



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e
dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea Magistrale

La poesia, più del lavoro, nobilita l'uomo

Poesia, lavoro e potere in Cina dopo i Discorsi di Yan'an

Relatore

Ch. Prof. Paolo Magagnin

Correlatore

Dott. Federico Picerni

Laureando

Matteo Garbelli

Matricola 861826

Anno Accademico

2021 / 2022

前言

当代中国文学与劳动的关系密不可分，特别是当代诗歌。本硕士论文通过翻译、分析与比较工人诗歌文体下的一些出版物与诗作，旨在剖析该文体在近八十年之内所经历的变化。

自毛泽东 1942 年在延安文艺座谈会上发表讲话以来，中国当代诗歌与劳动之间的关系愈发密切：五、六十年代诗歌（也叫做“工农兵诗歌”）以描写集体劳动的光荣与优秀生产成果为主要特征；大部分四五十年代出生的朦胧诗人（例如：北岛、顾城、多多等）都曾参与上山下乡，并且是在乡下劳动时开始写诗的。八十年代以来，有两亿七千七百万人口从农村迁移到城市寻找工作，这部分凭暂住证在城市里进行劳动生产的外乡人被称为“农民工”、“新工人”或“打工人”。所谓的打工人中，有一部分劳动者用诗歌来描写自身的工作条件与经历：该文学现象便被称为“打工诗歌”。

中国当代诗歌与劳动的紧密关系在工人文学中体现得尤为明显，因此本论文对该体裁下的一些出版物和诗作进行翻译、分析与比较。本论文共分析了两部出版物：一为由北京作家出版社出版的杂志《诗刊》，此论文的研究范围为 1976 年第 1 期、第 4 期和第 7 期；二为珠海出版社 2007 年所出版的《1985-2005 年中国打工诗歌精选》，本书编辑为许强、罗德元和陈仲村。本论文所研究的三期《诗刊》主要收录工农兵诗歌，《精选》所收录的均为打工人创作的诗歌。

所谓的工农兵诗歌与打工诗歌并非两回事，而是同一个文学传统的表现。因此，本论文通过分析与比较上述的出版物来展现打工诗歌如何通过不同的方式和手法借用、利用工农兵诗歌中的一些桥段、比喻和语气。这些方法一方面取决于中国社会所发生的变化（文学创作与社会的发展和条件息息相关），但另一方面，作家或诗人的表达方式同时也会对他们的社会地位产生较为深远的影响。换句话说，诗人的政治地位在一定程度上取决于他们在作品中如何描写自己的劳动经历与生活条件：大致来说，工农兵诗歌较为官方（与政治权力所建立的标准相符，且作品多发表于国家

级刊物，如《诗刊》），而打工诗歌比较民间（并不完全遵循政治权力所建立的标准，多发表于非国家级刊物）。

本论文共分为五章。第一章为导语，简单介绍本论文的背景、研究目的和基本研究课题。第一个课题是：文化大革命以来，工人诗歌有了怎样的变化？并由此引申出第二个课题：该变化如何影响诗人通过工人诗歌定位自身政治立场的方法。

第二章分为两个部分：第一部分包括“诗歌”、“劳动”、“权力”与“工人诗歌”等关键概念的定义。第二个部分解释了本文的研究方法与其缺点。

第三章也分为两个部分。第一部分向读者展示中国当代诗歌的历史概览，重点为：1942年在延安文艺座谈会上的讲话与其对中国当代文坛历史的影响；五六十年代官方诗歌；六七十年代地下诗歌；八九十年代所发展的先锋诗歌。第二部分是工人诗歌从二十世纪初至今的发展简史。

第四章是本论文中篇幅最长、最重要的一章，内容为诗作的研究、分析和比较的结果。工农兵诗歌与打工诗歌有三大区别。首先，工农兵诗歌中所描写的劳动是集体劳动，而打工诗歌所描写的工作经历来源于个人的经验、甚至是个人的苦难。第二，工农兵诗歌中的劳动者被描写成一种英雄，而打工诗人常用虫类等动物比喻劳动者的孤独与艰难。第三，工农兵诗人与打工诗人使用不同的手式来描写生产工具和劳动者与上司或同事的关系。

第五章是本文的结论。本章共有 2 个目标：第一，为第一章提出的两大研究课题提供具体的答案；第二，再提出新的问题，为未来工人诗歌的研究提供基础。

INDICE

前言.....	- 2 -
INTRODUZIONE.....	- 5 -
1. DEFINIZIONI, METODI E LIMITI.....	- 9 -
1.1 DEFINIZIONI	- 9 -
1.1.1 “Poesia” ed elementi collaterali	- 9 -
1.1.2 “Lavoro”.....	- 14 -
1.1.3 “Potere”	- 16 -
1.1.4 “Poesia operaia”	- 21 -
1.2 METODI E LIMITI	- 23 -
2. COORDINATE STORICO - LETTERARIE.....	- 26 -
2.1 LA POESIA DOPO YAN’AN.....	- 26 -
2.1.1 I discorsi di Yan’an.....	- 26 -
2.1.2 Nel solco di Yan’an: poesia ortodossa negli anni Cinquanta e Sessanta.....	- 29 -
2.1.3 Dixia shige 地下诗歌. Poesia underground negli anni Sessanta e Settanta.....	- 32 -
2.1.4 L’emersione. Jintian, la poesia oscura e e i primi anni Ottanta	- 36 -
2.1.5 Avanguardia: gli anni Ottanta e Novanta e l’ingresso nel XXI secolo	- 39 -
2.2 LE VICENDE DELLA LETTERATURA OPERAIA.....	- 44 -
2.2.1 La culla della letteratura operaia prima di Yan’an.....	- 44 -
2.2.2 Il periodo maoista	- 46 -
2.2.3 Un nuovo profilo di lavoratore, e di poeta: il fenomeno dagong 打工	- 49 -
3. POESIA OPERAIA IERI E OGGI: ANALISI DI DUE PUBBLICAZIONI SIGNIFICATIVE.....	- 55 -
3.1 NOTE GENERALI SULLE PUBBLICAZIONI	- 57 -
3.1.1 Shikan.....	- 57 -
3.1.2 Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005	- 61 -
3.2 POESIA E LAVORO, IERI E OGGI	- 65 -
3.2.1 Il lavoro da sforzo collettivo ad esperienza – e fatica – individuale	- 65 -
3.2.2 Il declassamento del lavoratore.....	- 91 -
3.2.3 Un nuovo modo d’intendere il lavoro: oggettistica e retorica militaresca	- 121 -
3.3 RIEPILOGO	- 157 -
CONCLUDERE: ALCUNE RISPOSTE, ALTRE DOMANDE	- 161 -
BIBLIOGRAFIA.....	- 170 -
SITOGRAFIA	- 173 -
ACKNOWLEDGEMENTS	- 174 -

INTRODUZIONE

È indubbio che la dimensione lavorativa sia stata, in ogni epoca, d'importanza capitale per l'essere umano. Di lavoro si vive, anche e soprattutto in senso letterale, ma non solo: la sua componente di necessità per la sussistenza rende il lavoro un pensiero costante per chi ne fa la propria realtà quotidiana; un orizzonte per chi aspira all'indipendenza e alla realizzazione dei propri progetti futuri; un'occasione di socialità e condivisione per i fortunati, e una vera e propria prova – a livello tanto mentale quanto fisico – per gli altri. Per alcuni di questi “altri”, purtroppo, è amaramente vero anche l'assunto per il quale di lavoro si muoia: un triste stato di cose che certamente necessita di una soluzione, e per il quale auspico menzione in sedi altre da questa, e ben più consone.

D'altra parte, però, non di solo lavoro vive l'uomo: alcuni uomini, nella fattispecie, vivono anche di poesia. Se ne nutrono, la respirano e soprattutto la scrivono, nonostante le condizioni lavorative e di vita alle quali devono far fronte quotidianamente. Azzardando, si potrebbe quasi dire che scrivano poesia proprio in virtù delle condizioni che si trovano ad affrontare: l'esempio perfetto è fornito dalle vicende – e dalle poesie – dei lavoratori migranti che dagli anni Ottanta ad oggi si sono trasferiti dalle campagne cinesi alle città, in cerca di lavoro e di futuro. Il nome utilizzato, inizialmente in modo spregiativo dagli *outsider* e ora, con una punta di nemmeno così velato orgoglio (ma se ne parlerà nei capitoli successivi), da alcuni dei diretti interessati per identificare tali lavoratori è *dagong ren* 打工人, dove il termine *dagong* è tradotto in inglese come “working [for the boss]” e “battlers”.¹

Il fenomeno *dagong shige* 打工诗歌 – poesia dei lavoratori migranti – è certamente la concretizzazione più recente e più interessante di un intreccio per nulla scontato, comodo o privo di nodi problematici – quello tra la forma poetica e il lavoro duro, manuale, faticoso – che, nella storia della letteratura cinese, risale a ben prima dell'ingresso del Paese nell'epoca delle riforme e aperture. Per il periodo di tempo che andrà a costituire il campo della mia indagine, il punto di partenza ideale è fornito dai dettami che Mao Zedong sancì in materia d'arte e letteratura a Yan'an nel 1942 e dalla poesia che ne scaturì in epoca maoista, permeata dall'idea del lavoro (mistificato e, appunto, idealizzato, così com'era idealizzata tanta parte della rappresentazione della realtà nella letteratura di quel periodo)² che funge da sottotesto e

¹ La prima resa è fornita Pun Ngai nel volume *Made in China*, pubblicato nel 2005 dalla Duke University Press. Per quanto riguarda “battlers”, invece, la traduzione è proposta da van Crevel, che ne spiega la derivazione da un colloquialismo australiano, che lui reputa particolarmente calzante precisamente perché sottolinea il carattere di resistenza e di resilienza proprio di questo gruppo sociale.

² Cf. Pesaro; Pirazzoli 2019, il cui capitolo 5 è interamente dedicato al realismo.

riferimento costante per le esortazioni, la solennità e l'entusiasmo comunisti. Un'ulteriore tappa è rappresentata dalle vicende dei *zhishi qingnian* 知识青年, ovvero di quei giovani istruiti d'estrazione urbana cui, durante la Rivoluzione Culturale, fu intimato di trasferirsi nelle campagne per lavorare – di nuovo, in condizioni affatto agiate o agevoli. Sebbene l'attività lavorativa compaia estremamente di rado nelle opere di poeti come Bei Dao 北岛, Yang Lian 杨炼, Gu Cheng 顾城 e Duoduo 多多,³ rappresentativi della generazione di poeti che iniziò a scrivere durante la Rivoluzione Culturale ma che si affrancò dallo status di “underground” (in cinese: *dixia* 地下) solo nel 1978 (van Crevel 2008), trovo significativo il fatto che la loro attività poetica abbia avuto inizio proprio durante il periodo di lavoro nelle campagne, quasi che non fosse solo l'uomo a vivere di lavoro e di poesia, ma che anche la poesia stessa traesse nutrimento dal lavoro, e fiorisse e fluisse a partire dall'esperienza lavorativa.⁴

Dal momento in cui, ormai qualche anno fa, mi accorsi di come il lavoro manuale (inteso come tematica dei testi e come esperienza di vita degli autori) attraversasse la storia della poesia contemporanea cinese sin dal 1942, mi chiesi se da ciò non si potesse arrivare a concepire una nuova chiave di lettura, un nuovo set di coordinate utili a tracciare percorsi produttivi e suggestivi tanto nella storia della poesia cinese quanto nella scena poetica attuale, quanto mai brulicante e, come tutti i fenomeni letterari più vicini a noi, difficile da documentare ad un ritmo sufficientemente veloce. Credo che la risposta non possa che essere affermativa, e che chiedersi che rapporto i poeti intrattengano, di volta in volta, con la dimensione lavorativa e se (e come) la ritraggano, affrontino e sviluppino nei loro componimenti possa essere estremamente rilevante, anche perché il lavoro, ancor più in un contesto come quello cinese, è componente essenziale della retorica statale, e una presa di posizione rispetto alla “categoria-lavoro” fornisce spesso indicazioni sui rapporti di potere e con il potere in cui chi scrive poesia in Cina si trova, oggi come ottant'anni fa, a doversi inserire. Queste ultime considerazioni trovano seguito nel resto di questo elaborato e ne costituiscono il principio regolatore: esso, seppur basato primariamente sulla lettura dei testi, dai quali per vocazione personale e per formazione prettamente linguistico-letteraria non posso e non intendo prescindere, si apre anche ad una dimensione sociologica, o di sociologia della letteratura, guardando al contesto e alle sue caratteristiche in termini di rapporti di potere come inseparabili dal testo, e

³ L'affermazione è basata sulla lettura di varie raccolte di poesie di Bei Dao e Yang Lian, su studi da me precedentemente condotti su questi due autori e sulla raccolta *Nuovi poeti cinesi*, edita da Einaudi nel 1996 e curata da Claudia Pozzana e Alessandro Russo.

⁴ A riguardo, Qin Xiaoyu sottolinea che «某种意义上说, 当代中文诗歌“崛起”于工人之手»: “in certa misura, la poesia contemporanea cinese sorse tra le mani dei lavoratori” (2015, 17).

considerando testo e contesto come interdipendenti, parti di un continuum che sarebbe difficile – quando non impossibile – considerare separatamente.⁵

Ribadita la mia ferma convinzione nelle considerazioni espresse poc'anzi, è evidente che un esame dell'opera di ogni singolo poeta cinese degli ultimi ottant'anni alla luce del suo rapporto con la "categoria-lavoro" avrebbe richiesto tempi più lunghi e spazi più ampi di quelli a me disponibili. Pertanto, ho scelto di concentrarmi sulla cosiddetta "poesia operaia" (intesa, qui, come filone letterario che ha origini precedenti la poesia *dagong*, e della quale quest'ultima è una declinazione)⁶ in quanto poesia più evidentemente e specificamente legata alla dimensione lavorativa, e di capire come il ruolo di questo tipo di poesia e il suo posizionamento cambino nel tempo, tanto in relazione all'ambito letterario quanto a quello politico. La domanda principale, dunque, potrebbe essere così formulata: come cambiano le caratteristiche della poesia operaia dall'epoca della Rivoluzione Culturale al XXI secolo? Da questo primo interrogativo, cui tutta la parte centrale della trattazione è tesa a trovare una risposta, è scaturito un altro quesito per così dire collaterale: in che modo questo cambiamento si riflette in termini di posizionamento della poesia operaia come filone letterario nei confronti dell'autorità politica e letteraria in Cina?

La trattazione qui sviluppata assume rilevanza non soltanto alla luce della consapevolezza che la poesia in quanto tale sia, in Cina forse più che altrove, una pratica sociale (Yeh 1996), e che quindi i risvolti contestuali della pratica testuale *stricto sensu*, ovvero dello scrivere poesie, siano impossibili da ignorare, ma anche perché, pur inserendo la poesia operaia (e penso soprattutto alla poesia *dagong*) in una prospettiva più ampia, si dedica in questa sede molto spazio alla lettura dei testi in quanto tali. Per quanto ciò possa apparire scontato, non lo è: chi si è occupato del fenomeno *dagong* ha spesso scelto di focalizzarsi sull'esperienza di vita dei lavoratori migranti e sulle loro vicende e condizioni, attribuendo alle poesie valore principalmente documentario. L'affermazione è valida anche per quanto riguarda il contesto cinese, nel quale il dibattito critico attorno ai testi è estremamente acceso, seppur ancorato a questioni a mio parere sterili sull'opportunità di attribuire alla poesia *dagong* un fantomatico e non meglio definito valore letterario. In quest'elaborato, comunque non privo di limiti – individuati molto chiaramente nel capitolo 1 – ho cercato di evitare aporie di questo genere e di prestare orecchio a ciò che i testi comunicano, senza giudizi di natura estetica o sovra-

⁵ Il quadro teorico e metodologico costituito dalla triade testo - contesto - metatesto è proposto da van Crevel (2008). Per una trattazione più estesa, rimando al capitolo seguente, intitolato: "Definizioni, metodi e limiti".

⁶ La questione della definizione di poesia operaia è cruciale, anche all'interno di questa tesi. Pertanto, si rimanda nuovamente al capitolo successivo, in cui si forniscono ulteriori chiarimenti.

imposizioni di significato, che già di per sé presupporrebbero il rinforzo della condizione di subalternità di coloro che, ancora oggi, scrivono in condizioni estremamente dure e che non hanno certo bisogno che voci come la mia si arroghino il diritto di parlare in vece loro.

A questi cenni introduttivi fa seguito un capitolo pensato per porre le basi teoriche di questo lavoro, dirimere nodi terminologici e metodologici, e stabilire i limiti del progetto. Il capitolo successivo occorre a fornire le necessarie coordinate storiche e letterarie. Il paragrafo 2.1 ripercorre la storia della poesia contemporanea cinese, dal 1942 sino all'inizio del XXI secolo, mentre il paragrafo 2.2 riassume le vicissitudini della letteratura operaia, e in particolare della poesia. Entrambi i paragrafi fungono anche da presentazione dello *status quaestionis*. Il terzo capitolo consiste nel confronto tra due pubblicazioni: da un lato tre numeri del 1976 della rivista ufficiale *Shikan* 诗刊(“Periodico di poesia”), e dall'altra l'antologia di poesia operaia del 2007: *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005* (1985-2005 nian Zhongguo dagong shige jingxuan 1985-2005 年中国打工诗歌精选). L'ultimo capitolo consiste in alcune considerazioni sul posizionamento della poesia operaia rispetto all'establishment letterario e all'autorità politica, contiene alcune note conclusive e la mia risposta ai quesiti enunciati poc'anzi.

1. DEFINIZIONI, METODI E LIMITI

Ritengo opportuno fornire, in apertura della trattazione, alcune coordinate che considero fondamentali per l'accesso al lavoro di confronto tra pubblicazioni che trova spazio nel terzo capitolo e, in generale, per il corretto inquadramento di questo elaborato – a partire dal capitolo successivo a questo, che consiste di un inquadramento storico. Con “coordinate” mi riferisco qui ad alcuni chiarimenti innanzitutto terminologici che credo sia saggio tenere presente anche per uno sguardo alla scena letteraria cinese che vada al di là di quanto detto in questa sede, e in seconda battuta a delle precisazioni riguardanti la scelta dei metodi attraverso i quali ho svolto la mia ricerca. In chiusura – ma lungi da me l'implicare che questo ne sminuisca l'importanza – le “dolenti note”: sono consapevole delle limitazioni che costituiscono parte integrante di questo progetto e le enuncio con una certa gratitudine, sperando che costituiscano *food for thought* per il futuro, mio o altrui.

1.1 Definizioni

1.1.1 “Poesia” ed elementi collaterali

Definire che cosa significhi “poesia” in senso assoluto è estremamente rischioso: presupporrebbe, prima di tutto, il dover scomodare discorsi su che cosa sia la letteratura, sui criteri in base ai quali un testo è considerato letterario e, in seconda battuta, imporrebbe di addentrarsi nell'annosa questione del posto che la poesia – intesa come particolare forma letteraria unica tra tutte – occupa all'interno della letteratura stessa e, perché no, anche del posto che dovrebbe occupare (fermo restando il fatto che, in riferimento a tutte le problematiche di cui sopra, occorra sempre chiedersi: agli occhi di chi? Chi ha il diritto di fornire risposte autorevoli, e perché gli si riconosce tale facoltà?). Effettivamente, nemmeno l'assunto per il quale la poesia sia una forma letteraria unica tra tutte è privo di controindicazioni: l'accettabilità di questa affermazione richiederebbe indicazioni più specifiche sulle qualità e caratteristiche che, dal punto di vista tecnico, formale e contenutistico, differenziano la poesia da qualunque altra forma letteraria. Non dispongo certamente dello status, ma nemmeno delle competenze, dello spazio e del tempo necessari per impegnarmi in questo compito, a maggior ragione perché il dibattito su questi temi vanta una storia straordinariamente lunga e un numero

straordinariamente esiguo di soluzioni largamente condivise raggiunte, il che basta a scoraggiarmi dall'entrare nel merito.

Per scongiurare aporie di sorta, ho scelto in questa sede di avvalermi di un approccio diverso per la definizione di "poesia" ai fini della mia analisi. L'ispirazione è il lavoro di Heather Inwood (2014), nel quale si sancisce che

per comprendere i diversi significati che la poesia moderna cinese porta con sé, sia presso i poeti sia presso il pubblico di lettori che non scrivono poesia, è necessario integrare lo studio di singoli componimenti come opere d'arte statiche prodotte da autori ben identificabili con l'idea della poesia come forma di cultura, e delle scene poetiche come reti dinamiche di persone, pratiche e discorsi connessi all'interno di più media e condizionate dal momento storico corrente. (4)⁷

L'approccio utilizzato da Inwood trae certamente spunto dai Cultural Studies, che se da un lato non sono certamente privi di limitazioni – Inwood menziona la «mancanza di una chiara metodologia, la fissazione sulla cultura pop e di massa e la tendenza a ridurre tutte le produzioni culturali a conflitti su questioni come identità e potere, genere, razza e classe sociale» (5) – dall'altra forniscono uno spazio ideale per il tentativo di comprendere fenomeni culturali a partire da una prospettiva molteplice e che cerchi di rendere ragione di tutti i fattori che contribuiscono a costituire la produzione culturale così come viene fruita. Il presupposto fondamentale che rende vantaggioso l'utilizzo di un approccio "culturalista" per lo studio della poesia cinese è che

i significati e gli usi della poesia in Cina si estendono molto oltre all'insieme organico di parole che qualcuno (e qualcun altro, invariabilmente, no) chiamerebbe "un poema". La poesia, con le parole di Joseph Harrington, «non è riducibile ai singoli componimenti» e può, invece, essere considerata una «forma sociale» disseminata in diversi spazi testuali e istituzionali. Le sue definizioni, inoltre, cambiano in corrispondenza di cambi nei paradigmi estetici e nelle convinzioni ideologiche ed esistono sempre in una pluralità. Non c'è consenso assoluto su cosa sia esattamente un poema. (Inwood 2014, 5)

Trattare la poesia come una forma di produzione culturale – e quindi come prodotto della complessa interazione tra attori attivi sulla scena poetica e relative convinzioni e pratiche – consente di sottrarmi alla necessità di definire la poesia secondo criteri estetici e letterari (tali criteri, peraltro, costituirebbero a loro volta terreno fertile per un'analisi che si avvallesse delle metodologie dei Cultural Studies e che scandagliasse le motivazioni alla base del mio giudizio)

⁷ Per questa e le altre fonti accademiche in lingue diverse dall'italiano, le traduzioni sono mie.

e di attenermi ad un criterio più oggettivo, nei limiti del possibile. Ciò, d'altro canto, non significa che questo elaborato ricalchi pedissequamente il lavoro di Inwood, ma solo che ne tragga alcuni spunti in termini di basi teoriche per poi riutilizzarli all'interno di un'analisi testuale e socio-letteraria.

In Cina, la poesia si manifesta nella sua natura “culturale” al di là del testo in tutta una serie di attività che caratterizzano e definiscono la scena poetica come tale, tra le quali figurano seminari di scrittura, sessioni di lettura di poesie, dibattiti e convegni (tali attività sono documentate in Inwood 2014 e van Crevel 2017), così come dall'aderenza – resa esplicita su diverse piattaforme mediatiche – da parte degli attori coinvolti a specifici paradigmi per la produzione e valutazione dei testi. Gli attori, termine con il quale mi riferisco a tutti coloro che agiscono sulla scena poetica, dimostrano la propria appartenenza⁸ ad essa attraverso la propria presenza e la propria partecipazione alle attività che definiscono la scena poetica stessa: in quest'ottica, la dimensione del “qui-ed-ora”⁹ assume un valore centrale nel determinare chi si possa effettivamente considerare parte della scena poetica e, di conseguenza, possa beneficiare del capitale simbolico che «è accumulabile, da parte dei produttori culturali, tramite il semplice fatto di *essere lì*, presenti e coinvolti, più che essere misurato secondo indicatori esterni di successo come il volume delle vendite, fatturato o classifiche di popolarità» (Inwood 2014, 14).

Alla luce delle considerazioni e indicazioni preliminari esposte finora, una definizione il più possibile sintetica e concisa di cosa si intenda in questa sede per “poesia” potrebbe essere la seguente: poesia è l'insieme di testi (senza distinzioni basate sul prestigio e sul talento dell'autore, su un set prestabilito di caratteristiche formali e contenutistiche o sul valore letterario ad essi attribuibile) prodotti da coloro che sono attori presenti e attivi sulla scena poetica e che, quindi, godono dello status di poeti – senza che ci si addentri, in questo caso, nella questione riguardante la considerazione che chi è presente sulla scena poetica gode agli occhi degli altri attori: i meccanismi di *gatekeeping* della scena poetica sono a tratti molto stringenti (Inwood 2014) e vi è costante dibattito attorno alla questione di chi possa effettivamente fregiarsi del titolo di autore (con la preferenza, spesso e volentieri, per coloro che si sono già affermati come poeti di professione, al di fuori dell'amatorialità).

⁸ Inwood (2014, 7) utilizza l'espressione «poetic citizenship», o cittadinanza poetica, per definire l'appartenenza degli attori alla scena poetica.

⁹ Inwood (2014) fornisce anche un'interessante discussione terminologica della nozione di *xianchang* 现场: il primo carattere significa “essere presente”, ma anche “qui, ora, adesso”; il secondo invece significa “palco, scena”, o può in generale indicare uno spazio di grandi dimensioni utilizzato per uno scopo ben preciso. Con riferimento al contesto poetico cinese, l'espressione *xianchang* viene tradotta in inglese come “live scene”, e si potrebbe rendere in italiano come “la scena poetica qui-ed-ora”.

Il riconoscimento dello status di poeta, del resto, è denso di implicazioni. Facendo un passo indietro e richiamando il feroce dibattito tra la gli esponenti della Scrittura Popolare e quella della poesia degli Intellettuali,¹⁰ van Crevel (2008, 37-8) sottolinea che almeno dagli anni Settanta e Ottanta la seconda delle due “fazioni” elevò il poeta ad un livello astratto, quando non divino, e che la controparte investì la figura del poeta di una notevole importanza e di una rilevanza *sui generis* a livello sociale. Ciò fu forse anche dettato dal fatto che i membri della fazione popolare vantavano una maggiore vicinanza alla gente comune, il che avrebbe reso inaccettabile un circolo di lettori eccessivamente ristretto e limitato agli stessi attori della scena poetica. La centralità del poeta come tale, quasi indipendentemente dalla qualità e dal successo delle sue opere, fu un tratto che accomunò le due correnti di massima della poesia cinese negli ultimi anni del secolo scorso. L’aspetto culturale della poesia, definito da Yeh come «il fenomeno – e il corrispondente discorso – che negli anni Ottanta e Novanta investe la poesia di significato religioso e coltiva l’immagine del poeta come sacerdote della poesia» (1996, 52-3) ricevette nuovo impulso in conseguenza del suicidio di Haizi e Gu Cheng e venne acquisendo un tono e un immaginario sempre più riconducibili a quelli cristiani, con il poeta che diveniva martire e giungeva a morte tragica *for the sake of poetry* (Yeh 1996). Sebbene la nascita e lo sviluppo di un culto della poesia siano certamente da intendere come estremizzazioni di una tendenza comune a larga parte della poesia contemporanea cinese – nello specifico, quella ad attribuire allo status e al ruolo di poeta una rinnovata centralità – occorre precisare che tale culto non riguardò *tutta* la poesia cinese dagli anni Ottanta in avanti: rimase un fenomeno relativamente isolato, anche se certamente contribuì a conferire una nuova aura a tutto il movimento poetico.

La questione attorno alla responsabilità sociale del poeta (e, più in generale, attorno al tipo di rapporto che sussiste tra la poesia e la realtà), d’altro canto, è ancora materia di discussione. Inwood (2015, 49) sottolinea come il concepire il poeta come la figura che più di tutte le altre ha i mezzi e la facoltà per rappresentare la realtà sociale – in questo caso, quella cinese – che lo circonda possa essere un modo di giustificare l’esistenza stessa della poesia nel consumismo contemporaneo. Realizzare tale rappresentazione è sentito da taluni (ma non da tutti!) come un dovere cui dare la priorità rispetto ad ambizioni sperimentali e di ricerca letteraria. In modo convincente, Inwood sostiene che la rinegoziazione del ruolo sociale del poeta attualmente in corso affondi le proprie radici in un dibattito iniziato in epoca repubblicana, ovvero quello tra coloro che sottolineavano l’importanza della poesia in quanto

¹⁰ Cfr. paragrafo 2.1.5 di questa tesi.

tale (“la poesia per la poesia”, *wei shige de shige* 为诗歌的诗歌) e coloro che invece richiamavano il poeta al proprio dovere di testimone della realtà sociale circostante (“la poesia per la vita”, *wei shenghuo de shige* 为生活的诗歌).¹¹ Tale dibattito è tornato d’attualità con il mutare della congiuntura storica nella quale la Cina si è trovata a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso.

Ho reputato importante accennare ai due differenti discorsi riguardanti lo status di poeta – il poeta come figura presa dalla devozione all’arte distaccata dalle “cose del mondo” (compresi coloro che vedono il poeta come figura inserita in una dinamica culturale) da un lato, e il poeta come figura presa tra responsabilità collettiva e devozione all’arte dall’altro – perché, in entrambi i casi, il poeta mantiene un rapporto ambiguo con la realtà sociale, della quale non è completamente parte (o ne è parte, ma in condizione di marginalità) ma con la quale deve comunque misurarsi. Credo, infine, che la domanda circa il rapporto che il poeta intrattiene con la realtà diventi ancor più interessante nel caso dei poeti *dagong*, che mi pare scardinino, con la loro stessa esistenza, la rigidità della dicotomia di cui sopra: la loro decisione e resilienza nello scrivere poesia in condizioni di lavoro tremende richiama l’immagine del poeta come martire che si dedica fino alla fine (anche letterale, come nel caso di Xu Lizhi 许立志, di cui si dirà più avanti) alla propria arte; mentre l’indubbio valore di testimonianza che è stato attribuito alla poesia dei lavoratori migranti potrebbe essere letto come il modo in cui essi assolvono il proprio compito di rappresentazione – e critica – della realtà sociale nella quale sono inseriti.

¹¹ È importante notare, ancorché a margine, che un simile dibattito pervase anche il campo della narrativa e della saggistica: nella letteratura del Quattro Maggio e, in generale, nei primi decenni del Novecento i più importanti autori di narrativa si divisero nelle loro posizioni rispetto a quale dovesse essere la risonanza sociale della loro pratica letteraria. Significativamente, anche Lu Xun 鲁迅 e Zhou Zuoren 周作人, fratelli, assunsero posizioni diverse, con l’uno più politicamente impegnato e l’altro più impegnato nella speculazione. Per una documentazione dei dibattiti che interessarono il mondo della narrativa si rimanda ai primi due capitoli di Pesaro; Pirazzoli 2019.

1.1.2 “Lavoro”

Con il termine “lavoro”, presente anche nel titolo di questa tesi, si allude – abbastanza intuitivamente, forse – al lavoro manuale, duro, che spesso richiede un prezzo fisico al lavoratore in termini di mutilazione e logoramento del corpo. L’esempio per eccellenza di questo tipo di lavoro è l’esperienza della catena di montaggio.

Se un chiarimento a fini strettamente contingenti è abbastanza immediato, non posso comunque esimermi dall’aggiungere alcune precisazioni relative alle vicende, per così dire, del lavoro manuale nell’ultimo secolo cinese, nel quale ha ricoperto un’importanza fondamentale. Tale importanza può certamente essere ricondotta al pensiero marxista, che fu la base per il comunismo cinese: già Friedrich Engels nel 1876, nel saggio incompiuto *Parte avuta dal lavoro nel processo di umanizzazione della scimmia*, attribuì al lavoro manuale un ruolo cruciale nel percorso evolutivo dell’uomo: il lavoro è il luogo del perfezionamento umano; in virtù delle necessità imposte dal lavoro l’uomo crea un linguaggio che gli permette di cercare aiuto e collaborazione nei suoi simili e, in ultima analisi, di socializzare e creare comunità. Accanto alla funzione di vero e proprio motore dell’evoluzione umana, dunque, il pensiero marxista investe il lavoro anche di una valenza sociale.

La concezione del lavoro come attività nella quale l’uomo raggiunge la propria completa realizzazione a livello personale nell’impegno per il collettivo si consolidò in Cina durante il periodo maoista: «nella Cina socialista, i lavoratori non consideravano il proprio lavoro un semplice mezzo di sussistenza. Un lavoro significava un’onorevole vocazione, e ai lavoratori era riconosciuta la dignità» (Wang in Franceschini; Loubere; Sorace 2019, 73). Non solo l’attività lavorativa veniva considerata fonte di dignità per l’uomo: era addirittura venerata, e la classe lavoratrice era considerata l’avanguardia della società:

lavorare insieme in progetti collettivi per risolvere problemi tecnici accresceva il senso di appartenenza e solidarietà. Gli operai erano considerati pari ai tecnici e ai dirigenti, e partecipavano con entusiasmo ai processi lavorativi. Ognuno metteva a disposizione la propria saggezza, la propria esperienza e la propria energia. L’equità e la partecipazione si traducevano in una suddivisione del potere e alimentavano l’orgoglio di essere i padroni della nuova società. La cosa più importante è che i lavoratori erano in grado di vedere lo scopo e il significato del proprio lavoro. (74)

Il lavoratore, d’altra parte, quando non produttore di cultura egli stesso, era anche l’interlocutore principale di intellettuali, scrittori e artisti, i quali dovevano considerarsi essi stessi dei lavoratori. Più in generale, lo scopo della cultura socialista era quello di «servire ed

educare i lavoratori forgiando e diffondendo nuovi ethos, nuove conoscenze e nuove forme artistiche» (76).

Le condizioni di alienazione e abbandono con cui i lavoratori migranti si trovano a fare i conti, e che rappresentano e sviscerano nei loro componimenti appaiono ancora più impressionanti se rapportate alla centralità del lavoro durante l'epoca socialista, e alla simbologia di cui il lavoro stesso è andato caricandosi attraverso i decenni. In linea generale, il rapporto tra la poesia e la "categoria-lavoro" è particolarmente significativo nel contesto cinese in conseguenza dell'importanza di entrambi gli elementi, presi singolarmente, nel discorso e nell'immaginario collettivi: se il poeta, come si diceva poc' anzi, è investito di una responsabilità sociale e se l'attività lavorativa costituisce una parte fondamentale della vita comunitaria, appare evidente come la scelta di sviluppare la tematica lavorativa nella propria poesia abbia necessariamente un risvolto sociale e, per estensione, anche politico. Il contatto con la dimensione politica, d'altro canto, presuppone – in Cina forse più che altrove – la necessità, da parte del poeta, di situarsi in relazione all'autorità costituita o, come da titolo di quest'elaborato, con il potere.

1.1.3 “Potere”

L’idea di “potere” rimanda principalmente, in questa sede, all’autorità politica. Nel caso cinese, l’autorità in questione è chiaramente il Partito-Stato che, nelle sue diverse forme e ramificazioni, esercita tutt’ora un controllo pervasivo sulla vita dei cittadini. A tale controllo non sfugge, almeno teoricamente e ad un livello di massima, nemmeno la letteratura: questo stato di cose non si traduce solamente nella censura vera e propria, intesa come la messa al bando di specifici autori o specifiche opere – che continua ad essere l’esempio più famoso, anche al di fuori dei confini della Repubblica Popolare – ma anche nelle scelte pubblicistiche. Occorre tenere a mente, infatti, che in Cina un testo viene pubblicato nel senso che alla parola si attribuisce nel contesto italiano – che presuppone la presenza di una casa editrice, per esempio – solamente con l’approvazione e la partecipazione dello Stato al processo di pubblicazione. La selezione delle opere poi effettivamente pubblicate avviene sulla base di criteri largamente politici: in questo senso, l’autorità politica è anche l’entità preposta alla dettatura degli standard letterari, che a loro volta costituiscono il criterio di base per stabilire se un testo possa essere pubblicato o meno. In Cina, dunque, il potere politico e l’autorità in materia letteraria si sovrappongono, almeno nella misura in cui l’autorità letteraria è quasi sempre sottoposta a quella politica

Proprio la presenza di una linea di demarcazione, tracciata su base eminentemente politica, tra ciò che può essere pubblicato e ciò che non può esserlo ha contribuito, almeno dal periodo della Rivoluzione Culturale, alla proliferazione di letteratura diffusa attraverso canali diversi da quelli ufficiali. Il termine cinese per indicare la letteratura ufficiale è *guanfang* 官方, ed indica l’insieme di testi e pubblicazioni istituzionalmente approvate, patrociniate dallo Stato e, quindi, conformi agli standard da esso fissati sia in materia contenutistica, sia formale. Alla letteratura ufficiale, o *guanfang*, si affianca una letteratura imponente per quantità e notevole per varietà e vitalità, diffusa – resa pubblica, più che pubblicata – attraverso canali non ufficiali. I termini cinesi utilizzati per riferirsi a quest’universo letterario al di fuori dell’ufficialità sono essenzialmente *fei guanfang* 非官方, letteralmente “non ufficiale”, e *minjian* 民间. La resa del secondo termine è più problematica: van Crevel (2017, 48) propone «“dal popolo”, “del popolo”, “della gente comune”, “folk”, “popolare”, “non ufficiale”, “informale”, “amatoriale”, “dal popolo per il popolo”, “non-governativa” e “auto-organizzata”», mentre Sebastian Veg (2019, 7-8) ne riassume così le caratteristiche:

il suo significato letterale è “del popolo”, ed [tale categoria] è caratterizzata da una combinazione, in gradi diversi, di tre caratteristiche di persone o di istituzioni: indipendenza dai finanziamenti statali (autofinanziamento), mancanza di approvazione dal sistema statale (natura non ufficiale), e una bassa identificazione sociale (natura non d'élite, o provenienza dal basso).

Se il significato di *minjian* risulta chiaro dal punto di vista istituzionale – l'insieme di testi diffusi al di fuori dei canali ufficiali; sul piano contenutistico e formale il termine sussume una pluralità di sensibilità estetiche e di tematiche che rendono conveniente, al netto di tutte le relative limitazioni, l'adozione di una definizione negativa: è *minjian* tutto ciò che non è pienamente rispondente agli standard dettati dall'autorità politico-letteraria. Il continuo gioco di sovrapposizione e interazione tra la dimensione istituzionale e quella estetica della categoria *minjian* scongiura ogni tentativo di tracciare confini netti all'interno della categoria stessa: non è esclusa, per esempio, la possibilità che opere contenutisticamente aderenti agli standard ufficiali vengano pubblicate nel circuito non ufficiale, e viceversa.

È d'obbligo una precisazione: il termine *minjian* non si riferisce a testi di per se stessi illegali, completamente proibiti o la cui produzione, circolazione e fruizione risulterebbe necessariamente in conseguenze sgradevoli sul piano personale (il che, viceversa, era vero nel caso della letteratura underground di cui al capitolo successivo). Molto semplicemente – e al tempo stesso in modo nient'affatto immediato – l'etichetta di *minjian* contraddistingue i testi e le pratiche letterarie che traggono il proprio sostentamento e la propria diffusione da forze diverse dallo Stato e dai suoi canali di distribuzione e finanziamento.

