, so clashing with the principle stated for the modern literatures. Even more striking is the fact that this heritage is defined «period of Catholic hegemony over the former western Roman Empire», with an awkward sectarian colouring and an even more funny oblivion of the many regions, where medieval Latin was used, which didn't come from the Roman empire. It can be read such gems as «seven liberal arts, set – officially, at last – in the service of (Catholic) theology», so narrowly confusing a religion with the universal faith shared by most medieval writers and readers, and the theoretical statements that was taught in the school with a more

differentiated and open practice. All what follows is hard to rely on (that Vergil was «the *Poeta* par excellence», that «clerical Lat. was by definition the lang. of reading and writing», that «from the Alps to Iceland, Latin Christianity imposed an alphabet», while everyone knows that the writing, that anyway is not a punishment, was an administrative, political and commercial necessity) or is unavoidably generic. Better entries on medieval Latin literature are scattered in the volume, such as *Goliardic verse* by J. Pucci (p. 574).

Latin poetry II Medieval cols. 789a-91b by W. Wetherbee, T.V.F. Brogan, S. Penn.

After the excellent, problematic entry on Classical Latin due to Alessandro Barchiesi, this lemma ventures to sum up the 1000 years of medieval Latin production, that are improperly extended including Christian Latin poetry, for example Ambrosius' hymns, here described as «beatiful and surprisingly classical Latin» (we would rather appreciate the innovation of Christian matter in limpid and elegant Latin verses) wrongly defined as «four-stress lines» (while there are metrical iambic dimeters as stated in the entry *Iambic* p. 652). In general, the survival of classical tradition seems here the main interest, to the detriment of the real medieval matter. As much a mistake is that «accentually measured Latin verse is the rule after the 4th c.», while a huge and impressive metrical production has been left by medieval poets such many that are quoted afterwards. Other single facts are to correct, e.g. that *Karolus magnus et Leo papa* (a title not acknowledged by the latest editors of the poem) is attributed to Einhard, that was just an old, overcome hypothesis of Dieter Schaller (who is not mentioned), but the article can't avoid to become a list of names and titles. In the bibliography some useful mentions are juxtaposed to some very old, not more reliable works (such as Waddel's 1948 *Medieval Latin Lyric*), and some titles referring to late Latin, Christian poetry more than to medieval poetry (such as Witke's *Numen litterarum*) accompany some errors in non-English tongues (*Das Streitgedicht*

in der lateinische – sic – Literatur des Mittelalters). But it was an impossible mission.

(Francesco Stella)

Byzantine poetry by Marc D. Lauxtermann (pp. 171-172).

The two pages devoted to Byzantine poetry are written by a great specialist as Marc Lauxtermann (who published the first volume of a new history of Byzantine poetry: see the «Bibliography»; an article of him is available to Italian readers in the *Spazio letterario del Medioevo III*). This overall panorama is particularly accurate and presents the development of one thousand year poetry according to the new critical perspectives. L. correctly divides Byzantine poetry into great kinds: poetry set to music and poetry made to be declaimed in public or private performances (on this aspect of Byzantine literary culture see also G. Cavallo, *Lire à Byzance*, Paris 2006). Compared with the entry in the precedent edition of the *Encyclopedia* (written by C.A. Trypanis), the present essay is more analytic and instructive, having also three new paragraphs («Hymnography», «Songs» «Epigrams»); on the other side, the lack of a paragraph devoted to epic poetry is justified with the presentation of epic poems from the point of view of the performance (in the paragraph «Declamatory poetry») or of the genre (see «Didactic poetry»). It is worth pointing out the presentation of *Dighenis Akritas* in the paragraph dealing with «Songs», since this poem is «a text of epic proportions that strings together a compilation of earlier ballads»; the characterization of the poetical qualities of the hymnographer Romanos the Melodist; the attention to the peculiar genre of *ekphrasis* (description), very popular among Byzantine poets.

(Gianfranco Agosti)

Hermeneutics (V. Hösle, pp. 618a-623a) – *Poetics* (B.M. Eed, pp. 1058b-64b).

Other entries do perhaps a better job in balancing the historical accounts of the keywords they explore and attention to

their status and development in the present. I am thinking, for instance, of B.M. Reed's entry *Poetics*, which is aptly organized in four chronologically sequential sub-entries, from each of which the argument branches out to refer to contemporary concerns, often by way of well-developed layers of cross-referencing. In the section on *Classical poetics*, thus, one finds an exploration of «Aleatory poetics» (with cross-references to computational poetry, cybertext and found poetry); in *Medieval and Early Modern*, the argument opens to explore the *paragone* opposition of visual and linguistic arts while referencing in rapid succession, Shakespeare, Lessing, Clement Greenberg («Towards a Newer Laocoon», 1940) and Nathaniel Mackey (*Paracritical Hinge*, 2005). The same may be said of V. Hösle's rich entry on *Hermeneutics*, which is similarly organized along chronological lines, this time framed between two a-chronic subsections entitled «Definition and Etymology» and «Future Tasks» (pp. 618-623). In both cases, the effect is a healthy multifocal understanding of the historical and current role that is played by reflections on poetry's «characteristic techniques, conventions, and strategies» (p. 1058) or on «products of rational agents to which a meaning can be ascribed» (p. 618) – two didactically sound definitions of the discipline.

(Simone Marchesi)

England, Poetry of, K. Davis-E. Johnson-E.H. Sagaser-J. Keith-E. Gray-C.D. Blanton, pp. 410b-30.

The entry «England, Poetry of» is, inevitably, one of the longest in the *Encyclopedia*. It is divided into seven sections, written by six scholars (sections 5 and 6, The Romantic Period and The Victorian Period, are written by the same person). Differences in approach and in emphasis can, again inevitably, be detected. More attention is devoted to poetic forms in the early sections, with much scholarly focus on the development of distinctive English metrical patterns in the period up to the Restoration. By the time we reach Romanticism, such details are sketchy; it is not even mentioned, for example, that *Don Juan* is written in ot-

tava rima, and in the final section Auden's career is discussed with no reference to his astounding skills in the most diverse stanzaic forms and metrical patterns. For purely numerical reasons the writers of the earlier sections can deal more expansively with their chosen authors and can even afford the luxury of including writers whose works have only recently been explored; this is the case of several women writers in the Renaissance (Anne Lock, Isabella Whitney, the Countess of Pembroke, Aemilia Lanyer and Lady Mary Wroth) and in the Restoration and Eighteenth Century (Anne Finch, Anna Seward, Charlotte Smith...). By the time we reach Romanticism only the canonical names are discussed (Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley and Keats), with one aside on Felicia Hemans.

Apart from scholarly competence, the skill that the compiler of such entries most clearly requires is that of concision: the ability to pack as much information and insight as possible into each sentence. This skill is generally evident. Here, for example, is a description of how Donne's religious sonnets work: «Petrarchan instead of Eng. in form, the octave-sestet structure of these poems dovetails with Donne's dramatic sentences: dependent clauses build in intensity; then at line nine, there is a shift to a simpler lexicon and syntax.» This is both technically and psychologically acute.

The final section is (yet again inevitably) the most compressed. At times it becomes a mere list of names and dates, but the author does show a remarkable gift in summing up the essence of the major poetic personalities of the age, usually in single sentences: «Like Yeats, Heaney has synthesized and reworked Eng. and Ir. trads. alike, crafting a lyricism that simultaneously imbibes and seeks to transcend place and historical circumstance.» Even the required abbreviations seem to help establish a Heanyesque effect of concentration here. On a final cautionary note, it is worth pointing out that this section, which defines itself as «Modernism to the Present», includes no poet younger than Simon Armitage, who turns fifty this year.

The entry on «New Formalism» is notably even-handed. This in itself is remarkable, in a poetry world (that of the U.S.)

where the confrontation between those poets who use free verse and those who use more traditional metrical schemes is customarily referred to as the «poetry war». The contributor, David Caplan, does not attempt to go into the historical or social reasons for this conflict (why it should be so much more keenly fought in the U.S. than in Great Britain, for example), but confines himself to discussing the rise of this movement in the 1980s and 90s, summarising and discussing the polemical essays and influential anthologies of the time. A certain irony can be detected in his summary of the movement's most important scholarly work, *Missing Measures* by Timothy Steele, where he claims that Steele seems to be arguing «for metrical verse's essential goodness.»

Caplan takes issue with some of the over-simplifications that have characterized the Movement, stating that the «distinction of 'free' and 'metrical' verse remains crude.» He also suggests that the range of forms adopted by New Formalists is relatively limited, since they rely prevalently on iambic verse. Against this, it could be argued that this has been true of English metrical verse in general, since Chaucer; it would also be possible to point to practitioners such as Annie Finch, who have specifically promoted the use of non-iambic measures.

Given the restrictions of space, the entry does not attempt to discuss in detail any of the practitioners, confining itself to mentioning three of the major names associated with the Movement (R.S. Gwynn, B.H. Fairchild and Marilyn Hacker). Obviously all readers are likely to have their own opinions on such names; I myself would propose A.E. Stallings as one definitely to be added to the list. And I would add that many of the poets whose names have been associated with the Movement have rejected the idea of such categorization, including even David Mason, who compiled one of the leading anthologies.

(Gregory Dowling)

Czech poetry, M. Sternstein, pp. 329b-32b.

The entry «Czech poetry» is quite detailed, displaying itself as a good source

of information about medieval and early modern literature, although it refers to quite old, traditional interpretative patterns, created in the nationalistic spirit of positivistic historiography (see for instance the statement about the survival of Czech literary language in the 17th century only «among determined emigrés», which is generally explained as a mean of agitation used by patriots in the Revival period rather than a reality). To the same need of concision are probably due short cuts as the quite imprecise translation of Kollár's poem *Slávy dcera*, rendered as *Daughter of Slavia* (Sláva is an allegorical character which shouldn't be identified with the slavic world or idea tout court) and the inaccurate formula «Warsaw Pact invasion» commonly used to indicate the invasion of Czechoslovakia by five of the seven countries which were part of the Pact. Although rich and relevant, 20th century and contemporary Czech poetry is not well presented; the elaboration of this part shows many blanks and some questionable presences (Zuzana Brabcová, for example, is a very good novelist but not a poet, as far as I know).

(Annalisa Cosentino)

Structuralism, by P. Steiner-H. Baran-C. Klamann-J. Culler, cols. 1361a-1366a

A significant amount of the entries collected in the Encyclopaedia is dedicated to literary schools and theoretical methods, from Formalism to New Criticism, from Reader Response to Stylistics, and Structuralism. This last entry is wider and fully developed so that the accuracy of the historical reconstruction renders a clear idea of the 'structuralist family' and a synthesis of the main kinds of theoretical methods while describing the structuralist 'geography'. This large territory comprises three main areas: Eastern Europe, France and the United States. Each area corresponds to one of the three sections: I. Prague School (by Peter Steiner); II. Moscow-Tartu School (by Henryk Baran and Conor Klamann); French and American Schools (by Jonathan Culler).

As Steiner observes, the Prague School (whose inner history can be divided in three periods, from the creation of

the Circle in Prague in 1926 to 1934; from 1934 to 1938; and from 1938 to 1948), reconciled the Romantic paradigm, focused on general esthetics principles, with the Positivistic paradigm, based on empirical data.