Nel caso della poesia, se da un lato

la storiografia letteraria e il corso degli eventi dimostrano come sia stata sulla scena non ufficiale – contrapposta a quella ufficiale (*guanfang* 官方), anche detta ortodossa o di *establishment* – che chiunque possa dire di essere qualcuno nell'ambito della poesia contemporanea della Repubblica Popolare abbia iniziato a pubblicare le proprie opere ea sviluppare la propria voce (van Crevel 2008, 6)

dall'altro la distinzione tra scena ufficiale e non ufficiale, tra *minjian* e *guanfang* si è fatta sempre più labile a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso: alcuni poeti d'avanguardia pubblicano ora anche su piattaforme ufficiali, e l'Associazione degli Scrittori (l'appartenenza alla quale, storicamente, garantisce lo status di “ufficiale” per eccellenza) sta «incorporando l'avanguardia» (van Crevel 2017, 48). A tal proposito, risulta illuminante il lavoro di Edmond (2006) che, attraverso il caso studio rappresentato dalla traiettoria letteraria di Yang Lian 杨炼

illustra la continua interazione e sovrapposizione tra ufficialità e non ufficialità, e come singoli autori traggano giovamento dalla loro capacità di sfruttare la nebulosità dei confini tra i due mondi a proprio vantaggio. Tale interazione si conferma viva e pregnante anche nella pratica quotidiana che contraddistingue la scena poetica cinese, e che va al di là della produzione dei testi e del loro contenuto – numerosi sono gli esempi citati, tra gli altri da van Crevel (2008; 2017) e Inwood (2014), di eventi, letture e conferenze di poesia organizzate attraverso la cooperazione di autorità ufficiali e collezionisti privati.

Uno degli effetti dello sfumarsi dei confini tra ufficiale e non ufficiale è stato che l'etichetta di *minjian* sia stata impugnata con orgoglio da taluni poeti desiderosi di mantenersi al di fuori dell'istituzionalità, tanto dal punto di vista economico-pratico – relativamente a finanziamenti e distribuzione – quanto da quello estetico. La scelta, da parte dei singoli attori, di sacrificare parte del ritorno economico e del prestigio presso l'autorità politica in favore di un prestigio di altro tipo, riconosciuto dagli altri attori, è un esempio di come l'universo letterario sviluppi talvolta delle dinamiche proprie e specifiche, che riflettono solo parzialmente lo sviluppo della politica e della società in generale.

Uno tra i più fortunati e produttivi tentativi di descrizione del funzionamento del mondo letterario è quello di Pierre Bourdieu (1993), che introduce il concetto di “campo” per descrivere «spazi sociali definiti da pratiche specializzate, e quindi tendenti all'autonomia» (Dubois 2000, 89). All'interno della teoria di Bourdieu, dunque, il campo può essere definito come

uno spazio relazionale strutturato e uno spazio di competizione dinamica, la cui strutturazione genera un insieme di posizioni interdipendenti tra loro. Ogni posizione all'interno del campo è tuttavia diversa dalle altre, visto che i conflitti interni producono classificazione e relazioni di dominio. (89)

All'interno del campo letterario sono presenti diverse forme di capitale: economico, che consiste nelle risorse monetarie e materiali a disposizione di un individuo; sociale, che corrisponde alle relazioni – formali o informali – che l'individuo intesse; culturale, che si riferisce alla sfera della conoscenza e delle competenze dell'individuo; e simbolico, che invece riguarda il riconoscimento dell'individuo da parte di altri attori presenti nel campo, e al prestigio presso di loro. Secondo la teoria di Bourdieu – che, va specificato, era pensata per descrivere il funzionamento del campo letterario nella Francia dell'Ottocento e del Novecento, che certamente presentava caratteristiche molto diverse da quello cinese odierno (Fumian 2009) – coloro che, tra i poeti, produttori di una forma di letteratura già di per sé non

particolarmente votata al ritorno economico, scelgono di rifiutare l'estetica dominante e, quindi, anche i conseguenti benefici in termini di finanziamento e distribuzione lo fanno nella speranza di accrescere il proprio capitale simbolico proprio attraverso l'esplicita presa di distanza dall'ufficialità e dalle pratiche che denoterebbero un'obbedienza alle leggi di mercato. Tale dinamica, ricorrente all'interno del campo letterario, è un buon esempio della specificità da esso mostrata rispetto alla società in senso lato.

Al netto del grado di autonomia del campo letterario, e del conseguente grado di specificità delle sue dinamiche interne rispetto alla sfera politica e alla società, è importante ricordare che, nel modello proposto da Bourdieu, i singoli campi – tra cui anche quello letterario – sono inseriti in un campo più generale, detto “campo del potere”, e definito come

lo spazio dei rapporti di forza tra agenti e istituzioni che hanno in comune il fatto di possedere il capitale necessario per occupare posizioni dominanti nei vari campi (economico o culturale in special modo). È il terreno di lotte tra detentori di poteri (o specie di capitale) diversi che, come le lotte simboliche tra artisti e “borghesi” del XIX secolo, hanno come posta in palio la trasformazione o la conservazione del valore relativo delle diverse specie di capitale, valore che determina, a ogni momento, le forze suscettibili di essere impegnate in tali lotte. (Bourdieu 1993, 289)

Il campo del potere, dunque, è il luogo nel quale coloro che occupano posizioni di dominio nei vari campi grazie al capitale da loro accumulato si rendono protagonisti di una lotta dalla quale risulta il “peso relativo”, per così dire, delle varie forme di capitale (quindi, per esempio, la portata del capitale simbolico nei confronti di quello culturale, economico, sociale e viceversa). In sostanza, la posta in palio è la facoltà di definire i parametri secondo i quali si configurano le gerarchie tra forme di capitale e, quindi, tra campi diversi.

Significativamente, rispetto al campo del potere, il campo letterario occupa – insieme con tutti gli altri campi di «produzione simbolica» (Dubois 2000, 90) una posizione dominata (Bourdieu 1993, 289). Ciò significa che «i periodici tentativi di scrittori, artisti o studiosi di intervenire nella sfera politica hanno raramente successo» (Dubois 2000, 90) ma che, viceversa, l'ingerenza della sfera politica nel campo letterario è spesso tangibile. Con riferimento al contesto cinese, la teoria di Bourdieu si conferma utile nel descrivere il funzionamento di un campo letterario che, seppur caratterizzato da dinamiche proprie e squisitamente interne, è parte dominata rispetto alla sfera politica. Questo stato di cose da una parte rafforza la validità dell'assunto, proposto in apertura di questa sottosezione, per il quale nel contesto cinese l'autorità politica e quella letteraria siano largamente coincidenti, e dall'altra offre una

giustificazione sul piano teoretico al fatto che, a livello pratico, determinate scelte squisitamente letterarie generino conseguenze non letterarie ma politiche, come sanzioni e provvedimenti che colpiscono direttamente le persone degli autori.

1.1.4 “Poesia operaia”

Sorprendentemente, fornire una definizione univoca della poesia operaia non è solo difficile: è di fatto impossibile. Le variabili in grado di influenzare la risposta alla domanda “che cos’è la poesia operaia?” sono semplicemente troppe, e troppo importanti. Per cominciare, credo che la risposta vari moltissimo a seconda della prospettiva dalla quale ci si approccia al materiale: se il focus dell’indagine intrapresa fosse primariamente testuale, allora si potrebbe ipotizzare che sia poesia operaia quella che ritrae la vita degli operai e l’esperienza lavorativa, specialmente quella in fabbrica. Se invece, nel tentativo di fornire una definizione, si attribuisce valore centrale all’identità degli autori dei testi considerati, allora si potrebbe dire la poesia operaia consista di versi scritti da poeti che hanno avuto – o continuano ad avere – esperienze di lavoro duro, manuale, spesso sulla catena di montaggio e in fabbrica. Credo che un approccio intermedio tra i precedenti sia possibile, e certamente più auspicabile di questi ultimi nel suo aggirarne le limitazioni: una definizione basata unicamente sul contenuto dei testi rischierebbe di tralasciare componimenti che hanno comunque origine nella durezza dell’esperienza lavorativa, ma che non la ritraggono esplicitamente; mentre una definizione unicamente imperniata sulla figura degli autori esclude a priori la possibilità che esistano componimenti che, pur essendo prodotti da individui che non hanno mai avuto esperienze di lavoro manuale, siano tematicamente affini a quelli opera dei lavoratori stessi.

Oltre che dal tipo di prospettiva adottata, la definizione di “poesia operaia” di volta in volta adottata risente anche dei presupposti politici e ideologici che muovono chi si approccia al materiale. La scelta – che può forse apparire paradossale, in un capitolo dedicato alle definizioni – di non avanzare, in questa sede, una mia definizione di poesia operaia deriva da due presupposti. In primo luogo, sono consapevole che qualunque proposta risentirebbe del mio posizionamento, in senso tanto spaziale quanto temporale e ideologico. In secondo luogo, credo di poter trarre importanti indicazioni, nel tentativo di comprendere come il ruolo della poesia operaia cambi nel suo rapporto con il potere, dalle scelte compiute da altri nella definizione della poesia operaia stessa, e dalle corrispondenti motivazioni politico-ideologiche.

Le considerazioni espresse poc’anzi, tuttavia, non significano che una definizione di qualche tipo non sia necessaria, fosse anche solo per fornire al lettore alcune coordinate utili alla lettura del capitolo successivo: in questa sede ho scelto di attenermi al principio generale per il quale è poesia operaia tutta quella che tale è considerata dal metatesto in materia (vale a dire dai poeti stessi, ma soprattutto dall’*establishment*, dall’autorità politico-letteraria e dai critici che hanno valutato questo tipo di poesia e che si sono cimentati nella curatela di raccolte

e antologie). La mia scelta da un lato consente, spero, di evitare di incorrere nei limiti dei primi due approcci cui ho brevemente accennato in apertura di questo sottoparagrafo, e dall'altro costituisce un buon presupposto per costruire un'analisi che consideri come il ruolo della poesia operaia e le sue caratteristiche siano mutati nel tempo, anche in conseguenza di chi ha di volta in volta impugnato i testi e li ha catalogati, categorizzati, valutati e preparati per la pubblicazione.

1.2 Metodi e limiti

Accanto alle coordinate teoriche, fornite nel paragrafo precedente sotto forma di definizioni e chiarimenti terminologici, la mia analisi si fonda su un lavoro di *close reading* portato avanti sui testi inclusi in due pubblicazioni differenti sia per momento storico nel quale sono apparse, sia per origine ed estrazione.

La prima delle due pubblicazioni in questione è *Shikan* 诗刊, una rivista mensile considerata la piattaforma per eccellenza della poesia ufficiale. Ulteriori dettagli riguardo le caratteristiche del giornale ed alcune delle vicende legate alla sua pubblicazione sono presenti nel capitolo successivo: in questa sezione metodologica è sufficiente precisare che di *Shikan* ho esaminato i primi tre numeri dell'anno 1976, pubblicati a Rivoluzione Culturale non ancora conclusa e prima della morte di Mao Zedong, e che tale scelta è motivata dal fatto che i componimenti pubblicati in questi tre numeri sono catalogati come *gongnongbing wenxue* 工农兵文学, o “letteratura degli operai, dei contadini e dei soldati” e *gongren wenxue* 工人文学, o “letteratura operaia”.

La seconda pubblicazione è l'antologia del 2007 *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005* (1985-2005 nian Zhongguo dagong shige jingxuan 1985-2005 年中国打工诗歌精选). Curata da Xu Qiang 许强, Luo Deyuan 罗德元 e Chen Zhongcun 陈忠村, è la più corposa antologia di poesia operaia che raggruppi componimenti posteriori alle riforme e aperture di Deng Xiaoping. I testi raggruppati all'interno di questa antologia sono, come da titolo, riconducibili all'esperienza dei lavoratori migranti che si sono affacciati sul panorama sociale cinese anche in conseguenza dell'urbanizzazione selvaggia delle città del Sud e dell'apertura della Cina all'economia di mercato.

Credo che il confronto tra diversi spazi di pubblicazione – e, nella fattispecie, tra due spazi di pubblicazione considerabili e considerati in qualche modo rappresentativi del periodo che vanno a coprire – sia un modo di procedere adeguato ed in linea con l'obiettivo ultimo di questo lavoro essenzialmente per due ragioni. In primo luogo, l'idea di lavorare con piattaforme di pubblicazione presuppone la necessità di considerare le forze che forniscono l'impulso per l'origine delle pubblicazioni stesse, rende necessario chiedersi chi le finanzia e perché, e su che canali di distribuzione esse circolino: in altre parole, presuppone un'attenzione particolare alle relazioni di potere che danno forma alle raccolte così come le leggiamo, aprendo questo elaborato anche ad una dimensione sociologica. Le due pubblicazioni, per molti versi, sono agli antipodi per quanto riguarda la configurazione dei rapporti tra politica e poesia e tra

autorità e poeti all'interno dei quali hanno preso forma: da un lato, i numeri di *Shikan* da me presi in esame risalgono all'epoca della Rivoluzione Culturale, che fu un periodo di estrema e radicalizzata politicizzazione dell'attività letteraria; dall'altro l'antologia di Xu, Luo e Chen incorpora componimenti dalla metà degli anni Ottanta all'inizio del XXI secolo, coprendo così un arco di tempo che coincide con un periodo di cambiamento e transizione conseguente all'apertura del Paese – prima – e alle riforme di mercato – poi. Le differenze, per così dire, contestuali, rendono le due pubblicazioni dei casi studio estremamente validi per tracciare la traiettoria della poesia operaia cinese a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso: permettono infatti di ricondurre la *gongnongbing wenxue* e la *dagong shige* ad una matrice comune – vale a dire all'alveo della letteratura operaia come tradizione unica seppur declinata in differenti manifestazioni – e, allo stesso tempo, di verificare come i cambiamenti socio-politici e la caratteristica della pratica letteraria di essere radicata nella dimensione sociale abbiano avuto parte fondamentale nel dar forma proprio a queste stesse declinazioni, e nel determinare la traiettoria della tradizione letteraria operaia nel suo complesso.

In secondo luogo, considerare due piattaforme di pubblicazione a livello generale, senza selezionare specifici autori o specifici testi sui quali concentrarmi, mi consente di sottrarmi al pericolo di compiere scelte che richiederebbero una giustificazione estetica o ideologica che sarebbe pretenzioso – quando non impossibile – dare dalla mia posizione.

Le limitazioni di questo progetto trovano spazio in chiusura di questo capitolo, ma ciò non ne sminuisce l'importanza. Come accennato in apertura, enuncio i limiti del mio lavoro consapevole del fatto che è proprio dai tentativi di spostare tali limiti sempre un po' più in là, per renderli meno significativi e caratterizzanti, che la ricerca trae nutrimento e giovamento.

Una prima limitazione è chiaramente identificabile nella fisiologica limitatezza del mio lavoro: per quanto io creda che il confronto tra queste due pubblicazioni possa essere significativo, esse non sono le uniche due piattaforme per la pubblicazione di poesia operaia, e ce ne sono altre che meriterebbero di essere incluse in una trattazione di questo genere, e che io ho scelto di non esaminare per difetto di tempo e di spazio a disposizione.

Il problema della completezza, a mio parere in qualche modo insito nella procedura di *close reading* di un numero così elevato di testi, concerne anche i componimenti inclusi nelle singole pubblicazioni. Nella presentazione del mio lavoro di confronto, infatti, trovano spazio solo alcuni testi che ritengo particolarmente significativi e, giocoforza, non trovano spazio altri componimenti che, alla luce di presupposti altri dai miei, avrebbero meritato una discussione più nel dettaglio. In altre parole, nonostante tutti i tentativi e gli accorgimenti per sottrarmi alla necessità di formulare giudizi estetici e di garantire maggiore visibilità ad alcuni autori a

discapito di altri – accorgimenti che ho provato a rendere espliciti nelle pagine precedenti – la domanda alla quale mi propongo di rispondere finisce comunque per guidare l’attenzione verso alcuni testi a discapito di altri, rendendo la completezza intrinsecamente impossibile.

In ultima battuta, purtroppo non è possibile, per un naturale limite che ogni analisi deve avere, seguire quelle piste che emergono soltanto a progetto già avviato, e che renderebbero il compito troppo vasto per essere poi effettivamente portato a termine con profitto. Nella fattispecie, all’attenzione per i rapporti che la poesia operaia intrattiene con il potere politico viene dato seguito attraverso una ricerca prettamente testuale, che potrebbe – e dovrebbe, idealmente – essere completata in due direzioni: occorrerebbe da un lato una ricerca di tipo archivistico per reperire quante più notizie possibili su alcuni degli autori dei componimenti apparsi su *Shikan*, sui quali non viene normalmente fornita alcuna indicazione biografica, e dall’altro sarebbe stato interessante confrontarsi con i curatori dell’antologia del 2007 per porre loro delle domande circa i criteri di selezione degli autori e dei testi, e circa il rapporto con la sfera politica in cui quegli stessi autori e testi sono inseriti. Al momento del completamento di questo progetto, entrare in possesso di una copia dell’antologia in questione è incredibilmente difficile,¹² e attualmente svolgere lavoro sul campo in Cina è un miraggio per via della situazione contingente, ma la speranza è che torni ad essere una realtà in un prossimo futuro.

Nel capitolo successivo trova spazio il tentativo di situare la poesia operaia – con i relativi dibattiti e rompicapi – all’interno degli sviluppi della poesia cinese degli ultimi settant’anni. Ovviamente, la panoramica procede per sommi capi, considerati come tali per la loro rilevanza alla luce degli aspetti teorici esposti in questo capitolo e delle caratteristiche dei testi che costituiscono il nucleo del capitolo 3.

¹² Colgo l’occasione per ringraziare qui, oltre che nella sezione apposita, il professor Maghiel van Crevel dell’Università di Leida, mio supervisore per un progetto di tesi nell’Anno Accademico 2019-2020, che è stato così gentile da spedirmi una copia dell’antologia in questione, altrimenti introvabile.

2. COORDINATE STORICO - LETTERARIE

Il capitolo è articolato in due paragrafi. Il primo è largamente basato su due volumi di Maghiel van Crevel (1996 e 2008), che sono tutt'oggi gli studi più completi ed esaustivi sulla storia della poesia cinese dal 1942 in avanti. Sebbene esistano altri contributi che abbracciano più autori e correnti, anche con un approccio diacronico (si veda, per esempio, Yeh 1991), i lavori di van Crevel si spingono oltre alla dimensione testuale e documentano tutta una serie di pratiche, consuetudini ed evoluzioni storiche dello scenario poetico cinese in modo molto puntuale e preciso, e sono pertanto estremamente utili ai fini degli obiettivi di questo capitolo.

La seconda sezione, dedicata alla poesia operaia, è basata su contributi più eterogenei. I riferimenti principali per il profilo storico e sociologico sono sicuramente Iovene e Picerni (2022), Qin (2014) e Sun (2012; 2014) mentre per gli accenni a particolari autori *dagong* che hanno destato l'attenzione della critica e del mondo accademico anche al di fuori della Cina il rimando è a van Crevel (2019b; 2019c) e Picerni (2020).

Tutto il capitolo è strutturato come una panoramica, articolata in diverse tappe, dei principali avvenimenti sulla scena poetica cinese negli ultimi ottant'anni. Una *close reading* delle poesie sarebbe risultata poco efficace in questa sede: pertanto ho scelto di non dedicare, in questo capitolo, spazio all'analisi dei testi.

2.1 La poesia dopo Yan'an

2.1.1 I discorsi di Yan'an

Il 1942 è considerato, dal punto di vista artistico e letterario, una data spartiacque nel XX secolo cinese (Pesaro; Pirazzoli 2019, 219). Nel maggio di quell'anno, infatti, Mao Zedong 毛泽东 pronunciò i *Discorsi di Yan'an*¹³, con i quali delineò i presupposti teorici e ideologici sui quali gli scrittori, al pari degli artisti e degli intellettuali, avrebbero dovuto basarsi per l'adempimento di quello che, allora più apertamente che in precedenza, si configurava come un ruolo eminentemente sociale e didattico. Le direttive fornite da Mao a Yan'an furono l'orizzonte cui intellettuali, scrittori e poeti si riferirono, per adesione o per dissenso, almeno fino alla fine del secolo scorso, poiché «i *Discorsi* furono la prima formulazione della politica del PCC in materia culturale, e il punto di partenza per la sua implementazione». (van Crevel 1996, 6).

¹³ In cinese: *zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话.

Il presupposto generale stabilito da Mao fu la necessità di desacralizzare «l'immagine alta degli intellettuali» (Pesaro; Pirazzoli 2019, 220): idealmente, dovevano essere gli stessi scrittori a porre le basi per la loro “destituzione”. Con le parole di Mao, infatti: «noi operatori culturali d'estrazione intellettuale dobbiamo far sì che le nostre opere siano gradite alle masse e cioè imprimere un cambiamento, riformare i nostri pensieri e sentimenti» (2002, 53 in Pesaro; Pirazzoli 2019, 220). L'obiettivo, per gli intellettuali, doveva essere quello di «andare tra le masse a lungo e senza condizionamento alcuno» per poter «analizzare tutte le persone, tutte le classi, tutte le masse, tutte le forme di vita e di lotta, tutte le materie prime artistico-letterarie» (Mao 2002, 64 in Pesaro; Pirazzoli 2019, 220). Da ciò conseguirono anche indicazioni più specifiche riguardo la scelta delle materie prime per la letteratura. A tal proposito, pur ammettendo che «la vita sociale del genere umano sia l'unica fonte della letteratura», Mao sancì che «la vita riflessa nelle opere letterarie può e deve essere più elevata, più forte, più intensa, più tipica, più ideale della comune vita reale» (2002, 64 in Pesaro, Pirazzoli 2019, 221). Quest'ultimo diktat fu alla base della nascita del “romanticismo rivoluzionario”,¹⁴ ovvero di una letteratura che si allontanasse dall'effettiva rappresentazione e indagine dei problemi sociali e che si popolasse di personaggi il più possibile tipizzati, descritti per mezzo di un linguaggio solenne ed eroico fino all'estremo, utilizzato non solo in narrativa¹⁵ ma anche in poesia, almeno negli anni Cinquanta e Sessanta. Significativamente, van Crevel ricorre ad una citazione orwelliana, affermando che fin dagli anni Cinquanta «parlare di realismo avrebbe richiesto un esercizio di bipensiero» (1996, 13), un'affermazione ancor più valida per il decennio successivo: durante la Rivoluzione Culturale, infatti, fu stabilito che «i personaggi positivi dovessero risaltare tra quelli comuni, che gli eroi dovessero spiccare tra i personaggi positivi e che i supereroi dovessero essere i più in vista tra gli eroi» (14), con buona pace di qualsiasi forma di realismo.

Certamente, dunque, la letteratura uscì da Yan'an con uno status nettamente subordinato a quello della politica, e anzi, fu stabilito che «letteratura e arte fossero politiche per natura» (van Crevel 1996, 7). Ciò significò anche che, dal punto di vista estetico, la ricerca della qualità e di un certo miglioramento degli standard letterari passò in generale in secondo piano rispetto all'esigenza di rendere le opere accessibili alle masse. Una verità, questa, davanti

¹⁴ In cinese: *geming langman zhuyi* 革命浪漫主义.

¹⁵ Per una panoramica delle dinamiche innescate dai discorsi di Yan'an con riferimento al genere narrativo, incluse le scelte di adesione e dissenso operate dai singoli autori, si rimanda al volume *La narrativa cinese del Novecento*, di Nicoletta Pesaro e Melinda Pirazzoli (2019).

alla quale «l'affermazione di Mao secondo la quale la qualità artistica rimanesse indispensabile per la letteratura rivoluzionaria appare gratuita» (7).

La delineazione di una così rigida politica in ambito artistico e letterario non poté che avere importanti ripercussioni su coloro che scelsero di opporsi agli standard imposti dall'alto: tra gli immediati effetti dei *Discorsi* vanno certamente segnalate varie campagne¹⁶ dirette primariamente a specifiche opere e ai loro autori ma che, nell'ottica delle lotte di fazione per il mantenimento del potere all'interno del PCC, spesso divennero strumenti a disposizione dell'autorità nel fare i conti con le dinamiche che di volta in volta si innescarono nella società tutta.

¹⁶ Per un elenco completo e dettagliato delle campagne succedutesi durante gli anni Cinquanta e Sessanta si rimanda a *Language Shattered* di Maghiel van Crevel, pubblicato nel 1996. Qui van Crevel nota anche che, con riferimento alle campagne contro gli scrittori, repressione e tolleranza sembrano alternarsi, sebbene la prima predomini. Secondo lo studioso olandese, ciò è dovuto a due meccanismi: «in primo luogo, l'autorità esige pedissequa obbedienza e subordina la competenza all'integrità ideologica, e tuttavia non può fare completamente a meno della cooperazione di intellettuali e scrittori», ed in secondo luogo l'oscillazione tra libertà e repressione riflette il precario equilibrio di potere all'interno della stessa autorità centrale (12).

2.1.2 Nel solco di Yan'an: poesia ortodossa negli anni Cinquanta e Sessanta

*It is as if Chinese poetry written under
strict Communist rule were a foreign
body in an otherwise coherent tradition*

(van Crevel 1996, 20)

La creatività mal si concilia con l'imposizione dall'alto di limiti circa la materia prima per la letteratura e le modalità con le quali tramutarla in opera compiuta. Eppure, credo sia opinione altrettanto diffusa quella per cui un certo grado di creatività e di originalità sia uno dei criteri più importanti alla luce dei quali si apprezza un testo letterario, e se ne valuta la rilevanza rispetto alla produzione precedente e contemporanea. Se si considerano valide queste premesse, non si può che concludere che la scena poetica degli anni Cinquanta e Sessanta (o almeno quella ufficiale) avesse un aspetto tutt'altro che consolante.

Il primo aspetto che appare caratteristico della poesia ufficiale di epoca maoista è senza dubbio l'assenza di emozioni e sentimenti personali: il sentimento d'amore, per esempio, è completamente assente nella sua accezione più intimistica perché considerato intollerabile dall'autorità. Allo stesso tempo, però, la sublimazione dell'amore nella sfera collettiva, nel patriottismo e nell'adorazione per il PCC e per il Grande Timoniere e la sua espressione letteraria vennero incoraggiate, andando a consolidare una tendenza all'espressione dell'interiorità in chiave comunque collettiva e politica già presente nella letteratura cinese degli anni Trenta.¹⁷ La generale avversione per l'espressione dell'interiorità e della sfera emotiva rientra in un più ampio sforzo, da parte dell'autorità centrale, di controllare qualunque aspetto della vita dei cittadini attraverso l'eliminazione di tutto ciò che risultasse ambiguo e di difficile comprensione (van Crevel 1996, 15). Il tono solenne, quasi epico e altamente celebrativo fu una costante negli anni Cinquanta e Sessanta, anche quando – e successe spesso, come si dimostrerà nei successivi capitoli – il lavoro diventò materia per la poesia.

Lo sforzo non si fermò al livello contenutistico: specialmente in poesia, le limitazioni coinvolsero anche la stessa forma poetica. All'interno del generale afflato patriottico, infatti, si attribuì un'origine proletaria alle ballate popolari cinesi (le cosiddette *folk songs*, in cinese

¹⁷ Per una più completa analisi di come le tematiche amorose e sessuali siano state sviluppate dagli autori di narrativa cinese sia in prospettiva di adesione sia di dissenso rispetto all'ideologia del PCC si rimanda ancora una volta a Pesaro; Pirazzoli 2019.

minge 民歌), che furono preferite perché si confacevano all'esaltazione della nuova Cina comunista e all'espressione del rinato orgoglio nazionale. La predilezione per la ballata popolare, d'altra parte, fu semplicemente una fase all'interno di un dibattito più lungo attorno alla necessità di trovare un metro autenticamente cinese, pienamente rappresentativo della millenaria eredità poetica della Cina. La scelta non fu priva di contraddizioni.¹⁸ Su tutte, spicca il fatto che una delle caratteristiche formali principali della ballata popolare fossero i versi composti da un numero fisso di caratteri, tipici anche della poesia classica cinese, e che un tale uso della lingua fosse parecchio distante da quello che ne facevano le masse – e quindi anche dal registro linguistico prescritto da Mao a Yan'an (16).

Il rinnovato interesse per le canzoni popolari, maturato appunto in virtù della loro presunta origine proletaria, si concretizzò (sorprendentemente...) in una campagna a livello nazionale guidata dal PCC. Nel 1958, in corrispondenza con il Grande balzo in avanti¹⁹ fu lanciato il Movimento per le Nuove Canzoni Popolari²⁰ (*xin minge yundong* 新民歌运动) con l'obiettivo di diffondere il più possibile le ballate popolari, di raccoglierle e pubblicarle e di trovare il metodo più adatto per studiare la cultura e le tradizioni popolari cinesi, considerate autentica espressione dell'identità delle masse (McConaghy 2021, 476). Sebbene i risultati di questa mobilitazione siano stati – almeno quantitativamente – notevoli²¹, e sebbene i media ufficiali trabocassero di entusiasmo davanti a quello che veniva presentato come un movimento spontaneo delle masse (al cui servizio agivano i quadri, che si incaricavano semplicemente di raccogliere le ballate e pubblicarle, in modo immediato e *super partes*), la realtà dei fatti fu un'altra. Come accadde per altre delle campagne che scandirono l'alternanza di tolleranza e repressione negli anni Cinquanta e Sessanta, infatti, anche il MNCP fu caratterizzato da tensioni e aporie interne che dovrebbero indurre l'osservatore esterno a mantenere un atteggiamento quantomeno cauto nella formulazione di giudizi. Così si comporta, giustamente, McConaghy nel suo «non accettare l'affermazione dei giornali di Partito secondo

¹⁸ A tal proposito, si vedano le vicende del dibattito attorno a quale forma poetica fosse autenticamente cinese svoltosi a Yan'an, trattato in Masi, Edoarda. 2002. *Storie del bosco letterario. Letterati e scrittori in Cina*. Milano: Libri Scheiwiller.

¹⁹ Il Grande balzo in avanti fu un piano progettato per accelerare la trasformazione della Cina da paese agricolo a società industrializzata. Il punto cardine fu la collettivizzazione, perseguita anche tramite la creazione di comuni popolari. Nel 1961 le politiche del Grande balzo furono abbandonate dopo essere state tra le cause di un periodo di carestia in tutto il Paese. Il MNCP fu considerato, almeno dal discorso politico cinese del tempo, come inscindibile dal Grande balzo in avanti, di cui si faceva espressione spontanea e risolto in ambito culturale. In quest'ottica, il MNCP fu considerato un passo importante nel processo di superamento dello iato tra lavoro manuale e lavoro intellettuale (McConaghy 2021, 479).

²⁰ Da qui in avanti abbreviato in MNCP per convenienza.

²¹ Mc Conaghy (2021, 476) segnala come nel solo 1958 siano state pubblicate circa ottocento raccolte di ballate popolari provenienti da città e province di tutta la Cina.

la quale il MNCP fu l'espressione immediata e non filtrata delle masse cinesi» e, al contempo, rifiutare di «liquidare l'iniziativa come semplice propaganda del PCC, priva di un vero e proprio referente nella società» (2021, 478). Tra i nodi problematici all'interno del MNCP individuati da McConaghy, il primo è quello relativo al ruolo del PCC, quantomeno complesso: i quadri di partito, incaricati di raccogliere e pubblicare le ballate popolari, erano certamente più istruiti del popolo dal quale le ballate stesse si diceva dovessero provenire, ed è quindi estremamente difficile determinare la portata del loro intervento sulle ballate poi pubblicate – ancor di più perché l'estensione, per così dire, dello spazio di manovra concesso ai quadri fu un argomento di contesa all'interno delle loro stesse fila (2021, 486). In secondo luogo, le opinioni interne al PCC differivano anche in merito a quali delle ballate popolari precedenti al 1949 conservare: scrittori e membri del Partito che compirono scelte in disaccordo con lo standard stabilito furono criticati e denunciati (493).

Con il fallimento del Grande balzo in avanti, anche il MNCP venne accantonato. Eppure, negli anni Sessanta si susseguirono esortazioni a popolarizzare e massificare la poesia, aprendola al popolo sia in termini di fruizione, sia di produzione (van Crevel 1996, 17). Il 1966, con lo scoppio della Rivoluzione culturale, coincise con un silenzio letterario pressoché totale.

2.1.3 *Dixia shige* 地下诗歌. Poesia underground negli anni Sessanta e Settanta

Fortunatamente, la produzione e la fruizione di testi non erano limitate all'ufficialità. Un fermento letterario relativamente intenso (specialmente se si considera la congiuntura storico-politica attraversata dalla Cina in quel periodo) si mantenne vivo parallelamente alla scena ufficiale. Per attività letteraria si intende, in questa sede, tanto la scrittura di testi quanto la loro circolazione: non a caso, van Crevel definisce “letteratura underground” come «un termine che designa tutti i testi prodotti - manoscritti, ciclostilati, fotocopiati o stampati - e distribuiti tramite canali diversi da quelli ufficiali e autorizzati dal governo» (1996, 22).²² Al di là delle modalità di pubblicazione, comunque, il termine “underground” si riferisce, per quanto riguarda gli anni Sessanta e Settanta, ad un insieme di testi prodotti e circolati illegalmente – ferma restando la difficoltà nel definire precisamente, retrospettivamente così come allora, i precisi confini della legalità. Fu all'interno di questo filone parallelo alla letteratura ortodossa che furono poste le basi per la fioritura dello sperimentalismo e dell'avanguardia che emersero sul finire degli anni Settanta.

È estremamente difficile determinare con certezza quando iniziò la produzione di letteratura underground (van Crevel 1996, 25). È plausibile che la pedissequa applicazione delle indicazioni fornite da Mao a Yan'an abbia generato quasi immediatamente un certo scontento, fosse esso espresso pubblicamente o meno. Quel che è certo è che dopo il fallimento delle politiche del Grande Balzo in Avanti si incrinò la fiducia nella leadership del PCC, soprattutto tra gli scrittori e gli intellettuali, che si mostrarono più ricettivi nei confronti di suggestioni al di fuori dei canoni. Questa nuova disposizione mentale²³ e il fatto che la fazione maoista interna al PCC dovette cedere parte del proprio peso politico in conseguenza dei recenti fallimenti consentirono la nascita delle prime attività letterarie underground veramente organizzate all'inizio degli anni Sessanta. La documentazione di tali attività è sicuramente frammentaria, anche e soprattutto per il loro carattere di segretezza, ma a titolo di esempio va citata la fioritura di vari circoli²⁴ di lettura e scrittura di poesia, specialmente a Pechino, che in quegli anni fu tra i centri culturali più vivaci dell'intera Cina (van Crevel 1996, 26).

²² Occorre precisare, qui, che la questione riguardo alla diffusione e all'accessibilità dei testi nella Repubblica Popolare Cinese è assai più complicata della semplice distinzione tra letteratura ufficiale e underground. van Crevel (1996; 2008) offre una trattazione più specifica sull'argomento. Per maggiori dettagli riguardo alle categorie di “ufficiale” e “non ufficiale” in questa tesi, si rimanda al capitolo 1.

²³ Il termine crea un'analogia che mi pare appropriata, anche se sono consapevole che esso presupponga l'assimilazione delle individualità certamente presenti nel gruppo sociale degli intellettuali in un'unica coscienza collettiva, che non era certamente né così solida né così evidente all'epoca.

²⁴ Il termine cinese è *shalong* 沙龙.

Accanto a pratiche di per se stesse illegali come quelle cui si è accennato poco sopra, la traduzione in cinese di opere straniere fu un'altra tendenza che si rivelò poi di grande importanza per la nascita dello sperimentalismo di fine anni Settanta. I traduttori – tra i quali figurano nomi di spicco nella storia della poesia cinese come Mu Dan 牡丹 (van Crevel 1996, 36) – non avevano piena libertà nella scelta dei testi originali da tradurre, ma la loro attività costituì nondimeno una sfida, sottile e quieta, alla capillarità del discorso maoista o *Mao wenti* 毛文体,²⁵ e una fonte di ispirazione importante, tra gli altri, per Bei Dao, destinato a diventare una delle personalità più famose della scena poetica dagli anni Settanta in avanti (Lombardi 2018).

Molti tra coloro che disponevano delle competenze e dell'interesse necessari ad apprezzare le opere di letteratura straniera erano nati tra gli anni Quaranta e Cinquanta e avevano visto il proprio percorso d'istruzione terminare bruscamente nel 1966, con lo scoppio della Rivoluzione Culturale e la chiamata alle armi delle Guardie Rosse da parte di Mao. Tra il 1966 e il 1968 i giovani cinesi godettero (o quantomeno crederono di godere) di una libertà senza precedenti,²⁶ traendo vantaggio dalla situazione di caos in cui i conflitti interni avevano fatto precipitare il Paese. Nel 1968, tuttavia, il disordine e la violenza della Rivoluzione culturale avevano condotto la Cina fin quasi al collasso, e la leadership del PCC intervenne esortando i giovani istruiti di estrazione urbana e gli intellettuali più anziani a “salire sulle montagne e scendere nelle campagne” (in cinese: *shangshan xiaxiang* 上山下乡). Concretamente, milioni di giovani cinesi, molti dei quali con un passato da Guardie Rosse, furono invitati ad allontanarsi dalle città e a trasferirsi nelle zone rurali per un periodo di rieducazione che avrebbe dovuto consentir loro di familiarizzare con il modo di vita dei contadini poveri, che idealmente avrebbero dovuto costituire uno dei principali interlocutori del discorso politico cinese. Da un lato non è difficile immaginare che rifiutare di accogliere tale invito fosse sconsigliabile (per usare un eufemismo), ma dall'altro sarebbe anche improprio credere che esso sia stato percepito come una punizione dalla totalità dei giovani coinvolti:

²⁵ Per *Mao wenti* s'intende il discorso politico maoista, estremamente capillare e pervasivo, capace di dar forma al modo di pensare di una nazione intera. In questo senso, il linguaggio fu anche e soprattutto un mezzo per l'esercizio del potere e per il controllo della vita delle persone anche attraverso pratiche istituzionali e di ritualità pubblica. La ribellione linguistica iniziata dalla poesia assume, alla luce di queste considerazioni, valore spiccatamente politico.

²⁶Claudia Pozzana (2019, 190) nota come crescere durante la Rivoluzione Culturale abbia consentito ai giovani di «assaggiare l'uguaglianza». Dal punto di vista letterario appare interessante la rappresentazione che Wang Shuo 王朔 restituisce del periodo della Rivoluzione Culturale in *Ferocia animale* (*Dongwu xiongmeng* 动物凶猛), uscito nel 1992. Il protagonista del romanzo vive la propria adolescenza durante la Rivoluzione Culturale e, approfittando del caos in cui si trovava la Cina, vive libero dall'autorità dei genitori - chiara metonimia dell'autorità costituita in senso lato.

molti di loro, tra i quali lo stesso Bei Dao, erano «ferventi comunisti» (Lombardi 2018, 16) e accolsero l'opportunità con entusiasmo e convinzione, almeno inizialmente. I problemi in molti casi sorsero quando i nuovi arrivati nelle campagne si trovarono di fronte ad una realtà profondamente diversa da quella dipinta dalla propaganda governativa e alla difficoltà ad integrarsi nelle comunità rurali (van Crevel 1996, 39). Di fatto, l'incolmabile iato tra ciò che i giovani avevano imparato a credere sulla situazione sociale ed economica della Cina e la realtà in cui si trovarono inseriti creò un clima di sfiducia che si diffuse rapidamente, e lo scetticismo riguardò anche la politica come bussola valoriale, al di là degli eventi contingenti.

Il vuoto valoriale creatosi si prestò ad essere colmato dalla letteratura: dal 1970 in avanti, alcuni tra i *zhishi qingnian* 知识青年²⁷ iniziarono a dedicarsi alla lettura di qualunque cosa riuscissero a procurarsi, a patto che non fosse parte del canone maoista, dalla poesia classica cinese alla prosa, passando per le traduzioni di opere straniere di cui si parlava poc'anzi. Queste ultime, in particolare, divennero oggetto di desiderio di moltissimi a fronte di una disponibilità di copie estremamente limitata: in un contesto in cui la ristampa sarebbe stata impossibile, in molti casi si ricorse alla copiatura di intere opere (perfino romanzi) a mano, per poi lasciare la copia originale a qualcun altro che attendeva il proprio turno. L'insieme di pratiche necessarie per la fruizione di opere straniere o ad essa collegate prese il nome di *paoshu* 跑书.²⁸

Dall'inizio degli anni Settanta in poi, i *zhijing* non si limitarono alla lettura di testi proibiti: iniziarono loro stessi a scrivere, correndo rischi ancora più concreti. La comunione di diversi fattori – il caos imposto, per così dire, dall'alto, l'ispirazione giunta per vie traverse dalla lettura di autori di letteratura straniera, la delusione maturata nei confronti delle espressioni della cultura ufficiale ed una certa volontà di esplorare le potenzialità del proprio talento – fecero sì che gli esponenti della “gioventù urbana” iniziassero ad incontrarsi clandestinamente per la lettura e scrittura di poesie. A tal proposito, è interessante la sottolineatura di Pozzana, che evidenzia come negli anni Sessanta e Settanta la fabbrica si costituisse come luogo di sperimentazione e sfida al discorso maoista ortodosso attraverso «tentativi di mitigare la divisione del lavoro; rimodellare le relazioni tra operai, tecnici e direttori; così come la creazione di “università per lavoratori”» (2019, 191). In generale, è suggestivo pensare, con Pozzana, ad un dialogo – continuo e vivo nonostante i decenni intercorsi e i dovuti distinguo,

²⁷ Spesso anche nell'abbreviazione *zhijing* 知情: “giovani intellettuali” o “giovani istruiti”.

²⁸ I due caratteri significano letteralmente “correre” e “libro”. Van Crevel traduce l'espressione come “book-chasing” (1996, 41), ovvero “rincorrere i libri”. Questa traduzione rende senza dubbio l'idea dell'urgenza con la quale gli interessati si affannavano per entrare in possesso delle poche copie disponibili di ogni opera.

specialmente relativi alla disposizione d'animo con la quale il soggetto vive la dimensione lavorativa ieri e oggi – tra il clima di fermento intellettuale interno ai luoghi di lavoro negli anni Sessanta e Settanta e la fabbrica oggi, culla di produzione poetica.

Alcuni tra i volti più noti di quella che sarebbe poi diventata la Poesia Oscura (*menglong shi* 朦胧诗) come Bei Dao, Mang Ke 芒克 e Duoduo iniziarono la propria attività poetica in questo contesto, spesso nonostante condizioni tutt'altro che ideali²⁹: i giovani intellettuali furono costretti a una vita per la quale non erano stati preparati, a sopportare lunghi turni di lavoro e a privarsi dei pochi momenti di riposo e delle ore di sonno per dedicarsi alla poesia. La loro predilezione per il genere può spiegarsi, secondo van Crevel (1996, 44) e Yeh (1992, 383) anche alla luce di ragioni di convenienza pratica: i testi poetici sono generalmente più brevi delle controparti in prosa, quindi più facili da memorizzare e far circolare in segreto. Ciò non toglie, a mio parere, che il fatto che la composizione di poesie fosse un fenomeno così diffuso e così radicato in un gruppo sociale che in quel periodo sperimentava condizioni di lavoro molto dure e un modo di vita poco congeniale sia degno di nota, anche solo perché contribuisce a consolidare l'idea del poeta come figura tragica, romantica e finanche culturale che permea l'ultimo secolo della letteratura cinese (Yeh 1996).

A partire dal 1974, un nuovo giro di vite da parte dell'autorità politica (che culminò negli eventi di piazza Tiananmen del 1976)³⁰ comportò un'attenuazione del fermento letterario underground, specialmente nell'area di Pechino (van Crevel 1996, 58). La morte di Mao nel settembre 1976 e la caduta in disgrazia della Banda dei Quattro meno di due mesi dopo aprirono la strada ad una stagione di maggiore pragmatismo e rilassamento del controllo sulla produzione letteraria. Questo nuovo corso culminò con l'ascesa al potere di Deng Xiaoping 邓小平 nel 1978 e con l'inizio del processo di riforme e aperture³¹ del Paese verso l'estero.

²⁹ Nel 1969, Bei Dao venne inviato in una zona remota distante trecento chilometri da Pechino a svolgere lavoro manuale per quasi undici anni, prima come operaio e poi come fabbro in un cantiere edile. Fu in quel periodo che iniziò a cimentarsi nella scrittura, spesso nel più totale isolamento ed in segreto, ed ebbe anche l'occasione di entrare in contatto con alcune traduzioni di autori stranieri – ricorda particolarmente Camus, Sartre, Kerouac, Rilke e Celan – (Lombardi 2018, 34) reperite più o meno illegalmente.

³⁰ Ci si riferisce qui alla decisione della leadership del PCC, ed in particolare della cosiddetta “Banda dei Quattro” capitanata da Jiang Qing 江青, moglie di Mao, di sgomberare con la forza la folla riunitasi tra il 4 e 5 aprile per esprimere il proprio lutto dopo la morte di Zhou Enlai 周恩来, stimato dirigente di primo piano del Partito morto l'8 gennaio dello stesso anno.

³¹ In cinese *gaige kaifang* 改革开放, un mantra che, almeno fino al 2018-2019 (anni del mio ultimo soggiorno in Cina) era ancora estremamente popolare tra la gente comune, che continuava a vedere in questo “nuovo corso” il punto di partenza per il rapido innalzamento del tenore di vita degli ultimi quattro decenni.

2.1.4 L'emersione. *Jintian*, la poesia oscura e i primi anni Ottanta

L'uscita della "nuova" poesia cinese dalla condizione underground è fissata in corrispondenza con l'affissione, in diversi luoghi di Pechino, del primo numero della rivista di poesia *Jintian* 今天.³² Era il 23 dicembre 1978.

Jintian fu la più importante tra varie riviste di poesia che fiorirono dal 1978 in avanti, nonché una tra le più longeve (van Crevel 1996, 64). Le vicende legate alla logistica della sua pubblicazione e ai motivi dell'interruzione di quest'ultima non rientrano nel focus di questa trattazione, sebbene siano state ampiamente documentate.³³ In questa sede è sufficiente ricordare che tra i curatori di *Jintian* figuravano alcuni tra i più importanti Poeti Oscuri (e, successivamente, d'avanguardia) del tempo, ovvero Bei Dao, Mang Ke, Shu Ting 舒婷, Gu Cheng, Yang Lian e Duoduo, e che con la pubblicazione di *Jintian* la nuova poesia raggiunse per la prima volta un numero importante di lettori, la maggior parte dei quali faceva comunque capo a circoli di giovani intellettuali (Yeh 1992, 383). A rendere ancor meglio l'idea della portata del cambiamento associato a questa rivista, van Crevel nota che già nel 1979

alcuni dei componimenti apparsi su *Jintian* furono pubblicati su *Shikan* 诗刊, il più importante periodico ufficiale di poesia nella Repubblica popolare, dimostrando che il fascino di questa poesia non era limitato alla scena letteraria non ufficiale (1996, 68).

Anche Claudia Pozzana riconosce nella pubblicazione di *Jintian* una svolta nella storia della poesia contemporanea cinese: con essa veniva a costituirsi uno spazio all'interno del quale i giovani poeti poterono

dedicarsi all'audace esplorazione di possibilità nascoste della lingua cinese, creando così nuove aperture di pensiero che riverberarono in tutto l'orizzonte intellettuale cinese, non solo nella poesia ma anche nel cinema, nelle arti visive, in architettura, in musica e in molti altri ambiti (2019, 190)

L'uscita dalla condizione d'illegalità non significò comunque che questo nuovo tipo di poesia potesse godere di condizioni in tutto e per tutto favorevoli al suo sviluppo e alla sua diffusione. Dopo il rilassamento del controllo statale che caratterizzò il biennio 1978-1980, infatti, la

³² Il significato in italiano del titolo è "Oggi". La traduzione italiana non pare, tuttavia, essere di uso corrente, diversamente da quanto accade per l'inglese *Today*, ragione per la quale si sceglie di mantenere la romanizzazione pinyin *Jintian* per le successive occorrenze.

³³ Per esempio, in van Crevel 1996, 61-68. Ritengo il suo resoconto una fonte di assoluta affidabilità, essendo esso stesso basato principalmente su resoconti diretti di persone coinvolte e sulla sua ricerca sul campo.

leadership del PCC ristabilì in modo abbastanza inequivocabile il proprio controllo sulla produzione artistica e letteraria.

Tra il 1979 e il 1984, la nuova poesia sperimentale finì al centro di una controversia a tratti molto accesa alla quale parteciparono i poeti stessi e i più importanti critici letterari del tempo³⁴ e che qualificò irrimediabilmente tale poesia come *menglong* 朦胧, “oscura”. Il termine fu utilizzato, almeno inizialmente, con accezione peggiorativa per indicare il grado di difficoltà dei testi, spesso intessuti di metafore che risultavano di difficile comprensione per lettori abituati alla rigorosa non ambiguità della letteratura ortodossa. Al di là della non immediatezza delle immagini evocate nelle opere dei poeti *menglong*, comunque, fu l’emergere dell’individualità, la costruzione di un Io distinto da quello collettivo e incline alla decadente espressione di se stesso, spesso in conflitto con qualunque visione della realtà preconfezionata, a creare un’ambiguità e una polisemia che posero la poesia oscura su un piano totalmente diverso rispetto allo spazio di manovra che l’*establishment* politico-letterario era disposto a concedere. Michelle Yeh (1992) individua con precisione alcune caratteristiche che, da un lato, consentono di identificare la poesia sperimentale come tale, e dall’altro costituirono anche i principali punti sui quali si concentrò la critica ufficiale: innanzitutto, dalla difficoltà del linguaggio e dalla finalità ultima di esprimere l’individualità derivarono le accuse di aver «voltato le spalle al popolo» (384), considerato dai critici non in grado di comprendere le poesie in questione. In secondo luogo, il contenuto – a prescindere dalla forma in cui veniva plasmato – era di per sé radicalmente diverso da quello che aveva dato forma alla poesia ortodossa dei decenni precedenti: furono emozioni e sentimenti eminentemente privati – quando non fantasie e ricordi – senza alcun tipo di significato sociale a diventare materia prima per la poesia. In sintesi, la poesia *menglong* fu sperimentale perché «invocò per la poesia un significato in quanto tale, e indipendentemente da qualunque considerazione esterna», e «non cercò di rispecchiare, e men che meno di glorificare, la realtà esterna o di prestarsi ad uno scopo utilitaristico in maniera diretta». Dal punto di vista dello stile, poi, «le figure retoriche, le immagini e i tropi non sono corredo del contenuto o elementi di abbellimento del contenuto stesso: essi formano un tutt’uno con il tema» nel tentativo di «ottenere un’unità di forma e contenuto» (Yeh 1992, 392-3).

Secondo un ragionamento per il quale l’espressione dell’individualità, il linguaggio relativamente³⁵ convoluto e la non univocità dell’interpretazione erano corpi alieni nella poesia

³⁴ La controversia è egregiamente riassunta in van Crevel 1996, 71-76.

³⁵ La cosiddetta “oscurità” linguistica dei componimenti fu certamente esagerata al fine di legittimare il furore della critica reazionaria.

cinese del tempo, e quindi dovevano necessariamente essere il prodotto di influenze straniere, nel 1983 si procedette al lancio della campagna “contro l’inquinamento spirituale”.³⁶ La portata dell’espressione “inquinamento spirituale” rimane difficile da definire, e così quella della campagna stessa: quel che è certo è che la poesia *menglong* ne fu bersaglio, insieme a tutte le abitudini e i prodotti culturali di origine straniera confluiti in Cina dopo l’inizio delle riforme: i poeti furono oggetto di intimidazioni politiche e i loro componimenti furono aspramente criticati, oltre a non essere più pubblicati sulle riviste letterarie ufficiali. La campagna fu chiusa, in modo piuttosto improvviso, nel 1984, e con essa terminò l’ultima minaccia su larga scala all’esistenza stessa della poesia sperimentale sulla scena letteraria cinese (van Crevel 1996, 76), nonostante non siano cessati del tutto i provvedimenti repressivi e di censura ai danni di singoli autori e singole correnti.

³⁶ *Qingchu jingshen wuran* 清除精神污染.

2.1.5 Avanguardia: gli anni Ottanta e Novanta e l'ingresso nel XXI secolo

Generalmente, la presenza di un “nemico” comune – sia esso reale o solamente percepito, poco importa – tende ad unire fazioni eterogenee, sedando momentaneamente i loro contrasti: ciò fu vero anche nel caso della poesia cinese, specialmente dalla metà degli anni Ottanta in poi. Quando divenne chiaro che l'innovazione e lo sperimentalismo non sarebbero più necessariamente sfociati nella critica e persecuzione da parte dell'autorità politica, il fronte apparentemente unito costituito dalla poesia che abbiamo chiamato sperimentale si frantumò in una pluralità di correnti differenziate su base estetica, contenutistica o geografica (con autori provenienti dal resto della Cina che misero in discussione l'egemonia e la guida della scena poetica pechinese). Van Crevel (2008, 16-18) fornisce alcuni esempi che mi pare opportuno riportare: a Nanchino attorno alla rivista *Tamen* 他们³⁷ fiorì la “poesia colloquiale” *kouyu shi* 口语诗, chiamata anche “scuola colloquiale” (*kouyu pai* 口谕派), i cui autori utilizzavano consapevolmente un registro linguistico basso e affine al cinese parlato; nel Sichuan si affermarono la corrente tutta al femminile *nvxing shige* 女性诗歌 e il progetto *Feifei* 非非³⁸; a Shanghai emerse la “scuola della civetteria”,³⁹ *sajiao pai* 撒娇派, della quale Momo 默默 e Jingbute 京不特 furono i volti più rappresentativi; Pechino fu la culla della poesia degli Intellettuali (*zhishi fenzi* 知识分子), “capitanata” da Xi Chuan 西川 e Haizi 海子. Nella critica cinese si registra la tendenza ad etichettare questa pluralità di correnti servendosi di nomi come *disan dai* 第三代 (“Terza Generazione”, con implicito riferimento ai poeti pre-Rivoluzione Culturale come alla prima generazione e ai Poeti Oscuri come ad una seconda generazione); *xinsheng dai* 新生代 (“la Nuova Generazione”)⁴⁰ e *hou menglong shi* 后朦胧诗 (“Poesia Post-Oscura”) (van Crevel 2008, 17).

Yeh (1992, 393) riferisce come la critica cinese tentò di classificare la miriade di nuovi movimenti poetici in tre filoni: quello del “flusso di coscienza” (*yishi liu* 意识流), quello del “flusso della vita” (*shenghuo liu* 生活流) e quello della “ricerca delle radici” (*xungen pai* 寻根派). La poetica di coloro che furono ascritti al “flusso di coscienza” si concentrò sull'esplorazione degli aspetti dell'individualità repressi dalla cultura e dalla società, e in particolare degli aspetti più oscuri della psiche umana: «solitudine, noia, rabbia, angoscia,

³⁷ In italiano: “Loro”, reso in inglese con “Them”.

³⁸ Rispettivamente: “poesia femminile” e “No-no”.

³⁹ L'espressione cinese *sajiao* 撒娇 significa “comportarsi come un bambino viziato”. La traduzione inglese in uso per la corrente poetica è “Coquetry School”, alla quale anche io mi rifaccio per la resa in italiano.

⁴⁰ Letteralmente, *xinsheng* 新生 significa “neonato”, “appena nato”.

disperazione e, soprattutto, la morte» (394). Il risultato fu una produzione poetica che restituì pienamente l'alienazione e la solitudine dei poeti che, di rimando, si rifugiarono nella propria immaginazione e nella propria individualità. Il filone del “flusso della vita” costituì, secondo Yeh (1992), una reazione alla Poesia Oscura nel suo rifiuto di ogni figura eroica e nella rappresentazione dell'uomo comune e nell'utilizzo di un registro narrativo, colloquiale vicino alla prosa, lontano dall'insistito lirismo e dalle metafore ardite che popolavano i testi dei poeti *menglong*. La poesia del “flusso della vita” si «rassegna ad un mondo imperfetto» (396), popolato di anteroi che, attraverso uno sforzo che condividono con il lettore, arrivano a «comprendere meglio le verità della vita» (398). La “ricerca delle radici” si pose l'obiettivo di rivitalizzare la tradizione culturale cinese e di reinterpretarla alla luce della modernità attraverso la costruzione di un'«epica moderna» (394) con l'utilizzo di un immaginario legato all'antichità e alla mitologia cinese – una tendenza, questa, che trovò un corrispettivo anche nell'ambito della narrativa.

Tutte queste categorizzazioni presuppongono un riferimento ai Poeti Oscuri⁴¹ come iniziatori di un nuovo capitolo nella storia della poesia cinese: quello dell'avanguardia. Con riferimento al contesto cinese, la nozione di “poesia d'avanguardia” – *xianfeng shige* 先锋诗歌 – richiede ulteriori chiarimenti. La definizione, infatti, ha molto poco a che fare con l'etichetta di “avanguardia” utilizzata nell'ambito della letteratura italiana o europea, o perfino con la narrativa d'avanguardia cinese (*xianfeng xiaoshuo* 先锋小说) sviluppatasi a cavallo degli anni Ottanta e Novanta: poesia e narrativa procedettero, in questo caso, su due binari separati. Inizialmente, la poetica del movimento d'avanguardia fu definita negativamente rispetto alle tematiche, all'immaginario, alla forma e al registro linguistico che caratterizzavano la poesia di *establishment*, ma col passare dei decenni la situazione si è in certo modo rovesciata: secondo van Crevel, la poesia d'avanguardia

ha eclissato la poesia ortodossa sia agli occhi del pubblico cinese, sia altrove, e si è diversificata notevolmente. Ciò ha reso il riferimento della poesia ortodossa completamente irrilevante, e rende possibile lo studio delle varie tendenze nella poesia contemporanea cinese come fenomeni a sé, la cui caratteristica principale è

⁴¹ Non a caso, Michelle Yeh (1992, 401-5) individua due fattori che dimostrano la sostanziale continuità tra la Poesia Oscura e i poeti della Nuova Generazione: innanzitutto, una coscienza estetica per la quale la poesia ha valore indipendente e autonomo e la dimensione linguistica – con le relative sperimentazioni – ha un ruolo centrale; in secondo luogo il fatto che ognuno dei tre macro-filoni nominati da Yeh faccia propria una delle istanze della Poesia Oscura e la sviluppi ulteriormente: il “flusso di coscienza” enfatizza la dimensione di alienazione e solitudine già propria di poeti come Bei Dao; il “flusso della vita” si inserisce nel solco delle descrizioni disilluse e crude della vita presenti nell'opera di Duoduo, e la “ricerca delle radici” prosegue nella ricerca di immagini suggestive dal passato cinese già propria dell'immaginario *menglong*.

costituita proprio dall'assenza, nel loro novero, della poesia d'*establishment*. Su questa linea, si potrebbe ora perfino paventare una definizione in negativo della poesia ortodossa come forma poetica impermeabile all'individualità, all'uso originale ed idiosincratico del linguaggio, all'immaginario e alle visioni del mondo associate alla modernità in letteratura (2008, 10).

Proprio per il carattere estremamente generico del termine “avanguardia” nel contesto della poesia cinese, si può dire che ancora oggi, a distanza di tempo dall'emersione in superficie della Poesia Oscura, l'epoca avanguardista non sia giunta a termine e che l'avanguardia sia sopravvissuta, adattandovisi, agli importanti cambiamenti sociali che interessarono la Cina tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta. In primo luogo, l'entusiasmo che aveva fatto seguito al rilassamento della pressione politica sulla letteratura e le arti all'interno del quale erano fiorite le correnti di cui sopra fu ridimensionato – drasticamente e drammaticamente – dagli eventi del 4 giugno 1989, quando l'esercito utilizzò la forza ai danni di studenti e dimostranti riunitisi in piazza Tiananmen a Pechino.

Dopo il 1978, il 1989 è da considerarsi come un altro spartiacque nella storia della poesia cinese: alcuni tra i nomi più in vista della scena poetica – tra di loro Bei Dao, Yang Lian e Duoduo – scelsero di non ritornare in Cina dopo il 4 giugno, e contribuirono a creare un filone di poesia scritta in lingua cinese al di fuori della RPC che crebbe in termini di numero di lettori e, di riflesso, garantì un aumento di visibilità anche alla scena poetica domestica. Su questo versante, nel frattempo, la purga iniziata nel 1989 si protrasse fino al 1993, e durante questo quadriennio la poesia d'avanguardia si vide preclusa la pubblicazione su canali ufficiali. La scena poetica non ufficiale mantenne la propria vitalità, soprattutto dal 1993 in avanti, con la proliferazione di numerosi giornali e di nuovi autori, in numero ancora maggiore rispetto al passato (van Crevel 2008, 19). In generale, comunque, il fermento culturale che aveva trovato nell'entusiasmo poetico di un'intera generazione la più vivida espressione all'inizio degli anni Ottanta era solamente un ricordo, in conseguenza soprattutto dello sconvolgimento sociale provocato dai fatti di Tiananmen e del nuovo assetto socioeconomico dettato dall'ulteriore apertura cinese verso l'estero. Dal punto di vista prettamente testuale, invece, la tendenza fu verso una scrittura sempre più individualistica e individualizzata – non a caso, le parole chiave del decennio furono *geren xiezu* 个人写作 e *gerenhua xiezu* 个人化写作⁴² (van Crevel 2008, 19) – parecchio distante dall'*enterprise* collettiva degli anni Ottanta, ma comunque estremamente viva ed interessante.

⁴² Rispettivamente, “scrittura individuale” e “scrittura individualizzata”.

Il secolo di poesia cinese terminò all'insegna di un nuovo inasprimento delle tensioni interne al fronte dell'avanguardia:⁴³ tra il 1998 e il 2000 due fazioni principali si scontrarono, ovvero quella che fu detta degli Intellettuali (*zhishi fenzi xiezuo* 知识分子写作) e quella della Scrittura Popolare (*minjian xiezuo* 民间写作). Dalle divergenze sul piano estetico e contenutistico tra la prima, che prediligeva un'estetica più solenne, eroica, un tono lirico e che era di carattere elitario, e la seconda, che invece si fece espressione di un gusto più vicino all'ordinario e al quotidiano e che sfoggiava un tono spiccatamente antilirico nacque una polemica (*lunzheng* 论争). Il lato popolare parve essere capace di una propaganda più incisiva ed efficace, segnata da manifestazioni spesso sopra le righe, come nel caso di Yi Sha 伊莎.⁴⁴ Fu nell'alveo della fazione *minjian*, comunque, che si svilupparono alcune delle proposte poetiche più interessanti a cavallo tra i due secoli, tra le quali la corrente Lower Body *xiaban shen* 下半身, la Garbage Poetry *laji pai* 垃圾派 e il Low Poetry Movement *di shige yundong* 底诗歌运动,⁴⁵ capaci tra l'altro di una costante attenzione verso gruppi sociali che vivono condizioni di disagio, tra i quali anche i lavoratori migranti (van Crevel 2008, 20).

Il panorama letterario è rimasto estremamente vivace anche con l'inizio del nostro secolo. L'utilizzo di Internet, in primo luogo, ha senza dubbio favorito l'ulteriore proliferazione della scena poetica,⁴⁶ anche per la maggiore fluidità del medium e la migliore probabilità di sfuggire alla censura. Allo stesso tempo, il XXI secolo ha confermato una tendenza per la quale la poesia appare sempre più marginale tanto nella sua diffusione (e, in misura minore, anche nel suo prestigio) nella società in senso lato, quanto rispetto ad altre *fellow arts* – arti visive, figurative e letteratura in prosa – che hanno anche il merito di giovare alla Cina in termini di notorietà internazionale. Va precisato, comunque, che la marginalità è tale solo presso il grande pubblico ed è, per così dire, una questione puramente numerica, che non rispecchia lo status della forma poetica nell'immaginario culturale (nel quale gode ancora di un prestigio elevato): la poesia continua ad essere materia di indagine e discussione nell'ambiente accademico cinese, e pare essersi conquistata una nicchia di lettori anche oltre i confini della RPC. Una nicchia che, seppur esigua numericamente, mantiene salde le proprie posizioni. Va inoltre posta, a mio

⁴³ Il termine "fronte" è utilizzato qui solamente per convenienza: a questo punto, l'avanguardia non costituiva più un fronte unito da tempo.

⁴⁴ Per un'efficace presentazione delle vicende riguardanti Yi Sha si veda "Yi Sha: Running His Race in the Ninth Lane" di Heather Inwood, sul volume 2 di *Chinese Literature Today*, anno 2012.

⁴⁵ Ho scelto di includere nel testo le traduzioni inglesi, di uso più comune, e di proporre in nota delle possibili rese italiane. Rispettivamente, dunque: "Poesia della parte inferiore del corpo"; "Poesia spazzatura"; "Movimento per la poesia bassa".

⁴⁶ Uno dei più esaustivi studi sulla letteratura cinese online è *Internet Literature in China* di Michel Hockx (2015). Il capitolo 4 è interamente dedicato alla poesia.

parere, una questione che meriterebbe più ampio spazio e che è affine, almeno dal punto di vista concettuale e metodologico, ad uno dei quesiti alla base di questo elaborato, enunciati nel capitolo precedente, nel suo richiamare l'attenzione sui rapporti di potere che sottostanno alla produzione letteraria: cosa significa definire la poesia marginale? E, forse ancora più importante: chi ha la facoltà, il diritto o lo status per definirla tale? E perché?

2.2 Le vicende della letteratura operaia

Questa sezione ripercorre le vicende della letteratura operaia, e in particolare della poesia, nel secolo scorso. Per maggiore efficacia, scelgo in questa sede di attenermi alla definizione fornita da Iovene e Picerni (2022, 1), secondo la quale la letteratura operaia è «un insieme di testi eterogenei scritti dai lavoratori, per i lavoratori o che parlano dei lavoratori». Il primo capitolo chiarisce la definizione di “poesia operaia” sulla quale si basa il lavoro di confronto di pubblicazioni presentato nel capitolo 3.

La traiettoria della letteratura operaia a tratti si interseca con gli sviluppi storico-letterari tratteggiati precedentemente, soprattutto per quanto concerne la poesia, ma affonda le radici in un periodo antecedente ai Discorsi di Yan’an. I primi anni del secolo, dunque, costituiscono il punto di partenza di questa retrospettiva.

2.2.1 La culla della letteratura operaia prima di Yan’an

Come accadde per altre tendenze letterarie divenute poi caratteristiche del Novecento cinese, anche l’idea di letteratura operaia prese forma nel fermento intellettuale degli anni Venti. I dibattiti attorno alla necessità di una rivoluzione letteraria che coinvolsero i più importanti intellettuali del tempo e le associazioni letterarie cui molti di loro facevano riferimento⁴⁷ si focalizzarono anche su come rendere la letteratura più accessibile alle masse e, per estensione, sulla possibilità di rappresentare adeguatamente le classi inferiori. Il dibattito si radicalizzò ulteriormente dopo la metà degli anni Venti, anche *a latere* del sempre più diffuso sentimento antimperialista, e la repressione, da parte dei nazionalisti, ai danni del neonato PCC⁴⁸ fornì ulteriore impulso alla nascita di «una letteratura di sinistra che documentasse le condizioni del proletariato urbano» (Iovene; Picerni 2022, 3). A questo periodo risalgono anche i primi tentativi di fare della letteratura uno spazio di espressione per le masse, che dovevano essere messe in condizione di far sentire la loro voce direttamente e senza mediazione. Sul piano pratico, tuttavia, il basso livello di istruzione del proletariato precluse la realizzazione dei buoni propositi di cui sopra, e a documentare le vicende dei lavoratori furono soprattutto scrittori di professione (e quindi, *outsider*: uno schema che si ripresentò, almeno parzialmente, in epoca maoista).

⁴⁷ Per una panoramica delle varie associazioni e delle rispettive idee di letteratura si vedano Pesaro; Pirazzoli 2019 (capitoli 1 e 2) e Denton; Hockx (2008).

⁴⁸ La cui fondazione avvenne presso Shanghai nel luglio 1921.

Il dibattito attorno alla popolarizzazione della lingua si protrasse negli anni Trenta. Nel 1930, inoltre, fu fondata la Lega degli Scrittori di Sinistra, i cui esponenti mostrarono una predilezione per la forma del reportage, considerata la più adatta per colmare la distanza con il proletariato ed esprimere lo sconcerto e l'indignazione provocati dalla consapevolezza delle dure condizioni di lavoro e di vita delle classi inferiori (Iovene; Picerni 2022, 5). Nemmeno la narrativa propriamente detta fu indifferente all'afflato d'impegno sociale: tanto Mao Dun 茅盾 in *Bachi da seta a primavera* e *Mezzanotte* quanto Lao She 老舍 in *Cammello Xiangzi* fondarono la rappresentazione del proletariato su uno studio quasi antropologico ed espressero una critica al sistema capitalistico che imponeva frustrazione e sofferenza alle classi meno agiate (6).

Con l'inizio della guerra sino-giapponese, le energie di intellettuali e letterati furono giocoforza dirette ad un impegno civile di diverso tipo, e l'idea di una letteratura degli operai e per gli operai fu largamente accantonata fino al 1942.

2.2.2 Il periodo maoista

Anche la letteratura operaia dovette adeguarsi ai nuovi precetti forniti da Mao a Yan'an, a testimonianza di quanto pervasivo fosse l'impatto dei Discorsi⁴⁹ sull'attività letteraria cinese. A tal proposito, «il Partito si profuse in importanti sforzi per formare autori provenienti dagli strati sociali meno agiati e costruire una letteratura detta “dei lavoratori, dei contadini e dei soldati” (*gongnongbing wenxue* 工农兵文学)» (Iovene; Picerni 2022, 7). Ciò risultò in una certa notorietà, a livello nazionale, di alcuni “autori contadini”, sebbene attraverso una selezione e “romanticizzazione” della loro esperienza di vita e di lavoro. Se possibile, la spinta alla creazione di una letteratura che si facesse espressione dei lavoratori si fece ancora più intensa con la fondazione della Repubblica Popolare nel 1949 (Qin 2014), con enfasi stavolta sull'importanza della modernizzazione e dell'industrializzazione – che costituivano, non a caso, due tra i principali pilastri per la legittimazione del nuovo Stato. Il rapporto tra chi scriveva e i protagonisti dei testi, comunque, non fu mai di completa identificazione: i casi in cui i membri del proletariato riuscirono effettivamente ad affacciarsi alla scena letteraria furono pochi, e gli autori dei testi considerati più riusciti nel primo decennio dalla fondazione della RPC si incaricarono soprattutto di fornire dei modelli da emulare, il che finì comunque con l'implicare «una certa divisione tra il lavoro manuale e quello intellettuale» (7). Tra i poeti di maggior fama in quel periodo, Iovene e Picerni (2022, 7-8) segnalano Li Ji 李季, conosciuto anche come “poeta del petrolio”⁵⁰ per via dell'ampiezza della sua produzione di liriche politiche⁵¹ che narravano le gesta gli estrattori di petrolio di Yumen, nella provincia del Gansu.

Alcuni scrittori si impegnarono in prima persona per fornire al proletariato gli strumenti e le conoscenze per esprimersi, e da questo sforzo nacquero progetti per guidare i lavoratori nel perfezionamento delle tecniche di scrittura. In qualche caso, da queste iniziative provennero anche autori che avrebbero raggiunto una discreta notorietà.⁵² Lo Stato stesso, durante l'epoca maoista, si incaricò di fornire ai lavoratori specifici spazi di aggregazione all'interno dei quali

⁴⁹ Si rimanda al paragrafo 2.1.1 per una discussione più approfondita.

⁵⁰ *Shiyou shiren* 石油诗人.

⁵¹ *Zhengzhi shuqing shi* 政治抒情诗, filone letterario a proposito del quale si forniscono ulteriori precisazioni nel capitolo 3.

⁵² Paradigmatico il caso della scrittrice Cao Ming 草明, che fondò un gruppo di scrittura per lavoratori ad Anshan (*Anshan gongren yeyu chuanguo zu* 鞍山工人业余创作组). L'obiettivo dichiarato fu quello di far sì che i lavoratori stessi iniziassero a scrivere, e fu raggiunto: Cao Ming formò più di duecento scrittori in un lasso di tempo lungo nove anni. Le traiettorie dei membri del gruppo furono tutte abbastanza simili (Iovene; Picerni 2022, 9) e la creazione letteraria fu alimentata dalle sofferenze e dalle tribolazioni della vita lavorativa - un tratto proprio anche della poesia *dagong*.

furono creati gruppi di lavoratori-scrittori dilettanti.⁵³ Quelli che potrebbero anche considerarsi, in modo superficiale, come “i migliori propositi” – fornire ai lavoratori i mezzi e le competenze per esprimersi, nonché spazi adeguati per farlo – celavano un problema fondamentale: al pari di altre etichette, anche quella di “poeta operaio”, di lavoratore con aspirazioni letterarie, presupponeva intrinsecamente l’assegnazione di un ruolo prestabilito da ricoprire all’interno dell’ordinamento politico e, di conseguenza, di una serie di limitazioni in termini di temi trattati e di forme letterarie utilizzate.

In generale, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta il filone della letteratura operaia rimase un fenomeno circoscritto (Iovene; Picerni 2022, 10). Ritengo tuttavia opportuno segnalare come, almeno dal Grande balzo in avanti (1958) e dalla concomitante campagna per la raccolta delle ballate popolari, fu la poesia – tra tutte le forme letterarie – ad assumere un ruolo di rilievo nel contesto operaio. Le campagne di Stato per «trasformare chiunque in un poeta» furono frequenti, e spesso si realizzarono attraverso sessioni di scrittura collettiva (10). Le caratteristiche della letteratura che ne risultò sono efficacemente riassunte da Qin (2014, 10):

per gli scrittori che furono ridotti a strumento di propaganda durante l’epoca maoista, la fabbrica non fu più un solo un’unità di lavoro per il beneficio del popolo, ma divenne anche parte integrante dell’impresa rivoluzionaria sul piano politico. Funzionò in maniera simile ad una grande famiglia, creò negli operai un senso di appartenenza e di orgoglio per la propria identità e li rese fiduciosi e soddisfatti delle loro speranze di sviluppo futuro. Pertanto, fabbriche nelle quali la produzione era disciplinata rigorosamente, gli orari di lavoro rigidi, i macchinari duri e freddi, piene d’inquinamento ambientale e acustico e in cui si lavorava duramente sono state tramutate in un paradiso pieno di belle immagini e che potesse essere “poeticamente abitato” (2014, 10).⁵⁴

La tendenza si confermò anche con la Rivoluzione Culturale, durante la quale le masse – e quindi il proletariato – furono nuovamente catapultate al centro della scena, e con esse anche i relativi “prodotti” culturali. Ancora una volta, tuttavia, non tutte le contraddizioni furono risolte: secondo Iovene e Picerni la letteratura operaia durante la Rivoluzione culturale fu segnata dalla costante tensione tra «la collettivizzazione della scrittura, da un lato, e le rigide

⁵³ *Yeyu gongren zuozhe* 业余工人作者.

⁵⁴ Nell’originale cinese: «而对于毛泽东时代沦为宣传工具的工人诗人来说，工厂不仅是造福人民的经济生产单位，它在政治上是革命事业的一部分，在生活上像一个大家庭，在心理上让人有归属感，在身份上让人有自豪感，在发展前景上也令人踌躇满志。于是生产纪律严明、时间制度苛刻、充斥着坚硬冰冷的机器、环境污染嘈杂、工作单调辛苦 的工厂，被塑造成充满美好意象的、可“诗意栖居”的乐园»。

limitazioni quanto a stili espressivi, dall'altro» (11). Gli intellettuali, per i quali continuò ad essere impossibile immedesimarsi totalmente con il proletariato, furono mandati tra le masse per rieducarsi e, allo stesso tempo, formare operai e contadini⁵⁵ con l'intento di renderli in grado di sfornare creazioni letterarie secondo i requisiti del tempo: le poesie dovevano essere pregne di significati politici, avere natura collettiva e condivisa, ricalcare le ballate popolari a livello formale ed essere basate su un immaginario e una simbologia codificati e privi di ambiguità.⁵⁶

In linea con ciò che accadde nella traiettoria di sviluppo della scena letteraria cinese nel suo complesso, la fine della Rivoluzione Culturale e del periodo maoista – con le successive vicissitudini politiche culminate nell'apertura del Paese all'estero – produssero effetti senza precedenti anche per quanto riguarda la poesia operaia. Uno su tutti: la creazione dei presupposti per il costituirsi di un nuovo gruppo sociale formato dai lavoratori che, a partire dai primi anni Ottanta, lasciarono le campagne per trovare lavoro nelle città: i *dagong ren* 打工人.

⁵⁵ Questo è uno degli esempi più chiari di come la storia della letteratura operaia, ed in particolare della poesia operaia si intersechi con quella della poesia cinese contemporanea *at large*: degli intellettuali (e dei giovani istruiti) mandati nelle campagne durante la Rivoluzione Culturale si è discusso nel paragrafo 2.1.3.

⁵⁶ Per un ulteriore chiarimento a riguardo, si rimanda al capitolo 3, nel quale alcuni componimenti del periodo della Rivoluzione Culturale vengono discussi nel merito.

2.2.3 Un nuovo profilo di lavoratore, e di poeta: il fenomeno *dagong* 打工

农民工不是工人

郑小琼⁵⁷

C'è sicuramente del vero in questa dichiarazione di Zheng Xiaoqiong 郑小琼, a prescindere da quanto sia discutibile e provocatoria. Da una parte, è vero che i *dagong* sono «una particolare categoria di lavoratori» e con il proletariato tradizionale condividono una caratteristica fondamentale: non posseggono i mezzi di produzione e, pertanto, sono costretti a vivere vendendo la propria forza lavoro (Qin 2014, 45-6). Dall'altra parte, però, pare che l'esperienza di vita – affatto invidiabile – dei membri del “nuovo” proletariato emerso dopo l'inizio dell'epoca delle Riforme e Aperture sia caratterizzata in modo decisivo dalla componente dello sradicamento: dalla fine degli anni Ottanta, 277 milioni di persone si sono spostate dalle zone rurali alle città in cerca di migliori opportunità di lavoro (Chan; Shelden 2017, 259). Il distacco dalla propria regione natale e dai ritmi di vita della campagna costituisce una parte importantissima dell'identità *dagong*, almeno così come essa traspare dalle poesie scritte dai lavoratori migranti stessi (Xu; Luo; Chen 2007 e Qin; Goodman 2016)⁵⁸, forse ancor di più perché le speranze che nella gran parte dei casi fanno da propulsore per la migrazione sono sistematicamente disattese: l'arrivo in città coincide spesso con il soggiorno in dormitori fatiscenti e malfamati, costruiti in «baraccopoli» (Qin; Goodman 2016, 21) appositamente pensate per accogliere i migranti e che contribuiscono ulteriormente alla creazione del senso di alienazione del lavoratore, invece di fornire un luogo di riposo dopo i lunghi e massacranti turni di lavoro.