The Moscow-Tartu School, founded in 1960, mainly focused on the field of semiotics. Born as the heir of Formalism (mainly of Tynianov's theories) and the Prague School, the Russian-Estonian structuralism received the contribution of many branches, including Saussure's linguistics, the studies about artificial intelligence, and even cybernetics. One of the Moscow-Tartu School's main field was poetry, as illustrated by Yuri Lotman's masterpiece *The Structure of the Artistic*

Text (although we must incidently notice that the entry does not highlight the importance and complexity of Lotman's theory).

The French and American structuralism (with its post-structuralist appendix) is probably more familiar within European literary criticism. The main principles of this school are clearly explained by Culler: 1) social and cultural phenomena matter thanks to their inner structures and the role played in the structure of the social and cultural system; 2) those phenomena are signs provided with a specific meaning.

The success of Structuralism in the literary criticism results also from a reaction to the historicist and biographical approach prevailing for long time in the French aca-

demical world. As Roland Barthes has declared, this reaction is at the origin of the separation between criticism (dedicated to the search for the right meaning of a text and its relationship with the context) and poetics (based on a structural analysis).

But we have to say that this separation, once useful, should be now overcome, because of the negative results it has produced (at least on Italian and sometimes also on European criticism): keeping separate the scientific theories from the literary essays, often written without critical tools and a detached point of view.

(Niccolò Scaffai)

AA.VV., THE CHARACTER UNBOUND. Studi per William N. Dodd, Arezzo, Bibliotheca Aretina, 2010, pp. 274, s.i.p.



Il volume è dedicato all'anglista William Dodd e perciò, oltre a interessanti e diversificati interventi, vi compaiono una sentita dedica e due poesie, una di Peter Levy e l'altra di John Morley, poste in apertura e chiusura della raccolta. Il vero protagonista è però il personaggio: tale figura si 'libera' – come il Prometeo riecheggiato nel titolo – per rivelarsi a noi lettori nell'arco di un'accurata indagine di circa 300 pagine che prende in considerazione i vari aspetti della sua essenza.

Procedendo per aree tematiche, è possibile vedere come la linguista Silvia Calamai analizzi la 'liberazione' concentrandosi sull'ambito teatrale, dove i dialoghi dei grandi autori contemporanei vengono analizzati in quanto carte d'identità

dei personaggi ideati. Anche Emilija Dimitrijevic usa un approccio sociolinguistico: leggendo Shakespeare secondo le teorie di Bachtin – con la concezione della coscienza come riflesso di molti fattori tra cui la società – è possibile analizzare il personaggio partendo da aspetti che vanno al di là della pura semiotica. Seppur in modo diverso, Roberta Ascarelli si occupa anch'essa del singolo in relazione alla contingenza culturale: i poeti Hugo von Hoffmannsthal e Stefan George 'incontrano' l'opera di Baudelaire – e Hoffmannsthal anche quella di Nietzsche – rivelando due differenti poetiche e visioni del mondo. La presa di coscienza di sé è oggetto, inoltre, dell'intervento di Piera Sestini: il romanzo postmodernista da lei trattato è *The Cloning of Joanna May*, e sonda in maniera originale la questione dell'identità della protagonista, che scopre chi è solo una volta clonata.

L'interesse per l'«humus identitario» è invece il focus di Valeria di Clemente, che si occupa dei miti nordici presenti all'interno di *The Messenger* di Brigitta Jónsdóttir, e mostra come tale autrice contemporanea sappia trattare con freschezza antiche leggende delle sue terre. Elena Spandri presenta un intervento su *The Missionary, an Indian Tale* – opera del 1811 di Lady Morgan – e svela come qui non vi sia solo un interesse per la tradizione in chiave non antropocentrica, ma il personaggio del missionario cristiano e della sacerdotessa indù siano vere e proprie epitomi delle Nazioni di appartenenza.

Ulteriori approcci sono legati alle forme artistiche del teatro e della recitazione: Luisa Giannandrea si occupa dell'*Hanswurst* – figura del teatro popolare della Germania barocca conosciuta come 'Arlecchino tedesco' – e ne svela le origini mettendo in risalto come, nonostante il soprannome, le radici non siano italiane. Vito Di Bernardi espone invece il ruolo della marionetta in Asia legandola al teatro di ombre e mostra una visione dell'attore molto diversa da quella del mondo occidentale, che fa comprendere come la concezione dell'io sia determinata anche dalla cultura di appartenenza. Ferdinando Abbrì si occupa dell'*Edward II* di Christopher Marlowe ed evidenzia come una grande opera riveli la sua bellezza anche nel corso del tempo: la versione filmica degli anni Ottanta di Derek Jarman e il balletto di Bintely-McCabe del decennio successivo ne sono la prova ineluttabile. Questa coscienza del genio inestinguibile nei secoli è presente anche nell'intervento di Nicoletta Caputo: la studiosa, mettendo a confronto il personaggio shakespeariano di Richard III e quello del rifacimento settecentesco di Colley Cibber, pone in risalto la complessa dimensione psicologica – indice di una mente geniale – del personaggio.

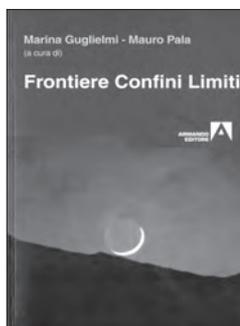
In *Nanà* di Zola la protagonista si mette letterariamente a nudo e ripropone l'eterna questione dell'identità: Pierluigi Pellini usa alcuni passaggi dall'opera del 1880 per porre in risalto l'impossibilità, per la celeberrima cortigiana, di averne

una definita. Comunque la coscienza della frammentazione dell'io nella seconda metà del Novecento diventa un fatto assodato, e genera nuove soluzioni linguistiche e forme narrative anche in Italia, come mette in evidenza Niccolò Scaffai partendo dal Modernismo inglese con Eliot e approdando, nella sua analisi, alla poesia italiana contemporanea.

Il personaggio può essere indagato anche in maniera non canonica: Alan

Partington analizza l'opera di Sir Pelham Grenville Wodehouse tramite un corpus e pone l'autore stesso al centro dell'occhio osservante, con il suo linguaggio e la sua 'comicità colorata' ricca di 'bathos'. A sua volta Laurie Anderson riporta i dati di un interessante studio condotto tramite interviste in inglese a parlanti non nativi, e mostra le strategie con le quali, negoziando l'interazione e stabilendo i reciproci ruoli, si rendesse effettiva la comunicazione.

**MARINA GUGLIELMI,
 MAURO PALA, *Frontiere
 Confini Limiti*, Roma,
 Armando, 2011, pp. 256,
 € 20,00.**



«Frontiere», «confini», «limiti» sono concetti attinguti dal punto di vista semantico: la nozione di «frontiera» generalmente indica il «limite della sovranità territoriale di uno stato»; la sua accezione figurata, però, è analoga alla definizione di «limite», inteso come «linea terminale o divisoria». A livello etimologico, la parola «limite» costituisce la base dalla quale deriva il termine «confine», composto dal prefisso latino *cum* e *finis*. Tuttavia, dietro a questa evidente contiguità si celano diverse prospettive di studio e analisi; si pensi, ad esempio, al valore che il concetto di «confine» assume in matematica, – «punti di un insieme che non sono né interni né esterni a esso» – o in geometria – «luogo dei punti di una figura che non sono né interni né esterni a essa». L'esteriore sinonimia che accomuna questi termini lascia quindi spazio ad un'ipotesi interpretativa ben più ampia, massimamente sincretica, al passo con la modernità «liquida» nella quale viviamo.

Non stupisce, dunque, l'interessante scelta di Marina Guglielmi e Mauro Pala: a livello estrinseco-formale, la dimensione del dialogo pare inerire all'intero piano del volume *Frontiere Confini Limiti*, ed è evidente nell'adozione di uno sguardo caratterizzato da «bidirezionalità e reciprocità» (così i curatori nella Prefazione, p. 10). *Frontiere Confini Limiti* è una raccolta di saggi che presenta i risultati più significativi dei lavori svoltisi a Cagliari tra il 15 e il 17 ottobre 2009 in occasione del convegno annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura «Compalit». L'opera, collegata alla pubblicazione del primo numero della rivista *Between* (1, 2011), si configura come un agevole percorso in sedici tappe, il cui scopo è quello di indagare sulla «ripresa importante dell'elemento spaziale e liminale come possibilità espressiva e dunque interpretativa del fatto letterario» (p. 8).

Massimo Arcangeli apre la discussione con un'efficace riflessione sul concetto di «elemento separatore», mettendolo in comunicazione con i lemmi «luoghi», «cose», «persone». Da un simile confronto emerge un quadro preoccupante sull'attuale situazione storica, politica e sociale: la globalizzazione ha portato all'esplosione dei confini, al «tramonto di ogni opposizione, di ogni bipolarismo, di ogni geografia di luoghi distinti». Il saggio che l'animatore della teoria geocritica, Bertrand Westphal, dedica alla nozione di «orizzonte», inteso come «l'indicatore più fedele del passaggio dal luogo finito allo spazio indefinito» (p. 37), trasporta il lettore dalla contemporaneità all'epoca medievale. Difatti, il critico concentra la sua attenzione sulla geografia e sull'architettura dell'oltretomba dantesco, commentando l'uso originale

La raccolta si conclude con la versione in italiano di sette poesie di Seamus Heaney: Elisa Grandini, tramite la sua traduzione, pone in risalto nuovi elementi di questi testi nello stesso modo con cui ogni intervento evidenzia diversi aspetti del personaggio, essere complesso e perciò soggetto ad analisi e 'liberazioni' continue.

(Caterina Ciccone)

che Dante fa del concetto nel Purgatorio. Con la sua consueta puntualità e incisività Giulio Iacoli «risponde» a Westphal sulle implicazioni spaziali del termine, introducendo il concetto di «*ethos* geocritico», un indice utile per la comparazione tra creazione letteraria e geografia. Fittissimi sono gli spunti che si possono ricavare dal saggio di Michele Cometa sulla «biopoetica», che ci congeda con l'affascinante interrogativo «[l]a teoria letteraria sarà in grado di accettare la sfida dell'evoluzionismo?» (p. 83). Questo stimolo viene colto da Mauro Pala nel suo attento *excursus* teorico sull'argomento, che giunge ad una conclusione in linea con i precedenti interventi: «[l]a scelta della biopoetica non deve [...] essere finalizzata al superamento di quella frattura a suo tempo denunciata da Charles Percy Snow fra la cultura umanistica e quella scientifica; piuttosto deve essere finalizzata a una compenetrazione fra le due sfere, che non rinunci però alla dimensione storica iscritta in discipline di tipo semiologico o antropologico» (p. 95). Il nesso tra letteratura e natura diventa reagente fondamentale per l'analisi proposta da Elisabeth Rallo-Ditche su *Tess d'Urberville* di Thomas Hardy. Alla poesia sono poi dedicati i successivi due saggi di Sandro Maxia e Maria Carla Papini, che si soffermano sulla filosofia del *limen*. L'ossimoro del mare fisso e diverso messo in rilievo da Maxia in *Mediterraneo* di Eugenio Montale viene ripreso da Papini, che commenta la sua funzione di minimo comune denominatore tra le poetiche di Michelstaedter, Campana e Ungaretti. Attraverso una serie di riferimenti calibrati e opportuni all'immagine del confine nella teoria postcoloniale, Silvia Albertazzi sposta l'attenzione verso le letterature di lingua inglese, proponendo una fine analisi

del romanzo *Shadow Lines* (1988) di Amitav Ghosh. Dell'argomentazione di Albertazzi Marina Guglielmi coglie un aspetto particolare, al quale dedica il suo intervento: la funzione e l'uso della mappa nella definizione della soggettività. Anne Tomiche esce invece dal territorio anglofono per studiare le relazioni tra la letteratura europea e gli spazi geografico-culturali, interrogandosi sui possibili limiti della letteratura comparata. In questo contesto, riprendendo alcune domande sottese nel discorso di Tomiche, Radhouan Ben Amara pone l'accento sul ruolo del comparatista e degli studi comparati oggi. La storia del confine orientale italiano diventa invece oggetto della precisa trattazione di Ivan Verč. L'analisi, che muove da un'eruditissima ricostruzione storica e linguisti-