I lavoratori migranti hanno contribuito in maniera decisiva allo sviluppo economico cinese a partire dagli anni Ottanta, eppure ancora oggi vivono in una zona grigia sospesa tra campagna e città: il sistema di registrazione demografica cinese, detto *hukou* 户口, non consente infatti, almeno legalmente, di spostarsi dalla propria zona d'origine, precludendo in questo modo l'accesso ad alcuni dei servizi che consentirebbero di stabilirsi definitivamente in città (Qin; Goodman 2016 e Zhou 2016). La meta più gettonata per le migrazioni interne di lavoratori fu, almeno inizialmente, il sud della Cina, specialmente la provincia del Guangdong e le città di Dongguan, Guangzhou (Iovene; Picerni 2022, Qin; Goodman 2016) e soprattutto

⁵⁷ “I lavoratori migranti non sono lavoratori”, letteralmente. La citazione è riportata in Qin (2014, 46).

⁵⁸ Le due pubblicazioni sono indicate qui come riferimento perché in esse compaiono numerosi componimenti costruiti a partire dall'esperienza di distacco dal contesto rurale e di arrivo nelle città.

Shenzhen: fu proprio qui che, nel 1985, il critico letterario e professore universitario Yang Honghai 杨宏海 per primo utilizzò il termine *dagong shige*, intuendo che «la letteratura e la poesia *dagong* sarebbero diventate caratteristiche di Shenzhen» (Sun 2014, 157).

Già dalle vicende relative all'origine del nome emergono due nodi problematici e, allo stesso tempo, teoreticamente produttivi: in primo luogo, come sottolinea Sun, «sebbene i lavoratori migranti siano autori di molti versi di grande potenza, e ora ci si riferisca a loro con l'epiteto di *dagong*, non furono loro a scegliere la propria etichetta» (2012, 1000). Non pare un caso, infatti, che la denominazione sia stata apposta da un critico letterario – da una persona, quindi, che gode di status sociale e prestigio intellettuale decisamente più elevati dei lavoratori stessi, quasi che coloro che si trovano in condizione di subalternità, ai limiti (bassi) del sistema, possano aspirare ad essere ascoltati e riconosciuti solo attraverso una più chiara e netta assimilazione da parte del sistema stesso. In questo caso, tale assimilazione pare avvenire attraverso la denominazione – che è anche catalogazione, limitazione e delimitazione. In secondo luogo, comunque, l'intercessione di colui che rappresenta il sistema - e che al suo interno occupa una posizione egemonica, specialmente se paragonata a quella dei *dagong* – garantisce ai poeti-lavoratori l'accesso a risorse, sponsor, canali di pubblicazione e appoggio governativo a livello locale attraverso un meccanismo che viene definito di *cultural brokering*, per il quale personaggi come Yang Honghai agiscono da intermediari ed organizzano iniziative e creano opportunità non solo perché i poeti *dagong* siano conosciuti e la loro voce sia ascoltata, ma anche perché la comunità stessa dei poeti-lavoratori si consolidi e si cementi attraverso occasioni di condivisione e confronto (Sun 2012 e 2014). Nel caso dei poeti *dagong*, dunque, la denominazione eteronoma è stata e continua ad essere croce e delizia: se da una parte impone, e relega, dall'altra concede e garantisce. Un'ambiguità, questa, che certamente contribuisce alla creazione della zona grigia sociale (che, per molti aspetti, è anche una zona d'ombra) nella quale si colloca l'esperienza dei lavoratori migranti che scrivono poesia. L'identità *dagong*, d'altra parte, non è un aspetto che diventa contestato solamente nel momento in cui il gruppo sociale si deve interfacciare con l'esterno: all'interno della stessa comunità di poeti-lavoratori c'è chi accetta l'etichetta di poeta *dagong*, riconoscendone l'imposizione dall'esterno ma impugnandola, per così dire, con orgoglio, come bandiera della propria resilienza ad una sofferenza condivisa, e c'è chi la rifiuta in quanto limitante e in quanto apertamente politica e poco rispettosa dell'effettivo valore artistico delle poesie in quanto tali (Sun 2012, 1000-1).

Come dicevo poc'anzi, l'azione di *brokering* di alcuni soggetti della classe media e di elevato prestigio sociale aumenta la possibilità che le voci di chi è in condizione di subalternità – in questo caso i poeti-lavoratori – vengano ascoltate. Ebbene, perché qualcuno le ascolti, bisogna che queste voci esistano: bisogna, in altre parole, che «chi è in subalternità parli» (van Crevel 2019c, 127). E, nel caso dei poeti *dagong*, ciò accade proprio attraverso la composizione di poesie il cui valore è complesso e stratificato. Esse possono essere lette come elegie, come forma di protesta o come testimonianza:

come elegie, queste poesie spesso esprimono rimpianto per aver gettato via la propria giovinezza lavorando alla catena di montaggio. Come inni di protesta, questi componimenti gridano alla perdita, da parte dei lavoratori cinesi, dello status di padroni della nazione. E come testimonianze, infine, forniscono un resoconto di prima mano del livello di estrema alienazione industriale e di ingiustizia che l'individuo deve sopportare in nome della crescita economica (Sun 2014, 164).

Il valore documentario delle poesie *dagong* è di gran lunga più riconosciuto di quello estetico, forse anche perché la brutalità dell'esperienza lavorativa *stricto sensu* è senza dubbio l'elemento più evidente di tanti componimenti opera dei lavoratori migranti. A questo proposito, Federico Picerni (2020) dedica un intero saggio alla discussione di come la corporeità e, nella fattispecie, la corporeità danneggiata dal lavoro in fabbrica costituisca uno dei principali temi della poesia operaia. Il rapporto «totalizzante, assorbente e perfino metamorfico fra i corpi dell'operaio e la fabbrica» fornisce, secondo Picerni, un'interessante chiave di lettura «sulla condizione operaia oggi e sulla persistenza dell'alienazione» (9). In effetti, gli esempi di corpi mutilati e le trasposizioni in poesia della violenza pura e semplice, fisica, che l'ambiente di lavoro esercita sul lavoratore abbondano nelle opere dei poeti operai,⁵⁹ e sono sicuramente tra gli elementi che garantiscono maggiore impatto sui lettori, oltre ad essere parte importante dell'esperienza di vita dei lavoratori migranti. Nel contributo di Picerni sono nominati Xu Lizhi e Zheng Xiaoqiong, due tra i volti più noti nel panorama della poesia operaia.

Xu (1990-2014), impiegato presso la Foxconn, divenne un caso mediatico a seguito del proprio suicidio, datato il 30 settembre 2014: prima che si togliesse la vita, le sue opere erano state pubblicate assai di rado, e la sua improvvisa ribalta ha dato il via ad un processo di

⁵⁹ A questo proposito, si vedano anche Iovene; Picerni 2022 (pp. 16-17) e l'antologia *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005* a cura di Xu Qiang, Lao Deyuan e Chen Zhongcun (2007), nella quale si trovano diversi componimenti nei quali la corporeità è preponderante. Alcuni di quei componimenti sono presentati anche in questa tesi, al capitolo 3.

imposizione di significato per il quale, oggi, si considera la sua opera come altamente rappresentativa dell'esperienza *dagong*. Van Crevel (2019b) sostiene che tale appropriazione sia largamente indebita, e che la fama postuma del poeta abbia in realtà contribuito a far passare sotto silenzio alcuni aspetti originali della sua poetica, tra i quali anche l'articolazione della dimensione corporea: in molti componimenti di Xu Lizhi, il corpo non è solamente danneggiato e mutilato, ma è distrutto, disintegrato, si auto-distrugge per trasformarsi in qualcos'altro e, insieme al poeta tutto, muore.⁶⁰ Anche all'interno del corpus di poesie che documentano la sofferenza e l'alienazione del precariato cinese, immagini di violenza così estreme costituiscono un tratto d'originalità – e peraltro non l'unico, come sottolinea van Crevel:

in termini di argomenti e tematiche, la sua poesia si distingue dalla poesia *dagong* in generale per il suo stile idiosincratico e le sue esplorazioni del corpo danneggiato, della morte e del suicidio, la cui presentazione non è esplicitamente collegata alle vicende dei lavoratori migranti, e talvolta non lo è affatto. In secondo luogo, una caratteristica della scrittura di Xu, rara in altri poeti operai, è che rivela con regolarità il desiderio di interfacciarsi con la poesia “di professione” e l'ambizione di ottenere lo status di poeta. Questi testi mostrano che il soggetto si identifica come poeta, anche se con grande disagio, in quanto spesso trasmettono un senso di insufficiente riconoscimento o di fallimento. Molti testi presentano cliché dal mondo della poesia, ma in modi che rendono difficile sostenere che l'intento sia ironico (2019b, 105).

Il corpo femminile,⁶¹ messo a dura prova dalle tremende condizioni di lavoro in fabbrica, è protagonista della poesia di Zheng Xiaoqiong, oggi considerata l'autrice di maggior successo tra i poeti *dagong* (van Crevel 2019b, 91). La fortuna letteraria (e, per certi versi, anche commerciale) di Zheng Xiaoqiong ha contribuito a garantire visibilità a tutto il fenomeno della poesia operaia, anche se il suo nuovo status di attrice sulla scena letteraria a pieno diritto, nonché di redattrice di un giornale di poesia, ha dato il via ad un dibattito sull'effettiva possibilità di considerarla ancora una poetessa operaia a tutti gli effetti (Sun 2012). Ad ogni modo, è indubbio che l'esperienza di lavoro in fabbrica costituisca la linfa vitale per la sua attività poetica. A proposito della corporeità in Zheng, Picerni nota che

⁶⁰ Come sottolinea van Crevel (2019b, 99): «almeno una dozzina di poesie di Xu Lizhi menzionano esplicitamente il suicidio». Nel contributo qui citato la produzione di Xu Lizhi viene scandagliata in modo molto più dettagliato di quanto non mi sia concesso dallo spazio a disposizione in questa sede. Per ulteriori approfondimenti si rimanda ancora a Picerni 2020 e Iovene; Picerni 2022.

⁶¹ Una specificità, questa, che risalta immediatamente dalle poesie di Zheng, dove si accenna ai disastrosi effetti dei ritmi di lavoro sul ciclo mestruale.

la poesia di Zheng non è solo ricca di riferimenti al corpo: per certi versi, è corpo essa stessa, sorge, si sviluppa e ruota attorno al corpo, lo compenetra, lo assorbe ed è da esso assorbita, nelle sue singole parti così come nella sua totalità (2020, 15).

Il corpo è per Zheng incessantemente attivo, sempre impegnato in attività di vario tipo, e allo stesso tempo è un corpo «indistinguibile e inseparabile dalla fabbrica, con la quale vive un rapporto ancor più totalizzante» (15): esso invecchia con il ferro che arrugginisce, subisce gli stessi effetti della materia prima sulla quale dovrebbe imporre la propria forza, e dalla quale finisce per rimanere segnato.

La violenza sperimentata dai lavoratori migranti non è solamente fisica e corporea. Come accennavo in apertura di questo paragrafo, lo sradicamento dalle proprie zone d'origine e l'arrivo in un contesto urbano che non è né pensato, né tantomeno pronto per accogliere veramente i migranti ha comunque carattere violento, e tale violenza compare con grande frequenza nelle opere dei poeti *dagong* sotto forma di nostalgia e del desiderio – sistematicamente frustrato – di tornare ad una campagna che, di conseguenza, è definita negativamente e descritta con toni idilliaci in quella che, in verità, altro non è che una critica del presente (Iovene; Picerni 2022, 20).⁶²

In un ideale dipinto che raffigura la vita dei lavoratori migranti così come traspare dalle loro poesie, la nostalgia per la vita rurale costituirebbe lo sfondo, sempre presente anche se in lontananza. In primo piano, vividi, pungenti e più acuti rispetto al resto, ci sarebbero gli effetti delle condizioni di lavoro sul corpo degli operai di cui si parlava poc'anzi. Il secondo piano sarebbe occupato, invece, dalla catena di montaggio, luogo per antonomasia dove si svolge l'attività lavorativa (Iovene; Picerni 2022, 13) e regno dell'alienazione del lavoratore, spersonalizzato ed omologato, che pure riporta la propria esperienza di violenza ed alienazione con uno sguardo spiccatamente individuale, quasi a voler riaffermare se stesso e resistere alle forze che lo schiacciano. Insieme con la catena di montaggio, il secondo piano dell'affresco *dagong* sarebbe fitto di attrezzi da lavoro, uniformi, badge, sirene e dei prodotti finiti (frutto del lavoro del quale gli operai sono privati): l'atteggiamento verso questi oggetti – radicalmente diverso da quello riscontrabile, per esempio, nella poesia operaia di epoca maoista – contribuisce in maniera importante all'articolazione poetica dell'esperienza lavorativa.⁶³

⁶² A questo contributo si rimanda anche per alcuni tra i più limpidi esempi di articolazione poetica dell'esperienza migratoria e della nostalgia della campagna come luogo idealizzato e, in ultima analisi, fittizio al quale non è più possibile ritornare.

⁶³ Non a caso, nel capitolo 3 è dedicato ampio spazio all'atteggiamento del poeta verso i “ferri del mestiere”.

Mantenendo l'immagine dell'affresco, chiudo con una precisazione: al di là della poesia, esistono altri modi attraverso i quali la comunità dei lavoratori migranti contribuisce a pennellare l'immagine di se stessa. Un caso esemplare in questo senso è la Casa del Lavoratore Migrante (*gongyou zhi jia* 工友之家), una ONG con sede a Picun, alla periferia di Pechino, impegnata nelle attività più disparate: «organizzazione di eventi culturali, istruzione, pubblicazione di testi, beneficenza, formazione professionale, coltivazione organica e altro ancora» (van Crevel 2019c, 128). Significativamente, la Casa del Lavoratore Migrante è dotata di un proprio teatro e ha allestito un museo dedicato interamente alla condizione dei *nongmingong*.

Se il fine ultimo è quello di ascoltare le voci dei lavoratori migranti e di comprenderne la condizione, avvalerci di tutte le fonti a nostra disposizione mi pare una necessità. In questa sede ho scelto di concentrarmi sulla poesia operaia perché, proprio in quanto tale e in quanto tale *in Cina*, essa offre più spunti di riflessione e, per così dire, pone più domande rispetto ad altre forme culturali. Il capitolo successivo, centrale in tutta l'economia dell'elaborato, presenta i risultati del lavoro di traduzione ed analisi dei testi tratti dalle due pubblicazioni che, come chiarito nel capitolo 1, vengono di fatto a costituirsi come casi studio che testimoniano l'evoluzione – e le fluttuazioni, in termini di posizionamento rispetto al potere – della poesia operaia.

3. POESIA OPERAIA IERI E OGGI: ANALISI DI DUE PUBBLICAZIONI SIGNIFICATIVE

Il presente capitolo costituisce il nucleo centrale della trattazione. I due capitoli precedenti avevano l'obiettivo di fornire al lettore alcune precisazioni teoriche e metodologiche e alcune indicazioni riguardanti il contesto storico-letterario, in entrambi i casi di natura preliminare alla presentazione del lavoro di confronto di pubblicazioni che trova spazio in questo capitolo.

La trattazione si articola in tre sotto-capitoli. Il primo consiste di due paragrafi, ognuno dei quali contiene alcune considerazioni generali sulle due pubblicazioni prese in esame – nella fattispecie alcuni dati storici e contestuali relativi alle pubblicazioni in sé, alcune note sulla gamma di autori inclusi e sulle caratteristiche strutturali e grafiche. Giova ricordare – sebbene ulteriori e più ampie considerazioni siano contenute nel paragrafo successivo – che le due pubblicazioni risalgono innanzitutto a periodi diversi e momenti diversi nella storia politica e sociale cinese; che il rapporto tra politica e poesia si configurava molto diversamente all'epoca delle due pubblicazioni; che la natura – ufficiale in un caso, non ufficiale nell'altro – delle pubblicazioni stesse è stata determinante nella loro elezione a casi studio per il presente lavoro: in altre parole, che l'esame delle pubblicazioni contenuto in questo capitolo è il naturale risvolto pratico dell'impianto teorico delineato in apertura, e le categorie stabilite in quella sede danno forma all'analisi pratica che qui trova spazio.

Il secondo paragrafo, più corposo, contiene le mie considerazioni, corredate da esempi, sulla materia testuale contenuta nelle due pubblicazioni prese in esame. Durante la lettura dei testi ho individuato tre nodi fondamentali attorno ai quali raggruppare il materiale per la stesura di questo capitolo: il primo è relativo al mutare del modo in cui viene percepita l'esperienza lavorativa, da prevalentemente collettiva a decisamente individuale; il secondo riguarda il modo in cui è presentata la figura del lavoratore nelle poesie delle due diverse pubblicazioni; il terzo guarda nello specifico l'utilizzo che sulle due pubblicazioni si fa della retorica militaresca e il tono con il quale sono descritti gli attrezzi da lavoro nell'uno e nell'altro caso.

Parlo, in questo caso, di nodi fondamentali perché da un lato la costante presenza – in varie declinazioni, beninteso – di questi tropi ed elementi nelle poesie di entrambe le pubblicazioni evidenzia la presenza di una comune sensibilità letteraria che, al netto di tutte le differenze, consente di considerare la poesia *gongnongbing* e la poesia *dagong* come espressioni di un'unica tradizione poetica e letteraria. D'altra parte, comunque, il fatto che tali differenze (che saranno evidenziate nel corso del capitolo) nell'impiego dei suddetti tropi esistano ed emergano testimonia l'evoluzione della tradizione letteraria comune di cui sopra in

una traiettoria propria e unica, in continua interazione con il contesto sociopolitico che s'è andato delineando in tutta la seconda metà del secolo scorso. Su questo punto ritorno, naturalmente, nelle conclusioni e ad analisi ultimata, ma è un tratto che comunque risalta anche dal vero e proprio discorso sui testi.

Il capitolo si chiude con un breve paragrafo di riepilogo dei principali punti emersi dall'analisi dei testi. Alcuni di essi vengono ripresi anche nel capitolo successivo, che è anche quello conclusivo.

Dove possibile – il che è accaduto nella maggior parte dei casi – ho preferito citare i componimenti per esteso. Le traduzioni sono mie.

3.1 Note generali sulle pubblicazioni

3.1.1 *Shikan*

Il primo numero di *Shikan* risale al gennaio 1957, quando la pubblicazione della rivista fu avviata con l'approvazione di Mao Zedong. La cadenza di pubblicazione fu per la maggior parte mensile, con una parentesi tra il 1961 e il 1963 durante la quale i numeri uscivano ogni due mesi. Dal punto di vista storico, la nota indubbiamente più significativa è la completa sospensione delle pubblicazioni durante la Rivoluzione Culturale, e precisamente dal 1964 al 1976. L'attività del giornale riprese a Rivoluzione Culturale non ancora terminata, ed in questa sede si prendono in considerazione tre numeri pubblicati prima della morte di Mao. All'interno di questi tre numeri – precisamente il numero 1, 4 e 7 – sono raccolti esempi della cosiddetta “letteratura degli operai, dei contadini e dei soldati”, o *gongnongbing wenxue* 工农兵文学, risalenti al periodo della Rivoluzione Culturale stessa.

Con riferimento alla distinzione – tratteggiata in maggiore dettaglio nel capitolo d'apertura di questa tesi – tra “ufficiale” *guanfang* 官方 e “non ufficiale” *fei guanfang* 非官方 o “popolare” *minjian* 民间, *Shikan* si colloca decisamente sul versante ufficiale. Tanto decisamente, in realtà, da poter essere considerata l'emblema dell'ufficialità, almeno nel contesto della poesia. Il giornale, infatti, è emanazione dell'Associazione degli scrittori cinesi,⁶⁴ che funge da «organismo ufficiale della burocrazia letteraria» (Picerni 2022, 131). L'associazione, fondata nel 1949, garantisce benefici agli scrittori membri, non solo a livello economico: la *membership* risulta anche nel riconoscimento formale dello status di scrittore di professione, con conseguente accumulazione di capitale simbolico.⁶⁵ Entrare a far parte dell'Associazione degli scrittori è tuttora, anche se forse meno che in passato – per effetto di una tendenza a sfumarsi che ha coinvolto tutte le distinzioni teoricamente binarie e rigide in materia letteraria da quando la Cina è entrata nell'epoca delle riforme e aperture – la consacrazione all'ufficialità per eccellenza per gli scrittori. Lo stesso non si può dire per i poeti pubblicati su *Shikan*: vedere i propri componimenti scelti per essere inclusi in uno o più numeri del più famoso e diffuso giornale di poesia cinese non significa automaticamente essere in tutto

⁶⁴ In cinese: *Zhongguo zuojia xiehui* 中国作家协会.

⁶⁵ È interessante, a questo riguardo, che alcuni esponenti dell'avanguardia siano oggi membri dell'Associazione degli scrittori, senza che questo crei conflitti tra la volontà di porsi al di fuori dell'ufficialità dal punto di vista della ricerca estetica e l'accettazione – quando non la ricerca attiva – dei benefici di un riconoscimento di tipo istituzionale. Per una discussione delle sovrapposizioni e intersezioni tra le categorie di “avanguardia” e “non ufficiale” e la loro pertinenza rispettivamente all'ambito estetico e a quello istituzionale si rimanda a van Crevel 2008 ed Edmond 2006.

e per tutto allineati con l'*establishment*, ma solamente che la propria opera ha destato, da un lato, sufficiente interesse da parte della burocrazia letteraria statale e, dall'altro, che essa non diverge dallo standard ufficiale in maniera così significativa da non poter essere pubblicata.

Per l'analisi condotta in questa sede mi sono basato sui primi tre numeri dell'anno 1976. I poeti i cui componimenti sono inclusi in questi tre numeri sono in parte, scrittori di professione, con ruoli di spicco nell'*establishment* letterario e, in molti casi, membri loro stessi dell'Associazione degli scrittori.⁶⁶ Non mi pare opportuno citare tutti i loro nomi, ma vorrei in ogni caso fornire alcuni esempi: Li Songtao 李松涛 ha ricoperto il ruolo di vicesegretario dell'AdS del Liaoning, della quale fu membro dal 1969; Feng Jingyuan 冯景元, attivo a Tianjin come vice-caporedattore presso una rivista letteraria, è membro dell'AdS dal 1992, e dall'Associazione è anche annoverato tra gli scrittori di prima fascia; Deng Hainan 邓海南 è membro del PCC e anche dell'AdS (dal 1984); Ji Xue 纪学, anch'egli quadro di partito, entrò a far parte dell'AdS solamente dopo un passato come direttore del *Giornale dell'esercito popolare di liberazione*;⁶⁷ Li Ying 李瑛 ricoprì ruoli di primissimo piano non solo all'interno dell'AdS (dal 1956), ma anche all'interno dell'istituzione cui essa stessa fa parte, ovvero la Federazione cinese delle associazioni letterarie e artistiche, che riunisce tutte le associazioni nazionali sotto un'unica egida; Li Xueao 李学鳌, identificato da Qin (2015) come uno dei volti di primo piano della poesia operaia di epoca maoista, fu quadro di partito e membro dell'AdS sin dal 1956, ovvero fin dai primi anni dopo la sua fondazione, così come Liang Shangquan 梁上泉, originario del Sichuan e anch'egli annoverato tra gli scrittori di prima fascia, membro dell'AdS dal 1956; Han Jingting 韩静霆 fu membro del comitato nazionale dell'AdS dal 1980.⁶⁸ A ulteriore conferma della matrice ufficiale della pubblicazione in questione, il primo numero del 1976 si apre con due poesie di genere *ci* 词⁶⁹ opera di Mao Zedong in persona – oggetto, tra l'altro, di una campagna di studio a livello nazionale e pubblicate insieme

⁶⁶ Da questo momento abbreviato, per convenienza, in AdS.

⁶⁷ In cinese: *jiefang jun bao* 解放军报.

⁶⁸ Le informazioni qui brevemente riassunte sono reperibili sul sito dell'Associazione degli scrittori, consultato l'ultima volta in data 9 maggio 2022, all'indirizzo <http://www.chinawriter.com.cn>.

⁶⁹ Lo *ci* (letteralmente: parola, testo di canzone) è un tipo di poesia pensato per essere cantato, accompagnato da una melodia – esistevano più di 800 melodie fisse e canonizzate, sulle quali i testi venivano composti – che si sviluppò in Cina a partire dalla tarda epoca Tang (618-907 d.C.) e raggiunse l'apice durante l'epoca Song (960-1279). Inizialmente genere d'estrazione popolare e votato all'intrattenimento, venne appropriato dai letterati di epoca Song che lo innalzarono a forma più nobile ed elitaria. Tra gli autori principali di epoca Song ricordo Liu Yong 柳永, Su Shi 苏轼, Zhou Bangyan 周邦彦, Xin Qiji 辛弃疾 e Jiang Kui 姜夔. Per una panoramica sulla storia dello *ci* rimando al saggio corrispondente (pp.314-337) di Stuart Sargent, contenuto in *The Columbia History of Chinese Literature*, edito nel 2001 per la Columbia University Press e curato da Victor H. Mair.

all'editoriale di capodanno del 1976 sul *Quotidiano del popolo*⁷⁰ – e in tutti e tre i numeri trovano spazio alcune poesie “d’occasione”: 1976-7 (26) è una poesia scritta per il decimo anniversario della visita di Mao Zedong sul Chang Jiang, mentre altri componimenti sono scritti nell’ambito di alcune campagne lanciate dal PCC, come quella denominata “In agricoltura imparare dal modello di Dazhai”⁷¹ in 1976-1 (17 e seguenti).

Quando gli autori dei componimenti non sono scrittori di professione, la tendenza sembra essere quella di indicarne la qualifica o l’occupazione: ciò accade, per esempio, in 1976-4 (35), dove viene specificato che l’autore del componimento è un soldato,⁷² e anche in 1976-4 (38; 46; 50) e 1976-7 (29), in cui l’autore viene esplicitamente presentato come un operaio;⁷³ alcuni altri poeti vengono presentati come membri di specifici istituti universitari (40-41). Nel primo dei tre numeri vengono anche fornite indicazioni rispetto alla provenienza geografica degli autori, o all’etnia di appartenenza. Questa caratteristica, tuttavia, si fa meno frequente nei due numeri successivi.

La presenza di questa categoria d’autori, ben lontani dai poeti di professione di cui si parlava poc’anzi, è – una volta di più – testimonianza del fatto che alla natura spiccatamente ufficiale di una pubblicazione non fa seguito un novero di autori *esclusivamente* “ufficiali” – al netto di quanto difficile sia determinare l’ufficialità o meno di un autore, vista la tendenza a pubblicare su entrambi i circuiti di molti poeti (Edmond 2006) – o esclusivamente poeti di professione: nel caso dei numeri di *Shikan* in questione, i poeti amatoriali (in cinese: *yeyu shiren* 业余诗人) abbondano, quasi a testimoniare il fatto che la creazione artistica in senso lato e poetica in senso stretto fosse un’impresa collettiva ed uno spazio accessibile non solamente a chi di poesia si occupava per professione. In un certo senso, dunque, possiamo dire che la catalogazione degli autori, a differenza di quella delle pubblicazioni, non si esaurisca alla dicotomia tra *minjian* e *guanfang* – fermo restando che anche in riferimento alle pubblicazioni tale sistema classificatorio vada maneggiato con cautela – ma che comporti anche il dover considerare per lo meno altri due poli: la controparte dei già citati *yeyu shiren*, infatti, è rappresentata dai *zhuan ye shiren* 专业诗人, ovvero dai poeti di professione.

⁷⁰ In cinese: *renmin ribao* 人民日报.

⁷¹ *Nongye xue Dazhai* 农业学大寨. Fu una campagna che durò dal 1964 al 1976, con la quale si esortava, in agricoltura, ad ispirarsi al modello del villaggio di Dazhai, nello Shanxi. Gli abitanti del villaggio in questione, infatti, avevano ricoperto di terra una montagna rocciosa, spesso sacrificando se stessi nel farlo, e avevano scavato un bacino sulla sommità, in modo da ricavare ulteriore terra coltivabile. Il seguito fu considerevole, anche se i canali, i tunnel e i bacini artificiali che furono costruiti nell’impeto si rivelarono in parte inutili (Princeton University Art Museum: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/55310>).

⁷² *Zhanshi* 战士.

⁷³ *Gongren* 工人.

In tutti e tre i numeri sono presenti anche degli scritti in prosa, di varia natura. Alcuni di essi sono saggi di critica letteraria, altri sono di fatto delle esortazioni alle masse perché più persone possibile siano coinvolte nella produzione e nella fruizione di poesia. Altre sezioni in prosa, invece, sono dei notiziari riguardanti attività legate al mondo della poesia – recitazioni e gare di poesia, organizzate nelle fabbriche, che risultarono anche nella pubblicazione di alcuni componimenti su *Shikan* 1976-1 (21). Più in generale, le fabbriche erano teatro di attività pensate specificamente per i lavoratori e per la loro formazione (ottenuta anche attraverso il mezzo della poesia, fosse essa letta o composta collettivamente), il che risulta evidente, per esempio, in 1976-4 (47). Il ruolo della fabbrica come ambiente – e della poesia come attività che a questo ambiente appartiene di diritto – nella formazione del lavoratore in epoca socialista di cui parla anche Pozzana (2019) traspare, dunque, anche dalle scelte di pubblicazione sulla piattaforma ufficiale per eccellenza della poesia cinese.

3.1.2 Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005

A differenza di quanto detto per *Shikan*, l'antologia in questione ha un'origine molto più affine al contesto *minjian*, da intendere qui non tanto come “non ufficiale” dal punto di vista istituzionale – si tratta comunque di una pubblicazione munita di codice ISBN e riconducibile ad una casa editrice riconosciuta dallo Stato – quanto come “popolare”, che ha le sue origini dal basso e non, come nel caso di *Shikan*, da un'impegno completamente statale.⁷⁴

Nello specifico, l'antologia *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005* fu pubblicata nel 2007 dalla casa editrice Zhuhai (*Zhuhai chubanshe* 珠海出版社) con sede a Zhuhai, nella provincia del Guangdong. La Zhuhai chubanshe fu fondata nel 1993 e pare⁷⁵ aver attualmente cessato le attività dopo che, nel 2011, si vide revocato il permesso statale per aver pubblicato l'autobiografia dell'imprenditore e attivista hongkongese Jimmy Lai.⁷⁶

La traiettoria di Xu Qiang 许强, Luo Deyuan 罗德元 e Chen Zhongcun 陈忠村, curatori dell'antologia e anch'essi con alle spalle un passato da lavoratori migranti, conferma l'origine popolare della pubblicazione. Nato nel 1973, il sichuanese Xu Qiang si laureò nel 1994 a Chengdu e, nello stesso anno, si spostò a Shenzhen. Lì e in altre città meridionali – Dongguan, Huizhou, Suzhou ed altre – svolse vari lavori come precario. All'epoca della curatela dell'antologia, Xu trovava impiego come direttore del personale in un'impresa a capitale straniero con sede a Suzhou. Alcuni suoi componimenti sono apparsi, negli anni, su più di cento riviste diverse, tra le quali anche *Shikan*, e nel 2001 fu tra i fondatori di una delle principali piattaforme per la pubblicazione di poesie scritte da lavoratori migranti, ovvero la rivista *Poeti operai* (Xu; Luo; Chen 2007, 217).

Anche Luo Deyuan nacque nella provincia del Sichuan. Lasciata casa a diciassette anni per condurre una vita errabonda, nel 1993 arrivò nel Guangdong e per i successivi sei anni ricoprì varie mansioni presso una fabbrica di componenti elettronici. Nel 1999 iniziò la propria attività di redattore presso riviste letterarie, che continuò almeno fino alla pubblicazione dell'antologia. Fu anch'egli tra i fondatori e promotori di *Poeti operai*. I suoi componimenti

⁷⁴ In questa accezione, il termine *minjian* può essere tradotto con l'inglese *grassroots*, che sta ad indicare qualcosa che prende forma dal basso (letteralmente “dalle radici”) o dalla società civile – al netto di quanto rischioso possa essere parlare di “società civile” con riferimento al contesto cinese.

⁷⁵ Non sono riuscito a reperire notizie ufficiali a riguardo. Il resoconto più completo della vicenda è accessibile al link https://www.rfa.org/cantonese/news/publication_lizhiying-12092011110123.html, ma anche con una semplice ricerca Google si può accedere a diversi forum in cui viene discussa e confermata la notizia della revoca della licenza di pubblicazione.

⁷⁶ Il nome cinese è Li Zhiying 黎智英 (Guangzhou, 8 dicembre 1947). Imprenditore di notevole successo critico del regime cinese già dopo i fatti di Tiananmen del 4 giugno 1989 e, successivamente, sostenitore e tra i principali finanziatori del movimento pro-democrazia di Hong Kong.

sono apparsi su un notevole numero di giornali di poesia, tra i quali anche *Shikan*. A testimonianza di quanto detto in precedenza circa l'esistenza di una demarcazione non netta e non definitiva tra l'ufficialità e la non ufficialità, Luo Deyuan è membro dell'AdS del Guangdong (Xu; Luo; Chen 2007, 61).

Chen Zhongcun, originario della provincia di Anhui, è forse il più affermato tra i tre curatori e l'unico del quale sull'antologia non si menzioni esplicitamente il passato da *dagongren*. Fu insignito di diversi riconoscimenti, specialmente a partire dagli anni Duemila, ed è anche un riconosciuto esperto d'arte, oltre che poeta. Anche i suoi componimenti sono stati pubblicati su *Shikan* e su altre riviste letterarie, oltre che in raccolte specificamente dedicate alla sua poesia. All'epoca della pubblicazione dell'antologia, Chen risiedeva a Shanghai (Xu; Luo; Chen 2007, 206).

Dal punto di vista visivo, l'antologia appare interessante sin dalla copertina, che riporta un'illustrazione intitolata *ershiji shiji zhongguo dagong quantu* 二十一世纪中国打工全图,⁷⁷ che riassume l'esperienza di vita dei lavoratori migranti attraverso l'immagine di una città da loro stessi abitata e caratterizzata dai luoghi che, negli anni, sono divenuti il teatro delle loro vicende – tra di essi la stazione, dalla quale i lavoratori entrano nella nuova città; la fabbrica nella quale prende forma l'esistenza di precarietà e sfruttamento; ed anche una torre dalla quale un lavoratore minaccia di lanciarsi, prefigurando sinistramente le vicende di Xu Lizhi.⁷⁸ Nelle pagine successive si trova una breve introduzione ad opera dei curatori, seguita da due pagine dedicate alle fotografie di quaranta tra i poeti operai inclusi nell'antologia.

Complessivamente, il volume è diviso in sette sezioni. Le prime tre sono composte interamente da poesie: la prima, “Accento di dolore” *zhongyin changxiao* 重音长啸, è la più breve ed ha funzione in certo modo introduttiva; la seconda si intitola “Mandria di cavalli tra le fabbriche” *gongye qu benpao de maqun* 工业区奔跑的马群;⁷⁹ la terza e più corposa è invece intitolata “Museo dei ritratti della precarietà” *dagong yingxiang bowuguan* 打工影像博物馆.⁸⁰ Le sezioni successive sono invece dedicate a scritti in prosa. La prima raccoglie scritti di

⁷⁷ La mia proposta per la traduzione del termine – che letteralmente significa “illustrazione completa dei lavoratori migranti nella Cina del XXI secolo” – sarebbe “i lavoratori migranti nella Cina del nuovo secolo in uno sguardo”.

⁷⁸ L'illustrazione viene utilizzata come spunto in una conferenza di Maghiel van Crevel intitolata *Battlers Poetry and Picun Literature: Chinese Poet Xiaohai*, disponibile su YouTube al link <https://www.youtube.com/watch?v=VDhhzbDg1Wo>.

Le vicende di Xu Lizhi e del suo suicidio sono state riassunte anche nel capitolo 2 di questo elaborato, corredato anche delle relative fonti per approfondire.

⁷⁹ La traduzione letterale sarebbe “mandria di cavalli che corre nella zona industriale”.

⁸⁰ La traduzione letterale, in questo caso, suonerebbe “Museo delle immagini del lavoro [alle dipendenze di qualcuno]”. Alla luce delle considerazioni espresse nel capitolo 2 circa il significato del termine *dagong*, ho scelto

critica ad opera di Liu Dongwu 柳冬妩; la seconda alcuni saggi ad opera di critici letterari famosi; la terza consiste in un focus sulla poesia operaia inserita nel contesto della cultura operaia in generale (*dagong wenhua* 打工文化); l'ultima è di fatto una cronologia dei principali avvenimenti letterari legati al fenomeno *dagong*.

All'interno delle singole sezioni di poesia, i componimenti sono raggruppati per autore, e ad ognuno degli autori sono di norma dedicate poche pagine. Al momento di introdurre nuovi poeti, si forniscono anche indicazioni sulle loro vicende di vita e traiettorie letterarie. Il numero di autori che trova spazio nell'antologia è notevole, e certamente troppo vasto perché sia possibile in questa sede fornire una panoramica che li comprenda tutti: ho scelto, pertanto, di riportare alcune brevi informazioni circa alcuni dei poeti presenti nella speranza che, unitamente alle vicende dei tre curatori, esse abbiano un valore in qualche modo esemplificativo del tipo di personalità che trovano spazio tra le pagine dell'antologia.

Di Zheng Xiaoqiong si è già detto al capitolo 2, ma vale la pena di fornire qualche altro dettaglio riguardo colei che, con la sua popolarità, ha contribuito in maniera decisiva a garantire visibilità a tutta la poesia dei lavoratori migranti. Nata nel Sichuan nel 1980, Zheng arrivò a Dongguan nel 2001 ed iniziò a lavorare in condizioni di precarietà e a scrivere poesie. I suoi componimenti non passarono inosservati e furono pubblicati su diversi giornali di poesia a diffusione nazionale, compreso l'ufficialissimo *Shikan*. Tra le altre cose, l'opera di Zheng fu anche nominata nell'ambito di più premi letterari (Xu; Luo; Chen 2007, 76).

Xu Fei 徐非 nacque nella provincia del Sichuan e visse una vita errante, spostandosi verso Sud, a partire dal 1993. Svolsse diversi lavori – tra i quali addetto alla pubblica sicurezza e al controllo qualità – presso Dongguan, Huizhou e altre città del Guangdong, e dal 2001 divenne redattore di riviste letterarie. Fu tra i fondatori della rivista *Poeti operai*, e nel 2003 fu pubblicata la sua prima raccolta personale di poesie. Prima di quel momento, la sua opera era apparsa su diverse riviste letterarie su tutto il territorio cinese (82).

Xu Lan 许岚, sichuanese d'origine e laureato in lingua e letteratura cinese, iniziò una vita nomade spostandosi sempre più verso Sud nel 1996, indulgendo spesso in sessioni di scrittura inaffiate da notevoli quantità d'alcol e vivendo in povertà. Inserirsi nel precariato della Cina meridionale, svolsse diversi lavori, tra i quali responsabile del personale in fabbrica.

di renderlo qui come “precarietà”, che mi pare riassume in modo efficace l'esperienza di vita dei lavoratori migranti.

Significativamente, dalla sua esperienza di vita prende il nome anche la sua opera più rappresentativa: *Vagando verso sud*⁸¹ (Xu; Luo; Chen 2007, 155).