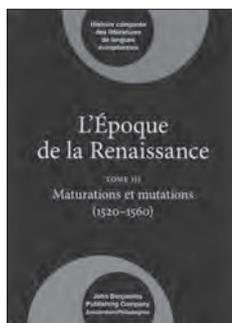
ca, mostra con invidiabile chiarezza come il confine tra italiani e slavi sia stato per lungo tempo percepito in modo conflittuale. Tuttavia, il superamento di una simile situazione è possibile attribuendo al concetto di «confine» una valenza positiva. Sulla scorta del pensiero lotmaniano, Verč sottolinea che non si tratta, però, di accettazione, «né spontanea, né coercitiva di un Testo di cultura altrui (oggi diremmo 'integrazione'), non rinuncia a se stessi, ma creazione di un'informazione 'additiva' che nasce dalla consapevolezza dell'inevitabile transitorietà dei due (o più) Testi di cultura di riferimento, percepiti come immutabili» (p. 207). Del confine triestino si occupa anche Matteo Colombi che, confortato dagli studi dello psicoanalista sloveno Paolo Fonda, ne studia la semi-

osi. La riflessione conclusiva sulla transi- cuità come zona liminale, discussa da Silvano Tagliagambe e poi ripresa da Mario Domenichelli, sembra voler chiudere il cerchio, ricongiungendosi con il detto del filosofo prussiano Johann Georg Hamann posta in apertura del volume «[L]a chiarezza è una suddivisione appropriata di luce e ombre» (p. 7).

Nel complesso, i saggi tracciano un percorso affascinante all'interno di un tema ricchissimo, che ha suscitato (e tuttora suscita) l'interesse di diversi settori disciplinari. In tale quadro, *Frontiere Confini Limiti* si offre senz'altro come importante dispositivo di apertura, una finestra rivolta alle posizioni italiane in merito, ma che al contempo guarda al dibattito internazionale.

(Irina Marchesini)

EVA KUSHNER
 (a cura di), **L'époque de la Renaissance. Tome III: Maturations et mutations (1520-1560)**, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. IX-638, € 198,00.



Terzo della sottoserie in quattro volumi dedicata a *L'époque de la Renaissance (1400-1600)* – di cui sono finora usciti, rispettivamente nel 1988 e nel 2000, il primo, *L'avènement de l'esprit nouveau (1400-80)*, e il quarto, *Crises et essors nouveaux (1560-1610)* – il volume *Maturations et mutations (1520-1560)* si iscrive all'interno dell'ambizioso progetto editoriale di un'*Histoire comparée des littératures de langues européennes*, concepito nel 1967 dall'Association internationale de littérature comparée (fondata a

Venezia nel 1955). Il volume copre quattro decenni del Cinquecento che ben si prestano alla periodizzazione, tanto in ambito religioso (dall'avvio dell'offensiva riformatrice luterana agli ultimi anni del Concilio di Trento), quanto in ambito storico-politico (dall'incoronazione alla morte di Carlo V, durante il cui regno si dispiega la seconda fase delle guerre d'Italia, conclusasi nel 1559 con la pace di Cateau-Cambrésis). Attraverso 55 saggi, di straordinaria chiarezza e uniformità linguistica (merito forse anche della lingua, il francese), i 44 autori che hanno preso parte al progetto – molti dei quali non sono purtroppo riusciti ad avere fra le mani il risultato finale dei loro sforzi – hanno realizzato un inestimabile strumento di consultazione, eccezionale sia per la molteplicità delle competenze mobilitate, che ne fanno un lavoro a pieno titolo pluridisciplinare, sia per la vastità del corpus trattato, che ne rivela l'ambiziosa volontà di abbracciare ogni aspetto di quella 'civiltà del libro' in cui più di tutte sembra identificarsi il Rinascimento europeo. L'intento generale che sottende l'opera sembra dunque quello di coprire e descrivere per il periodo storico in esame l'insieme della produzione scritta europea, in larga parte a stampa, riconducibile a una nozione la più ampia possibile di letteratura. Si comprende allora la scelta metodologica di esposizione che orienta gran parte dell'impresa, ovvero un approccio descrittivo per generi,

talora tematico, quasi sempre la prima opzione sovrapponendosi o inglobando la seconda. Appare allora superfluo (oltre che impossibile) citare qui tutti gli autori che hanno contribuito all'impresa, mentre è possibile ripercorrerne la distribuzione in 12 capitoli, che costituiscono altrettanti nuclei tematici, segnalando – selezione certamente parziale e soggettiva ma che nondimeno individua chiari sforzi di interpretazione – alcuni interventi che offrono altrettante proposte storiografiche.

Dopo l'abbozzo, nel primo capitolo (*Transformation de l'Occident*), di alcune macroscopiche coordinate storico-sociali di riferimento (la formazione di un mercato mondiale, il pericolo turco, gli assetti urbani e rurali, l'asservimento dell'Italia alle potenze straniere), il secondo e il terzo capitolo del volume appaiono interamente consacrati alla letteratura di argomento religioso, il cui impatto linguistico e stilistico si rivela in questi anni decisivo soprattutto in area franco-tedesca, e di cui si offre un doppio quadro articolato per autori o filiere confessionali (*Mouvements réformateurs et littérature*) e per generi (*Diffusion et répercussion dell'évangélisme*). Da una parte, fra le opere composte dai rappresentanti dei diversi movimenti (luterani, calvinisti, radicali, mistici, evangelicali, cattolici), assoluto risalto prendono quelle di Lutero – vero creatore della nuova teologia evangelica ma anche del primo modello normativo per la lingua te-

desca – di cui Markus Wriedt, insistendo sulla nozione di «riforma conservatrice» (p. 43), offre un'ampia e puntuale – talora apologetica – panoramica. Non diversamente in Francia, è con i testi di Calvino e di Théodore de Bèze, con i *Salmi* messi in verso da Clément Marot e con i *pamphlets* dei polemisti religiosi, che trova origine la lingua francese classica (Higman, p. 72) e la frase semplice e lineare riesce ad avere la meglio sull'ornato e sulla sofisticazione avanzati dai poeti della Pléiade. D'altra parte, accanto agli scritti dei grandi riformatori, è necessario considerare le forme in cui proliferano tanto una ricca «letteratura di combattimento» (p. 113), che spazia dagli scritti dei polemisti ai *pamphlets*, dalle satire alle opere storiografiche e teatrali, quanto una più formalizzata «letteratura di edificazione» (glosse, commentari, sermoni, esposizioni dottrinarie); senza dimenticare lo slancio che acquisisce, sotto il doppio impulso dell'umanesimo e della Riforma, la pubblicazione in volgare delle Scritture, che sancisce l'abbandono della *Vulgata* di San Girolamo e impone il ricorso a fonti in lingua greca ed ebraica (soprattutto Erasmo per il Nuovo e Sante Pagnini per l'Antico Testamento). Il quarto capitolo (*Défense et illustration des langues nationales*) ripercorre lo straordinario sviluppo – in alcuni casi la nascita – della questione del volgare che, condizionata ovunque dalle prescrizioni di Bembo e dal «primato linguistico e letterario dell'italiano» (Chavy, p. 180), oltre ad alimentare la pubblicazione di grammatiche, vocabolari, retoriche e poetiche, orienta nei diversi paesi le pratiche di traduzione e imitazione. Normativa e prescrittiva è anche la materia del quinto capitolo (*La civilté nouvelle*), dedicato ai trattati sul comportamento, sul matrimonio e il ruolo sociale della donna, ma soprattutto alla nuova pedagogia umanistica, capace di far convergere cattolici e riformati (ad eccezione dei calvinisti) nel riconoscimento della necessità, già propugnata da Erasmo, di combinare cultura antica e dottrina cristiana. Da segnalare in questa sezione l'intervento tematico e pienamente comparatistico in cui John McClelland attira l'attenzione su quel fenomeno, condizionato dagli sviluppi della medicina, dell'anatomia e della storia dell'arte, che porta in questo periodo all'«instaurazione del corpo

come oggetto costitutivo di un discorso di finzione e come soggetto d'azione letteraria» (p. 217). Di carattere soprattutto teorico sono invece gli scritti al centro del sesto capitolo (*Conscience littéraire et artistique*), inerenti ai dibattiti e alle questioni che percorrono non solo la riflessione sul dominio poetico e sul sistema dei generi letterari, ma interessano anche altri ambiti della creazione artistica alla ricerca di una propria autonomia (pittura, scultura, musica, architettura). Di fronte alla crisi della retorica, che perde le sue tradizionali funzioni etico-politiche e si riduce a «un dominio strettamente letterario» (Vasoli, p. 236), l'insieme di questa riflessione si intensifica per impulso della riscoperta, o per meglio dire dell'«invenzione» cinquecentesca della *Poetica* di Aristotele (Aguzzi-Barbagli, p. 247). Sul versante della letteratura di finzione, il settimo capitolo (*Pour l'aristocratie de l'esprit*) mette inequivocabilmente in luce il diffondersi in questo periodo di correnti poetiche provenienti dall'Italia, dal petrarchismo nella lirica (dove è all'opera un duplice modello: quello di «un ben definito idioma poetico da imitare» e quello di «una soggettività non sottomessa che s'interroga su se stessa», Kushner, p. 332) all'investimento narrativo dell'umanesimo nel genere novellistico, dal fiorire dell'arte epistolare al perpetuarsi in forme rinnovate della materia cavalleresca. Vale la pena, a riguardo, segnalare la nozione, proposta da Michel Stanesco, di «umanesimo cavalleresco», da accostare a quella di umanesimo classico (entrambe forme di nostalgia del passato), quale categoria stilistica che impronta «un insieme di comportamenti socializzati, prodotti dall'idealizzazione delle virtù cortesi e degli altri fatti d'arme» e che «concepisce il destino dell'uomo come una serie di bei gesti, degni di essere eternati in una narrazione romanzesca» (p. 316). Un approccio diverso contraddistingue i saggi contenuti nell'ottavo capitolo (*L'humanisme érudit*), sociologico nella descrizione di centri (accademie, circoli letterari, ordini religiosi) e figure della produzione letteraria (stampatori, editori), maggiormente storico-politico nell'esame della storiografia umanistica e dell'umanesimo giuridico. La produzione di argomento scientifico, declinata secondo le varie discipline (aritmetica, geometria, astronomia, medicina, botani-

ca, astrologia, alchimia), occupa invece il nono capitolo (*Progrès de la science*), in cui si attira l'attenzione sul processo generale di «quantificazione» che presiede nelle scienze alla costruzione di «un nuovo quadro matematico per il trattamento a un tempo teorico e pratico della natura» (Veltman, p. 396). Nella sezione successiva (*Mondes nouveaux*) dall'esposizione delle conquiste scientifiche si passa, alternando interventi storici e tematici a trattazioni più mirate della letteratura geografica e di viaggio, alla ricostruzione delle conquiste economiche e commerciali che accompagnano l'allargamento degli orizzonti geografici, all'insegna del quale si apre, con la circumnavigazione magellanica, il periodo preso in esame. Il penultimo capitolo (*La culture populaire*), prima di passare in rassegna alcune specifiche forme letterarie popolari (didattiche, epiche, liriche, teatrali, i canti nazionali), si sofferma sull'asimmetria fondamentale che regola durante il Rinascimento i rapporti fra cultura scritta ufficiale e cultura orale popolare, alla quale i membri delle *élites* letterate di fatto continuano a partecipare. Asimmetria di cui è necessario tenere conto per comprendere come mai, mentre in questo periodo «a causa dello sviluppo della stampa, la cultura popolare è più che mai influenzata dalla cultura scritta», essa diventa allo stesso tempo «l'oggetto della censura delle *élites* e della loro missione moralizzatrice» e, «progressivamente bandita dalla sfera pubblica, si rifugia nell'ambito privato» (Péméja, p. 519). Proseguendo questa nota dolente, il capitolo che chiude il volume (*La Renaissance en crise*), quasi a fare da contrappunto al vitale dinamismo che sembra pervadere l'insieme dell'attività letteraria rinascimentale, che sembra non conoscere arresti o momenti di regresso, porta in superficie il lato meno luminoso del secolo, i suoi conflitti morali, i suoi scacchi filosofici, le sue persistenti credenze apocalittiche.

Come è facile rilevare da questo re- gesto, la sfida presa su di sé dagli autori – quella di restituire la varietà e la portata della produzione letteraria rinascimentale nel suo complesso – è stata portata a termine con merito e con successo, per quanto non manchino alcune problematicità, a ben vedere implicite fin dalle premesse del lavoro. In primo luogo, è

necessario insistere sullo statuto letterario esteso che viene attribuito ai testi, perché è molto probabile che al comparatista italiano la letteratura *stricto sensu*, quella di finzione (poesia e narrativa) – alla quale viene riservato in ultima analisi un solo capitolo – appaia un po' troppo schiacciata nel *mare magnum* della trattatistica rinascimentale, con il rischio di perderne di vista il fondamentale ruolo all'interno del complesso della cultura dell'epoca. In secondo luogo, la scelta prevalente di procedere per generi comporta inevitabilmente alcuni inconvenienti: sacrifica le gerarchie interne all'attività letteraria; sostituisce a una mappa della complessa rete dei centri di produzione letteraria una semplicistica compartimentazione nazionale; entra in contatto solo in maniera intermittente con processi storici (come quello della secolarizzazione) che investono in maniera continua gli scrittori e configurano i testi come

frutto di negoziazione con forze plurime. Infine lo sforzo costante degli autori di allargare la base nazionale dei propri studi a una dimensione europea non pare essersi accompagnato alla scelta di coinvolgere in maniera proporzionata specialisti di tutte le letterature (perché bisogna tener presente che, in assenza di una comparatistica che si occupi di Rinascimento, un'operazione del genere rimane l'incontro fra specialisti di ambiti disciplinari che mantengono una propria connotazione nazionale). In questo senso la quasi estraneità dell'accademia italiana a un tale progetto internazionale spiega forse l'immagine ambigua che l'Italia assume nel volume: centro di irradiazione europea di modelli poetici, teorici, scientifici, artistici, proprio perché descritta dal punto di vista dei riceventi, sembra rimanere al di fuori dell'attualità storica. Così, a tradire una sotterranea prospettiva francofila, lo spazio che vengono ad occu-

pare nel corso dei saggi le figure di Marot, dei poeti della Pléiade e di Margherita di Navarra, risulta sproporzionato rispetto ai loro pur contemporanei modelli italiani, cui viene riservato un trattamento analogo a quello dei classici (così per Ariosto, così per Guicciardini). Grazie a tale (involontario?) decentramento l'Europa di questo volume, che riconosce il proprio principe in Erasmo, finisce per disegnare al centro del continente il proprio cuore cristiano – diviso e allo stesso tempo unito dai conflitti religiosi – ma a costo di voltare le spalle non solo al Mediterraneo e alle sue isole e penisole, ma anche a quegli spazi, così tipicamente rinascimentali e così diffusi prima della Controriforma, in cui le identità diventavano ambigue, le appartenenze negoziabili, le parole eversive e gli scritti corsari.

(Toni Veneri)

SILVANA BORUTTI – UTE HEIDMANN,
La Babele in cui viviamo.
Traduzioni, riscritture,
culture, Prefazione di Simona Argentieri, Torino, Bollati-Boringhieri, 2012, pp. 264, € 25,00.



Un'epistemologa (Silvana Borutti) e una comparatista (Ute Heidmann) hanno messo assieme le loro competenze per scrivere questo saggio che indaga la traduzione in tutta la sua complessità, secondo una prospettiva pluridisciplinare. Che sia un testo a quattro mani, però, quasi non lo si percepisce, tale è la coerenza dell'impianto e la condivisione del principio informatore di tutto il libro:

la valorizzazione delle differenze linguistiche e culturali e il rifiuto di ogni approccio teorico che tenda a cancellarle tramite semplificatorie e astratte generalizzazioni. In quest'ottica le due autrici, riprendendo uno spunto di François Ost (*Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009), rovesciano il significato del mito di Babele cui fa allusione il titolo, e considerano la dispersione della lingua originaria nelle lingue plurali non come una condanna all'incomunicabilità, ma come un arricchimento delle varietà espressive, contro il pericolo di omologazione della lingua unica. La traduzione viene così ad assumere un valore euristico, in quanto permette di mettere a confronto le lingue aprendole all'alterità e portandone alla luce le differenze.

Non si tratta, quindi, di un manuale teorico e normativo, ma di una ricerca sulla traduzione come chiave di accesso ai principali problemi filosofici, antropologici e testuali riguardanti i processi di significazione e di conoscenza. I primi capitoli, attraverso l'analisi delle teorie di Quine, Jakobson, Schleiermacher, Gadamer e Benjamin, spiegano in cosa consista il valore euristico da un punto di vista filosofico, e mettono a punto una definizione allargata di traduzione. Tradurre non significa semplicemente trasferire un messaggio da una lingua all'altra, ma operare

una «trasformazione simbolica», passare da un sistema simbolico a un altro (con riferimento alle «forme simboliche» di Cassirer), da una costruzione del mondo a un'altra. Questo stato di sospensione, di va e vieni tra sistemi simbolici diversi, in cui la propria lingua e la propria visione del mondo si arricchiscono attraverso quella dell'altro, fa della traduzione un paradigma di conoscenza: conoscere l'altro, infatti, non vuol dire ridurre le differenze all'identico, ma riconoscerle e metterle in dialogo. La traduzione, insomma, si configura come modello di conoscenza non tanto perché ci restituisce i significati dell'altro, ma perché ce ne restituisce la distanza, che è ineludibile e al tempo stesso trattabile. E proprio la distanza tra le lingue, avvertita come principale difficoltà nell'esperienza del tradurre (si pensi a termini «intraducibili» quali *ýfysis* o *psyché*), diventa lo spazio euristico positivo in cui si trasforma la differenza dell'altro nella comprensione della sua specifica differenza. In particolare, il modello traduttivo può essere utilmente impiegato nella conoscenza antropologica (alla quale è dedicata un capitolo specifico), per formulare un relativismo ragionevole in cui l'altro è sempre irriducibile all'io, ma comunque riconoscibile nelle sue differenze.

Nella seconda parte del libro, la questione della conoscenza come pratica

delle differenze viene esaminata dal punto di vista della letteratura comparata, cui si attribuisce il compito di confrontare testi di lingue e culture diverse. Contro una certa tendenza a considerare la comparatistica come semplice studio 'allargato' della letteratura, si rivendica infatti con forza il carattere comparativo della disciplina, insito nel suo nome, così come l'esigenza di individuarne i fondamenti epistemologici e il valore euristico. Il procedimento del comparare implica infatti innanzitutto la costruzione del proprio oggetto (la «costruzione dei comparabili») e la messa a punto di una metodologia che permetta di ottenere dal raffronto risultati significativi.

Il metodo della «comparazione differenziale» qui adottato, già esposto da Ute Heidmann in numerosi saggi, si basa su un tipo di analisi testuale e discorsiva, in cui i testi sono concepiti come «discorsi» prodotti da un'istanza enunciatrice storicamente e socialmente determinata. Per confrontare i testi è necessario in primo luogo accantonare ogni presupposto valoriale e metterli sullo stesso piano, in una prospettiva non gerarchica, al fine di comprendere in che modo ciascuno di essi, nello stabilire relazioni col proprio contesto discorsivo e socioculturale, possa produrre diversi e specifici effetti di senso. L'apporto conoscitivo di questo metodo, utilmente applicabile soprattutto nel campo

della riscrittura, si può valutare ad esempio nello studio delle riscritture dei miti, al quale è riservato un intero capitolo: la comparazione differenziale non si concentra su un presunto senso archetipico e universale del mito, custodito più fedelmente dai testi antichi («superiori», pertanto, ai moderni), ma sul modo in cui ciascun testo costruisce significati differenti.

L'esigenza di mettere sullo stesso piano i testi da comparare si pone anche nel confronto fra testo da tradurre e testo tradotto. Questo principio potrebbe suscitare in tal caso qualche perplessità, dal momento che la traduzione, testo 'secondario' e 'derivato', sembrerebbe collocarsi a un livello gerarchico 'naturalmente' inferiore rispetto all'originale. Tuttavia lo spostamento di livello si chiarisce nelle sue ragioni e nelle sue finalità se si considera che non consiste nel riequilibrio di un giudizio di valore estetico, ma in una mossa metodologica per costruire gli oggetti comparabili in modo che sia possibile rilevarne le differenze specifiche.

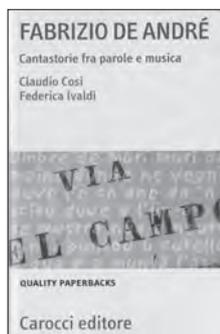
Proprio perché non ha per unità di significato la parola, ma l'insieme del testo, la traduzione è infatti definibile come riscrittura globale, dotata di una sua nuova coerenza interna, «rienuciamento» che produce effetti di senso individuali interagendo con il contesto socio-culturale e discorsivo in cui si situa. La comparazione non deve allora tanto mirare a comprendeere

re se l'originale sia tradotto bene o male, ma a capire con quali procedimenti il testo tradotto generi effetti di senso propri rispetto al testo da tradurre. Tra questi procedimenti, due contribuiscono in particolar modo a riorientare il senso e possono dunque essere adottati come criteri pertinenti per il confronto: l'iscrizione del testo nella diversa configurazione di intertesti in vigore nella comunità discorsiva cui appartiene il traduttore («riconfigurazione intertestuale e interdiscorsiva») e in una diversa configurazione dei generi discorsivi e letterari («riconfigurazione generica»), intesi non come tassonomie universali, ma come pratiche culturali che differiscono da una letteratura e da un'epoca all'altra.

Le parti teoriche del libro sono accompagnate da analisi dettagliate e rigorose di testi che, oltre a fungere da esempi per illustrare la metodologia adottata, forniscono nuove chiavi di interpretazione. Si mostra così come il mito di Orfeo venga ad assumere significati diversi in Virgilio, Rose Ausländer e Sylviane Dupuis, e come un testo di Kafka, qui riproposto in una nuova traduzione, possa rivelare nuovi sensi se ricondotto alla sua originaria dimensione testuale e cotestuale (i quaderni di lavoro, dai quali viene solitamente estrapolato), a diverse dinamiche di genere e a nuovi possibili legami intertestuali.