Credo sia interessante notare come i curatori – in quanto essi stessi poeti operai, con un’esperienza da lavoratori migranti alle spalle – condividano, almeno in certa misura, le stesse esperienze di vita dei poeti stessi e come la carriera letteraria di molti tra i poeti inclusi nell’antologia li porti a scavalcare il confine – ancora una volta labile – tra ufficialità e non ufficialità, tra statale e popolare e, infine, tra amatoriale e professionale. D’altra parte, la scelta di fornire indicazioni biografiche sui singoli poeti acquisisce significato anche alla luce del radicale mutamento nella percezione dell’attività lavorativa e dell’impegno dell’uomo in essa: se in epoca maoista lo sforzo era sentito come puramente collettivo, e l’individualità si perdeva nella sublimazione del contributo alla costruzione della società socialista, di cui il lavoratore – o meglio il Lavoratore, che era l’unione di tutti i lavoratori e l’ideale di ognuno – era perno e principale attore, nei decenni successivi è chiaro come il rapporto con la dimensione lavorativa sia eminentemente individuale. Al netto di alcune esperienze comuni o assimilabili, infatti, le vicende dei singoli poeti sono proprie e private, ed è dalla sperimentazione individuale dell’attività lavorativa – e, spesso e volentieri, dal suo prezzo – che la poesia dei lavoratori migranti prende forma. L’articolazione testuale di questo cambio di prospettiva è l’oggetto della prima parte del paragrafo successivo.

⁸¹ In cinese: *liulang nanfang* 流浪南方.

3.2 Poesia e lavoro, ieri e oggi

3.2.1 Il lavoro da sforzo collettivo ad esperienza – e fatica – individuale

Le differenze nel modo in cui l'esperienza lavorativa e i suoi corollari vengono presentati sulle due pubblicazioni appare subito evidente. La formulazione del titolo di questo sottoparagrafo mi pare un buon modo di condensare il mutamento di prospettiva, che in ogni caso è più complesso di quanto una frase possa dire: nei resoconti dei poeti, il lavoro passa dall'essere uno sforzo eroico, un'impresa in cui il Noi dei lavoratori viene esortato ad impegnarsi senza riserve e dalla quale si ottiene gloria, una fonte di gioia e realizzazione per l'uomo, all'essere una dolorosa necessità – costellata di dolore, fatica, alienazione e nostalgia di casa – per l'individuo lavoratore, relegato ai margini dai meccanismi di una società nuova per la quale il suo contributo è comunque indispensabile.

Il componimento seguente trova spazio nelle prime pagine del numero 1 di *Shikan* per l'anno 1976 (17) che raccolgono poesie composte da autori diversi nell'ambito della campagna "In agricoltura imparare dal modello di Dazhai"

Gli occhi di tutti sono rivolti al monte Hutou,
le squadre di lavoro procedono a grandi passi,
del lavoro tutte le comuni innalzano il canto:
D'ogni contea fare un'altra Dazhai!

人眼望虎头山，
队甩开大步赶，
社社高唱大千歌，
县建成大寨县。

L'autore, Zhang Hongxi 张鸿禧, proveniente dall'area di Shanghai, crea uno scenario nel quale le squadre di lavoro – organismi nei quali l'individuo sfuma nel collettivo – si adoperano per il progresso di tutti nello sforzo per ricavare nuovi terreni coltivabili sull'esempio di Dazhai. Manca, qui come in tanti altri componimenti di quel periodo, una rappresentazione del lavoro manuale vero e proprio: il lavoro funge, per così dire, da sottotesto, da impresa verso la quale esortare le masse, senza che poi la si ritragga davvero. Sembra quasi che, perché il lavoro possa continuare ad essere considerato l'attività per eccellenza dell'uomo, occorra che non lo si rappresenti in modo pienamente realistico: un ritratto realistico del lavoro manuale, infatti,

imporrebbe di ammetterne anche i lati negativi: fatica, logorio e costo per il fisico del lavoratore. L'autore, dunque, si limita a contribuire all'esortazione e al sostegno rivolti alle squadre di lavoro: significativamente, anche l'atto di esortare alla trasformazione di ogni contea in una nuova Dazhai è uno sforzo collettivo, al quale l'autore partecipa in quanto membro del collettivo che innalza il canto d'incitamento. Il canto coinvolge tutte le comuni – il verso 3 dell'originale cinese recita *sheshe* 社社⁸² – ed accentua la dimensione collettiva dello sforzo lavorativo in tutte le sue declinazioni.

La tendenza all'allusione solo parziale ed indiretta alla fatica del lavoro manuale a favore di un tono esortativo si conferma poco dopo, sempre all'interno di una poesia composta nell'ambito della campagna ispirata al modello di Dazhai, dove si dice che «ad una tonnellata di sudore corrisponde una tonnellata di cotone e grano» e che perché ciò accada «non ci si affida al Cielo, ma al duro lavoro» (1976-1, 19). Chiaramente, il sudore è qui metonimia per la fatica del lavoro manuale, che anche qui viene accennata senza che si scenda effettivamente nei particolari. La poesia, poi, si conclude con un'esortazione che, se possibile, porta ad un nuovo livello l'idea per la quale lo sforzo lavorativo dev'essere di tutti:

Lavoriamo duro per un buon raccolto,
giuriamo di contribuire al progresso dell'umanità.

大干快上夺高产，
誓为人类多贡献。
(19)

Il tono con il quale viene ritratta l'attività lavorativa rimane, in ogni caso, quasi epico, e caratteristica del lavoro pare essere una potenza immane, tale da scardinare anche i limiti imposti dalla natura nello sforzo per costruire il socialismo:

La torre d'estrazione manda un getto dopo l'altro
e il boato della trivella risuona oltre il cielo.
Il Presidente Mao indica la via di Daqing,⁸³
da cui s'avvicina una nuova era di Uomini d'Acciaio.⁸⁴

⁸² Il carattere 社 significa “società, organizzazione, gruppo (organizzato)”, ma anche “comune popolare”, come abbreviazione di *renmin gongshe* 人民公社. Le comuni popolari erano strutture sociali caratteristiche del primo periodo maoista che scandivano la vita delle famiglie dei loro membri non solo relativamente al lavoro, ma anche a tutte le altre attività quotidiane.

⁸³ Sito d'estrazione di petrolio nella provincia dello Heilongjiang 黑龙江, nel Nord del paese.

⁸⁴ Ci si riferisce, qui, ad una figura in particolare, sulla quale si forniranno ulteriori dettagli nella sezione 3.2.2.

Il greggio sgorga in fiori d'oro,
E l'energia giunge da Zhongnanhai.
Combattiamo uniti per aprire un nuovo capitolo:
Eccoci, lavoriamo duramente per il socialismo!

井架一排又一排，
钻机轰鸣传天外。
毛主席指引大庆路，
走来“铁人”新一代。

原油滚滚金花放，
热能来自中南海。
团结战斗谱新篇，
大干社会主义我们来！
(24)

In questo componimento, la potenza del lavoro travalica i confini del Cielo: ciò è possibile solo grazie all'impegno di tutti sotto la guida di Mao e del Partito, dalla cui sede (Zhongnanhai) proviene l'energia termica necessaria all'estrazione di petrolio. Lo scopo del lavoro è la costruzione di una nuova epoca del socialismo, popolata di lavoratori modello come l'Uomo d'Acciaio.

L'impegno nell'attività lavorativa, come si diceva poc'anzi, è per eccellenza il modo in cui l'uomo può realizzarsi pienamente, acquisendo dignità e contribuendo al progresso della società tutta, da intendersi come un unico organismo nel quale sfumano i confini delle singole individualità. Allo stesso tempo, però, il lavoro garantisce all'uomo di ascendere ad uno status diverso da quello puramente umano:

Sopra di noi la luna crescente,
sotto di noi diecimila luci.
Sulla nuova, grande cisterna
i saldatori combattono nella notte.

Migliaia di spade di luce rompono la galassia,
le stelle luccicano impaurite;
diecimila archi di luce bucano la notte,
le scintille sono fiori in piena primavera.

L'arco di luce splendente
inonda il caldo fervore dei saldatori;

le calde scintille di fuoco
brillano sulla loro fiammeggiante giovinezza.

Ci sono migliaia di giacimenti di petrolio
da preparare e ornare saldando tubi e cisterne.
La marea procede a grandi balzi,
e l'entusiasmo rivoluzionario riempie i cuori.

Chi siete, o saldatori,
che lavorate in alto nella notte?
Dal cielo uno scroscio di risa:
“noi, tutte noi, siamo donne!”

头顶一弯月，
脚下灯万盏。
新建的大罐上，
焊工正夜战。

千把光剑断银河，
星星吓的直眨眼；
万道弧光刺夜空，
焊花簇簇春满园。

那灿烂的弧光，
飞溅着焊工炽热的激情；
那火红的焊花，
闪烁着焊工青春的火焰。

接管线，焊大罐，
千里油田任装点。
跃进洪潮滚滚流，
革命热情满心间。

请问焊工都是谁？
彻夜高空焊油罐。
一串笑声从天落：
“我们都是半边天。”

(27)

Credo che questa poesia – opera di Li Xiaolan 李笑兰, e significativamente intitolata *Noi, tutte noi, siamo donne* (*women you shi banbian tian* 我们都是半边天)⁸⁵ – possa essere

⁸⁵ La traduzione letterale dell'espressione cinese sarebbe “noi tutte siamo una metà del cielo”. L'espressione, bisogna dire evocativa, viene tradizionalmente utilizzata per riferirsi alle donne (che costituiscono una metà del cielo, mentre i maschi ne formano l'altra metà a comporre l'unità del cosmo).

rappresentativa del tono celebrativo con il quale l'esperienza di lavoro collettivo viene ritratta sulle pagine di *Shikan*. Non solo lo sforzo dell'uomo sfida la natura ed è suo pari quanto a gloria e potenza – la possanza delle lavoratrici spaventa le stelle e i loro fuochi scuotono la galassia – , ma si ricorre anche ad immagini naturalistiche per accrescere ulteriormente l'atmosfera di solennità: la luna che illumina lo sforzo delle saldatrici richiama un *topos* carico di precedenti nella poesia cinese, e le scintille che scaturiscono dalla saldatura sono paragonate, per bellezza e ricchezza, ai fiori in un giardino in piena primavera. Nella terza stanza il focus si sposta sulle saldatrici stesse che svolgono il proprio compito con fervore e zelo e che sono – non così sorprendentemente – giovani e dinamiche, come giovane, dinamica e dirompente doveva essere la rivoluzione. L'entusiasmo rivoluzionario, non a caso, è menzionato nella stanza successiva: esso riempie i cuori come una marea che procede a grandi balzi. L'ultima stanza è cruciale: è in questi ultimi quattro versi che avviene il colpo di scena decisivo con il quale si rivela apertamente che i saldatori sono in realtà donne, e che il fervore della rivoluzione e del lavoro pervade anche la loro esperienza e non solo quella della controparte maschile. A tal proposito, il ricorso – per chiarire che si tratti di saldatrici donne – all'espressione “noi siamo una metà del cielo” si presta ad una doppia lettura: da un lato va a sancire la parità di condizione di uomo e donna nell'economia del cosmo – e del lavoro; dall'altro invece eleva, in un certo senso, l'immagine del lavoratore – a prescindere dal genere – su un piano più elevato rispetto a quello umano tramite l'accostamento al cielo.

Un altro esempio utile a comprendere quanto radicata fosse la percezione del lavoro come impresa collettiva è il componimento seguente, opera di Feng Jingyuan ed intitolato *Canto alla fune d'acciaio* (*gangsì sheng yao* 钢丝绳谣):

Mille fili d'acciaio si riuniscono insieme,
diecimila trefoli⁸⁶ convergono in una fune.
Quanto grande è la loro potenza, tu chiedi?
Se tira una montagna, questa cadrà!
Se scaglia il cielo, questo crollerà!

Stretti come una fune d'acciaio! Stretti!

I trefoli sono stati tirati uno ad uno,
ognuno d'essi trabocca di sentimento di classe.
Se ci sforziamo per unirci al collettivo,
il soffio del vento non ci dividerà,
il rombo del tuono non ci romperà,
la violenza delle onde non ci disperderà,

⁸⁶ L'unità basilare (la sezione circolare) di una fune o di un cavo d'acciaio.

l'erosione dell'acqua non allenterà la nostra presa!

Stretti come una fune d'acciaio! Stretti!

Dovunque mano nella mano,
convergiamo al centro d'ogni parte,
tiriamo all'unisono,
ci stringiamo in una corda,
ci stringiamo in un solo cuore,
ci stringiamo l'uno all'altro!

Stretti come una fune d'acciaio! Stretti!

La gru attende di sollevare diecimila tonnellate,
l'argano attende di alzare il suo peso,
la nave attende la sua ancora,
la torre di perforazione attende il proprio momento...
Per costruire la rivoluzione c'è urgente bisogno
dell'impegno costante di tutti!

Stretti come una fune d'acciaio! Stretti!

Per metri e metri, la nostra direzione è chiara,
contro le divisioni e i ripensamenti,
contro la resa e il revisionismo.
Nelle miniere, nelle saline,
giù nell'oceano e su in cielo,
il vigore della fune d'acciaio è invincibile
ed infinita la potenza del popolo unito!

Stretti come una fune d'acciaio! Stretti!

Ci stringiamo in una fune per la rivoluzione,
intoniamo il canto dell'unità giorno e notte:
insieme siamo forti,
insieme siamo sicuri,
insieme trionfiamo,
insieme scaliamo la cima.
Il partito e l'esercito tutti si stringono in un'unica fune d'acciaio,
realisti, revisionisti, ribelli sono paralizzati dalla paura!
Se ottocento milioni di persone si uniscono come in una fune d'acciaio,
anche il sole e la luna dovranno cambiare il loro corso!

千股钢筋齐汇拢，
万根钢丝合成绳。
要问劲头有多大，
拉山 — 山倒！
拽天 — 天倾！

钢丝绳，拧呵拧！

根根钢丝经拉拔，
股股注满阶级情。
奋力投身入集体，
风吹不断，
雷轰不崩，
浪打不散，
水泡不松！

钢丝绳，拧呵拧！

上下前后手挽手，
东西南北齐向中，
拧成一股劲，
拧成一根绳，
拧成一条心，
拧得紧绷绷！

钢丝绳，拧呵拧！

门吊等着起万吨，
绞车等着拉起重，
巨轮等着缆铁锚，
钻塔等着钻地层……
革命建设都急需呀，
分分秒秒要力争！

钢丝绳，拧呵拧！

千拧万拧不断头，
万米千米方向明，
反对分裂反倒退，
反对投降反修正。
登矿山，下盐井，
入海洋，上高空，
钢丝齐心劲无敌，
人民团结力无穷！

钢丝绳，拧呵拧！

我为革命来合绳，
日夜高唱团结颂；

团结有力量，
团结是保证，
团结得胜利，
团结攀高峰。
全党全军拧成钢丝绳，
帝、修、反，胆战惊！
八亿人民拧成钢丝绳，
日月也要改进程！
(61-2)

All'interno di questa ballata è interessante il modo in cui l'autore fa riferimento alla dimensione lavorativa: ancora una volta, il lavoro è presente primariamente come attività alla quale esortare la massa, cui si richiede di agire all'unisono per soddisfare le necessità del processo rivoluzionario. L'autore, però, crea un effetto nuovo ed interessante inserendo quella che chiamerei "personificazione inversa": non sono gli oggetti ad essere personificati, ma le persone ad essere rese oggetto. La forza e l'indivisibilità del collettivo – e quindi il valore dello sforzo lavorativo comune e condiviso – sono qui resi poeticamente tramite l'analogia con una fune d'acciaio, resistente e possente nel suo essere formata da tanti trefoli stretti insieme ed impiegati per un unico fine comune. In questo senso, l'autore non attribuisce semplicemente all'uomo le caratteristiche dell'oggetto, bensì esalta quelli che, nei lavoratori, erano visti come i tratti umani per eccellenza – unità, solidarietà, impegno e sacrificio per un progresso condiviso – attraverso un inusuale accostamento tra l'animato e l'inanimato, che rompe gli schemi tradizionali della personificazione. Il rapporto che, tra lavoratore e lavoro, viene a configurarsi a seguito di questa "personificazione inversa" è quasi metamorfico, con l'uno che sfocia nell'altro e si identifica nell'altro senza che questo abbia nulla di alienante o di negativamente spersonalizzante, come invece avviene in tanta della poesia *dagong*. L'identificazione è in questo caso positiva, senza ombra di dubbio.

La natura eminentemente collettiva del lavoro è un sottotesto presente in tantissimi componimenti pubblicati su Shikan, e riportarli tutti non necessariamente aiuterebbe a dimostrare la validità delle mie affermazioni. Un ultimo esempio – tratto stavolta dal numero 7 dell'anno 1976 – vale tuttavia la pena di essere citato:

Un mare di persone e una marea di canzoni,
le montagne e le onde danzano,
ridono le montagne, le acque e le genti

liete nel vedere il ponte di Chambishi.⁸⁷

Il vecchio getta via il bastone d'ebano,
e impugna una trave d'acciaio con entrambe le mani,
non può contenere la sua gioia
e le lacrime scorrono sul suo viso.
Volgendo indietro lo sguardo ai giorni bui
vede le catene d'acciaio dei colonizzatori legate ai piedi del suo popolo.
Ora il sole apre la strada
e l'arcobaleno d'acciaio sale al cielo.

Gli operai tanzaniani si ergono sui piedritti,
alzano la bandiera e comandano al braccio di ferro che si scuota.
Alla vista del ponte che cade poco a poco
la marea di cuori s'inquieta e le onde montano.
La costruzione del ponte è ardua!
Tanzania, Zambia e Cina sono sorelle
nel tagliare il vento e spezzare le onde verso la vittoria.
Uniamoci nella lotta e intoniamo un canto di trionfo!

Le mani delle donne suonano i tamburi,
e si danza lieti davanti ai macchinari da costruzione.
Come una marea, i canti si levano seguendo il flauto,
i visi sono sereni e le espressioni contente.
Il canto dell'indipendenza inaffia i campi del cuore,
percorrere la via della libertà riempie d'orgoglio!
Si costruiscono nuove case su entrambi i lati della ferrovia,
vengono sradicati i rovi e piantati nuovi alberi.

Si formano gruppi di bambini,
corrono nel tentativo di stare al passo con i macchinari.
Si raccolgono le foglie rosse degli alberi⁸⁸
e li si intreccia in ghirlande da dedicare al nuovo ponte.
Esso crea vie variopinte,
le montagne ed i fiumi della madrepatria si mostrano diverse,
la visa luminosa è segnata dai binari appena posati.
Marciamo un passo alla volta verso un futuro radioso.

Ridono le montagne, le acque e le genti
ed ogni onda è più alta della precedente.
Le risate accompagnano il dorato flauto
e muovono in avanti la ruota dei tempi!

人如海， 歌如潮，
山起舞， 浪花跳，
山笑水笑人欢笑，

⁸⁷ Città nello stato africano dello Zambia.

⁸⁸ Si parla, qui, di un tipo d'albero che cresce nello Zambia e che genera foglie rosse.

喜看谦比西架大桥。

老爷爷甩掉乌木杖，
双手扶着钢梁瞧，
一腔喜悦盛不住，
热泪滚滚往下抛。
回想过去黑夜天，
殖民者的铁镣锁双脚；
如今阳光铺坦途，
钢铁长虹凌云霄。

坦桑工人站桥台，
扬旗指挥铁臂摇，
眼望桥梁稳稳落，
心潮激荡浪滔滔。
架桥施工多艰辛，
坦、赞、中兄弟心一条，
劈风斩浪夺胜利，
团结战斗凯歌高。

姑娘们奋臂擂筒鼓，
架桥机前舞姿娇，
歌声如潮迎笛鸣，
喜满笑履挂眉梢。
独立欢歌润心田，
自由大道多自豪
铁路两旁定新居，
铲除荆棘栽新苗。

儿童们成群又结队，
撒腿捧着架桥机跑，
采来术巴巴火焰枝，
编成花环献大桥。
大桥架起五彩路，
祖国山河展新貌，
闪光的轨排铺阶梯，
步步前程无限好。

山笑水笑人欢笑，
一浪更比一浪高，
笑声伴着金笛鸣，
催动时代的车轮向前跑！
(63-4)

La poesia qui riportata – opera di Ma Lukui 马鲁奎 – si riferisce al lavoro per la costruzione di un ponte sulla linea ferroviaria che tuttora collega Tanzania e Zambia, e che fu costruita nei primi anni Settanta con l'aiuto – in termini tanto economici quanto pratici – della Cina. Il tratto più notevole di questo componimento è l'atmosfera di leggerezza e felicità che l'attività lavorativa contribuisce in maniera decisiva a creare. Attraverso il lavoro, innanzitutto, gli abitanti della Tanzania si affrancano dal loro passato di dominazione coloniale, ma non finisce qui: attraverso il lavoro più popoli e più culture entrano in comunicazione e costruiscono un rapporto di fratellanza. Nello sforzo comune per costruire il ponte, e nell'entusiasmo che da esso scaturisce, si crea comunicazione con l'Altro – che in questo caso, coerentemente con quanto detto finora circa la natura collettiva del lavoro nel quale i contorni delle individualità sfumano nell'indistinto – è un Altro collettivo, diverso anche in termini geografici e culturali. La comunione con l'Altro si spinge fin quasi all'unificazione, un'unificazione che non è assimilazione ma che, in un certo senso, è identificazione in un elemento più alto, quasi sublime, rappresentato da un'idea di umanità gloriosa e lavoratrice che si affranca – nella sua totalità e indipendentemente dalle differenze – da un passato di colonialismo e dominazione.

La capacità, da parte dell'attività lavorativa, di far nascere spirito di comunione e di condivisione appare in qualche modo sorprendente quando ci si accosta alla produzione poetica dei lavoratori *dagong*, la cui esperienza di vita è caratterizzata, tra le altre cose, da una dimensione lavorativa che riduce al minimo le occasioni, per l'individuo, di comunicazione con i propri sodali innalzando barriere di alienazione attorno al lavoratore. L'antologia del 2007 edita da Xu Qiang, Luo Deyuan e Chen Zhongcun raccoglie un numero considerevole di esemplari della produzione poetica dei lavoratori migranti: tra queste poesie ho selezionato alcuni esempi rappresentativi di come il lavoro sia percepito come un'attività non solo prettamente individuale, ma anche foriera di dolore e svilimento per chi la pratica.

A questo proposito, ritengo significativo l'esempio offerto da un componimento opera di Zeng Wenguang 曾文广 e parte di un gruppo di poesie intitolato *Nella zona industriale*. Nello specifico, il testo sotto riportato si intitola *Vite felici o infelici (xingfu huo bu xingfu de shenghuo 幸福或不幸福的生活)*:

Persone di tal genere possono esser belle solo se viste da dietro
– Nota dell'autore

Sulla panca di cemento all'ingresso dello stabilimento di elettronica
Parlo tra me e me mentre attendo qualcuno
La panca è un po' tiepida

Forse una delle mie sorelle lavoratrici⁸⁹ si è appena seduta qui
E indossa una gonna
Chissà quale parte del suo corpo
Dev'esser stata in intimità con la panca
Non c'è nulla di male nel perdersi in queste fantasie senza malizia, alle volte
E poi, se non dico nulla nessuno lo saprà
Né mi si darà dello svergognato

Il disgustoso dialetto di chi mi passa accanto
Precipita leggero sul mio corpo
Mi dà una sensazione di tepore
Forse non sanno, loro
Che un uomo leggermente miope
Nelle loro schiene legge persone care
In realtà, provengo da un altro distretto industriale
E non ho mai incontrato nessuno di loro
Eppure le loro vite, felici o infelici
Le vedo tutte, e silenziosamente me le annoto nel cuore, con deferenza

这样的一群人，只有背影还算美丽！
——作者题记

我坐在电子厂门口的水泥凳上
一边等人，一边与自己聊天
水泥凳微微地发烫
也许是哪位穿裙子的打工妹
刚刚做过——
她身体的某部分
与凳面亲密无间
偶尔作这样一次不怀恶意的幻想
我不说谁也不会知道
也没有人会因此骂我无耻

从我身边经过的人们
不好听的方言轻轻渐落在我身上
给我一种温暖的感觉
他们也许不知道
有一个眼睛轻度近视的人
把他们的背影读成了亲人
其实，我来自另一个工业区

⁸⁹ Una resa che cerca di mantenere tutte le connotazioni del termine cinese *dagongmei* 打工妹, che indica le lavoratrici migranti donne. *Meimei*, 妹妹, d'altra parte, significa "sorella", pertanto ho scelto di utilizzare questo termine anche in traduzione.

与他们彼此素不相识
但他们幸福或不幸福的生活
都被我看见并默默谨记在心

(Xu; Luo; Chen 2007, 57-8)

L'inversione di tendenza rispetto agli esempi citati in precedenza – ed in particolare rispetto all'ultimo, nel quale addirittura popoli diversi riuscivano ad entrare in comunione grazie al lavoro – è evidente. Qui l'individuo lavoratore appare da subito solo, nell'attesa di qualcuno che non arriva mai e impegnato in una conversazione con se stesso – l'unica possibile? – e perso in fantasie erotiche su una collega di lavoro. Già dalla prima stanza si percepisce come la focalizzazione della poesia sia completamente diversa rispetto al passato, e come si lasci molto più spazio a riflessioni personali ed intime. È la seconda stanza, tuttavia, ad essere particolarmente interessante: l'exasperata individualità che sconfinava nella solitudine, in certo modo caratteristica della condizione dei lavoratori migranti, può essere alleviata solamente dal sospirato contatto umano con coloro che condividono la propria stessa condizione. Tale contatto non avviene mai veramente: la barriera linguistica (il «disgustoso dialetto») lo impedisce, ed al contempo introduce un altro tratto caratteristico della condizione dei lavoratori *dagong*: la lontananza da casa. Nell'antologia si contano innumerevoli componimenti sviluppati attorno al tema della nostalgia per il contesto rurale dal quale i poeti-lavoratori provengono: proprio per via dell'immediata evidenza di questo nuovo filone tematico – proprio della poesia dei lavoratori migranti così come dolorosamente vivo nella loro esperienza di vita – mancante nelle pagine di *Shikan*, ho ritenuto opportuno non dedicare un'intera sezione ad esempi in questo senso. Le poesie da includere sarebbero state materialmente troppe, le considerazioni che si sarebbero potute trarre dagli esempi sarebbero state in larga parte autoevidenti e poco fruttuose con riferimento al rapporto tra letteratura e potere, centrale all'interno di questo elaborato. Nondimeno, in molti dei componimenti citati in questa e nelle successive sezioni si colgono riferimenti alla nostalgia di casa e al ritorno al paese natale.

Tornando all'importanza del contatto umano che allevia la sensazione di alienazione e solitudine, credo sia importante sottolineare che in questo caso, nella prospettiva dell'autore, quand'anche il contatto dovesse effettivamente verificarsi, esso non si tradurrebbe comunque in un'integrazione dell'individuo nel collettivo, bensì sarebbe comunque un contatto tra individualità finite e distinte, considerabili e appropriabili solo singolarmente – non a caso, le singole vite trovano spazio nel cuore dell'autore, una per una.

Lo stesso Zeng Wenguang offre un'ulteriore rappresentazione di come l'esperienza lavorativa sia percepita su un piano strettamente personale ed individuale, nonostante la presenza di colleghi di lavoro e, più in generale, di persone con le quali condividere la propria quotidianità:

Nel distretto industriale

Ogni giorno, cammino trafelato per le strade del distretto industriale
Mi affanno verso la fabbrica d'elettronica per il mio turno
A me miope spesso
Non riesce di scorgere il sorriso stanco sul viso dei miei compagni di lavoro
Eppure vedo in lontananza
Il mio aspetto tra dieci, finanche vent'anni

Quel che manca si chiama senso d'appartenenza
Sebbene della zona industriale conosca ogni albero ed ogni filo d'erba
Mi sia abituato a comunicare in un cantonese genuino
E possa sciorinare d'un fiato tutti e trentuno i nomi delle fabbriche di questo distretto
Tuttavia, questo luogo non è parte del mio futuro
Mi trovo nella zona industriale, e tuttavia
Vivo costantemente in un luogo a mille chilometri da qui

Camminando sulle strade della zona industriale
Seppellito dagli edifici
La mia malnutrita ombra è sottile, proprio come un sottile permesso di soggiorno temporaneo
Desidero ardentemente che il poco metallo nel mio corpo
Lasci semplicemente correre i giorni
Insieme a me

人在工业区

每天，匆匆行走在工业区的街道上
赶去电子厂上班
双眼近视的我，常常
看不清身旁的工友脸上疲惫的笑容
却远远望见了
10年甚至20年后自己的模样
最缺少的东西叫做归属感
尽管我熟悉工业区的一草一木
习惯于用地道的粤语与别人交谈
能一口气数出工业区内31个工厂的名称
但这里没有属于自己的将来
人在工业区，我却时刻
生活在千里之外的别处

行走在工业区的街道上
楼群把我埋得很深
营养不良的影子很瘦，一如怀里薄薄的暂住证
我渴望身体里不多的金属
与我一起
把日子简单地过下去
(60)

Il senso di nostalgia e *displacement* cui s'accennava poc'anzi è molto presente anche in questo componimento, che tuttavia ritengo particolarmente interessante per via del contenuto della prima stanza, nella quale si dice che, anche nella vicinanza dettata dallo svolgimento di attività comuni, lo iato tra individui rimane incolmabile – paradossalmente, più incolmabile di quello che sussiste tra il presente dell'autore e il suo futuro, ancorché distante diversi anni. In apertura della seconda stanza viene menzionato anche il senso d'appartenenza, la cui esistenza viene qui addirittura negata in modo completo e totale: è questa la condizione che subentra non solo in conseguenza del dover vivere in un luogo sentito come estraneo, ma anche in conseguenza dell'impossibilità della comunicazione con i propri compagni e colleghi (comunicazione essenziale ai fini della costruzione di qualsivoglia senso di appartenenza): tale incomunicabilità è in questo caso resa, nella prima stanza, con l'immagine del lavoratore che non riesce a scorgere il volto dei colleghi, mentre in *Vite felici o infelici* era espressa con l'immagine del «disgustoso dialetto» (immagine ripresa, tra l'altro, in due poesie che ho riportato più avanti nel capitolo, ovvero *Vivo come un cane* e *A notte fonda torno al mio paese natale*).

In ultima analisi, non può che subentrare la rassegnazione ad una condizione di precarietà che è tanto legale (il permesso di soggiorno è temporaneo e, in questo senso, sottile) quanto fisica (la magrezza e la malnutrizione): è con animo rassegnato, infatti, che l'autore si propone di lasciar correre i giorni.

I giorni corrono per davvero, e la dimensione temporale si interseca, nel componimento seguente – anch'esso opera di Zeng Wenguang – con una rivisitazione del *topos* della giovinezza dinamica e dirompente:

I raggi del sole sul mio corpo

I raggi del sole sul mio corpo
Non saranno forse sufficienti a riscaldarmi per tutta la vita
Come accade per tutti gli altri
Del raccolto di sofferenze di questa mia estate

È pieno il granaio della mia anima

In molti momenti
Mi stanco d'inseguire e d'affannarmi nel mio viaggio
Davanti a me vi son altri, e dietro pure
Come una folla di bambini afasici
Non possiamo che ridere l'uno dell'altro

I raggi del sole sul mio corpo
Questa vita non manca certo d'oro
E, come coloro che portano con sé un sogno
Quando le mie sofferenze si tramuteranno in ricchezza
Allora, con difficoltà
Uscirò dall'estate dell'esistenza

阳光照在我身上

阳光照在我身上
也许不够温暖我一生
与很多平凡人一样
这个夏天我收获的苦难
堆满了心灵粮仓

许多时候
我疲于追求和赶路
身前和身后都有人
像一群失语的孩子
大家互相哑然失笑

阳光照在我身上
这一生就不缺少金子
与很多怀揣梦想的人一样
当苦难最终成为财富
我将已艰难地走出
人生的夏天

(55)

L'idea di giovinezza potente e prestante d'epoca maoista – si veda, per esempio, l'immagine di «fiammeggiante giovinezza» delle soldatrici in *Noi, tutte noi, siamo donne* – è sostanzialmente capovolta: non troviamo più, infatti, un gruppo di lavoratori glorificati nello sforzo col quale sublimano la propria gioventù in quella di tutti e della patria, e nel quale vengono glorificati dalla cornice naturale della quale sfidano anche la possanza; bensì siamo messi di fronte ad un singolo individuo che, descrittosi come qualcuno che dalla vita ha mietuto

ingenti sofferenze, è pienamente consapevole di star sacrificando la propria giovinezza, definita «l'estate dell'esistenza» in una singolare rivisitazione di un *topos* ampiamente consolidato secondo il quale la stagione che meglio simboleggia la giovinezza è la primavera. All'interno della metafora, l'esistenza è chiaramente la *propria* esistenza di individuo – in condizione precaria, sopportata in nome della speranza che, a giovinezza ormai terminata, tutte le sofferenze patite portino in dote la ricchezza, quantomeno pecuniaria.

La prospettiva individuale attraverso la quale la realtà lavorativa viene filtrata dal poeta-lavoratore e restituita al lettore si fa così radicata e così inscalfibile che, anche quando l'autore cerca di oltrepassare i limiti della propria individualità e dichiara di condividere – o di voler condividere – il proprio vissuto con gli altri, l'esito non è mai la creazione di quell'organismo unico nel quale i confini personali svaniscono completamente:

*Tanzhou*⁹⁰ 1996

Prono sul letto d'acciaio nel dormitorio
Sogno
Con la matita presa dalla fabbrica
Metto su carta un primo ramo di caratteri
Non so se si possa dire poesia
Ma il mio spirito ne è mondato
E la mia anima inizia ad esserne invasa

Comprendo bene i desideri del capo
Li dispongo ordinatamente su carta
Trascrivo in nostalgia
Le lacrime dei miei compagni
Tengo in un pugno
Le loro speranze delusioni disperazioni
E ancora il dolore e l'angoscia
Queste sorelle, gemelle nella nostra vita errante
Saltano sulla pagina

Questi fratelli e queste sorelle, vagabondi quanto me
Con loro intendo condividere
La mia gioia e il mio dolore

坦洲 1996

我趴在宿舍的铁架床上
做着我的梦
我用从工厂里拿出的铅笔

⁹⁰ Città nella provincia meridionale del Guangdong.

写下第一首分行的文字
我不知道它是否叫诗
我的精神被它淘洗
我的灵魂开始被它占据

我把老板的欲望看清
铺在纸上
我把工友们的泪
写成乡愁
我把他们的希望 失望 绝望
捏成拳头
还有痛苦和忧伤
这对流浪的孪生姐妹
也在纸上跳跃

这些同我流浪的兄弟姐妹
我要将我的快乐和痛苦
和他们一起分享
(71)

Questo componimento, opera di Zhang Shougang 张守刚, potrebbe essere considerato una dichiarazione di poetica da parte di un poeta-lavoratore, che si propone di trasporre su carta il vissuto dei lavoratori migranti, con i quali condivide esperienze e sensazioni sostanzialmente simili. La comunanza di destino, tuttavia, rimane sempre nell'ambito della condivisione, e non sfocia mai in una completa identificazione: i sentimenti messi su carta sono di volta in volta i propri e quelli altrui, e la "paternità" di tali emozioni non è mai collettiva, sebbene esistano numerosi punti di contatto tra le singole esperienze individuali. Riemerge però, seppur senza che sia menzionato esplicitamente, il senso di appartenenza ad un gruppo di cui si negava l'esistenza in *Nel distretto industriale*: l'appartenenza è qui sancita dalla condivisione di gioie, dolori, sogni e soprattutto speranze. Vale la pena, io credo, di tentare alcune considerazioni riguardo all'idea di "speranza": nell'accezione di "auspicio per il futuro", essa pare totalmente assente dai componimenti di epoca maoista qui esaminati. Credo che questo possa dipendere dal fatto che parlare di speranza presuppone un certo grado d'incertezza, di insicurezza rispetto al fatto che ciò in cui si spera possa effettivamente realizzarsi. La poesia *gongnongbing* è, di contro, fitta di certezze e di obiettivi tangibili che saranno certamente raggiunti nel futuro. La speranza riemerge nella poesia *dagong* in corrispondenza col riaffiorare dell'individualità, e ne costituisce a suo modo un *topos* ricorrente, specialmente nella misura in cui le speranze sono totalmente disattese o vengono concentrate su obiettivi talmente a breve termine e di così poca

importanza da apparire come futili, come accade in *I raggi del sole sul mio corpo*, citata appena sopra, e in *Per favore zanzara, non pungermi la faccia*, citata nel paragrafo successivo.

In altri due componimenti ad opera dello stesso Zhang Shougang ed appartenenti ad un unico, più ampio ciclo di poesie si nota chiaramente quanto significativa sia la compenetrazione tra la dimensione lavorativa, o “pubblica” – in quanto presuppone un contatto con gli altri – e quella privata e personale:

Notte di straordinari

Non c'è giorno luminoso sotto le lampade ad incandescenza
Né nera notte
Solo la luce pallida delle lampade e
Pallidi visi, stanchi morti
“Che ore sono?” Chiede una voce sbadigliando
Nel boato delle macchine
Quand'ecco che si sente il canto del gallo fuori dalla finestra
Sulla catena di montaggio i prodotti finiti e quelli non finiti s'impilano
Alti quanto una montagna

通宵加班

白炽灯下没有白天
和黑夜
只有苍白的灯光和
苍白的疲惫不堪的脸
“几点了？” 机器轰鸣声中
谁打着哈欠问了一声
就听见窗外的鸡叫了
流水线上做好的和没做好的货
堆得像山一样高

Il suono della campana

Suona la campana
Bussando allo spirito d'ognuno di noi
Confusi, appena svegliati da un sonnellino
È di nuovo tempo del turno del pomeriggio
Ogni giorno veniamo manipolati dalla campana
Al suo ritmo ci alziamo dal letto mangiamo iniziamo il turno finiamo il turno
Penetrante, la campana
Risuona perfino nei nostri sogni

铃声

铃声响了
敲打着我们每个人的神经
刚刚迷迷糊糊地午睡
下午上班的时间又到了
每天 我们被铃声
操纵着起床 吃饭 上班 下班
就连在梦里
也会有铃声尖厉地响起
(45-6)

Nella prima delle due poesie, le necessità del lavoro prendono il sopravvento sui normali ritmi di vita dei lavoratori, che non sono più coscienti di quando sia giorno e quando notte: la dimensione privata – intesa anche come la sfera più personale e biologica dell'individuo, dei suoi ritmi circadiani – viene completamente assorbita dal luogo di lavoro e scandita dalla montagna di prodotti finiti e di quelli ancora da finire, che fungono da unica misura per il passare del tempo. In questo contesto, anche una semplice voce umana deve combattere per farsi spazio «nel boato delle macchine», che tende a coprire tutto.

Nel secondo componimento, invece, a colpire è indubbiamente il fatto che il suono della campana – e quindi l'oggetto che detta il ritmo della giornata lavorativa – scandisca in realtà tutta la vita del lavoratore, anche nelle sue attività più fondamentali, come dormire e mangiare. È particolarmente forte l'immagine con la quale il poeta chiude il componimento: la pervasività del suono penetrante della campana è tale da far sì che esso si addentri sin nel più privato dei territori, ovvero quello del sonno, dei sogni. Tristemente, nemmeno questo spazio di libertà è lasciato interamente al suo legittimo proprietario.

È indubbiamente impattante il contrasto tra poesie come queste, nelle quali la dimensione privata è così preminente da prevaricare la dimensione pubblica e lavorativa agli occhi di chi legge – perché questo è, a mio parere, l'effetto – e i componimenti d'epoca maoista citati finora nei quali, per effetto della sublimazione dell'individuo nel collettivo, l'esistenza di una dimensione privata del lavoratore non viene nemmeno contemplata.

La condizione di marginalità sociale in cui versa il lavoratore, resa in modo incredibilmente efficace nel suo dolore e nella sua assurdità attraverso la lente personale e

finanche autobiografica della poesia operaia, traspare anche dal componimento intitolato *Fattorino dell'acqua*.⁹¹

Gocce di sudore sulla testa
E aloni sul retro della camicia
Il mio sudore
È più dell'acqua che consegno

Salgo un piano alla volta
Con in spalla i barili d'acqua
Oh, la città si fa sempre più alta
Qualsiasi strada io faccia
Vado sempre in salita

Più fa caldo
Più occorre che porti acqua
Ma la più assetata
Sono sempre io

Il fumo monta in gola
E il fuoco cinge le labbra
Trovo una fontana
Apro il rubinetto con un cigolio
E mi ci avvento, in preda ad una sete furiosa

L'acqua depurata spetta ai cittadini
Come potrei, io, usare il frutto della mia fatica
Per comprarmi acqua da bere?

脑上淌着汗
衬衫后面堆积着盐渍
滴出的汗
比送出的水多

扛着一桶桶水
爬上一层层楼
城市越来越高啦
我走的路
总是在爬坡

天越热
需要送的水越多

⁹¹*Songshui gong* 送水工. L'acqua di rubinetto non è potabile in Cina, e gran parte della popolazione – studenti compresi, come ho avuto modo di constatare – spesso acquistano distributori d'acqua simili a quelli utilizzati negli uffici. I barili d'acqua vengono normalmente consegnati a domicilio da fattorini appositi.

但最渴的
还是我

喉咙里冒着烟
嘴唇边生着火
寻到一处自来水笼头
拧得哗哗啦啦的
嘴对嘴猛喝

纯净水是城里人的
我怎能用苦来的钱
去买水喝
(374)

L'autrice, Ping Zi 屏子, tratteggia con incisiva semplicità la condizione del fattorino dell'acqua, ritratto come una figura solitaria che si addentra con sofferenza tra edifici sempre più alti – simbolo, tra l'altro, del progresso e dell'urbanizzazione selvaggia – che deve scalare per consegnare l'acqua a coloro che abitano tali edifici, che sono effettivamente residenti in città, a differenza del fattorino stesso. In un meccanismo perverso, il lavoro della protagonista diviene tanto più difficile quanto è indispensabile: con l'aumentare del caldo, l'acqua potabile diviene sempre più necessaria, e cresce anche la fatica della lavoratrice. Oltre al danno la beffa, verrebbe da dire: la merce consegnata è proprio ciò che rimane interdetto alla protagonista, che con un'amara domanda retorica sottolinea quanto sia assurdo che lei stessa debba utilizzare il denaro guadagnato consegnando acqua per poterne bere.

La solitudine del lavoratore – evidente nell'immagine di colei che consegna l'acqua combattendo da sola contro le salite cittadine – e il suo essere lasciato a se stesso si collocano in una più generale condizione di precarietà che, nella poesia *dagong*, pare essere connaturata alla collocazione ai margini della società. La poesia che segue, a mio parere, è l'esempio più calzante in questo senso:

Periodo di prova

Tre mesi
In prova
Non son stati che un assaggio
Il periodo di prova ha certamente un inizio
Ma non ha fine

Da un giorno all'altro
Come da un albero all'altro

In una foresta di cemento armato
Il lavoratore⁹² non osa perdersi in dettagli
Deve lavorare seriamente ogni minuto
Ogni giorno è un tema d'esame
Ed ogni minuto un quesito
In realtà, tutto il nostro lavoro⁹³
Non è altro che un periodo di prova

试用

试用
三个月
拉开的仅仅是序幕
试用期只有开始
没有结束

从一个日子抵达另一个日子
像从一棵树抵达另一棵树
在钢筋水泥的丛林里
打工的人不敢一叶障目
要认真地过好每一分钟
每一天都是一张考卷
每一分钟都是考卷的一道题目
打工的所有岁月
其实都叫试用
(88)

L'autore, Liu Dongwu, restituisce qui l'immagine della precarietà dell'esistenza *dagong* paragonandola ad un infinito periodo di prova durante il quale il lavoratore è costantemente sotto esame – si vedano gli ultimi quattro versi – e che non allenta mai la propria pressione. In questo senso, mi pare estremamente evocativa anche l'immagine del lavoratore costretto a saltare da un albero all'altro, senza mai rilassamento o riposo, e a rischio della propria vita.

Gli esempi discussi fin qui illustrano, spero chiaramente, come la modalità di percezione dell'esperienza lavorativa sia differente all'interno della poesia operaia di epoca

⁹² Il cinese legge *dagong de ren* 打工的人, letteralmente: "l'uomo che lavora in condizione precaria alle dipendenze di qualcuno". Ovviamente, una resa letterale del termine avrebbe avuto enormi ripercussioni sul ritmo della poesia, e l'opzione di utilizzare "il lavoratore *dagong*", sebbene leggermente più clemente da questo punto di vista, non risultava comunque pienamente convincente. Pertanto, ho scelto di mantenere il termine "lavoratore" e fornire questa ulteriore specificazione in nota.

⁹³ Anche in questo caso, il cinese recita *dagong de suoyou suiyue* 打工的所有岁月, ovvero "tutto il periodo di lavoro precario" o "tutto il periodo da lavoratori *dagong*". La scelta di rendere il verso come "tutto il nostro lavoro" è puramente stilistica e dettata da considerazioni ritmiche.

maoista – quella pubblicata su *Shikan* – e all’interno della poesia, ugualmente considerata poesia operaia, scritta dai lavoratori migranti a partire dalla metà degli anni Ottanta – della quale l’antologia *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005* raccoglie un significativo numero di esemplari: il lavoro e i suoi corollari passano dall’essere uno sforzo ed un’impresa collettivi ad essere un’esperienza e una fatica individuali. La nuova prospettiva individuale e personale si estende spesso fino all’autobiografismo ed è incredibilmente efficace nel trasmettere al lettore la drammaticità della condizione di solitudine ed isolamento del lavoratore, non solo rispetto al corpo sociale nel suo complesso, ma anche rispetto a coloro con i quali condivide il proprio vissuto quotidiano.

Le differenze sopra elencate sono figlie non solamente dei mutamenti che interessano la condizione e il posizionamento sociali del lavoratore, ma anche dei “momenti letterari”, per così dire, all’interno dei quali la poesia *gongnongbing* e la poesia *dagong* si inseriscono. Da una parte, alcune caratteristiche delle poesie pubblicate su *Shikan* sono certamente riconducibili al filone della lirica politica (in cinese *zhengzhi shuqing shi* 政治抒情诗), sviluppatosi nei primi decenni di vita della RPC (Ning 2011) e divenuto estremamente popolare in pochissimo tempo. La caratteristica principale di questa forma poetica fu quella di essere composta nel pieno rispetto dei requisiti ideologici stabiliti da Mao Zedong a Yan’an nel 1942: servire le masse e il progresso della società socialista, tessere le lodi della rivoluzione e glorificare il popolo lavoratore unito dalla bandiera del socialismo. Tra gli accademici, non manca chi esprime giudizi oltremodo impietosi: van Crevel (1996, 19) parla di una forma letteraria i cui

elogi dell’infinita, gloriosa “rivoluzione” e dei relativi idoli sono patriottici fino allo sciovinismo e così mancanti di qualsivoglia complessità da essere un insulto per l’intelletto di qualunque lettore. [I componimenti] sono truculenti e magniloquenti, pieni di slogan e di immagini prevedibilmente esagerate.

Come sottolinea Ning (2011), tuttavia, non si può negare che la lirica politica offra alcuni spunti importanti, ancor più per chi fa della poesia operaia il proprio campo d’indagine. In primo luogo, la problematica relazione tra individualità e collettivo si esplicita già nella lirica politica dei primi anni della RPC e impregna anche gli esemplari di poesia che trovano spazio su *Shikan*, composti durante la Rivoluzione Culturale. La tendenza alla sublimazione dell’individualità nel collettivo politico, e all’espressione dell’emozione solo in quanto emozione condivisa da tutti e impregnata di patriottismo risale addirittura a quelle che possono a buon diritto considerarsi le radici della lirica politica stessa: già autori come Guo Moruo 郭

沫若, Ai Qing 艾青 e He Qifang 何其芳, affacciatisi sulla scena letteraria negli anni Trenta, avevano mostrato – in particolare Guo – una certa tendenza all’adesione agli ideali rivoluzionari, seppur con la permanenza di una visione romantica ed individualista degli stessi, incompatibile con i successivi presupposti maoisti. Proprio nella ricerca di una maggiore aderenza a questi presupposti, Guo Moruo rivide la propria posizione e si avvicinò ad un marxismo più ortodosso: già in un suo saggio del 1926, intitolato *Letteratura e rivoluzione* (*Geming yu wenxue* 革命与文学) si parlava della necessità di superare qualunque individualismo e di fare una letteratura rivoluzionaria per liberarsi dall’oppressione economica.

La differenza, ancor più fondamentale nel considerare gli esemplari di poesia *gongnongbing* inclusi in questo lavoro, tra la posizione di intellettuali come Guo Moruo e gli esponenti della lirica politica post-1949 sta nel fatto che questi ultimi riuscirono, a detta di Ning (2011, 133) ad immedesimarsi con i contadini e i soldati abbandonando, di fatto, il proprio punto di vista privilegiato che derivava dal loro ruolo di intellettuali. Il risultato, in questo senso, fu una forma poetica che pretendeva di farsi immediata espressione del sentire comune di un popolo intero, con l’Io poetico che da un lato riferiva «le emozioni e la volontà di un’era» (132), ma dall’altro era comunque, in un certo senso, individuale e discreto, nella misura in cui l’immedesimazione della coscienza individuale del poeta con il sentire collettivo fuggiva ogni rischio di individualismo e personalismo.

Gli echi della lirica politica impregnano le poesie pubblicate su *Shikan*, e l’idea del lavoro come sforzo eminentemente collettivo va certamente letta anche alla luce del legame tra la poesia *gongnongbing* e la tradizione della lirica politica, specialmente perché, come accade in quest’ultima (134), l’identificazione dell’individuo con il collettivo, reale o fittizia che sia, crea un senso di appartenenza – in questo caso, del lavoratore – chiaramente percepibile dalle poesie viste finora.

A mio parere, l’articolazione poetica del senso di appartenenza è una costante che lega la lirica politica, la poesia *gongnongbing* così come appare su *Shikan* e la poesia dei lavoratori migranti. Chiaramente, occorre fare alcune precisazioni. In primo luogo, il senso di appartenenza presuppone il riferimento a qualcosa cui appartenere: nel caso della lirica politica, questo qualcosa è la collettività impegnata nella rivoluzione, nel caso delle poesie tratte da *Shikan* ed esaminate in questa sede è la collettività lavoratrice, mentre nel caso dei poeti *dagong* è un gruppo sociale subalterno e marginalizzato, formato da individui con esperienze di vita simili nelle loro traiettorie che, come detto poc’anzi, rimangono prettamente individuali – e, di conseguenza, articolate in poesia con una focalizzazione marcatamente individuale.

È proprio la presenza di questo nuovo filtro dell'individualità che offre un appiglio per tornare alla considerazione espressa poco sopra riguardo a come le due espressioni della tradizione di poesia operaia qui esaminate siano figlie anche del momento letterario all'interno del quale prendono forma: la dimensione soggettiva ed individuale – sconfinante addirittura nell'autobiografismo – che caratterizza la poesia *dagong* è da porre in una relazione organica con la più marcata introspezione che caratterizza tutta la poesia cinese almeno dall'affermazione dei Poeti Oscuri in avanti. Come già si diceva nel capitolo precedente, Michelle Yeh (1992) individua la spiccata tendenza all'espressione dell'individualità e, in generale, il distacco dalla realtà esterna – anche politica – come punto di riferimento e interlocutore per l'attività del poeta come caratteristiche principali della poesia *menglong*. In questo senso, dunque, se nella poesia dei lavoratori migranti permane, da un lato, il senso di appartenenza figlio della tradizione della lirica politica – prima – e della poesia di matrice operaia degli anni Sessanta e Settanta – poi, esso è certamente articolato secondo coordinate nuove dettate e dai cambiamenti sociali e politici intercorsi tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta (e anche successivamente, con le riforme di mercato dei primi anni Novanta), e dai nuovi avvenimenti e sviluppi in ambito prettamente letterario: in primo luogo, l'appartenenza non è più riferita ad una collettività entusiasticamente rivoluzionaria o gloriosamente lavoratrice ma ad un gruppo sociale subalterno ed inserito in una struttura di dominio di cui, nelle poesie, si percepisce tutto il peso; ed in secondo luogo, l'appartenenza a tale gruppo non si traduce certo più in completa identificazione e sublimazione dell'individuo nel collettivo: le traiettorie singolari sono sempre e comunque chiaramente distinguibili, anche perché i poeti *dagong* fanno propria – attraverso le dovute rielaborazioni – la tendenza all'espressione e all'emersione della soggettività così come si presentava nella Poesia Oscura.

Al complesso cambiamento nella percezione dell'attività lavorativa è strettamente legato anche un mutamento nel tipo di retorica associato alla presentazione e descrizione del lavoratore: da eroi e campioni del progresso di tutta la società, i lavoratori vengono declassati e sminuiti attraverso analogie e accostamenti tutt'altro che lusinghieri. Il prossimo paragrafo raccoglie alcuni esempi di questa inversione di tendenza.

3.2.2 Il declassamento del lavoratore

La figura del lavoratore viene descritta secondo toni e con immaginari molto diversi nelle poesie che appaiono su *Shikan* e su quelle incluse nell'antologia di poesia *dagong*. Nelle poesie risalenti all'epoca maoista la retorica celebrativa che caratterizza l'articolazione – poetica e non solo – della tematica lavorativa comprende anche una rappresentazione del lavoratore come un attore centrale a livello sociale, che emana dignità e che viene riverito e rispettato in virtù dei suoi contributi al progresso della società stessa. I lavoratori, nelle poesie d'epoca maoista, sono coloro che s'impegnano nell'impresa eroica del lavoro e sono, pertanto, ritratti come eroi veri e propri: il loro status è riconosciuto dalla società tutta e si regge proprio sulla loro attività lavorativa, alla quale essi si dedicano con assoluta e religiosa devozione.

In tante delle poesie *dagong* raccolte nell'antologia oggetto d'esame in questa sede, invece, il lavoratore – l'individuo-lavoratore, in questo caso – si trova spesso ad essere un termine all'interno di metafore e analogie che coinvolgono anche animali, insetti, oggetti meno che quotidiani o, comunque, elementi carichi di simbologia negativa. L'utilizzo di quest'immaginario per la descrizione del lavoratore riflette, a mio parere, lo status di marginalità sociale percepito dai lavoratori migranti stessi e contribuisce in maniera decisiva a creare l'immagine di un lavoratore declassato, privato della sua dignità e del suo valore, ridotto ad una figura socialmente trascurata e trascurabile della quale nel migliore dei casi si ammette l'esistenza – senza comunque esser propensi ad ascoltarne la voce – e, nel peggiore, nemmeno quella. La deumanizzazione del lavoratore in poesia, in altre parole, fa da controparte letteraria alla deumanizzazione e alla degradazione del lavoratore a livello sociale.

Nella poesia che segue, scritta da Liang Shuangcheng 梁双成 e pubblicata su *Shikan* (1976-4, 70) si ha una prima testimonianza dello status eroico del lavoratore socialista:

I raggi di luce inondano il nido di pietra,
gli eroi della cava sono immersi nel sole del mattino.
Il carpentiere soppesa il martello d'acciaio,
le parole precipitano a terra, la voce risuona tra metallo e pietra:

“Prendi, giovane compagno!
Questo è un martello della rivoluzione,
per sbriciolare le coppe dalle quali i proprietari terrieri bevono il sangue del popolo,
e distruggere la stele ai ‘meriti’ degli ufficiali feudali.

“Impugnando il martello segui il Partito,
ed il martello ne eseguirà i comandi.
Trent'anni di strenuo lavoro a Qingshipo,

per costruire una fortezza per la rivoluzione!”

Sangue caldo scorre in tutto il corpo del giovane compagno
mentre con entrambe le mani impugna il martello e gli occhi si bagnano di lacrime:
“Sii sicuro, o martello della rivoluzione!
Per sempre noi batteremo con te il tamburo della guerra!
Schiaccerai la dura roccia di chiunque inciampi
sulla strada dell’opposizione al revisionismo!”

Dopo tali parole il martello danza a mezz’aria,
le sue scosse più imponenti delle torreggianti montagne.
Nella cava volano bandiere rosse,
e sul monte Hutou v’è un gruppo d’eroi.
Lo spirito di Yu Gong⁹⁴ si condensa nel martello
e il vecchio mondo si ridurrà in polvere!

霞光扑进石窝内，
采石英雄浴朝卑。
老石匠手掂大铁锤，
话语落地金石脆：

“ 接住吧，小伙子！
这是一把革命锤，
捣烂地主喝血斗，
砸碎衙门‘功德’碑。

“ 手执铁锤跟党走，
铁锤听从党指挥。
三十年奋战青石坡，
愿为革命筑堡垒……

小伙子周身热血涌，
双手接锤眼噙泪
“放心吧！革命的锤，
咱拿你永把战鼓擂！
反修路上谁绊脚，
铁锤砸下顽石碎！ ”

⁹⁴ Yu Gong 愚公 (o “Il vecchio stolto”) è il protagonista di un aneddoto ben noto in Cina, intitolato *Yu gong yi shan* 愚公移山, ovvero “Il vecchio stolto muove le montagne”. Nell’aneddoto, un anziano novantenne, stufo del fatto che due montagne ostruissero l’uscio di casa sua, decide di rimuoverle con la sola forza del proprio lavoro. L’impresa è ovviamente proibitiva, e a chiunque glielo faccia notare, l’anziano risponde che certamente non vedrà la propria opera compiuta prima di morire, ma che le successive generazioni della sua famiglia, con duro lavoro e perseveranza, certamente riusciranno nell’intento. Il Cielo, impressionato dall’atteggiamento del vecchio stolto, ordina che le montagne svaniscano. Nel 1945, Mao Zedong rivisitò la storia in un suo discorso nel quale invitava il popolo cinese a scavare con perseveranza e determinazione le due montagne del feudalesimo e dell’imperialismo. La nuova versione della storia fu anche inclusa nel *Libretto rosso*.

说罢铁锤空中舞，
震得大山颇巍巍，
采石场内红旗飞，
虎头山边群英会。
愚公精神凝锤头，
定叫旧世界化成灰！

La prima stanza costruisce già l'atmosfera solenne ed eroica che permea tutto il componimento: i lavoratori sono da subito identificati come eroi la cui azione è immediatamente circoscritta alla cava, vale a dire al loro luogo di lavoro. La luce del sole, dorata e brillante, non fa altro che consolidare l'aura di solennità che circonda gli eroi impegnati nella fatica lavorativa. Il martello, introdotto nella prima stanza e centrale in tutta la poesia, è metafora del furore e dello zelo rivoluzionari che danno linfa ed energia ai lavoratori: esso viene, di fatto, tramandato da una generazione all'altra come una spada scambiata tra due eroi dell'epica cavalleresca. Con il passaggio di mano del martello avviene anche l'investitura per l'eroe-lavoratore, che si vede affidato il compito di proseguire la lotta al revisionismo⁹⁵ e di contribuire alla costruzione della società socialista – una tendenza, quella alla nobilitazione degli strumenti di lavoro e all'attribuzione a questi ultimi di un valore sacrale e di una potenza mistica, che si ritrova anche in altri componimenti, alcuni dei quali sono citati nel paragrafo successivo (*Sulla piattaforma!*; *Commando di prima linea*; *Il bilanciare del segretario di sezione*; *Poeta operaio*; *Nuovi fabbri in Tanzania*). I lavoratori, potenti e possenti mentre impugnano il martello della rivoluzione, sono assistiti dallo spirito di Yu Gong: in maniera simile al “vecchio stolto”, infatti, gli eroi della cava si dedicano al loro compito con perseveranza – ed il rimando alla storia del vecchio stolto che cerca di muovere le montagne assume certamente nuova rilevanza alla luce dell'utilizzo che dello stesso aneddoto aveva fatto Mao Zedong nel 1945: non a caso, in chiusura del poema si dice che la forza dell'azione degli eroi ridurrà in polvere il mondo vecchio, ovvero quello della società feudale e coloniale. È interessante, tra le altre cose, il fatto che l'azione dell'eroe-lavoratore sia caratterizzata immediatamente come violenta, quasi che non si potesse arrivare alla costruzione di un mondo nuovo senza prima radere completamente

⁹⁵ Per “revisionismo” si intende la tendenza a rivedere e modificare quelli che sono considerati i principi base del marxismo-leninismo. Non è difficile immaginare come l'accusa di revisionismo sia diventata, nel corso dei decenni, uno strumento nelle mani della leadership del PCC per colpire coloro che sostenevano, di volta in volta, una linea politica diversa da quella dominante, anche a prescindere dal fatto che essi fossero effettivamente colpevoli di revisionismo.

al suolo quello vecchio – si richiama, in questo modo, anche uno dei postulati cardine del pensiero marxista.

La retorica eroica associata alla rappresentazione dei lavoratori in epoca socialista trova la propria massima espressione nella celebrazione – in poesia e non solo – dell’Uomo d’Acciaio:

Lottiamo per sempre come l’Uomo d’Acciaio

Preme la maniglia del freno,
i tubi di perforazione si fanno strada negli strati di petrolio;
improvvisamente rilascia la maniglia del freno,
un fiotto di buone nuove sgorga dal pozzo!
Su e giù per gli otto metri della piattaforma,
ecco che scorre il torrente dei tempi!

Scoppi, strade impervie...
Non sono certo degni avversari per noi, squadra dell’Uomo d’Acciaio,
e se si devono stabilire nuovi record e mantenere standard elevati
lo si farà, senza il minimo sconto!

Se vogliamo costruire il socialismo,
Dobbiamo ingaggiare un conflitto di vita e di morte con la borghesia!
Per consolidare la dittatura del proletariato,
dobbiamo lottare per sempre come l’Uomo d’Acciaio! Lottiamo! Lottiamo!

永远象铁人那样斗

刹把一按，
根根钻杆把油层穿透
刹把猛提，
张张喜讯飞出井口！
八米钻台上下呀，
翻滚着时代激流！

什么“气老虎” “硬夹层”
根本不是咱铁人井队的对手，
什么“新纪录”、“硬指标”
说超就超不打点折扣！

要大干社会主义，
就要同资产阶级进行生死搏斗！
为巩固无产阶级专政，
要永远象铁人那样斗！斗！斗！
(Shikan 1976-1, 25)

L'uomo d'Acciaio, una sorta di Stachanov cinese, fu eletto a lavoratore modello in epoca maoista, e la sua figura celebrata ed utilizzata per motivare le masse ad impegnarsi senza sosta nell'attività lavorativa. Sebbene la sua vicenda abbia un che di mistico, l'Uomo d'Acciaio ebbe anche un'identità storica: si trattò di Wang Jinxi 王进喜, nato nel 1923 nel Gansu. Dopo aver lavorato, durante l'infanzia, come pastore di pecore, iniziò a lavorare presso il sito di estrazione di petrolio di Yumen (Gansu) all'età di quindici anni. Ottenne l'ammissione al PCC nel 1956 e quando, nel 1960, Mao e la leadership del Partito decisero di aprire il sito di trivellazione petrolifera di Daqing 大庆, nella provincia dello Heilongjiang, Wang e la squadra d'estrazione da lui guidata – la famosa squadra 1205 – accorsero da Yumen. Nonostante le condizioni climatiche decisamente avverse, Wang e la sua squadra si misero subito al lavoro e, dopo cinque giorni di trivellazioni, trovarono il petrolio. Wang divenne famoso per la caparbietà e la determinazione con le quali, nonostante gli infortuni da lui sofferti e le oggettive difficoltà dettate dall'ambiente di lavoro, continuò imperterrito nello svolgimento del suo compito. Furono queste le ragioni che gli fruttarono il soprannome di Uomo d'Acciaio e l'elezione a modello per tutta la nazione – in effetti, andrebbe precisato che l'utilizzo della figura di Wang Jinxi come modello cui ispirarsi non fu limitata soltanto alla propaganda per spronare le masse al lavoro, ma che la sua figura fu largamente utilizzata come incarnazione dello spirito eroico cinese che combatteva i nemici di classe ed il revisionismo, e che questo stato di cose perdurò anche dopo la sua morte nel 1970.⁹⁶ L'utilizzo dell'immaginario legato all'eroismo dell'Uomo d'Acciaio al di là della semplice propaganda lavorativa mi pare significativo nel suo riaffermare la centralità del discorso sul lavoro e della retorica ad esso associata all'interno dell'immaginario maoista.

Nel componimento appena citato (l'autore è Cao Wenxiang 曹文祥), ed in particolare nella seconda e terza stanza, si trova un primo esempio di quella che costituisce una parte importante dell'impianto retorico teso a presentare il lavoratore come eroe: la tendenza a ritrarlo nell'atto di combattere, spesso contro l'oggetto del proprio sforzo – una materia prima, per esempio – che deve essere dominato e conquistato. Alla questione riguardante l'utilizzo di linguaggio militaresco su entrambe le pubblicazioni prese in esame è dedicata la sottosezione seguente (ricca di esempi in questo senso): in questa sede vale la pena considerare un altro componimento, pubblicato sul numero 7 di *Shikan* del 1976, del quale l'Uomo d'Acciaio è protagonista:

⁹⁶ Per le informazioni su Wang Jinxi qui riportate, la fonte è il sito [Chineseposters.net](https://chineseposters.net/themes/wangjinxi), curato dal professor Stefan Landsberger. In particolare, i dettagli qui riportati sono reperibili alla pagina <https://chineseposters.net/themes/wangjinxi>.

I boscaioli amano le verdi montagne

Montagne quando alziamo lo sguardo,
montagne fuori dalla nostra porta.
Le montagne sono la nostra casa,
i nostri compagni.
Tra le montagne risuonano le nostre canzoni,
gocciola il nostro sudore...

Dopo un giorno senza vedere le montagne,
non possiamo fare a meno di parlarne;
dopo due giorni
le montagne popolano perfino i nostri sogni;
dopo tre giorni
il cibo non ha sapore, non ci ristora il sonno.

Amiamo le montagne!
Possa la nostra giovinezza
acquisirne l'aspetto;
possa il nostro sangue
fluire nelle sorgenti montane;
possano le nostre mani
confezionare alle montagne un nuovo abito;
possano le nostre canzoni
omaggiare le montagne con una nuova primavera!

Amiamo le montagne!
Non solo perché esse sono verdi e colme di tesori
e ci donano risorse in abbondanza;
ancor di più le amiamo
perché della rivoluzione sono la culla.
A Shaoshan, a Jinggangshan e sul Monte Baota
il sole sorge nella rosea alba
e nascono i grandi fiumi.
In quei giorni, le bandiere sulle montagne eran come fuoco
che cacciava la nera notte e di rossi tingeva il cielo!

Oggi, sulle orme dei martiri,
onoriamo il nostro turno.
Pesante è il fardello sulle nostre spalle,
ed il futuro dista ancora diecimila *li*!⁹⁷
Con le montagne come fornace,
forgiamo due spalle d'acciaio.
Il vento soffia forte ma i nostri corpi sono saldi,
la pioggia batte, ma forte è il nostro animo!
Combattiamo una dura battaglia per scongiurare il revisionismo,
e in essa consacriamo il nostro sangue alle verdi montagne!

⁹⁷ Unità di misura della lunghezza. Un 里 *li* equivale a circa mezzo chilometro.

La bandiera rossa di Daqing è conficcata nella cima della montagna,
l'onda del duro lavoro s'innalza alle nuvole.
Oh, quanti Uomini d'Acciaio
combattono nella giungla fitta!
L'ascia metallica impugnano,
realizzando il sogno in vece dei pini millenari,
brandiscono la motosega,
e osservano le verdi montagne sorridere per diecimila *qing*.⁹⁸
Per ogni tronco mille gocce di sudore,
e le pile di legna s'innalzano più alte del monte Changbai,
alte quanto la Grande Muraglia sulle nuvole,
quanto i soldati che proteggono il confine!

Amiamo le montagne,
non solamente con il calore delle nostre voci,
ma ancor di più con tutto il nostro intelletto, il nostro sudore
e la nostra eroica indole!

伐木工人爱青山

抬头是山，
出门是山。
山是我们的家，
山是我们的伴。
山里荡着我们的歌，
山里淌着我们的汗……

一天不见山，
常把山叨念
两天不见山，
作梦也在山里转，
三天不进山，
吃不香呵睡不甜。

啊， 我们爱山！
愿我们的青春，
化作山的容颜；
愿我们的血液，
汇入山的流泉；
愿我们的双手，
给山穿上新衫；
愿我们的歌声，
送山一派春天！

⁹⁸ Il *qing* 顷 è un'unità di misura di superficie, equivalente a 6.7 ettari.

啊，我们爱山！
不仅因为山是绿色宝库，
给我们丰富的资源
我们爱山，
更因为山是革命的摇篮。
啊韶山，井冈山，宝塔山.....
朝霞旭日在这里升起，
大江长河在这里发源。
当年山山旗如火，
驱走了黑夜烧红了天！

今天，踏着先烈的脚印，
我们来接班。
深感肩上担子重啊，
更知前程万里远！
愿借大山做熔炉，
炼出一副钢铁肩。
狂风吹，筋骨硬，
暴雨打，意志坚！
反修防修打硬仗，
一腔热血献青山！

大庆的红旗山尖上插，
大干的气浪冲云天。
多少“铁人”呀，
战斗在莽林间。
挥钢斧，
为千年古松抒抱负，
操油锯，
看万顷青山展笑颜。
一根原木千滴汗，
楞垛高过长白山，
犹如长城筑云端，
好似熊兵守边关！

啊！我们爱山，
不仅用我们热烈的歌喉，
更用我们全部的智慧、汗水和
肝胆！
(43-4)

La poesia, scritta da Li Guangyi 李广义 con il chiaro intento di celebrare le eroiche gesta degli abbattitori di alberi, è significativa per vari motivi. In primo luogo, è da segnalare il persistere

del ricorso all'immagine del sudore – presente tanto nella prima stanza quanto nelle ultime due – come metonimia della fatica (e già incontrato in questa veste in più occasioni, tanto nelle poesie *dagong* quanto in quelle tratte da *Shikan*), il che risulta in una rappresentazione certamente mitigata e smussata della fatica che i lavoratori dovevano certamente percepire.

Nella seconda stanza, poi, l'eroica devozione al lavoro da parte dei boscaioli viene portata all'estremo con la descrizione dell'impatto devastante che il non lavorare, seppur solamente per pochi giorni, ha sulle loro vite – i sogni che si popolano delle montagne e addirittura il cibo che perde di sapore e il sonno che non porta alcun ristoro.

La stanza successiva è dedicata ad una consacrazione, anch'essa eroica e solenne, delle esistenze dei lavoratori alle montagne: si realizza in questo modo una sorta di comunione mistica tra la natura – che in questo caso è anche il luogo di lavoro – e l'uomo-lavoratore. Tale comunione, che reca in sé tracce del romanticismo e della sua fascinazione per i grandiosi paesaggi naturali, appare pienamente in linea con i dettami maoisti circa la rappresentazione ideale e tipica della vita risalenti ai Discorsi di Yan'an. L'identificazione tra naturale ed umano, del resto, prosegue anche nella quarta stanza, nella quale le montagne sono definite culla della rivoluzione – e, quindi, anche luogo eminentemente politico. La componente naturale, che fa costantemente da contraltare all'elemento umano, serve in questo caso per accrescere la portata delle azioni di quest'ultimo: in altre parole, l'eroismo del lavoratore viene ulteriormente sottolineato ed esaltato attraverso la comunione tra lavoratore e luogo di lavoro, tra uomo e natura. La natura (e, di conseguenza, anche il luogo di lavoro) penetra sin nella dimensione più privata e recondita del lavoratore nella seconda stanza del poema, in una dinamica che richiama alla mente quanto si legge ne *Il suono della campana*, citato nel paragrafo precedente, in cui l'eco della campana risuona anche nei sogni del lavoratore, privandolo anche di quest'ultimo spazio di libertà. La differenza nell'impiego di un *topos* simile è notevole: la portata e la capillarità dell'influenza del luogo di lavoro – e quindi della sfera pubblica – nel privato hanno, in questo caso, l'effetto di accentuare ancor di più lo zelo del lavoratore e il carattere mistico del suo sforzo lavorativo, mentre ne *Il suono della campana* servono ad addensare l'atmosfera di privazione e di alienazione nella quale i lavoratori si trovano a vivere.

Nella quinta stanza, i lavoratori sono descritti come eredi di un lignaggio di martiri e d'eroi, e quindi come impegnati in un'attività nella quale sono tenuti a dimostrare la propria dignità ed il proprio valore sulle orme dei loro illustri predecessori. Il compito da svolgere, d'altra parte, è tutt'altro che facile: si tratta della costruzione di un futuro che, tuttavia, rimane lontano «diecimila li».

Nell'ottica di una rappresentazione eroica del lavoratore le ultime due stanze sono, a mio parere, le più significative dell'intero componimento. Nella penultima, infatti, torna ad essere nominato l'Uomo d'Acciaio. Stavolta, tuttavia, non si tratta più di un uomo solo: il suo esempio è stato accolto dalle masse lavoratrici, e in tanti hanno seguito le sue orme impegnandosi eroicamente nell'attività lavorativa che, come si accennava poc'anzi, è anche combattimento contro la materia prima che il lavoratore deve domare ed assoggettare con il proprio sforzo, in una testimonianza dell'eroica potenza dello sforzo umano guidato dai giusti ideali. In questo senso, la portata dell'impresa degli eroi-lavoratori viene certamente amplificata dall'accostamento tra le pile di tronchi tagliati e la Grande Muraglia, mentre il carattere "antagonistico" dello sforzo lavorativo viene confermato dal ricorso all'analogia con i soldati che proteggono il confine. La caratterizzazione del lavoratore come eroe viene ribadita in modo inequivocabile in chiusura del componimento, dove sono gli stessi lavoratori ad attribuirsi una «indole eroica» che li sprona nel loro consacrare tutti i propri sforzi al combattimento contro le forze avverse al lavoro e al progresso della società.

Il modo in cui ci si riferisce al lavoratore cambia drasticamente nelle poesie pubblicate sull'antologia curata da Xu, Luo e Chen (2007). Nella precedente sezione si è discusso di come la percezione dell'esperienza lavorativa diventi, nel tempo, più marcatamente individuale rispetto allo sforzo collettivo d'epoca maoista, e di come la forte identificabilità dell'individuo autore e protagonista delle poesie *dagong* sfoci spesso nell'autobiografismo. In modo estremamente significativo, il poeta-lavoratore tende spesso e volentieri a ritrarsi in modo affatto eroico: nel racconto dell'esperienza della precarietà del lavoro e della vita, comunque totalizzante per l'individuo – anche se in modo differente da come l'afflato eroico del lavoro era totalizzante per il collettivo in epoca maoista – il protagonista tende ad essere descritto con immagini quotidiane, quando non dispregiative. Il componimento che segue, opera di Ren Pengyou 任朋友, è un esempio in tal senso:

A notte fonda torno al mio paese natale

Son partito di giorno e torno a notte fonda
Io, serpente dal destino di sofferenza. Nell'aprile 1993
In una giornata luminosa, verso sud ho lanciato
Il mio corpo, come un proiettile. Terra straniera, oscura
Il dialetto dei locali m'esclude, la sofferenza mi spezza il fiato
Il corpo flettendo, e la dignità, ho nuotato in tutti i corsi d'acqua del Sud
Precario per nove anni, ho fatto la muta nove volte e nove volte sono stato piantato
Nove volte sono morto, e nove poesie ho scritto...
Nel profondo delle mie giunture ancora innocenza, come al principio

Ho scelto di tornare a notte fonda
Oggi non v'è luce o tenebra che riguardi me, miope
Da sempliciotti a navigati, da sensibili a glaciali
È un percorso necessario per noi lavoratori
Il cielo preme sempre di più su di noi: è la punizione che il destino ci dona
La mia tenera testa di serpente tenta di sollevarsi. Un uccello
Vola basso sopra di me, e con le sue ali schiaccia sul caos della catena di montaggio
L'unica bianca nuvola
Una lavoratrice viene perquisita da un superiore
La mia vista penetrante è troncata dal glaciale freddo degli occhiali
L'ombra insegue il corpo, ed infine è dal corpo calpestata

Sono un timido serpente di campo, innocuo
Dio m'ha creato diverso dagli umani, non ho mani né piedi
Solo mi è concesso di flettere il mio corpo e la mia dignità mentre percorro la vita
Ad ogni muta, la discriminazione e le sofferenze d'una terra straniera
Mi rendono preferibile la morte a questa vita

La mia coda lurida dice a me, serpente arrogante
“Dato che non hai qualifica né credenziali per strisciare nel Sud
Presta orecchio alla chiamata del villaggio natale
Parti di giorno e torna a notte fonda”
Il percorso è costellato di sguardi moribondi
In affanno i corsi d'acqua del sud, emaciati i versi dei *dagong*
Ho solo deliri improbabili
In cui danzo freneticamente sopra al mio badge

Il 12 settembre 2002 ho chiuso gli occhi
Non più luce od oscurità che mi riguardi, ed il mio punto debole⁹⁹
È bollato dal paese natale: questa è la prova della giovinezza
Ogni sofferenza è raccolta dal vento del villaggio natio che soffia dolcemente
I canti, vagabondi per nove anni, in quest'autunno
Prima carichi di sentimento, poi allegri, e dopo ancora guizzanti di felicità

某个深夜，抵达故乡心脏

从白天出发，于深夜回归
我是一条命运苦难的蛇。199年3月4日
一个光明的日子，像子弹一样
把我射向南方。土地很陌生，黑暗
土著的方言歧视，让我呼吸困难

⁹⁹ Nell'originale cinese «*wo zhiming de san cun* 我致命的三寸». Letteralmente, il significato sarebbe “il mio fatale terzo *cun*”, dove per *cun* si intende un'unità di lunghezza pari a 3,33 centimetri. L'utilizzo di questa forma in cinese non è casuale: esiste infatti un modo di dire che recita *da she da qi cun* 打蛇打七寸, ovvero “se vuoi colpire un serpente, colpisci all'altezza del settimo *cun*”, perché si diceva che lì fosse posizionato il cuore dell'animale. In quest'ottica, l'utilizzo dell'espressione *san cun* ripropone, anche se indirettamente, l'analogia tra il lavoratore ed un serpente.