(Veronica Bonanni)

**CLAUDIO COSI -
 FEDERICA IVALDI,
 Fabrizio De André:
 Cantastorie fra parole e
 musica, Roma, Carocci,
 2011, pp. 215, € 18,50.**



Nel discorso costitutivo della canzone d'autore, Fabrizio De André rappresenta un personaggio predominante. La sua vita personale e professionale di cantautore è l'argomento generale di vari libri (per esempio, *Vita di Fabrizio De André* di Luigi Viva e *Fabrizio De André: Amico fragile* di Cesare G. Romana), così come, più in particolare, la sua abilità di paroliere/poeta (si veda al riguardo *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André* di Riccardo Bertonecelli). Diverse pubblicazioni critiche e tesi accademiche si incentrano sulle sue canzoni e gli sforzi del Centro Studi Fabrizio De André presso l'Università di Siena (che contribuisce anche al volume attuale) sottolineano l'importanza e l'influenza culturale di De André nella società italiana contemporanea. La presente pubblicazione costituisce un contributo proficuo ma anche uno

sviluppo importante in questo campo di studi (e potrà diventare un'utile risorsa per docenti, studenti e ricercatori che lavorano su De André e, più in generale, nell'ambito dei Popular Music Studies).

L'appartenenza del volume alla serie «La canzone d'autore fra musica e poesia» ci rivela molto dello scopo complessivo della ricerca. Anzi, la prefazione del direttore della serie, Stefano La Via, spiega che tali volumi puntano a «rivalutare e affrontare criticamente il genere aperto e flessibile della "canzone d'autore"». Così e Ivaldi mirano, conseguentemente, a mettere in dubbio quelle idee preconette su De André che lo vorrebbero più intellettuale o poeta che non musicista. L'attenzione del lettore viene invece portata sulla duplice natura dell'opera di De André, attraverso l'analisi delle interazioni fra le parole e la musica; emerge dunque

una nuova percezione del De André cantautore.

Il libro è diviso in sette capitoli che sono stati scritti tutti congiuntamente da Così e Ivaldi. Il capitolo iniziale fornisce un panorama breve dei modi diversi in cui il personaggio di 'De André, cantautore' è costruito dal discorso costitutivo della canzone d'autore. Gli autori sottolineano le contraddizioni intrinseche alle definizioni, o piuttosto ai miti, solitamente associati alla figura di De André: poeta, musicista, trovatore, cantastorie, collaboratore, esecutore ecc. (senza però, ed è forse un limite del saggio, analizzare nel dettaglio queste diverse declinazioni del 'personaggio De André'). La conclusione del capitolo introduttivo è che, per quanto riguarda le canzoni, «chi trasmette il messaggio resta sempre, comunque, De André»; il che significa che è possibile identificare nell'opera intera una visione del mondo che resta sempre autoriale.

SERGIO GIVONE, Vivavoce. Filosofia e narrazione. Con una riflessione critica di Umberto Curi, Verona, Anterem Edizioni, 2010, pp. 87, s.i.p.



Mythos, narrazione e filosofia non-scritta: un trittico forse controcorrente ma coinvolgente ed appassionante. Questo piccolo libro è stato pubblicato perché vincitore del Premio Speciale della Giuria del Premio di poesia Lorenzo Montano, XXIV edizione (2010), sezione Opere scelte-Regione Veneto. Nasce dal riconoscimento della necessità e della bellezza (caratteristiche indicate come cardini del Premio) delle conferenze tenute da Sergio Givone nel 2006 (a Venezia e Torino), nel

Questa visione è l'argomento del secondo capitolo, in cui Così e Ivaldi delineano si soffermano sui contenuti delle canzoni di De André: si fa riferimento, in particolare, ai 'miserabili', cioè quelle figure di diseredati ed emarginati cui sono dedicate molte sue canzoni.

Se i primi due capitoli mostrano un impianto più tradizionale e si inseriscono in quel filone di studi cui si è fatto cenno, le parti successive del volume hanno un taglio più innovativo, grazie a un'analisi attenta dei testi condotta in modo diacronico, cioè basandosi su esempi tratti dalle diverse fasi della carriera del cantautore (a questo scopo, Così e Ivaldi forniscono anche un'introduzione ad ogni album scelto a campione dei diversi periodi). Nella fattispecie, il terzo capitolo si concentra sul periodo fra 1960 e 1968, e analizza *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* e *La guerra di Piero*; il quarto prende come esempi *Cantico dei drogati*,

2007 (a Crema e Valladolid), e nel 2009 (al Castello di Padernello, a Chianciano e ad Abano Laziale). Arricchito da due interviste all'autore – di Lorenzo Chiuchiù sul romanzo e di Bachisio Meloni sul pensiero tragico – il testo si presenta come una raccolta di parole prima dette, poi scritte. E proprio questo è il suo pregio: la leggerezza, che non è superficialità ma consapevolezza di libertà dagli schemi rigidi del saggio; accesso a quell'ambito così spazioso, e spesso temuto dal conferenziere, dell'improvvisazione, del libero fluire delle idee e delle considerazioni. Non trattandosi di convegni scientifici ma di conferenze occasionali per un pubblico non specializzato, Givone ammette, nelle «Note dell'Autore», di non essere partito da una relazione scritta; forse la scelta si deve anche al fatto che la non-struttura favorisce certi voli verso quell'assoluto, quell'infinito che la poesia insegna essere percettibile, faticosamente descrivibile e talvolta raggiungibile soltanto con strumenti linguistici extra-ordinari e soprattutto extra-filosofici (intendendo la filosofia esclusivamente come discorso logico).

Umberto Curi nel saggio introduttivo ripropone l'idea della Narrazione come pratica filosofica, presente in Platone, per descrivere l'opera di Givone,

Il sogno di Maria e *Dormono sulla collina* dagli album a tema degli anni 1968-73; *Amico fragile* e *Rimini* sono gli esempi del 'nuovo stile' degli anni 1974-78 (capitolo quinto), mentre *Fiume Sand Creek* e *Siddun* esemplificano il periodo 1981-1984 (capitolo sesto). Nell'ultimo capitolo, gli autori analizzano *La domenica delle salme* e *Disamistade*, degli anni Novanta.

La conclusione cui si giunge è che, se non è mai stata messa in dubbio la «piena autorità» di De André «nella composizione poetica, è forse giunto il momento di riconoscere al cantastorie una piena volontà autoriale anche sul piano musicale» (p. 191). Ciò significa che, nonostante le collaborazioni e i cambiamenti conosciuti nel tempo, De André è sempre riuscito a scrivere canzoni alla «maniera De André» grazie alle scelte delle parole e della musica.

(Rachel Haworth)

situandola in contrasto con la tradizione logico-argomentativa «tecnicistica» del pensiero novecentesco. Dopo Platone ed in particolare con Aristotele si sviluppa e si afferma una contrapposizione netta tra il linguaggio filosofico, dominato dal *logos*, ed il linguaggio letterario, dominato dal *mythos*. Aspetti che, secondo Curi, ridiventano complementari nella riflessione «pionieristica» di Givone; il quale è filosofo rigoroso nelle analisi storiche e concettuali ma anche prolifico scrittore di romanzi e sembra riconferire al *mythos* quel valore filosofico, quella capacità di rendere chiaro il concetto e di essere portatore di verità. Giambattista Vico e i suoi miti come «espressioni di verità per immagini» ritornano, secondo Curi, perché le figure simboliche del mito possono raccontare una «perfetta identità fra essere e significato, fra realtà e idealità, fra bellezza e verità». Vico ricorre costantemente nelle conferenze di Givone; Socrate invece, citato da Curi indirettamente parlando del Protagora di Platone, sembra richiamare l'importanza, forse dimenticata, della dimensione orale nella filosofia. Importanza che *Vivavoce* sembra timidamente riproporre (e contraddire insieme, per il solo fatto di essere scritto). Givone è un eloquente oratore, possiede

una rara capacità di sedurre l'ascoltatore delle sue lezioni, parlando con entusiasmo platonico e realizzando una bellezza sia formale che di contenuto con le sue costruzioni linguistiche, logiche ed analogiche; ha una grande capacità di cogliere l'essenziale e di esprimerlo in una forma poetica, mediata dalla struttura logico-filosofica ma non esauribile in essa. Tono poetico che stimola a essere imitato, a compiere nuovi e ulteriori salti analogici, comparazioni lontane nel tempo o nello spazio. Givone in effetti accosta autori diversi illuminandone il significato comune e profondo del pensiero dell'essere umano. Arte della parola, gnoseologia del pensiero raggiunte con grazia e finezza.

MONICA LUMACHI (a cura di), Patrie. Territori Mentali, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2009, pp. 304.



Il volume nasce come prodotto di una serie di conferenze organizzate all'interno di un seminario interdisciplinare che ruotava attorno ad un tema di rinnovata importanza nel panorama culturale contemporaneo: la definizione e lo sviluppo del concetto di 'patria' e il suo significato oggi. A partire infatti dalla fine degli anni Ottanta si assiste, in tutti i campi del sapere, ad una nuova rivalutazione dello spazio: se la predominante culturale della modernità era stata la categoria temporale, l'epoca contemporanea ha visto lo spostarsi dell'attenzione sulla sua dimensione spaziale. All'interno di questo nuovo approccio, quindi, il concetto di patria può essere riletto come «un 'territorio mentale', ovvero una costruzione culturale spazializzata» (p. 20).

In *Chi ha ucciso l'arte*, per esempio, l'autore mette in connessione arte, letteratura e filosofia, nel nome della risposta a una domanda: è morta l'arte? E nella ricerca del colpevole. Citando prima alcuni artisti contemporanei (Burri e Fontana), Givone si addentra, attraverso Hegel e la letteratura dell'Ottocento, nel Romanticismo (non tralasciando però riflessioni su opere classiche come l'*Odissea* o la *Commedia*); per poi ritornare alla modernità (con Joyce e Celan). Non si può parlare né di omicidio né di suicidio, ma di un «gesto inaudito» che l'arte compie verso se stessa e per cui «non abbiamo ancora trovato un nome» adatto ad esprimerne il lato «oscuro», «autodistruttivo».

Consapevole infatti dell'importanza a livello globale che tale formulazione ha assunto in prospettiva sia sincronica che diacronica, Monica Lumachi cura la pubblicazione di questa miscellanea di contributi che abbracciano le più svariate aree geografiche e culturali del pianeta. Dagli Stati Uniti al Giappone, passando per l'Europa e l'Asia Centrale, muovendosi dall'epoca medievale alle soglie della contemporaneità, l'intenzione manifesta del volume è quella di far dialogare, attraverso le pagine, lingue e culture distanti geograficamente e temporalmente, nella convinzione che solo un approccio di tipo globale possa provvedere una definizione esaustiva del concetto di patria. Perché se è vero, come nota la Curatrice, che tale formulazione ha un'origine squisitamente europea, è altrettanto corretto affermare che le grandi realtà extraeuropee si sono trovate nell'urgenza di confrontarsi con questo concetto nel momento del loro incontro, a partire dall'Ottocento, con le spinte imperialistiche delle nazioni d'Europa.

Il volume si apre col saggio di Michele Bernardini, «Patrie turco-persiane nell'Islam classico» (pp. 27-54) che offre una ricostruzione accurata del rapporto sistemico fra i concetti di patria, analizzati dal punto di vista linguistico e storico culturale, in una vasta e variegata area geografica che abbraccia la regione che comprende l'odierna Turchia, l'Iran, l'Asia Centrale e si estende fino ai confini dell'India. Paolo Calvetti nel suo articolo «Note sul concetto di 'stato' e 'nazione»

Forse patologico, rispecchiante lo spirito del nostro tempo, malato, ossessionato dall'ossessione? In questo libro troviamo una sottile ironia, che smuove le fondamenta, sempre accompagnata da una base cristiana, che invece sostiene il discorso filosofico, di pascaliana memoria. Riflessioni sul tragico, sul destino: parole non scritte, che forse meglio conservano la libertà (fondamento dell'uomo e delle cose che sono) tra le righe del pensiero; libertà che non essendo stata rimossa incide, sconvolge, seduce l'ascoltatore, ed ora, grazie a questa pubblicazione, anche il lettore.

(Giuditta Cianfanelli)

nel Giappone alla fine dell'Ottocento» (pp. 55-72) esplora da un punto di vista linguistico e lessicografico le variazioni e le innovazioni lessicali portate conseguentemente all'introduzione di concetti come stato, patria e nazione nel riassetto istituzionale del Giappone di fine XIX Secolo, ricostruendo con precisione filologica la storia dei lessemi atti a designare tali concetti.

La mancanza di territorialità è, come rileva Massimo Campanini nel suo contributo «La Patria araba» (pp. 73-90), la prima caratteristica che appartiene al concetto di patria nel mondo arabo: la sua scoperta e successiva formulazione è frutto del contatto con i colonizzatori europei, e avviene dunque solo a cavallo fra Ottocento e Novecento. Donatella Guida invece ci mostra nel suo saggio «Una sola nazione. Dal sinocentrismo di età imperiale al nazionalismo del ventesimo secolo» (pp. 147-62) come sia fuorviante l'idea di una Cina come un'unità nazionale e culturale forte che attraversa immutata, dalle origini fino ad oggi, ventidue secoli di storia. È possibile infatti individuare un'evoluzione da una situazione pre-Ottocentesca, dove l'unità veniva simboleggiata dalla figura dell'Imperatore e dal suo peso politico-istituzionale, al dibattito intellettuale scaturito dall'incontro con le potenze militari e coloniali europee.

In ambito più prettamente europeo è invece interessante sottolineare come si crei un dualismo fra i paesi dell'Ovest dell'Europa – come la Spagna, la Francia, la Germania e l'Italia – e l'Est rappresen-

tato nei contributi del volume da saggi specifici su Polonia e Repubblica Ceca. Se infatti nel saggio di Martine Van Geertruijden «Dalla difesa della lingua francese alla battaglia per la diversità linguistica. Francia e francofonia» (pp. 271-98) la dimensione linguistica del francese risulta essere portatrice di forte unità nazionale e culturale, anche declinata nelle sue varianti parlate al di fuori dalla Francia, in Italia il concetto di patria si sviluppa da un processo dialettico tutt'altro che pacifico fra la dimensione storico-culturale delle élite intellettuali e artistiche e una realtà culturale regionale di provenienza popolare, come viene messo in evidenza da Michele Fatica nel suo contributo dal titolo «La patria Italia: sentimento, espressione geografica o figura retorica?» (pp. 105-46).

Camilla Miglio procede dall'opposizione dei concetti di *Heimat* e *Vaterland* nel suo saggio «Heimat. Una parola-mondo» (pp. 193-206) per sottolineare uno spostamento di attenzione da una dimensione originariamente spaziale e geografica ad una di tipo culturale, simboleggiata dall'elemento doppiamente etnico e

linguistico. La situazione spagnola viene analizzata da Éncarnación Sánchez García nel contributo dal titolo «Da Al Andalus alle Indie. Patria e nazione nella Monarchia di Spagna tra Medioevo e Rinascimento» (pp. 251-70) nel momento di massima presenza di popolazioni di origine araba ed ebraica nella penisola iberica, e della loro conseguente espulsione per creare uno stato unito sotto un'unica corona e un'unica fede.

L'Europa dell'est invece rappresenta una situazione diversa, quella di imperi multinazionali per i quali, come ci ricorda Lumachi, il raggiungimento dell'unità nazionale costituisce un punto di arrivo (p. 20). E lo mostrano molto bene Alfredo Laudiero nel saggio «Tramonto dell'idea di patria? La parabola ceca» (pp. 163-92) e Paolo Morawski nel contributo dedicato alla situazione della Polonia «Si è ciò che si fa e si porta in dote. Sull'identità polacca» (pp. 207-50). Chiudiamo la rassegna con uno sguardo all'America del Nord grazie al contributo di Sonia Di Loreto, intitolato «Indian deed e gift outright. Territorio, nazione e proprietà negli Stati Uniti» (pp. 91-104) nel quale viene compiuta

un'analisi culturale sul legame fra possesso materiale del territorio e concetto di Homeland nella cultura statunitense.

Per ammissione della stessa curatrice, la varietà dei contributi non esaurisce tutte le declinazioni del tema che avrebbero potuto essere prese in considerazione, perché non annovera realtà geografiche come quella della Gran Bretagna, gli spazi coloniali o formulazioni concettuali ben più complesse come la letteratura della migrazione o quella dell'esilio, nelle quali entra in gioco la polarità fra prima e seconda patria, la tensione fra il luogo di nascita e quello di posizionamento, temporaneo o permanente. Tuttavia, il respiro globale e il dialogo che si instaura fra civiltà e formulazioni distanti sia geograficamente che culturalmente è di sicuro il punto di forza del volume, e insieme un'occasione per ripensare la realtà contemporanea in una dimensione transnazionale, evidenziando le dinamiche di scambio e la circolazione di idee e concetti a livello mondiale che hanno plasmato la nuova dimensione globale della cultura di oggi.

(Francesco Eugenio Barbieri)

GIAN PIERO MARAGONI,
Tasso in controluce.
Risonanze e fortune del
gran Torquato, Roma,
 Robin Edizioni, 2010, pp. 94,
 € 10,00.



Fedele alla peculiare formula erudita di commento che lo contraddistingue – in cui il tecnicismo dell'analisi retorica e stilistica viene bilanciato da un'intertestualità di ampio e talora spiazzante respiro dia-cronico – Maragoni raccoglie in questo

volume tre brevi saggi dedicati alla fortuna di Torquato Tasso. Nel primo, oggetto di valutazione è il poema *La disperazione di Giuda*, opera di Giulio Lilliani del Friuli, pubblicata originariamente a Udine nel 1601, ma data alle stampe nel 1627 da Giacomo Scaglia quale opera postuma del poeta sorrentino e come tale ristampata fino a Ottocento inoltrato. La riuscita operazione commerciale del libraio appare qui spia del fondamentale debito che il gusto sacro seicentesco nutre nei confronti di Tasso e fornisce allo studioso l'occasione di riesaminare velocemente l'ultima produzione poetica, quella di argomento religioso che si apre nel 1588 con il *Monte Oliveto*, abbraccia i tre anni di composizione de *Le sette giornate del mondo creato*, include le *Lagrima della Beata Vergine* e le *Lagrima di Cristo* e si chiude nel 1594 con l'abbozzo dell'incompiuta *Vita di San Benedetto*. In questa produzione lo studioso riconosce non solo la presenza del modello diffuso da Luigi Tansillo con le *Lagrima di San Pietro*, ma anche un doppio contrasto interno alla propria figura di letterato: un Torquato

«sapienziale ed ascetico» (p. 11) che mal si compone con l'impegno mai abbandonato di narratore (*La Conquistata*) e di teorico (*i Discorsi*) e che soprattutto sancisce la rinuncia all'elemento di azione che aveva caratterizzato l'epos religioso della *Liberrata*. Rinuncia che consiste nel passaggio definitivo da un patetismo ipernarrativo, dove il dolore si fa nobile attraverso uno sforzo di compressione degli opposti, a un patetismo antidiegetico, che è al contrario, come già in Tansillo, compiacimento nell'esaltazione degli opposti. Procedendo al confronto, impari fin dalla partenza, fra il poema di Lilliani e il suo modello cinquecentesco, Maragoni osserva come al chiaroscuro tassesco si sostituisca un gusto pienamente barocco per l'indistinto. Eclissando ogni limite, dissolvendo ogni contorno, questo gusto trova espressione nella dismisura e nella confusione delle immagini apocalittiche, nell'incertezza visiva e uditiva delle scene, nella cifra di eccesso che impronta i momenti di allucinazione e delirio del protagonista. La scelta stilistica si rivela così funzionale a comunicare «l'i-

dea della morte di Giuda come inabissamento in un vortice piuttosto che – secondo la tradizione – come strazio efferato» (p. 17). Togliendo infine al suicida il vantaggio del raziocinio, contribuisce a farne un'impetuosa figura tragica di dolore e morte. Accanto alle immagini, approssimativo appare anche lo stile, allineato al gusto del tempo e debole al punto da permettere allo studioso di esprimere il proprio giudizio con una sapida *boutade*: «al minimo Liliati la qualifica di genio incompreso conviene quanto a un tagliaborse di quartiere quello di Fantomas dei due mondi» (p. 23). Il secondo saggio si sofferma invece sulla traduzione in lodigiano per opera di Francesco de Lemene dell'episodio tassesco di Olindo e Sofronia, rifacimento maturato in un clima di ozio provinciale e perciò ben lontano dall'utilizzo eversivo che del dialetto lombardo faceva in quegli stessi anni il commediografo Carlo Maria Maggi. Attraverso l'analisi serrata condotta su alcune

ottave messe a confronto con il testo di partenza, Maragoni, che ama definirsi qui «molesto pedagogo delle bellezze di un ghiribizzo d'antico regime» (p. 59), ne dimostra la sostanziale fedeltà, che si combina a un uso illustre del dialetto e all'adozione del registro comico inteso in senso retorico. Un processo di «escardinazione» in lingua poetica del vernacolo lodigiano che, oltre ad assumere forma aspecifica (grazie a lemmi non attestati o invece attestati in altri dialetti), riesce così a farsi a un tempo eroico e prezioso, permettendo, nel passaggio dal pathos tassesco della *Liberata* al comico in senso classicistico, «un vero slivellarsi da uno ad altro sistema» (p. 56). Nel terzo brevissimo intervento, di carattere maggiormente teorico, l'autore invita gli studiosi ad abbandonare quel «delirio ermeneutico» (p. 71) in base al quale Inferno e Cielo costituirebbero nel poema tassesco due forze cui l'autore avrebbe accordato pari valore e dignità. Per veri-

ficare quanto al contrario quello di Tasso sia un racconto di parte, è necessario riconsiderare da un punto di vista barocco (perché tale è l'estro di Tasso) la nozione di antitesi e come essa venga impiegata nella *Liberata*, attraverso la costruzione di complicate architetture, al fine di stabilire ed opporre livelli che mantengono fra loro una definita posizione gerarchica. È il caso del combattimento fra Tancredi e Clorinda, il cui impianto gerarchico, a partire dall'antitesi fra cristiano e pagano, rivela, al momento dello scioglimento, la propria struttura chiasmica, laddove il cavaliere cristiano vince, ma con proprio danno (la morte dell'amata), mentre all'avversaria sconfitta è garantita la salvezza (il battesimo). Analisi dotte e perspicaci, queste di Maragoni, che fanno tuttavia desiderare al lettore un linguaggio meno iniziatico, assieme a maggiori indicazioni sulla letteratura primaria e il relativo contesto di produzione.

(Toni Veneri)

CATERINA VERBARO, I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp.184, € 20,00.