弯曲着身子和尊严，游遍南方的水面
打工九年、蜕了九次壳、失了九次恋
死了九次，写了九首诗……
我的骨节深处依然纯朴如初

选择深夜回归故乡，我是近视
所有的光明和黑暗，如今，都与我无关
打工从纯朴到狡诈，从温情到冷漠
这是成长的必然
打工的天空越来越低，这是命运的惩赐
我温柔的蛇头试图仰起。一只鸟
低飞而过，双翅把唯一一朵白云
压在混沌的流水线下
一个女工，正被她的上司查阅身体
我深切的目光，被眼镜的冰凉切割
影子追逐身子，最终被身子踩在脚下

我是一条怯懦的菜花蛇，无毒
上帝让我与人类不同，无手、无脚
只能弯曲身子和尊严，行走人生
异乡的歧视和苦难啊
让我每一次蜕皮都生不如死
我肮脏的尾部告诉我唯我独尊的蛇头
既然，你没有爬进南方的证件和资格
就应该听从故乡的召唤
从白天出发，于深夜回归
抵达的过程，布满垂死的眼光
南方的水面的喘息，打工的诗句很瘦
唯有不真实的梦呓
在一张弓卡上，神经质地舞蹈

2002年9月12日，我闭上眼睛
光明和黑暗，与我无关，我致命的三寸
被故乡贴一枚标签，这是关于青春的见证
所有苦难，被轻吟着的故乡风收拾
飘零九年的歌吟，与这个秋天
先缠绵，而后快乐，而后惊挛着幸福
(108-9)

Nella prima stanza si introduce la temporalità del poema, che ha una partenza ed un arrivo in quello che sembra essere un solo giorno, anche se l'arco di tempo contemplato dall'autore nella poesia è di nove anni. Un'analogia – non necessariamente di primaria importanza in questa

sede ma comunque notevole – con la quale ci si riferisce al lavoratore è quella del proiettile (verso 4): non soltanto essa riflette la decisione con la quale il protagonista si sposta verso sud – o, per usare le parole del poeta, «lancia il proprio corpo», quasi che esso fosse un'entità distinta dalla mente e dalla coscienza – ma anche la mancanza di piacevolezza insita nell'azione, che avviene velocemente e senza lasciare spazio a ripensamenti.

Il tratto più interessante dell'intero poema – permeato, come altri già citati in precedenza, dalla nostalgia di casa e dalla sensazione di non appartenere al luogo in cui ci si trova a vivere e lavorare – è l'analogia tra il lavoratore ed un serpente, che si sviluppa attraverso tutte le stanze. Il serpente viene caratterizzato sin da subito come «dal destino di sofferenza» nel suo dover piegare il proprio corpo e rinunciare alla propria dignità per guadagnarsi da vivere in una terra sentita come straniera. Ognuno dei nove anni di esistenza precaria del lavoratore corrisponde ad una muta del serpente, una muta che sarebbe abbastanza immediato associare agli spostamenti e ai cambi di lavoro, fonte di una sofferenza che rende «preferibile la morte a questa vita» (stanza 3).

La seconda stanza tratteggia in maniera estremamente incisiva e concisa l'essenza della precarietà del lavoratore migrante attraverso l'immagine del cielo che si fa via via più basso e dell'uccello che, volando vicino a terra, schiaccia nuovamente la testa del serpente sulla catena di montaggio. La stanza successiva è, dal punto di vista del declassamento del lavoratore, la più esplicita di tutto il componimento: il protagonista si presenta come un serpente innocuo, senza quindi nemmeno la capacità di reagire alle circostanze, e dichiara apertamente di essere stato creato diverso dagli uomini e d'essere destinato ad una vita di stenti e peregrinazioni alla quale preferirebbe la morte. L'immagine è senza dubbio d'impatto, e prepara il terreno alla constatazione, che trova spazio nella stanza successiva, del fatto che nemmeno nel suo status di serpente il lavoratore dispone delle credenziali e della posizione legale necessari per rimanere nel Sud, e quindi che non gli resti che tornare al proprio paese natale – sospinto, in questa sua scelta, dalla consapevolezza della propria fragilità e da deliri onirici significativamente popolati di elementi riconducibili alla vita in fabbrica. Nell'ultima stanza, le sofferenze del lavoratore sembrano finalmente essere alleviate dal ritorno alla terra natia: per quanto da questo cambiamento sopraggiunga sollievo, comunque, il tono generale della poesia sembra voler lasciar intendere che non vi sia veramente scampo alla consapevolezza, per il poeta-lavoratore, di aver fallito nel costruirsi un futuro nella dimensione urbana, e di essere quindi tornato al proprio punto di partenza. Tanto nella poesia *gongnongbing* quanto nei versi dei *dagong*, quella del “futuro” è un'idea che ricorre spesso. Il tema si interseca certamente con quello della speranza, di cui dicevo nel commento a *Tanzhou 1996*, nella misura in cui è nel

futuro che risiedono tanto le speranze dei lavoratori migranti (*I raggi del sole sul mio corpo* e *Nella zona industriale*), quanto gli obiettivi dei lavoratori d'epoca maoista (*I boscaioli amano le verdi montagne*, ma anche il componimento opera di Ma Lukui, nel quale si parla di un «futuro radioso»). La differenza, a mio parere sostanziale, nell'utilizzo che in seno a contesti letterari differenti si fa di questo *topos* sta nel fatto che, se nei componimenti d'epoca maoista il futuro era, per così dire, effettivamente futuro, e quindi ancora pieno di possibilità da realizzare e obiettivi da raggiungere, era una meta per il collettivo e per la nazione tutta, nella poesia *dagong* esso è un futuro già passato, nel quale le speranze sono state deluse. Ne *Nella zona industriale*, il poeta constata amaramente come il contesto urbano non faccia più parte del suo futuro: era il luogo in cui erano collocati i sogni e che, ora che di questi non resta più nulla, non trova spazio nell'avvenire del lavoratore; ne *I raggi del sole sul mio corpo*, dove effettivamente il futuro resta tale – nel senso che vi si proietta la speranza di tramutare le sofferenze in ricchezza – l'avvenire non è un luogo di cui si può godere, come accade nelle poesie d'epoca maoista, nel pieno delle proprie facoltà e potenzialità, o nel fiore dei propri anni, bensì solo una volta che tra le sofferenze s'è gettata via «l'estate della propria esistenza».

A giudicare anche da altri componimenti, la condizione di straniamento e di rimozione dalla propria terra natia contribuisce in maniera decisiva alla deumanizzazione e al declassamento del lavoratore, ragion per cui al senso di nostalgia si accompagnano spesso metafore animali, come in questa poesia di Liu Hongxi 刘洪希:

Una rana in città

Una rana
Nel corpo le scorre il sangue della campagna
L'anima, invece, è in città
Danza in catene
Cemento grandiosi edifici foreste città
S'ergono sulla caduta della terra
S'ergono sulle dolorose memorie di una rana
Che ne è di quelle increspature sull'acqua?
Di quei prati delle risaie
E della casa ch'io sognavo?

Dalla campagna alla città:
Un passo difficile, se questo è il destino
Una rana dieci milioni di rane
Disposte a sacrificare tutto
Lasciano che le risa degli innamorati
Si ergano sul loro sangue, sulla loro carne

In un crepuscolo di settembre
Io, in un angolo della città
Ho visto una rana
Senza una casa cui tornare

一只青蛙在城市里跳跃

一只青蛙
身上流的是乡村的血
灵魂却在城市里
戴着镣铐跳舞

水泥地 楼宇 森林 城市
站立在土地的沦陷之上
站在一只青蛙痛苦的怀念之上
那微波荡漾的水呢
那草地 稻谷
和梦中的家园呢

从乡村到城市
如果注定这是一次艰难的过程
一只青蛙 千万只青蛙
情愿奉献一切
让热爱者的欢笑
建立在自己的血肉之上

九月的黄昏
我在城市的某一角落
看见一只青蛙
无家可归
(122-3)

Nella prima stanza, la condizione del lavoratore – osservata, questa volta, dal punto di vista di un terzo personaggio, che costituisce la voce poetica – viene tratteggiata attraverso il paragone con una rana, animata dall'energia della campagna ma costretta in catene dalla vita in città nella quale non le è permesso costruirsi un proprio spazio. È interessante notare come, all'interno di questo componimento, tanto gli elementi urbani quanto quelli naturalistici sembrano concorrere a relegare il lavoratore in una posizione subordinata e dominata, a sopportare il peso di tutto il mondo. Di per sé, il ricorso ad immagini della natura e di elementi naturali è frequente nella poesia d'epoca maoista – come si diceva in precedenza, l'effetto ottenuto è normalmente quello di glorificare ulteriormente la potenza del collettivo impegnato nel lavoro (si veda *I boscaioli*

amano le verdi montagne, per esempio, ma gli esempi abbondano) – ma scarseggia nella poesia operaia successiva, principalmente perché lo scenario per eccellenza dell’esperienza *dagong* è la città. Quando la natura viene ritratta, ne viene normalmente rappresentata la benevolenza in un afflato nostalgico per le dolcezze della vita rurale. Ciò avviene anche in questo caso (vv.9-10), ma ai versi 5-7 si fa un tutt’uno di natura e città, di foreste e edifici, ed è questa commistione di naturale ed urbano a precludere, con la sua possenza, ogni possibilità di movimento al lavoratore.

La prigionia della rana, poi, potrebbe richiamare, nello specifico, il fatto che le prestazioni lavorative offerte dai *dagong* non fruttino loro alcun beneficio e vengano, di fatto, a costituirsi come performance “d’intrattenimento” per il godimento altrui. Il quadro della prigionia viene ulteriormente arricchito dall’immagine della città che si erge sui ricordi della rana (e quindi del lavoratore), quasi che la durezza della condizione presente fosse tale da eliminare anche le memorie del passato cui il migrante si aggrappa. I lavoratori, spesso e volentieri, sono disposti a sopportare la dura condizione di prigionia e a compiere i relativi sacrifici per garantire un destino migliore ai propri cari (stanza 3): tale destino, comunque, poggia le proprie fondamenta sul sangue e sulla carne di chi è costretto a vivere e lavorare in un luogo straniero. Nell’ultima stanza l’autore, con asciutta amarezza, ricorda di essersi imbattuto in una rana rimasta sprovvista di un luogo cui fare ritorno: significativamente, non viene fornito alcun dettaglio circa il luogo della città in cui avviene l’incontro, andando così ad accrescere l’effetto di straniamento e di rassegnazione che pervade l’esperienza dei lavoratori migranti.

Ben due dei cinque componimenti ad opera di Yu Jin 郁金 inclusi nell’antologia, entrambi parte di un gruppo di poesie intitolato *Vagabondare a Pechino*,¹⁰⁰ sono basati sul ricorso ad immagini animali per la rappresentazione del lavoratore. Nella fattispecie, il primo componimento ricorre all’immagine di un cane:

Vivo come un cane

A Pechino va bene se non hai figli
Ma di certo non puoi non avere un cane
In quest’epoca dove s’adorano gli animali domestici
Se sei un giovane d’un’altra provincia, è molto più facile
Per un cane trovare una casa dove tornare, che per te

Nel brillante riflesso della vernice sulle automobili

¹⁰⁰ In cinese: *piao zai Beijing* 漂在北京.

Vedo la mia giovinezza assottigliarsi
In un'inversa proporzione con la fioritura della città
E solo dalla voce di chi controllava il mio permesso di soggiorno ho capito
Quanto inerme fosse il dialetto
Nel regno del cinese mandarino

In questo momento, in un giardino d'altri
Sono sbronzo da non capir più nulla
Questo panorama meraviglioso non è certo mio
La sensazione di questo momento, quella solo è mia

In questo momento, una frase
Fa capolino tra i miei versi
Non l'ho mai scritta prima, non così
E non posso più non scriverla, questa frase
Che mi fa esitare indicibilmente, che mi abbatte oltre ogni dire –
A Pechino vivo come un cane
E come un uomo sopravvivo

狗一样的生活

在北京，你可以没有孩子
但不能没有一条狗
在宠物如此尊贵的年代
一个外省青年，远不如
一条狗那样轻易找到归宿

从汽车车身锃亮的油漆反光里
我看到我瘦下来的青春
与城市的繁荣成反比
从查暂住证的吆喝声中，我才知道
在普通话的语境里
方言显得多么无力

此刻，在别人的花园里
我醉的毫无理由
这美丽的景色不是我的啊
只有此刻的心情，才是我的

这一刻，有一个句子
出现在我的诗里
这是我以前没有写到过的
我不得不写下这让我莫名地踌躇
这让我莫名地悲伤的句子——
哦，在北京，我狗一样生活
人一样活着

(134-5)

Il cane, in questo componimento, serve come termine di paragone per evidenziare quanto le condizioni del lavoratore siano misere: in apertura, infatti, si dice come addirittura, in questa società in cui la scala valoriale è spesso discutibile (come sottolineato dall'ironico commento «tutti adorano gli animali domestici», al verso 3) sia più facile per un cane avere una vera casa, che per un operaio che arriva da un'altra provincia.

La seconda stanza introduce la dimensione temporale: il poeta-lavoratore vede – significativamente attraverso il riflesso sulla vernice delle automobili, simbolo per antonomasia della frenesia della metropoli – la propria giovinezza giungere al termine (la mia traduzione è «assottigliarsi», ma il carattere cinese *shou* 瘦 significa anche “dimagrire”, il che rende ancora più evidente la privazione nella quale i lavoratori *dagong* spesso vivono) e, contemporaneamente, la crescita della prosperità della città, che basa il suo slancio anche sulle esistenze sommerse di classi subalterne come quella dei lavoratori migranti. È proprio la subalternità del lavoratore a risultare ulteriormente consolidata ed evidenziata dalla seconda stanza, non solamente dall'immagine della società che fiorisce mentre lui stesso si esaurisce, ma anche dall'idea di un «regno del cinese mandarino» nel quale non sembra esserci posto per gli *outsider* – il tema della differenza linguistica, che esclude il migrante e sottolinea l'incomunicabilità insita nella sua condizione, rimanda certamente ad altre poesie citate in questa sede, come *Nel distretto industriale*, *Vite felici e infelici* e *A notte fonda torno al mio paese natale*. In preda all'ebbrezza, il poeta-lavoratore assapora l'amara sensazione – quella sì veramente sua – dell'essere in un posto al quale non si appartiene, e pervaso da questa sensazione trova finalmente il coraggio di ammettere a se stesso qualcosa che già pensava da tempo, mettendolo anche per iscritto nella sua poesia: «a Pechino vivo come un cane, e sopravvivo come un uomo». La scelta dei verbi nella mia traduzione non è casuale: anche nell'originale cinese, il verbo *shenghuo* 生活 (“vivere”) indica propriamente lo svolgimento delle attività quotidiane – ed anche sociali e ricreative, oltre che biologiche – che rendono una vita degna d'essere detta tale, mentre *huozhe* 活着 (anch'esso traducibile come “vivere”) si riferisce principalmente alla condizione biologica del “non-essere-morti”, e quindi del sopravvivere, più che del fare esperienza di una vita che sia evidentemente umana. In conclusione, quindi, il lavoratore constata amaramente che la sua esperienza della vita sia paragonabile a quella di un cane, mentre il suo rimanere attaccato alla vita stessa, la sua strenua determinazione a sopravvivere sia l'ultima traccia di umanità rimasta in lui.

Nel componimento immediatamente seguente, Yu Jin accosta se stesso, sebbene in maniera relativamente indiretta, a una zanzara:

Per favore zanzara, non pungermi la faccia

Per favore zanzara, non pungermi la faccia
L'età dell'acne l'ho passata da molto
La giovinezza è già scivolata via dal mio volto
Come potresti ritrovarne traccia?

Se proprio devi pungermi, pungimi sulla schiena
È intorpidita da tutto il peso che ha sopportato
Un po' di prurito, di fastidio andrebbe pure bene
Il cuore gratterà dove non arrivano le mani

Zanzara, zanzara di Pechino
Pungimi piuttosto sul petto
Lì pulsano le mie incertezze, i miei sogni
Nel mio destino, un altro crepuscolo scende
E come te, che qui mi chiami con un ronzio
Mi confonde, mi fa perdere la bussola
Con uno schiaffo
Squarcio il vento di questa notte

Zanzara, sorella mia
In questa notte quieta
Tu, mia confidente, mia amica
Solo tu non mi tratti
Come un forestiero

Zanzara, mia buona sorella
Pungi e basta, il mio sangue è caldo
Quando sei piena concediti del riposo
Oppure fammi compagnia, chiacchieriamo
E quando il sole di domattina farà capolino
Vola via dalla mia solitudine
Ho sonno sorella mia, voglio dormire
Se solo potessi far un bel sogno stanotte
Basta così, per favore

蚊子，请别叮我的脸

蚊子，请别叮我的脸
我已过了长青春痘的年龄
青春已从我的脸上溜走
你怎能找回一些踪迹

蚊子，要叮就叮我的背吧
那里承受了太多的麻木
让它痒一点通一点也好
手挠不到的地方，心能够到

蚊子，哦，北京的蚊子
还是来叮我的胸脯吧
那里跳动着我的彷徨与梦想
命运里，又一个黄昏倾斜了
就像此刻你嗡嗡嗡地叫
让我迷失，让我找不准方向
我一个巴掌下去
把今夜的风劈扁了

蚊子，我亲爱的兄弟
在这夜深人静的夜晚
中有你是我的知音
只有你，没有把我
当成一个外乡人

蚊子，我的好兄弟
你只管叮吧，我的血是热的
你叮饱了之后，先歇着
要么，就陪我聊一会儿
等明天的太阳出来了
你才从我的孤独飞走吧
哦，兄弟。我好困，想睡了
但愿今晚能做个好梦
先跟你说到这，一切拜托
(135-6)

Il componimento si apre con la presentazione del lavoratore come un individuo non più nel fiore degli anni, tanto che sul suo volto non si trova più alcuna traccia della giovinezza e la sua schiena è resa insensibile da tutti i pesi portati negli anni di lavoro – una rappresentazione del lavoratore appare radicalmente diversa, per esempio, da quella delle soldatrici in *Noi, tutte noi, siamo donne*: la prestanza e il dinamismo della giovinezza hanno lasciato il posto al logorio e alle menomazioni dovute proprio alla durezza dell'attività lavorativa. Ciò che davvero colpisce, tuttavia, è la corrispondenza che si instaura tra la zanzara e il poeta-lavoratore: sono entrambi sullo stesso piano, sono fratelli e, soprattutto, sono in grado di comunicare tra loro. Il fatto che la zanzara sia chiamata, benevolmente, «sorella» e che lei, tra tutti gli abitanti della città, sia

l'unica a non trattare il poeta-lavoratore come uno straniero implica l'esistenza di una natura comune tra i due, che verosimilmente non risiede nell'umanità della zanzara ma nella non-umanità del poeta. Zanzara a parte, comunque, qualunque altro abitante della città tratta effettivamente il poeta come uno straniero, riproponendo il tema del senso di esclusione in territorio urbano che già era emerso in *Fattorino dell'acqua* e che si era riproposto anche in *Vite felici o infelici* e *Vivo come un cane*.

La comunicazione si intensifica ulteriormente nell'ultima stanza in cui il lavoratore, benevolo, offre il proprio sangue alla zanzara e le propone addirittura di chiacchierare dopo che si sarà nutrita, per tenergli compagnia fino al sorgere del sole. La finestra notturna, infatti, costituisce spesso l'unica porzione del giorno di cui i lavoratori *dagong* possano effettivamente dirsi padroni (con l'eccezione, accennata in precedenza, de *Il suono della campana*, componimento nel quale anche l'inviolabilità dello spazio onirico viene minata) e, in mancanza di contatto sociale sincero con altri individui, il protagonista della poesia lo trascorre conversando con la zanzara fin quando sopraggiunge il sonno: la speranza, a quel punto, è di fare un bel sogno, che accompagni il lavoratore verso l'alba.

Nell'antologia curata da Xu, Luo e Chen sono ricorrenti gli esempi di poesie in cui il protagonista viene accostato ad un insetto. Han Xin 韩歆 è autore di un componimento intitolato *Uomini ragno* (蜘蛛人 *zhizhu ren*):

Il sole inonda lentamente questo complesso d'uffici
In cui io mi trovo, la luce corrode silenziosamente
Il cemento armato sulla mia testa. Dovrebbe sapere
Ch'è tutto uno sforzo vano, che i grattacieli della città
Nascono con più fretta dei figli del secolo

Se ti è scomodo star seduto, guarda lontano dalla finestra
Ma tieni presente che il mio lontano son solo 50 metri, e se vuoi lasciar andare lo sguardo
Rimbalzerà contro lo sguardo di rimando del grattacielo di fronte
Farà male
Ci sono sguardi anche dall'abisso profondo 50 metri tra i grattacieli
Sono gli uomini ragno

Può pure essere che non sappiano di chiamarsi così
Eppure, vivono propri come ragni
Edifici di decine di piani, corde robuste a formare semplici reti
E loro che v'oscillano avanti e indietro
Puliscono il vetro, curano la facciata
Il vento soffia, perpendicolare ai loro cuori
E alla loro vita. Cavalcano i grattacieli come fossero le onde del mare
È un'occupazione nata pericolosa, questa

Un'intera esistenza negli abissi dei cieli della città ad oscillare avanti e indietro
Cos'è questo, se non un uomo ragno?

Il vetro gli uomini ragno lo puliscono bene, eppure loro sono lerci
Devono padroneggiare abilità di base
Per esempio scordarsi dei piani al di sotto di loro, della trasparenza del vetro
Queste sono le virtù fondamentali dell'esistenza da uomo ragno, le giuste abilità
C'ho provato con costanza, ma mai m'è riuscito di guardarne uno negli occhi
Solo di vedere attraverso il vetro i loro arti floridi
E protesi, con le ventose appiccicate strette strette alla superficie di lavoro
Che sono, se non uomini ragno?

Sospesi nel vento della città, inclemente come un coltello
Cosa resta loro, se non divenire uomini ragno?

太阳缓慢地淋在我所在的这座
写字楼上，阳光悄无声息地咬
我头顶的钢筋水泥。它应当知道
这是徒劳的，城市的大厦比世纪婴儿
诞生得匆匆忙忙

如果你感觉坐得辛苦，可以临窗远眺
不过我说的远只有 50 米，如果你想把目光放
你的眼睛就会被对面高楼撞回的目光
撞得生疼
高楼和高楼之间，50 米深渊般的空气中也有
那就是蜘蛛人

蜘蛛人可能不知道自己就叫蜘蛛人
但他们的确就像蜘蛛那样活着
几十层的高楼，粗大的绳子结成简单的网
他们在绳子上荡来荡去
擦洗玻璃，清理露面
风吹过来，他们的心脏和生活
垂直。骑着高楼像骑着大海
这是危险诞生的职业
将生存在城市上空的深渊里荡来荡去
这不叫蜘蛛人叫什么呢？

蜘蛛人把玻璃擦得很干净，却把自己擦得很脏
他们要学会一些基本的技能
比如忘记高楼的层楼，比如忘记玻璃的透明性
这是蜘蛛人生存的基本道德和技能
我曾刻一铺捉，却不曾和蜘蛛人对视过

只是透过玻璃，我看到他们四肢发达
并且蔓延，有吸盘紧紧吸附在劳动的表面
暂时忘记黄土路尽头的家

在刀子一样的城市风景中
他们不做蜘蛛人做什么呢？
(236-7)

Il componimento è evidentemente un ritratto dei lavoratori che si occupano della manutenzione degli edifici, passando gran parte delle proprie giornate sospesi tra i grattacieli, e si apre con una nota ironica sul ritmo velocissimo a cui procede l'urbanizzazione, con i nuovi edifici che nascono più velocemente di quanto non facciano gli umani. La costante presenza della muraglia di edifici, sempre più alti ed imponenti, sembra aver preso in carico la funzione di controparte paesaggistica della figura del lavoratore che nella poesia d'epoca maoista era svolta dalle immagini naturalistiche: le montagne nell'opera di Ma Lukui e Liang Shuangcheng, o nel componimento *I boscaioli amano le verdi montagne* vengono sostituite dagli elementi urbani, in questa poesia come ne *Fattorino dell'acqua*, *Nel distretto industriale* e *Una rana in città*. Se nei componimenti di matrice *gongnongbing* le grandiose immagini del paesaggio naturale servivano ad esaltare l'eroismo e la portata dell'azione lavorativa del collettivo, nella poesia *dagong* l'imponenza – niente affatto grandiosa – degli edifici è immagine dell'ospitalità dell'ambiente urbano e, se qualcosa finisce per esaltare, non può esser altro che la sofferenza dei lavoratori costretti a resistere in un ambiente ostile.

La deumanizzazione del lavoratore prende consistenza, in questa poesia, non solamente attraverso il semplice accostamento con i ragni, ma anche per il fatto che venga detto che gli sguardi dei lavoratori provengono «dall'abisso», quasi che, seppur sospesi in alto, essi siano comunque costretti a guardare la gente comune dal basso, in una condizione precaria che certamente ribadisce il generale senso di subalternità che circonda il lavoratore in tutta la poesia, al di là degli specifici artifici retorici utilizzati per ritrarlo.

Nella terza stanza l'autore costruisce compiutamente l'immagine dei lavoratori che vivono come dei ragni, sospesi e oscillanti sulle reti tra gli edifici, e il vento soffia con violenza – interessante, a questo proposito, l'utilizzo dell'aggettivo «perpendicolare», che rende pienamente l'idea dell'inclemenza di quello che, in fin dei conti, è l'unico elemento naturale che, spogliato d'ogni benevolenza e di ogni rimando nostalgico a casa, appare in tutto il componimento – specificando che non potrebbe esistere altro modo di identificare quei lavoratori, la cui esistenza è interamente definita dalla loro occupazione. Quest'ultimo concetto

viene ribadito anche nella penultima stanza, dove vengono enunciate – anche qui, non senza una punta d’ironia – le virtù e le abilità che un uomo ragno deve assolutamente padroneggiare per far fronte alla vita, una vita per la quale non esistono alternative. La chiusura del poema, in effetti, non lascia spazio ad alcuno spiraglio di resistenza alla deumanizzazione del lavoratore, cui non resta che rassegnarsi all’assumere uno status animalesco che quantomeno gli consenta di superare le dure prove della sua esistenza.

Come ulteriore ed ultimo esempio di come il lavoratore venga spesso privato della sua centralità sociale e del suo eroismo attraverso l’utilizzo di analogie tratte riconducibili al regno degli insetti vale la pena riportare un componimento di Luo Shibin 罗诗斌:

I fratelli di Xilingxia¹⁰¹

Xilingxia, villaggio di lavoratori, tre caratteri che san di rifugio
Del puzzo del sudore, dell’odore di piscio e di muffa
Uomini, donne, vecchi, giovani
Spazzini, barboni, mendicanti, fattorini
Fruttivendoli, muratori, lucidatori di scarpe, manutentori delle fogne...
Tutto il significato di Xilingxia
Sta nel saldare insieme tutti i sostantivi e gli aggettivi
Con un permesso di soggiorno temporaneo
Shenzhen, luglio il sole abbaglia e stordisce
Come una donna procace
Mattino presto i fratelli di Xilingxia
Scarafaggi, si riversano fuori dal nido
E, ragni, si arrampicano su e giù
Dall’imponente impalcatura
Vermi, sul duro cemento
Sudano così tanto che sembra piovere
Lumache, sul pontile stanco
Ansimano rumorosamente
Mosche, in una ricca discarica
Cercano tesori di guerra della loro esistenza
Con il loro sudore scrivono il proprio nome – lavoratori
Ma negli archivi della polizia, o dell’amministrazione
Il nome è spesso scritto sbagliato –
Campagnoli, migranti, rifiuti...
Crepuscolo i fratelli di Xilingxia
Tornano al nido, in spalla un esausto borsone
Le facce pallide nascondono un’umiliante amarezza
Gli sguardi persi vergano preoccupazione senza fine
Versano una scodella di vino di riso
Nelle crepe del cemento armato dialetti d’ogni tipo
Germogliano e fioriscono

¹⁰¹ Nome di un distretto di Shenzhen, nella provincia del Guangdong.

Non è di nuovo tempo del raccolto
Nelle risaie di casa?
Quella capanna di terra battuta
Non assomiglia alle vecchie gambe di mamma, reumatiche
Che gridano di dolore tra la pioggia e il vento?
E poi il minuscolo zainetto dei bambini
È forse in grado di caricarsi le speranze di chi vive in povertà?
Uno ad uno, gli anelli di fumo
S'alzano e cadono, nella malinconia
E le lacrime acide, goccia dopo goccia
Accarezzano le ferite del destino
Nella notte scura

西岭下的兄弟

西岭下，三个汉字搭建的民工村落
汗臭味、尿臊味、霉菌味
男的、女的、老的、少的
扫街的、捡破烂的、乞讨的、搬运的
卖菜的、砌砖头的、擦鞋的、修理下水道的……
集合所有的名词和形容词
用暂住证焊接起来
就是西岭下的全部含义
七月的深圳 阳光像风骚的舞女
令人头晕目眩
清晨 西岭下的兄弟
像蚂蚁一样倾巢而出
在高高的脚手架上
他们像蜘蛛一样爬来爬去
在坚硬的水泥地板上
他们像蚯蚓一样挥汗如雨
在疲倦的卸货码头
他们像蜗牛一样气喘咻咻
在物产丰富的垃圾场
他们苍蝇一样搜寻生存的战利品
他们用汗水书写自己的名字——民工
可在警察和城管的档案里
往往写成一个个错别字——
乡巴佬、盲流、垃圾……
傍晚 西岭下的兄弟
背着疲惫的行行囊归巢
苍白的脸庞埋着屈辱的辛酸
迷惘得眼神写着无尽的忧愁
一碗米酒浇下去
各种方言在钢筋水泥的夹缝里

发芽开花
老家的稻子
是不是又到了收割的时节
那座泥土老屋
是不是像母亲的风是老腿一样
在风雨中喊痛
还有孩子瘦小的书包
能否背负起贫困的希冀
一个个烟圈
在想念中升起又跌落
一滴滴酸泪
在城市的黑夜里
滴嗒嗒地抚摸命运的伤口
(270-1)

Il componimento, tra i più incisivi e toccanti dell'intera antologia, combina diverse caratteristiche già identificate come proprie della trasposizione poetica dell'esperienza *dagong* nella descrizione di un distretto di Shenzhen popolato da lavoratori migranti: le condizioni sono misere (e rappresentate senza alcun tipo di filtro, in modo duro e schietto, a rimarcare già in apertura la condizione di subalternità del lavoratore migrante), e la principale qualità del luogo è proprio quella di essere un rifugio per le categorie più disparate di lavoratori. A questo proposito, nei versi 6-8 si può forse leggere un riemergere, sotto nuove spoglie e in chiave completamente diversa, del *topos* della confluenza dell'individuo nella collettività che, come ampiamente detto nella sezione precedente, era tratto tipico della poesia *gongnongbing*: l'unica egida sotto la quale tutte le esperienze individuali sono riunite è però, in questo caso, quella del permesso di soggiorno temporaneo – e quindi della precarietà, che molto poco ha a che vedere con l'entusiasmo rivoluzionario, per esempio, del collettivo di lavoratori de *Canto alla fune d'acciaio*.

Gli abitanti di Xilingxia sono spogliati della loro umanità e paragonati, nello svolgimento delle attività che garantiscono la loro sussistenza, a scarafaggi, ragni, lumache e mosche: a colpire in questo caso non è solamente il ricorso ad analogie tratte dal mondo animale – di per sé, una strategia compositiva di questo tipo non implica necessariamente una degradazione del soggetto del testo – bensì la scelta dei termini di paragone. Scarafaggi, ragni, mosche e lumache hanno infatti in comune la caratteristica dell'essere inermi, generalmente disprezzati dai più, e di trovarsi comunque sempre nella posizione di vivere negli anfratti del

mondo che ancora non sono stati “colonizzati” da qualcun altro, vivendo delle briciole dell’esistenza altrui.

Il ritmo incalzante, quasi martellante con il quale le metafore animali emergono agli occhi del lettore – caratteristica che, va detto, ho cercato di esasperare nella mia traduzione ponendo i nomi dei vari animali in prima posizione nei relativi versi – riporta alla mente del lettore attento una delle opere più famose di Xi Chuan: *Le parole dell’aquila*.¹⁰² Nella sua analisi di quest’opera, composta di otto poesie, van Crevel (2008) riporta integralmente una stanza tratta dal quinto componimento, intitolato *La mia personale esperienza delle cose*:¹⁰³

56: Dopodiché mi libero della mia carne e mi trasformo in una goccia di profumo, di fatto annegando uno scarafaggio. E poi mi trasformo io stesso in scarafaggio, scavandomi la strada fino al cervello di un elefante, agitandolo tanto da farlo scalpitare con tutte e quattro le zampe. E mi faccio elefante io stesso, il mio corpo manda un tanfo bestiale. Dopodiché divento il tanfo bestiale, e son uomini coloro che si coprono il naso se m’inalano. E mi faccio io stesso uomo, balocco del fato. (216, la traduzione dall’inglese è mia)

van Crevel legge l’Io poetico che traspare da questa stanza come «un’entità linguistico-mentale, autonoma ma senza una propria dimora» (216). Che questo sia o meno il caso, non è strettamente rilevante in questa sede: quel che importa è la chiara eco dell’opera di Xi Chuan (di cui si accennava anche nel capitolo precedente, e che è sicuramente da considerare una delle personalità più in vista dell’ultimo secolo di poesia cinese) che si ritrova ne *I fratelli di Xilingxia*. È interessante notare, credo, come anche le opere di poeti per la maggior parte amatoriali (*yeyu*) come i lavoratori migranti non siano affatto scevre di rimandi intertestuali – e l’esempio più importante in tal senso, anche se agisce ad un livello estremamente generale, è certamente il debito ai poeti post-*menglong* in termini di espressione della soggettività – anche molto espliciti. Ancor più curioso, e finanche paradossale ad una lettura superficiale, potrebbe parere il fatto che sia possibile tracciare un parallelismo tra i poeti *dagong* e Xi Chuan (tra tutti!), considerato come l’emblema della poesia come forma di cultura alta, quasi sacrale (van Crevel 2008). In realtà, le continue metamorfosi dell’Io poetico in *Le parole dell’aquila* possono essere lette – come sottolinea anche van Crevel (2008, 218) – come espressione di uno dei tratti caratteristici della poetica di Xi Chuan dall’inizio degli anni Novanta, ovvero la tendenza a rompere l’atmosfera rarefatta e cristallina dei suoi versi con incursioni di elementi molto più terreni, materiali e finanche volgari. Alla luce di queste considerazioni, non pare così

¹⁰² Il titolo originale è *ying de huayu* 鹰的话语.

¹⁰³ *Guanyu wo dui shiwu de qinmi ganshou* 关于我对事物的亲密感受.

sorprendente il fatto che sia proprio attraverso questa via d'accesso che la nostra lettura può spaziare dalla dura schiettezza dei versi dei lavoratori migranti alla sapiente prosa poetica di Xi Chuan – il che testimonia, una volta di più, come sia possibile e anche doveroso situare la poesia *dagong* nella tradizione poetica cinese nel suo complesso così come la si è delineata nel capitolo 3 di questa tesi.

Nonostante i paragoni tutt'altro che lusinghieri, comunque, i lavoratori mostrano grande resilienza e determinazione nell'affermare la propria identità scrivendo il proprio nome «con il sangue», mentre le istituzioni e l'autorità costituita si rifiutano continuamente di riconoscere loro la giusta dignità – non a caso, uno degli epiteti riportati nella poesia è «rifiuti». La presenza, in questo caso più che mai esplicita, dell'autorità costituita e la breve ed eloquente descrizione del problematico rapporto che i lavoratori migranti intrattengono con essa preannuncia l'importante tema del rapporto del lavoratore con chi gli è gerarchicamente superiore, approfondito nel paragrafo successivo.

La seconda parte del componimento è interamente dedicata all'espressione del sentimento di nostalgia di casa, che viene a creare una sorta di fratellanza tra persone di provenienze diverse – «dialetti d'ogni tipo fioriscono tra le crepe del cemento armato» – e, con i ricordi che scatena, riempie di malinconia la notte scura che sopraggiunge al termine di una giornata di duro lavoro, quando gli operai fanno ritorno al fatiscente e misero rifugio con la cui immagine si era aperta la poesia. La nostalgia di casa, e la riproposizione dei ricordi legati ai membri della famiglia, ormai dolorosa responsabilità per i lavoratori, accentua il senso di precarietà – anche esistenziale – di questi ultimi, sospesi tra un passato al quale non possono ritornare e un presente nel quale non si sentono pienamente integrati.

In chiusura di questa sottosezione riporto un componimento di Qing Lang Li Han 晴朗
李寒:

Lavoratori al crepuscolo

Come uno stormo di neri corvi, al crepuscolo
Se ne volano verso la periferia, le ali lorde
Del fumo della città, di polvere, vernice
Le loro piume scompigliate nascondono forse
Una ferita sanguinante

Volano sonoramente. Verso la periferia,
Si chiamano a vicenda, i gruppi si sciogliono
Sui loro visi la stanchezza e l'intorpidimento esposti alle intemperie
Non si curano delle luci, dei neon e del lusso dietro di loro

E volano, volano verso il nido di periferia

Lì, una moglie leva il capo in attesa, un figlio reclama pietosamente cibo
I bocconi di cibo che tu porti dalla città
Riscaldano una fugace sera, e nell'oscurità dell'alba
I corvi ancora dispiegheranno le loro ali
E torneranno in stormi verso la città

Ed io
Che li seguo da dietro
Sono il più stupido tra tutti loro

黄昏中的民工

像群黑色的乌鸦，在黄昏中
向着郊外飞，它们的翅膀上沾染着
城市的烟尘、泥污、油漆
他们的羽毛凌乱，也许某处隐藏着
一片渗血的伤痛

他们呼啦啦地飞。向着黄昏的郊外，
互相招呼着，队形散乱
面孔上是蒙尘的疲惫与麻木
他们不顾身后的灯火、霓虹和繁华
向着郊区的巢穴飞

那里，妻子翘首盼望，孩子嗷嗷待哺
你从城里叨回细碎的食物
将温暖一个短暂的夜晚，凌晨的朦胧中
他们又回展开翅膀
三五成群地飞回都市

而我
跟在他们后面
是最愚笨的一只
(273)

Sull'accostamento tra i lavoratori e i corvi, tradizionalmente presagio di morte, si regge tutta la poesia. In questo caso, protagonisti sono i lavoratori che giornalmente si spostano dai villaggi di periferia alla città per lavorare, e alla fine della giornata tornano alla propria casa – e alla propria famiglia, per il cui mantenimento cercano impiego in città. In questo caso, il ritorno non è necessariamente sospirato – come invece accadeva ne *I fratelli di Xilingxia* – ma una

necessità, e il fatto che questo spostamento si ripeta ogni giorno, senza eccezioni, restituisce il senso di quanto precaria e instabile sia l'esistenza del lavoratore, cui non è garantita stabilità né in un contesto, né nell'altro.

La descrizione dei corvi, stanchi e disordinati dopo una giornata di lavoro ed incapaci di scrollarsi definitivamente di dosso le scorie della metropoli costituisce il centro delle prime due stanze del componimento, che preparano il terreno per la scena struggente cui è dedicata la terza stanza: anche nel ritorno, la brevità del tempo trascorso con la famiglia e la pochezza del nutrimento portato con sé dal lavoratore¹⁰⁴ garantiscono soltanto un sollievo fugace, interrotto all'alba dal giorno successivo dal ritorno in città. La chiusura del componimento, d'altro canto, crea esplicitamente una corrispondenza tra la voce poetica e i lavoratori, acuendo così il senso di struggente tristezza e amarezza che traspare da ogni verso.

I diversi esempi analizzati fin qui evidenziano come nei componimenti pubblicati nei primi tre numeri di *Shikan* del 1976 e risalenti all'epoca maoista il lavoratore fosse al centro della costruzione di una società pensata per lui e di cui si doveva sentire partecipe, e fosse quindi ritratto tramite l'utilizzo di una retorica eroica e prettamente celebrativa, mentre nei componimenti posteriori al 1985 e raccolti nell'antologia curata da Xu, Luo e Chen il lavoratore è chiaramente ridotto ai margini dell'impianto sociale, costretto a vivere di briciole e pertanto rappresentato attraverso il frequente ricorso ad analogie poco lusinghiere, spesso tratte dal mondo animale e tese alla deumanizzazione, che si uniscono ad altri tropi – tra gli altri, l'esclusione per mezzo della diversità linguistica, la nostalgia di casa, l'imponenza torreggiante dell'ambiente urbano – nel creare un'atmosfera di sfruttamento e di subalternità.