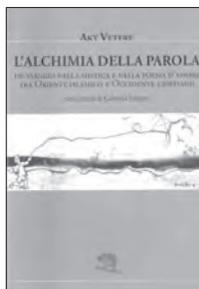
Solo per un tenace attaccamento a un pregiudizio ormai datato si persisterebbe, dopo questo saggio, nel doppio equivoco di confinare la poesia di Lorenzo Calogero a episodio marginale di epigonismo ermetico e interpretarne l'oscurità dell'ordito come prodotto di disagio psichico. Caterina Verbaro, che fin da *Le sillabe arcane* (Firenze, Vallecchi, 1988) vanta una lunga frequentazione del poeta e raccoglie qui il risultato di sette anni di studi, grazie a una rigorosa analisi del

testo ne estrae nella prima delle tre sezioni, «Poesia e sogno», i nodi tematici e stilistici, mentre nella terza, «Il secondo tempo della poesia di Calogero», conduce il lettore dalla svolta degli anni '55-56 (le raccolte *Ma questo...*, *Come in dittici*) al vasto diario-laboratorio dei *Quaderni di Villa Nuccia*, tuttora in gran parte inediti: arduo percorso di un io dissolto in 'dialoghi muti' entro una 'città fantastica', che recupera la dicibilità dei suoi confini in un colloquio finale con la morte. Ma è nella seconda sezione, «Calogero nel Novecento», che l'autrice porta il suo affondo critico decisivo. Incrinando la tradizionale bipartizione del '900 poetico italiano, che fa succedere una linea prosastico-discorsiva al soggettivismo lirico della prima metà del secolo, Calogero è ricondotto a una 'terza via' trasversale, a periodici affioramenti carsici, in cui il senso, come in Rosselli e Zanzotto, si affida alla flessione del significante. Un meccanismo associativo fonico, densa rete di rime, quasi rime, assonanze, allitterazioni, paronomasie, produce nel corpo del testo uno spazio che Amelia Rosselli definì 'panteistico', in cui una sintassi onirica paradossale, che smaterializza l'oggetto nel momento in cui lo incorpora, sostituisce gli elementi del mondo fisico, minacciosi e disgre-

ganti, con un tessuto di relazioni sonore. 'Arabeschi', vide Sinisgalli in questi versi. Linguaggio che non rappresenta l'inconscio – verrebbe così frainteso in senso surrealista – ma riproduce il suo farsi, ne ricalca il movimento. A una semplificante vulgata che ridurrebbe questa scrittura a deriva casuale psicotica, l'autrice oppone una traccia psicoanalitica che la penetra in profondità evidenziandone la natura di consapevole sperimentazione: in questo labirinto di suoni che 'derealizza' gli oggetti, annulla le antitesi, confuta il principio di causalità, vanifica lo spazio e frammenta il tempo, affiora un inedito percorso conoscitivo, una poetica della relazione universale. Verbaro non si sottrae al problema del rapporto tra dolore psichico e scrittura, ma invece che declinarlo come meccanica eziologia di un testo frantumato, lo impugna come strumento per ricostruire il 'sistema' calogeriano: una poetica analogica estranea al *logos* normativo, che evoca l'accezione magico-sacrale della poesia e, destrutturando il reale, scopre la macchia cieca cognitiva che occulta il magma verbale archetipico. I 'margini del sogno' sono quella zona di confine in cui la parola non denota o definisce, ma connota e costruisce. Lorenzo Calogero appartiene al novero limitato di

quegli autori che affrontano l'Ombra della poesia, la sua architettura portante sommersa, rinunciando alla difesa offerta da

AKY VETERE, L'alchimia della parola. Un viaggio nella mistica e nella poesia d'amore tra Oriente islamico e Occidente cristiano, Milano, La Vita Felice, 2012, pp. 96, € 12,00.



In questo libro di Aky Vetere che parla di argomenti lontani nel tempo e generalmente riservati ad un pubblico di specialisti, come ad esempio la qualità e l'ampiezza dell'influsso arabo su fenomeni quali la poesia trobadorica in lingua d'oc, la mistica francescana e la stessa *Commedia* dantesca, risuona tuttavia una nota di pressante attualità: lo scopo dichiarato dell'autore, preoccupato dalla crescente divaricazione e contrapposizione culturale fra occidente cristiano e oriente islamico, con le derive nel senso di ideologie identitarie o apertamente razziste che ne conseguono, consiste nel dare voci e ragioni della grande unità storico-culturale mediterranea, intessendo alcuni fili del dialogo ininterrotto tra poesia d'amore d'Oriente e d'Occidente. La visione che muove questo interessante saggio, e che trapela a tratti come un'esplicita intenzione dell'autore, è apertamente utopica: Vetere sostiene la grande unità culturale della mistica in contrapposizione alle stesse religioni dogmatiche identitarie nei cui diversi quadri storico-culturali le singole esperienze mistiche di volta in volta s'iscrivono, e rispetto ai quali debordano sempre come portatrici di differenza. Stabilita questa fondamentale contrappo-

un linguaggio che organizza i frammenti di realtà come fossero legati da coerenze narrative, e non invece sedimentazioni

sizione tra la mistica da una parte come fenomeno culturale unitario e universale, che affonda le radici negli archetipi antropologici più antichi e in particolare in una vasta intuizione di un principio femminile creatore (da cui significativamente prende le mosse l'inizio del libro, sotto forma di racconto di un'esperienza onirica dell'autore), e le religioni antropologico-identitarie quali fautrici di conflitto dall'altra, l'opera di Vetere mette in luce la carica eversiva della voce mistica – ed è questo, secondo noi, l'aspetto più interessante delle tesi sostenute nel libro – attraverso una ricca e dotta esemplificazione. La voce mistica con la sua carica eversiva e simbolica risulta così legata ad una rivalutazione del corpo, e all'intrinseca vicinanza con l'eros e con la parola liberatrice della poesia. Tale comunanza e tale sincretismo – piuttosto disinvolti da un punto di vista concettuale, sebbene riccamente documentati – portano a scorgere in una prospettiva unica fenomeni quali l'eros, la mistica, la parola poetica e – fondamentale – l'alchimia, che è al centro di ampie e dotte digressioni: concetti ispirati da un lato alle nozioni di amore e libertà che compaiono negli scritti della filosofa María Zambrano, dall'altro che pescano nella più vasta e variegata tradizione filosofica secolare d'Occidente e d'Oriente (da Platone a Kant alla fenomenologia).

In questo ampio quadro, tuttavia, Vetere non menziona quelli che dovrebbero apparire (e in effetti sono) i suoi più prossimi precursori nello studio dell'alchimia come grande fenomeno culturale che unisce Oriente e Occidente: Carl Gustav Jung, il grandissimo Gaston Bachelard, Gilbert Durand, la cui nozione archetipologica di «spazio immaginario puro» appare in piena consonanza con una delle osservazioni più interessanti contenute in questo libro, sulla dominante spaziale dell'Islam contrapposta a quella temporale giudaico-cristiana. A Durand e ai suoi seguaci e continuatori spetta il grande merito di avere stabilito l'esigenza di un riequilibrio immaginario fra un Occidente prevalentemente diurno e un

temporanee e cangianti di un amalgama misterioso di presenze.

(Andrea Gigli)

Oriente notturno: e all'ombra – come rovescio e matrice della luce – sono dedicate alcune delle frasi più suggestive del saggio: «Per entrambe le culture il vuoto è ombra, creatura stessa della luce e, in quanto non essente, risulta a fondamento della stessa. Per indagare la luce bisogna partire dall'ombra che è il corpo, o parte fenomenologica dell'esistente. Il vuoto è visto allora come complemento, elemento imprescindibile del pieno» (p. 63). Un'altra osservazione riguarda la prospettiva decisamente anti-mnemonica e aniconica della mistica in generale, e di quella orientale in particolare: «È un momento della storia culturale di valenza 'metafisica', in cui la memoria non ricorda per immagine, ma per rivelazione, perché l'immagine non è rapportabile entro alcuna definizione e non è giudicabile, in quanto sospesa fuori dal tempo» (p. 79); «per l'Islam, invece, l'uomo è pensato in senso metastorico e ascensionale: il passato non è dietro di noi, è sotto di noi e il pensiero si muove in relazione alla rivelazione su piani di intendimento spirituali, piani che hanno a che vedere più con lo spazio universale che con il tempo» (p. 30). Con quest'ultima osservazione il libro si arricchisce di un elemento importante di riflessione – qualora si pensi, come ad un fenomeno nascente da presupposti diametralmente inversi ma convergente con quello qui considerato, alla nozione dello spazio culturale occidentale come «lieu de mémoire» (Nora), e all'importanza della letteratura di tendenza e ispirazione memorialistica (nel senso più vasto del termine) che è uno degli aspetti più importanti della produzione contemporanea. Vetere ci dà in questo libro un'importante lezione di apertura e di utopia, riportandoci alle altitudini del volo, della poesia e del sogno, dalle quali bisogna sempre planare per poi comprendere 'in orizzontale' la realtà contemporanea, con un linguaggio piano e seducente, sempre comprensibile.

(Sabrina Martina)

Riviste Italiane/Journals

a cura di Niccolò Scaffai

ALLEGORIA. Per uno studio materialistico della letteratura, a. XXIV, n. 65-66, gennaio-dicembre 2012. Direttore: Romano Luperini, Facoltà di Lettere e Filosofia, via Roma 56, 53100 Siena; redazione: Anna Baldini, baldini@unisi.it; Responsabile delle recensioni: Daniela Brogi, daniela.brogi@fastwebnet.it

Il numero doppio ospita un'inchiesta sullo stato della critica letteraria oggi, curato da Gilda Policastro ed Emanuele Zinato, che hanno intervistato un gruppo di quindici critici di età approssimativamente compresa tra i trenta e i cinquanta anni (Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Clotilde Bertoni, Federico Bertoni, Raoul Bruni, Alberto Casadei, Matteo Di Gesù, Daniele Giglioli, Claudio Giunta, Gabriele Pedullà, Pierluigi Pellini, Gianluigi Simonetti, Italo Testa, Antonio Tricomi, Paolo Zublena). Le questioni che hanno coinvolto i partecipanti – in verità, piuttosto canoniche, forse perfino abusate – riguardano il rapporto tra l'eclittismo metodologico e le 'scelte di campo' del critico; l'atteggiamento nei confronti della scuola di appartenenza o comunque dei maestri eletti a punti di riferimento; la relazione tra l'attività accademica e la militanza; l'importanza della rete nel dibattito critico contemporaneo; l'incidenza della crisi sociale e generazionale che attraversa l'Italia di oggi sulla posizione nel campo intellettuale. La varietà delle risposte e dei toni degli intervistati (diversi per competenze ed esperienze) rende abbastanza difficile ricavare un orientamento lineare; ma l'iniziativa, che arriva dopo anni di dibattito più o meno fruttuoso sulla crisi o addirittura l'eutanasia della critica, vale a tenere desta l'attenzione su un tema importante per gli studi umanistici. All'insegna del dibattito è anche la sezione «Il libro in questione»,

in cui cinque critici discutono sul recente *Atlante della letteratura italiana* curato da Gabriele Pedullà e Sergio Luzzatto. Per quanto riguarda più specificamente la poesia, si segnalano l'articolo di Massimiliano Tortora sulla montaliana *Corno inglese* e recensioni su *Prove di libertà* di Stefano Dal Bianco, sulla raccolta delle *Poesie* di Franco Buffoni, su *The FSG Book of Twentieth-Century Italian Poetry. An Anthology* a cura di Geoffrey Brock.

(N.S.)

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria, a. XXXVII, n. 85, dicembre 2012. Direttore: Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15. 37121 Verona, direzione@anteremedizioni.it.

«La parola» scrive Flavio Ermini nell'editoriale che apre il numero «deve aiutare i mortali che abitano "poeticamente" il mondo a giungere, prima di chiunque altro, in fondo al caos originario, e così preparare – proprio a partire dal caos originario – il capovolgimento del mondo». È questa la direzione che seguono gli autori e i testi selezionati: la direzione della fuga verso il profondo, dell'immersione nell'indicibile per riscoprire il senso che riscatta il caos originario. In tal senso, la scelta di porre, come primo autore, Derrida appare fortemente programmatica. I componimenti successivi sono, tra gli altri, di Paul Celan (*Cristallo del respiro*, dalla raccolta *Atemwende*, del 1967, qui nella traduzione tratta dal libro d'artista di Barnaba Maj, *Apocalisse e teologia*), di Cioran, Bonnefoy, Gustave Roud, tra i più importanti autori francofoni (Roud era svizzero romando) del Novecento.

(N.S.)

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura, a. XVII, n. 68 (dicembre 2012). Direttore responsabile: Giuliano Ladolfi, direzione e amministrazione: C.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO), www.atelierpoesia.it

Nell'editoriale, firmato come di consueto da Andrea Temporelli, il centro del discorso è tenuto dal concetto di «Grande Gioco», che evoca una dialettica, oggi in gran parte superata dalle leggi del mercato, tra le voci critiche che appartengono alle correnti dominanti e i 'dissidenti'. Ciò non toglie, sotto-linea Temporelli, che anche nella più vicina contemporaneità restino le risorse per giocare al Grande Gioco, inteso come capacità di divertirsi con e nella letteratura, a patto di restare ai «margini del sistema». Il numero prosegue con un lungo saggio di Antonio Mellillo sulla poesia di Mario Luzi e un interessante dossier sul tema delle antologie di poesia, sollecitato dall'uscita del discusso volume sui *Nuovi poeti italiani* (il sesto della serie pubblicato nella collana «bianca» di Einaudi), che è stato curato da Giovanna Rosadini e che contempla esclusivamente voci femminili. Temporelli, Matteo Fantuzzi, Laura Liberale, Lucia Ravera, la stessa Giovanna Rosadini e Daniele Barni offrono commenti, riflessioni ed estratti dal volume einaudiano, riprendendo e discutendo alcuni spunti critici comparsi sulla stampa nei mesi passati. Nel numero si segnalano anche alcune note di lettura su recenti libri poetici, tra cui *Le sostanze* di Alberto Casadei e *Infinita fine* di Cesare Viviani.

(N.S.)

CAPOVERSO. Rivista di scritture poetiche, luglio-dicembre 2012, n. 24. Redazione e amministrazione c/o Edizioni Orizzonti Meridionali, viale della Repubblica, 297 – 87100 Cosenza, e-mail: alimenaf@ilbero.it

Nell'editoriale che apre il numero, Franco Dionesalvi celebra i vent'anni dall'uscita dell'ultimo numero della rivista «Inonija» (fondata nel 1986 da Angelo Fasano, prematuramente scomparso) che ha preceduto «Capoverso». Quest'ultima ne ha ripreso l'eredità redazionale e lo spirito culturale, a partire dalla struttura dei numeri, articolati in tre rubriche, ora intitolate «Saggi», «Testi», «Interventi». Questo numero sembra essere caratterizzato proprio dall'ampio spettro di temi e problemi affrontati negli «Interventi»: tra gli altri, segnaliamo lo scritto di Davide Castiglione su *Poesia e web*; quello di Pietro Civitareale su *Cultura e Natura, Logos e Bios nella poesia di Vincenzo Anania*; e l'interessante approfondimento di Pawel Krupka su *Wisława Szymborska e la poesia polacca in Italia*.

(N.S.)

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, autunno 2012, n. 130-131. Direzione: Aldeamaro Toni, sede: piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, info@ederba.it.

Dopo l'apertura, affidata a una prosa di Franco Petroni (autore di un «diario del '68» intitolato *Per misura d'igiene*, recensito più avanti da Gustavo Micheletti), il numero prosegue accogliendo versi di Giovanni Taddei, Bonifazio Mattei e Corrado Marsan; di quest'ultimo viene pubblicato il poemetto *Conversazione con Margherita Guidacci*, in cui l'autore rievoca e, come scrive Luigi Testaferrata nella presentazione, «rende ancora vive le parole e le cose ricordate» e la stessa presenza di Margherita. Nella sezione «Note e rassegne» si segnala lo scritto di Roberto Barzanti su *Leopardi tra utopia e disincanto* (titolo che riprende quello del volume leopardiano di Gaspare Polizzi, di cui discute Barzanti). Nella sezione, Franca Bellucci parla della *Grammatica storica* di Arrigo Castellani e Silvia Tozzi dei luoghi tozziani presso Siena. Tra i libri di poesia recensiti, infine, piace segnalare *L'invasione degli storni* del fiorentino Roberto Mosi.

(N.S.)

L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura, a. XXIX, n. 274, marzo-aprile 2013. Direzione: Anna Grazia D'Oria, redazione: via Umberto I, 51, 73016 San Cesario di Lecce, agdoria@manneditori.it.

La prima parte del fascicolo è dedicata a Folco Portinari, del quale viene pubblicata una scelta di versi, per lo più giocati intorno ad allusioni letterarie straniate («“Ho letto le tue ultime poesie / sono bellissime” / m'illumino d'incenso»; «lo so / ma non parlo perché sono un vile / eppure ho tutte le prove») e riferimenti alla società contemporanea. Più avanti, nei suoi *Frammenti metrici*, Ivan Pozzoni (Monza, 1976) disegna la vicenda idiosincratica di un io generazionale in perplesso contrasto con il mondo e il proprio stesso sentire: «Perdenti, avulsi da ogni classifica, / nella coscienza della nostra inferiorità numerica, / stiviamo i calchi dei nostri animi su navi da guerriglia». Fabio Contestabile, Michele Laino, Stefania Negro e Mario Rondi sono le altre voci poetiche convocate nella prima parte del fascicolo. Fascicolo che prosegue con un ricordo di Giovanni Ragagnin a cura di Carlo Londero e scritti di Niva Lorenzini (che recensisce l'ultimo romanzo di Romano Luperini), di Antonio Prete, dello stesso Luperini. Da segnalare, inoltre, un breve testo teorico di Marco Giovenale sulla scrittura asemantica.

(N.S.)

L'ORTICA. Pagine trimestrali di informazione culturale, a. XXVII, n. 10/111, aprile-settembre 2012. Direttore responsabile: Davide Argnani. Redazione e amministrazione: via Paradiso 4, 47121 Forlì, centrocultureortica@gmail.com.

Il numero della rivista forlivese si apre con i versi di James Laughlin, poeta, traduttore ed editore statunitense nato nel 1914 da una famiglia di industriali di origine irlandese; nella casa editrice da lui fondata, la New Directions, Laughlin pubblicò tra le altre cose l'edizione definitiva dei *Cantos* di Pound. In Italia è stata di recente pubblicata da Guanda (2012) la sua raccolta *Una lunga notte di versi*. Qui si offre la traduzione, a cura di Filippo Baravelli, di due poesie: *Experience of Blood* e *Poets on Stills*. A seguire, tra gli altri contributi, uno scritto

di Marco Scalabrino su Paolo Messina e il rinnovamento della poesia dialettale siciliana; i versi dell'italo-svizzera Laura Pagan e di Gloria Nanni.

(N.S.)

TESTO A FRONTE. Teoria e pratica della traduzione letteraria, a. XXIII n. 47 – Il semestre 2012. Direzione: Franco Bufoni, Paolo Proietti, Gianni Puglisi. Redazione e amministrazione: Marcos y Marcos, via Ozanam 8, 20129 Milano, www.marcosymarcos.com.

Il numero si apre con un contributo di Danielle Ristèrucci-Roudniki sulla *'Funzione palinsesto' del testo tradotto*, a cura di Andrea Chiurato; la traduzione – si sottolinea nell'articolo – è un vero atto di creazione letteraria, capace di dialogare con il testo di partenza portandone alla luce le corde profonde, il palinsesto appunto. In questa dialettica, la 'funzione palinsesto' emerge in quanto vincolo di una lettura in prospettiva, imposta dall'autore, tra testo originale e testo tradotto. L'attività del traduttore, al centro anche degli altri contributi, è qui valutata sia in termini di sociologia letteraria (è il caso del sondaggio di Federica Bartesaghi, Bruno Osimo e Silvia Zecca sulla *Nota del traduttore*; come anche dell'interessante articolo di Giovanni Nadiani: *Dalla "Dolce vita" alla "Vita agra"*, dedicato alla figura del traduttore in Italia tra cinema, letteratura e Rete), sia in termini storico-statistici, come nell'articolo di Jacob Blakesley, *Poet-translators in Modern Italy: a Statistical Survey*. A seguire, Andrea Cortellessa propone una suggestiva riflessione sul tradurre a partire da *L'intruso* di Jean-Luc Nancy, che coglie le dinamiche di straniamento dei paradigmi culturali a cui riguarda anche l'atto del tradurre.

Tra le traduzioni proposte, quella di Stella Sacchini dal libro III delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio; *The Wife's Lament* (poemetto inglese antico contenuto nell'*Exeter Book*) a cura di Francesco Giusti; e il dossier *Poeti russi a Mantova*, a cura di Claudia Scandura, in cui si spiega anche l'evoluzione del ruolo sociale del poeta nella cultura russa dopo il crollo dell'Unione Sovietica. Da segnalare, inoltre, il ricordo di Pietro Marchesani (specialista di letteratura polacca, già nel

Comitato scientifico della rivista) scritto da Franco Buffoni; le traduzioni catulliane di Federico Condello. Tra le recensioni, quella al volume di Marco Sonzogni, critico e traduttore che insegna da anni in Nuova Zelanda: *Re-covered Rose: a case study in book cover design as intersemiotic translation*, che prende in considerazione quella forma particolare di 'traduzione' del testo scritto nelle immagini rappresentate sulle copertine.

(N.S.)

TRATTI. Da una provincia dell'impero, a. XXIX, n. 92, febbraio 2013. Direttore responsabile: Giovanni Nadiani; redazione: Corso Mazzini 85, 48018 Faenza (RA), info@mobydickeditore.it.

Nell'editoriale, Cesare Ricciotti sottolinea l'approssimarsi del trentennale della rivista e riflette sulle ragioni che rendono ancora viva l'esperienza di «Tratti» e la letteratura che vi confluisce. Il dossier delle «Scritture italiane» in versi ospita poesie di Fabrizio Sanguineti, che seleziona parole-immagine legate a un io lirico proiettato sullo sfondo di un paesaggio contemporaneo anonimo: «sussurri

che si disossano / col disossarsi dei venti marini / che in rivolta si gettano / sui fianchi rigidi delle torri di controllo». Più avanti, vengono pubblicati versi di Vittorio Cozzoli, tratti da *Dunque l'arte che vuole*: sequenze di strofe di 9-10 versi, in cui il protagonista mescola all'andamento narrativo le allusioni e le riflessioni sui modelli poetici, quasi disegnando una personale storia letteraria, da Virgilio a Mandel'stam, da Esiodo a Pound. I poeti tradotti sono invece Hanneke Eggels, Marianne Gruber, Anamaria Crowe Serrano, Paolo Galvagni, Ivan Franko.

(N.S.)