Il paragrafo successivo seguirà nel proporre esempi che testimoniano la desacralizzazione, in poesia, dell'attività lavorativa, considerando specificamente i cambiamenti che intercorrono tra le due pubblicazioni per ciò che concerne l'utilizzo del linguaggio militaresco e la descrizione di oggetti e strumenti di lavoro.

¹⁰⁴ Aggiungo una nota personale, con la quale – tengo a precisarlo – non intendo tentare alcun parallelismo formale o accademicamente valido, ma solamente segnalare una eco riportatami alla mente dalla pochezza del nutrimento che il lavoratore porta a casa: ne *La guerra*, poesia di Giovanni Raboni (1932-2004), si trova un'immagine molto simile. Parlando del padre, infatti, Raboni parla di come il padre riportasse provviste dalla guerra e, in un passaggio di incredibile bellezza, riflette sulla propria posizione di padre, si chiede se i suoi figli preghino, di tanto in tanto, per lui, e prosegue scrivendo: «Ma subito, contraddicendomi, mi dico / che no, che ci mancherebbe altro, che nessuno / meno di me ha viaggiato fra me e loro, / che quello che gli ho dato, che mangiare / era? Non c'era cibo nel mio andarmene / come un ladro e tornare a mani vuote...» (2014, 177). È per me suggestivo pensare che, in contesti così diversi e a distanza di anni, il tema della responsabilità verso la famiglia venga articolato poeticamente attraverso immaginari relativamente simili.

3.2.3 Un nuovo modo d'intendere il lavoro: oggettistica e retorica militaresca

Oltre al radicale cambiamento nella presentazione dell'esperienza lavorativa – da gloriosamente collettiva a dolorosamente individuale – e al tono completamente nuovo con il quale ci si riferisce al lavoratore, dalla lettura e dal confronto tra le due pubblicazioni prese in esame è emersa un'altra differenza di una certa rilevanza: sebbene, infatti, sia nelle poesie pubblicate su *Shikan* sia in quelle raccolte nell'antologia *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005* si ricorra di frequente ad un linguaggio di tipo militaresco e cameratistico – per la descrizione del rapporto che il lavoratore intrattiene con i suoi pari o, più frequentemente, con i suoi superiori – e, in entrambi i casi, la componente dell'oggettistica – rappresentata in questo caso dagli attrezzi di lavoro o, più in generale, da qualsiasi strumento possa essere associato all'attività lavorativa o in essa impiegato – assumano grande rilevanza, questi elementi vengono declinati in modi molto diversi e contribuiscono grandemente alla costruzione di due atmosfere molto differenti tra loro.

La mia scelta di presentare, da una parte, esempi di componimenti riferiti al diverso utilizzo della retorica militaresca e, dall'altra, che presentano toni diversi nella descrizioni degli attrezzi e strumenti di lavoro in unico paragrafo è motivata dal fatto che le differenze sussistenti tra le due pubblicazioni prese in esame riconducibili a queste macro-aree concorrono – nella poesia operaia dalla metà degli anni Ottanta in avanti – nel tratteggiare un quadro spiccatamente prosastico dell'attività lavorativa propriamente detta, che invece manca nelle pagine di *Shikan*.

In diversi componimenti tra quelli che compaiono nei primi tre numeri della sopracitata rivista, peraltro, un certo tipo di retorica bellica e militaresca effettivamente convive spesso con una rappresentazione sacrale degli oggetti di lavoro. Il primo esempio che vale la pena citare, in tal senso, è un componimento opera di Zhao Mingxun 赵明勋 ed apparso sul numero 1 dell'anno 1976 di *Shikan*:

Sulla piattaforma!

Una nuova uniforme sul corpo,
un elmetto d'alluminio sul capo.
Camminiamo a testa alta al pozzo,
ci affanniamo per montare sulla piattaforma.
Eccoci, montiamo sulla piattaforma
noi, una nuova generazione d'estrattori di petrolio!
Cingiamo tra le mani le molle dell'Uomo d'Acciaio,
da lui prendiamo in consegna la manovella del freno.

Aumentiamo i cavalli per attivare il trapano,
il nostro copioso sudore è come pioggia mentre combattiamo il mare di petrolio.
Il vento d'inverno che ci sferza il viso è piacevole come il soffio d'un ventilatore,
la pioggia torrenziale che batte sulle nostre teste lo è perfino di più.
Come l'Uomo d'Acciaio valorosamente combattiamo
e mille difficoltà coi piedi calpestiamo.
Scaviamo un pozzo poco a poco,
e petrolio grezzo ne sgorga.
La trivella intona un canto di trionfo
e le buone nuove volano verso Zhongnanhai.
Noi, nuova generazione, montiamo sulla piattaforma
pieni di nobili sentimenti crescente determinazione.
Chi dice che il mondo degli otto metri della piattaforma sia stretto?
Cinque continenti e quattro mari trovano spazio nel nostro petto.
Scaviamo più pozzi per la rivoluzione,
e giuriamo di lottare sulla piattaforma fino alla morte!
Abbiamo appena sconfitto Wolong Gang
e dato il via allo sviluppo di Wujin Zhai.
Dopo aver lavorato duramente, dobbiamo lavorare ancor di più
e procedere a grandi passi sulle orme dell'Uomo d'Acciaio.
In quegli anni, l'Uomo d'Acciaio teneva la maniglia del freno,
guidava la carica sui monti Qilian, sul Tianshan e a Dacaoyuan.
Oggi tocca a noi issarci sopra ad una trivella
e conquistare il Bohai, il Mar Giallo e il Mare del Sud...

登钻台

崭新的工服穿在身，
闪亮的铝盔头上戴。
昂首阔步奔井场，
龙腾虎跃登钻台。
我们来呵，登钻台，
石油工人新一代。
铁人的吊钳握在手，
铁人的刹把接过来。
加足马力开钻机，
挥汗如雨战油海。
寒风扑面当电扇，
暴雨劈头更痛快。
象铁人那样英勇战斗，
千难万险脚下踩。
打成新井一口口，
原油哗哗喷出来。
钻机声声唱凯歌，
捷报飞进中南海。

新一代呵，登钻台，
豪情壮志满胸怀。
谁说八米钻台天地窄？
我们胸装五洲和四海。
为了革命多打井，
誓愿终生奋战在钻台。
刚刚拿下了“卧龙岗”，
又去开发“乌金寨”。
大干了还要再大干，
踏着铁人的脚步向前迈。
当年，铁人手握刹把，
冲杀在祁连、天山和大草原。
今天，我们要飞架钻机，
征服渤海、黄海和南海……
(28)

La poesia, interamente riferita all'esperienza degli estrattori di petrolio, si apre – non a caso – con l'immagine dei lavoratori che indossano nuovo equipaggiamento e, inorgogliti innanzitutto dal proprio ruolo ma anche dalla nuova uniforme che ne accresce il senso di appartenenza, si recano sulla piattaforma petrolifera. I versi immediatamente successivi si reggono su un susseguirsi di immagini del processo lavorativo, con un evidente focus sugli attrezzi del mestiere: le molle e la maniglia del freno sono ereditate da quell'Uomo d'Acciaio di cui si è detto al paragrafo precedente ed acquistano, di conseguenza, un valore sacrale, quasi che fossero cimeli tramandati da generazioni e, al contempo, strumenti per la guerra e la prosecuzione della lotta – un topos già incontrato, per esempio, nella poesia di Liang Shuangcheng citata in precedenza nel corso di questo capitolo.

In effetti, il compito dei lavoratori è proprio quello: «combattere contro il mare di petrolio», incuranti delle difficoltà incontrate lungo il percorso (e si ripropone, qui, la tendenza ad inserire nella poesia una controparte naturale che esalti la portata dell'eroismo umano). Nell'apertura di un nuovo pozzo – similmente a quanto fatto dall'Uomo d'Acciaio a Daqing, vedasi il paragrafo precedente – è la trivella stessa ad intonare un canto di trionfo che si leva verso Zhongnanhai, ovvero verso la sede centrale del Partito Comunista Cinese. Questa linea di comunicazione, apparentemente immediata e preferenziale, tra i lavoratori e la guida del PCC è un tratto caratteristico della poesia operaia degli anni della Rivoluzione Culturale, come testimonieranno anche alcuni tra i componimenti citati più avanti. Forse abbastanza prevedibilmente – soprattutto alla luce delle considerazioni di cui al paragrafo 3.2.3 in merito alla percezione eminentemente collettiva, prima, e prettamente individuale, poi, dell'attività

lavorativa – una tale e totale unità d'intenti tra il leader e il popolo (del quale i lavoratori sono espressione per eccellenza) manca nella poesia *dagong*, nella quale tendono invece a farsi più evidenti e materiali le relazioni di subordinazione gerarchica.

Dopo le esortazioni a prodigarsi con ancor più zelo e impegno nel lavoro, consuete nella poesia di quegli anni, la poesia si chiude con un ulteriore richiamo alla continuità eroica tra la generazione dell'Uomo d'Acciaio e la presente: tale continuità è stabilita attraverso lo sforzo lavorativo ed è concretizzata dall'avvicendamento nell'utilizzo degli strumenti, con la nuova generazione d'estrattori di petrolio che prende il posto dell'eroe Wang Jinxi e si lancia al lavoro, in un esempio del già ampiamente discusso afflato eroico, alla conquista dei mari «issandosi sopra ad una trivella», la quale viene dunque a costituirsi come strumento essenziale per la buona riuscita dell'impresa. Anche la possibilità di trovare la propria collocazione nel fluire della storia e delle generazioni attraverso il lavoro pare essere un *topos* ricorrente nella poesia operaia d'epoca maoista: esso si ripropone, oltre che nel componimento appena citato e in quello immediatamente successivo, nella poesia di Ma Lukui citata in 3.2.1 e in *Commando di prima linea*, riportata poco sotto.

Liu Xijie 刘溪杰 inserisce una nuova dimensione nella caratterizzazione degli strumenti di lavoro, creando apertamente un parallelismo tra il lavoro stesso e la composizione di poesia:

Poeta operaio

Svolgiamo un rotolo di carta macchiato dal carbone,
la fiamma viva s'alza velocemente...
Oh, quante notti insonni hai passato,
il tuo sangue caldo è un mare che ribolle!

È un altro record di produttività,
i rossi manifesti, colmi di buone nuove, coprono i forni?
Un altro poema sgorga dalla valvola,
accompagnando il bagliore della cascata di metallo fuso?

Con le indicazioni del nostro comandante¹⁰⁵
un nuovo reame creativo si dispiega davanti ai tuoi occhi!
È la teoria della dittatura del proletariato
che dà nuova linfa alla tua poesia!

Il vago sentimentalismo da molto disprezziamo,
e di "talento" e "ispirazione" diffidiamo.

¹⁰⁵ Il cinese utilizza il termine *lingxiu* 领袖, traducibile come "leader", che certamente ha una connotazione spiccatamente politica.

Dalle mani segnate da grandi calli, abituate ad impugnare trapani e vanghe
sorgono ora trionfanti onde di poesia!
Diamo il via al vivace stile poetico d'una nuova generazione,
esprimiamo la nostra emozione per i molti eroi che continuano la rivoluzione,
le sillabe d'acciaio martellano ritmiche, sonore
battono il tamburo e incitano a lavorare eroicamente per gli altri!
Un tratto alla volta, leghiamo insieme i sublimi destini d'ogni classe,
da ogni verso balza una fila di soldati d'assalto:
dobbiamo sradicare il suolo che dà nutrimento alla borghesia
ed estirpare il verde muschio, vestigia del vecchio sistema!

Impossibile scordare di quando firmavamo l'atto con cui vendevamo noi stessi:
in cuor nostro, ben comprendiamo il peso della penna.
Chi può dunque occupare, oggi, la scena poetica?
Vittoria e sconfitta nella nostra lotta poggiano sulle spalle dei posteri!

Bene, o nostro poeta operaio!
Difendi con valore e coraggio la superstruttura!
La penna d'un poeta tiene testa a nuvole e vento, porta con sé tuoni e fulmini,
la potenza del grido di guerra contro la dittatura della borghesia è devastante!

工人诗人

铺开沾着煤屑的一卷稿纸，
熊熊炉火迎面扑来。.....
啊，已是多少个不眠的夜晚，
你一腔热血依然如沸腾的大海！

是又一次刷新高产记录，
大红喜报贴上烟火炉台
是又一首诗从出钢口涌出，
伴着钢水金瀑大放异彩？

啊，是接到领袖的重要指示，
新的创作境界在你眼前展开！
啊，是无产阶级专政的理论，
给你的诗篇赋予新的思想境界！

早已鄙弃“无病呻吟”，
不信什么“灵感”“诗才”。
粗大的茧手握惯钢钎铁锹，
如今下笔更是套澎湃！

开一代诗风热与腾腾，

为继续革命的无数英雄畅抒情
怀；
钢的音节锤声铿锵，
为英勇无私的劳动擂鼓喝彩！

一划一微紧连阶级的崇高使
命，
一行诗句跃出进攻的战士一
排！
要铲除滋生新资产阶级的土
壤，
要冲刷旧制度的遗迹苍苔！

啊，难忘过去曾在卖身契上画
押，
笔杆子的分量咱心里明白。
今朝诗坛谁来占领？
争夺的胜负关系千秋万代！

好啊，我们的工人诗人，
你坚守上层建筑的哨口英勇豪
迈！
一支诗笔搏击风云携雷挟电，
对资产阶级专政的战歌排山例
海！
(34)

Il titolo preannuncia pienamente il contenuto del componimento e la sua rilevanza: l'autore si rivolge infatti direttamente al poeta operaio, che compone le proprie poesie su carta macchiata di carbone e alla luce della fiamma viva della fornace. Nella seconda stanza, i versi sgorgano dalla valvola, a stabilire un'identità tra lavoro manuale e sforzo intellettuale: tale identificazione viene rinforzata durante tutto il proseguo del componimento, a partire dalla stanza successiva, nella quale viene chiarito come non solamente l'efficacia nel lavoro manuale sia una diretta conseguenza dell'aderenza alle indicazioni di chi guida, ma come ciò sia valido anche per quanto riguarda la creazione poetica – che, essendo intesa come una particolare tipologia di lavoro, è come ogni altra tipologia di lavoro permeata di retorica gerarchico-militaresca. Sia il lavoro manuale sia il suo *alter ego* poetico hanno, d'altro canto, valenza eminentemente politica: non a caso, si dice che «è la teoria della dittatura del proletariato che dà nuova linfa alla tua poesia». A questo proposito, è forse conveniente ricordare quanto

dichiarava il poeta in *Tanzhou* 1996, citata in 3.2.1, dove le indicazioni del capo sono parte della materia prima per la poesia, ma non ne costituiscono né la linfa, né tantomeno il principio regolatore.

Se possibile, la quarta stanza spinge ancora più in là l'idea per la quale lavoro=poesia: i versi non scaturiscono infatti da ispirazione o talento, bensì dalle stesse mani che impugnano trapani e vanghe, ed il poeta costruisce un'analogia tra il martello – uno tra gli strumenti di lavoro per eccellenza – e le sillabe della poesia, che battono sul tamburo incitando ad un impegno senza egoismi. Attraverso l'impostazione di un'analogia tra strumenti, dunque, si rafforza anche la concezione del poeta come lavoratore da un lato, e del lavoratore come poeta – o fonte di poesia – dall'altro.

Dall'aver un ruolo d'incitamento, la poesia si trova a rivestire una funzione propriamente bellica nella quinta stanza: un tratto di carattere alla volta, essa riunisce tutte le classi sociali nel rovesciare ed estirpare la borghesia. Nelle due stanze conclusive, la sensazione è quella che l'identificazione tra poesia e lavoro sia stata portata definitivamente a compimento: lo strumento tra le mani del protagonista è ora la penna, attraverso la quale egli si ricongiunge – come nel componimento precedente – con il proprio passato, che è in questo caso un passato di indigenza ed umiliazione, e della quale si sente tutto il peso e si percepisce tutta la potenza, che consente al lavoratore di tenere testa alla maestosità della natura nel ribadire la presa di posizione contro la dittatura borghese.

L'apoteosi della retorica militaresca e bellica si ha certamente nel componimento riportato di seguito, ad opera di Zhang Baoshen 张宝申:

Commando di prima linea

Per dieci *li* i tamburi di guerra risuonano nella città d'acciaio,
lavoriamo duramente per cavalcare la marea primaverile!
S'è appena formulato un giuramento collettivo,
e una sola voce si leva:
“Affrontiamo i problemi fondamentali!”
E con tonante fruscio
appare un commando.

Diciassette coraggiosi generali combattono davanti alla fornace,
diciassette trivelle levate dalle loro mani,
il vecchio segretario prende la testa del combattimento,
i membri del comitato lo seguono, uno dietro l'altro,
fronteggiando coraggiosamente la marea di fuoco,
volano, i piedi che calpestano le nuvole di fumo,
uno ad uno forgiano l'acciaio e fondono il ferro

col sudore che inzuppa i vestiti, fatica non conoscono.
Oh, che comando di prima linea
è il nostro comitato di partito!

Il nostro comitato di partito,
comando di prima linea –
Lotta dove la battaglia è più dura,
indica la via dall'occhio del ciclone della lotta.
Studia la teoria
ed in prima linea accende mille fuochi,
critica i corrotti,
il boato di diecimila tuoni in prima linea risuona.
Quante volte ha combattuto fuoco e vento,
quante ha affrontato i problemi fondamentali con gran rischio?
In prima linea, uno ad uno li ha risolti,
in prima linea un piano dopo l'altro ha formulato.
Una battaglia dopo l'altra in prima linea ha combattuto
ed uno dopo l'altro ha innalzato canti di trionfo!

Non lascia mai la presa sulle trivelle,
le spalle decorate da scintille d'ogni stagione,
la sua energia unisce alla nostra,
il suo sudore al nostro si mischia,
il suo cuore vicino ai nostri,
le nostre parole risuonano all'unisono.
Chi non elogerebbe
questa squadra d'acciaio che si sobbarca grandi pesi,
chi non loderebbe
i valorosi comandanti che guidano il fronte dell'assalto!

Oh, I valorosi comandanti – il comitato di partito,
di tre generazioni essi sono: anziani, giovani e di mezzo,
la fornace della rivoluzione culturale produce acciaio,
lo temprava tra la pioggia e il vento delle critiche a Lin e a Confucio.
Ora studia la teoria davanti alla fornace,
e fa esperienza della lotta al revisionismo.
Diciassette valorosi generali
combattono con rinnovata energia in prima linea,
diciassette trivelle
A fuoco e fiamme dan battaglia, mandando bagliori di luce.
Il nostro comitato di partito,
in prima linea nel consolidare la dittatura del proletariato,
sarà per sempre una squadra d'assalto d'acciaio!

火线突击队

十里钢城战鼓擂，
大干快上春潮沸，

刚刚开罢誓师会，
只听一声喊：
“攻关任务我们来！”
呼啦啦—
闪出一支突击队。

十七员虎将战炉前，
十七根钢钎手中挥，
老书记，打头阵，
众委员，紧相随，
迎着火浪冲，
脚踏烟云飞，
一个个钢打铁铸劲头猛，
汗透工装不知累。
嘿好一个火线突击队，
原来是咱们党委会。

咱们党委会呵
一火线突击队，
专扎在斗争最前哨，
风口浪尖上来指挥。
学理论，
火线上点燃千把火，
批骗子，
火线上滚动万声雷，
风火鏖战多少次，
攻关闯险多少回，
一个个决议火线上订，
一张张新图火线上绘，
一次次硬仗火线上打，
一曲曲凯歌火线上飞！

手中不离大钢钎，
肩头四季火花缀，
和咱们劲住一处使，
汗住一处汇，
跟咱们心儿贴的紧，
说话一个味。
谁不夸，
这专挑重担的铁班子，
谁不赞，
这冲体在前的好领队！

好领队呵—党委会，

老、中、青呵一人三 辈，
文化大革命熔炉炼成钢
批林批孔风雨中把火淬。
如今炉前学理论，
反修防修有体会。
十七员虎将，
奋战火线劲加倍，
七十把钢钎，
搏烟斗火放光辉。
在巩固无产阶级专政的火线
上，
咱们的党委会，
永远是一支钢铁突击队！
(42)

Sin dall'inizio, l'atmosfera è scandita dai tamburi di guerra che riempiono l'aria in una città completamente d'acciaio. Dall'estasi e dallo zelo collettivi sorge un gruppo composto da diciassette valorosi lavoratori che vengono immediatamente equiparati a dei generali che combattono valorosamente davanti alla fornace, levando – ancora una volta – le trivelle, strumento che già in *Sulla piattaforma!* intonava, personificato, «un canto di trionfo». Il ruolo di guida spetta, chiaramente, al segretario del partito, che indica la via a tutto il comitato, con il quale va a costituire un commando di prima linea, che apre la strada nel combattimento per la costruzione della società socialista.

La retorica bellica contraddistingue tutto il proseguo del componimento – e gli antagonisti, sebbene non elementi naturali in se stessi (si tratta, in effetti, di parti della fornace), vengono comunque presentati attraverso il ricorso ad immagini naturalistiche come le nuvole e la marea, consolidando ulteriormente la tendenza all'esaltazione dell'eroismo umano mediante il confronto con la natura: il comitato del partito, dalla sua posizione di avanguardia, si fa carico del combattimento precisamente dove esso è più duro ed intenso, sbaragliando i nemici, risolvendo qualunque problema impedisca il progresso verso il socialismo – ed in quest'ottica, anche la formulazione di piani acquisisce una sfumatura eroica.

Lo zelo del commando di prima linea, al quale a questo punto ci si riferisce come ad un'unica entità, un collettivo nel quale i singoli non sono più chiaramente distinguibili, è chiaramente evidente dal fatto che esso non lasci mai la presa sugli attrezzi del proprio lavoro: questa comunione tra uomo e strumento, che diventano un tutt'uno, è significativa anche in quanto “unità di misura”, per così dire, del valore del lavoratore, e ribadita al verso 9 dell'ultima

stanza, dove ai diciassette valorosi generali ci si riferisce direttamente come a «diciassette trivelle», a sottolineare la comunione dell'elemento umano e di quello strumentale. Nel suo costante impegno, la prima linea riunisce tre generazioni di lavoratori – ritorna, quindi, il *topos* del lavoratore che si connette con il proprio passato e anche con i posteri proprio attraverso il lavoro – e il sottotesto politico si fa addirittura più esplicito, con il riferimento a Lin Biao e Confucio¹⁰⁶ e alla lotta al revisionismo cui la fornace della Rivoluzione fornisce impulso sempre nuovo.

Parole di elogio ai comandanti che richiamano il contesto militare e una tendenza a conferire agli strumenti di lavoro un valore sacrale si ritrovano anche nei numeri successivi di *Shikan*. Nel settimo numero, per esempio, Qian Jun 钱峻 glorifica un segretario di sezione e il suo bilanciare¹⁰⁷:

Il bilanciare del segretario di sezione

La bandiera rossa perfora le bianche nuvole,
l'esercito che controlla la montagna combatte fieramente,
i bilanciari si legano l'uno all'altro a formare un drago nelle acque del fiume,
portando sulle spalle il suolo di Dazhai, strato per strato.

Chi è alla guida dei mille bilanciari?
Il vecchio segretario si lancia alla prima linea
calpestando nuove e onde e il vento, rimbombano i tuoni
i suoi grandi passi scuotono le montagne!

Il lungo bilanciare trema,
manda bagliori di luce:
non è ornato d'oro o d'argento,
bensì è impregnato del sudore del segretario!
Spesso egli dichiara: “Chi non lavora non può ch'esser revisionista,
chi sulle spalle non porta un bilanciare non ha facoltà di proferir parola,
le condizioni son così buone che davvero ci motivano,
della rivoluzione e della produzione a noi quadri spetta la prima linea...”

Coperto di fango nei giorni di pioggia,

¹⁰⁶ Ci si riferisce qui ad una campagna politica che durò dal 1973 al 1976 e che fu iniziata da Mao Zedong e da sua moglie Jiang Qing 江青. Lo slogan caratteristico della campagna fu “Critichiamo Lin Biao, criticiamo Confucio *pi Lin pi Kong* 批林批孔”. Le basi teoretiche della campagna si basavano su una rilettura della storia cinese in chiave marxista e maoista tesa a dimostrare come la società pre-imperiale fosse schiavista alla luce dei tentativi di ribellione a feudalesimo e confucianesimo messi in atto dal popolo. Confucio veniva dunque additato come perpetuatore di uno status-quo invisibile al popolo, mentre Lin Biao ritenuto responsabile di una supposta congiura ai danni di Mao. Di fatto, tuttavia, il vero obiettivo della campagna era Zhou Enlai che, sfruttando la sua influenza all'interno del partito, si era posto in aperto contrasto con Jiang Qing e la Banda dei Quattro.

¹⁰⁷ Qui s'intende il bastone portato a spalle che serve per trasportare contemporaneamente due secchi, uno per lato del corpo, tenendoli in equilibrio.

di sudore con il sereno,
nel suo modo di essere funzionario un funzionario non sembra,
l'essenza della rivoluzione non cambierà mai!

“Mai in congedo, ora e sempre al lavoro”
Questi otto caratteri d'oro sono incisi sul bilanciere,
simile ad una spada decorata,
e gl'insegnamenti del Grande Presidente Mao sono la fonte della sua forza!

Sulla strada del modello di Dazhai il segretario sventola una bandiera,
e sempre procede con gran peso sulle spalle;
nobile è rivolgere il proprio cuore al sole,
guidare coloro che portano giorni di luce alla comune!

支部书记的扁担

红旗直插白云间，
治山大军战犹酣，
扁担接成翻江龙，
挑出层层大寨田。

千条扁担谁是头？
老支书冲在最前面；
脚踩云浪风雷吼，
甩开大步群山颤！

长长的扁担颤悠悠，
光光溜溜亮灿灿；
不是这扁担镶金银哟，
支部书记的汗水浸里边！

他常说“人不劳动要变修，
扁担离肩没有发言权
形势大好真逼人啊，
革命、生产，干部都应冲在前……”

雨天一身泥，
晴天一身汗；
当“官”不象官呀，
革命本色永不变！

“不要脱产，又要工作”，
八个金字刻上边。
扁担犹如斩修剑呵，

毛主席教导是力量的源泉！

学大寨路上扛大旗，
肩挑重担永向前；
胸怀朝阳多壮志呵，
带头挑出公社艳阳天！
(54)

La prima stanza si apre alla presenza di un esercito delle montagne che, attraverso l'unione dei propri bilancieri a formare una lunga catena, assume le sembianze di un dragone: è proprio attraverso l'utilizzo dello strumento di lavoro, dunque, che i lavoratori entrano in sinergia e riescono ad esprimere compiutamente la forza che deriva dalla loro sinergia, risultando così in grado di resistere alle acque del fiume mentre asportano il suolo di Dazhai, pervasi da una potenza quasi mistica, esaltata ancora una volta dal confronto con le nuvole che, seppur alte nel cielo, vengono comunque perforate dalle bandiere rosse.

In questo componimento come in *Commando di prima linea*, l'impegno in battaglia necessita di una guida riconoscibile e che sia d'esempio, ed a fornirla non può che essere il Partito: anche stavolta, la guida si concretizza nell'azione del segretario che si lancia con impeto quasi mitico verso la prima linea, la sua potenza che scuote perfino la natura – un'immagine che, come evidenziato dagli esempi successivi ed in particolare da *Occhiali il meccanico*, è radicalmente diversa da quella che del capo restituisce la poesia *dagong*, nella quale la relazione con il superiore è esplicitamente gerarchica e, soprattutto, non presuppone un impegno diretto da parte di quest'ultimo nella stessa attività svolta dal lavoratore.

D'altra parte, nella quarta stanza si dice chiaramente che il segretario, nel suo esercitare il ruolo di funzionario, si discosta in tutto e per tutto dall'idea di funzionario tradizionale: il carattere utilizzato nell'originale cinese, per entrambe le occorrenze nello stesso verso, è *guan* 官, che indicava anche i funzionari d'epoca imperiale, e il poeta suggerisce così un contrasto tra il funzionario feudale, che disdegnava di sporcarsi le mani nel lavoro, e il funzionario comunista, che invece è encomiabile nel suo impegno di lotta in prima linea accanto ai lavoratori comuni. Il valoroso quadro di partito cui «spetta la prima linea» (stanza 3) costruisce con il suo bilanciere un rapporto all'interno del quale i due elementi si costituiscono reciprocamente: lo strumento acquista in potenza e manda bagliori di luce non perché è decorato con oro ed argento, ma perché è impregnato del sudore – simbolo, ancora una volta, della fatica e dell'impegno del lavoratore – del segretario che, a sua volta, deve la propria possanza al suo ruolo di guida del dragone formatosi nelle acque del fiume dalla successione

dei bilancieri e che, in questo senso, deve alla sua comunione con lo strumento e con gli altri il proprio potere. Nella quinta stanza, poi, il bilanciere viene esplicitamente paragonato ad una spada decorata che reca l'incisione del motto che guida la vita e che richiama certamente i precetti di Mao, ancora una volta sorgente dell'impeto dello sforzo lavorativo. Non a caso, il componimento si chiude con l'immagine del segretario che rivolge lo sguardo al sole (simbolo, anche nell'arte grafica del periodo maoista, di Mao) nel suo guidare il progresso della comune.

Il valore mistico e sacrale attribuito agli attrezzi da lavoro raggiunge nuove vette nella poesia riportata qui di seguito, opera di Xin Ruzhong 辛汝忠, parte della serie di componimenti scritti in occasione dell'aiuto cinese nella costruzione della ferrovia che collegava Tanzania e Zambia di cui al paragrafo 3.2.1:

Nuovi fabbri in Tanzania

Entrano in fabbrica ed imparano l'arte del maglio a vapore,
e nella notte si svegliano diverse volte, col sorriso.
Della guerra battono il tamburo al pannello di controllo,
il cuore che si leva al ritmo del maglio.

Mani sul maglio, non dimenticano le generazioni andate –
scalze, a schiena nuda,
schiavi per generazioni,
le catene bagnate di lacrime e sangue...

I cuori pieni d'odio che si fan baluginante fiamma,
il ferro sotto al maglio manda boati di tuono.
Forgiano una trave d'acciaio per la costruzione d'un ponte,
la vite appena forgiata manda un bagliore argenteo!

Tra gli echi del maglio s'ode
il fischio del treno dell'amicizia;
tra gli echi del maglio si scorgono
scintille levarsi al cielo con l'arcobaleno...

Stringono con fermezza la maniglia del freno
e fan dell'acciaio forgiato una fortezza;
temprano ossa e muscoli in fumo e fuoco,
sfoggiano la loro invincibile forza nella lotta ad imperialismo e colonialismo!

Col levare del maglio un lampo,
col calare un tuono,
per l'indipendenza del popolo forgiato una trave,
di guerra l'equatorial tamburo risuonerà di diecimila magli!

坦桑新锻工

入厂就来学汽锤，
一夜笑醒好几回。
操纵台上击战鼓，
心儿随着汽锤飞。

操锤不忘老一辈—
赤着脚，光着背
世世代代当奴隶，
铁镣上沾满血和泪.....

满腔仇恨化烈火，
锻面滚滚卷风雷。
锻出钢梁 架大桥，
锻出道钉闪银辉！

锤声中听得见—
友谊的列车笛声脆；
锤声中看得清—
火花伴着彩虹飞.....

紧紧攘着汽门把，
且把锻面当堡垒；
烟里火里炼筋骨，
反帝、反殖显神威！

锤起一道闪，
锤落一阵雷，
为民族独立锻大梁，
赤道战鼓再擂千万锤！
(64-5)

L'impatto con gli strumenti di lavoro è il primo passo che il lavoratore compie dopo l'ingresso in fabbrica. Tale momento segna inevitabilmente una cesura nella vita del lavoratore: da allora in poi, infatti, il maglio scandisce completamente il ritmo della vita del fabbro, finanche quello del suo cuore, e proprio attraverso il maglio si riesce a far risuonare l'imprescindibile incitamento del tamburo che incita al lavoro – paragonato, ancora una volta, ad uno sforzo bellico. Il contatto fisico con lo strumento è, qui come in *Commando di prima linea*, componente fondamentale dell'esperienza lavorativa, e proprio attraverso di esso i lavoratori

riescono a stabilire una comunicazione con le generazioni precedenti e con il proprio passato di schiavi.

Dall'impiego vero e proprio del maglio, poi, vengono prodotte delle componenti essenziali per la costruzione di un ponte – che, non a caso, è forse la struttura architettonica che più simboleggia la comunicazione, il dialogo e l'armonizzazione tra elementi diversi. È proprio passando su questo ponte che giunge il «treno dell'amicizia», mentre il maglio continua a non fermarsi e manda scintille alte fino al cielo: l'atmosfera, seppur di fatica, è quasi di festa, mentre i lavoratori si ergono contro imperialismo e colonialismo, forti anche di uno strumento che, ancora una volta, è anche un'arma e il cui utilizzo dona loro il potere di scatenare tuoni e fulmini (stanza 6).

La descrizione che Xin fornisce dell'acciaio nella quinta stanza – dove si dice che viene utilizzato dai nuovi fabbri a guisa di fortezza – costituisce un appiglio ideale per volgere lo sguardo a come l'oggettistica di lavoro venga impiegata dagli autori i cui componimenti sono inclusi ne *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005*:

Precario in acciaieria

Acciaio mio

Glaciale
Solo
Muto
Meschino

Acciaio mio, puntinato di ruggine

Tutta questa freddezza, questa solitudine
Questo mutismo, questa meschinità Tutto
Io getto nella fornace
Acciaio che bruci, che strepiti
Brucia la ruggine dei miei sogni
Trasparenti devi renderli, che vi passi la luce

Acciaio mio

Affilato come un coltello
Duro come una lacrima

我的铁

冰冷的铁

孤独的铁
沉默的铁
卑微的铁

我的锈迹斑斑的铁呵

把这些冰冷和孤独
这些沉默与卑微 统统
投进炉火
燃烧的铁 呼叫的铁
将我生锈的梦想烤得
通体透亮

我的铁

刀子一样锋利的铁
泪水一样坚硬的铁

(Xu; Luo; Chen 2007. 328-9)

La poesia, opera di Zhou Chongxian 周崇贤, è d'incredibile impatto, prima di tutto dal punto di vista visivo. Dopo un singolo verso d'invocazione in apertura – «Acciaio mio» – la seconda stanza, in cinese, è costituita da un susseguirsi di determinazioni nominali che ho preferito rendere in italiano con la traduzione dei soli aggettivi – tutti connotati negativamente e consapevolmente impiegati per costruire immediatamente l'immagine di un lavoratore lasciato a se stesso e in condizione di subalternità – finendo così per accentuare l'effetto impattante dato dalla sovrabbondanza di spazi bianchi sulla pagina. Tale effetto si attenua solo in minima parte durante il proseguo del componimento, la cui concisione contribuisce a trasmettere l'asciuttezza della vita del lavoratore i cui sogni sono stati delusi.

Il paragone con la poesia citata appena sopra questa acquisisce senso su più livelli. Innanzitutto, è evidente come il rapporto con l'acciaio continui ad essere simbiotico: esso incarna tutte le caratteristiche che sono in realtà proprie del lavoratore, in una compenetrazione di nature ed essenze di notevole profondità anche per il lettore. A differenza di quanto accadeva nei componimenti maoisti – si veda *Commando di prima linea* come principale esempio di comunione tra uomo e strumento, ma anche *Il bilanciare del segretario di sezione* nel quale il segretario e il suo bilanciare si costituiscono vicendevolmente – in questo caso la simbiosi non è mutualmente costitutiva, né benefica per entrambe le parti coinvolte: sembra che il rapporto sia di fatto unilaterale, con il lavoratore che proietta sull'acciaio i propri attributi peggiori quasi

a volersene liberare. In effetti, nella quarta stanza l'immagine di distacco della voce poetica dall'acciaio finisce, in un sapiente gioco compositivo, per ribadire ulteriormente la comunione tra le due parti: quel che il protagonista realmente fa è cercare di scrollarsi di dosso una parte di se stesso, proiettata sull'acciaio che viene gettato nella fornace. In quest'ottica, dunque, il fuoco della fornace non è solamente uno strumento di lavoro: diventa, a suo modo, un'arma, che però non può e non vuole essere impiegata per sfidare la natura o rinnovare l'impeto della rivoluzione, bensì per ridare vita ai sogni del poeta-lavoratore, mortificati dall'esistenza precaria di lavoro nell'acciaieria.

Su un ulteriore livello, però, seppur all'interno di un rapporto di comunione e simbiosi, l'acciaio non è in questo caso fonte di alcun riparo per il lavoratore – ritorna così l'idea di una rivisitazione dell'immagine maoista (il martello della rivoluzione, ma anche il bilanciere di cui sopra) dello strumento di lavoro che eleva il lavoratore, lo rende se possibile ancor più potente ed invincibile: al contrario, nei due versi conclusivi è percepito come affilato, come duro, come – in una lettura coerente con quella complessiva del componimento – una parte di se stesso con la quale il lavoratore deve necessariamente fare i conti, ancorché con dolore.

Le articolazioni poetiche dell'esperienza *dagong* – già di per sé, come risulta evidente da gran parte degli esempi riportati fin qui, più prosastiche e più *down to earth* delle controparti maoiste – comprendono spesso riferimenti ad oggetti di uso quotidiano negli ambienti di lavoro:

Occhiali il meccanico

Occhiali, il meccanico della porta accanto prese il nome
Dai forti occhiali che, miope vero, doveva portare ogni giorno visitava le auto
Avanti e indietro, come una ruspa muoveva gli utensili d'acciaio
Il viso sudicio, nero le mani rovinare, rotte sembravano le radici d'alberi canuti
Quella divisa, che non cambiava mai in alcuna stagione luccicava d'olio, di grasso
Macchie tenaci quando puliva i pezzi di ricambio in un grande catino accovacciato o
in piedi
Cantava vecchie canzoni d'amore in officina la sua voce stonata si mischiava all'odore
Del carburante nel dar voce alle sue emozioni il capo lo insultava qua e là lui
sogghignava
Rideva sonoramente taceva per un attimo poi ricominciava

Ogni volta che portavo l'auto a riparare una sigaretta gli penzolava dalla bocca
Aspirava profondamente mentre apriva il cofano dell'auto
Il suo viso, incollato al motore era un pezzo di carbone nero, inespressivo
E i 6 gradi degli occhiali squadravano a destra e a manca come a scovare le viscere
dell'acciaio
O a cercarne una vena, più sottile d'un capello

Gli piaceva scherzare con me indicava il centro massaggi di fronte
Emozionato fin nel profondo diceva che le donne là dentro
Hanno culi bianchi, sensuali con la chiave inglese
Picchiava sempre la sua cassetta degli attrezzi

C'andò davvero, al centro massaggi incontrò una donna non sposata
Fece a botte con qualcuno fu portato in centrale
Gli ruppero gli occhiali e lasciarono le gambe deformi

修理工：眼镜

隔壁汽修厂的修理工眼镜 因戴一副
深度近视镜而得名 天天给汽车看病
像一部微型的装卸 反来复去地摆弄那些铁家伙
脸脏且黑 手粗糙皴裂 像两团老树根
那件一年四季不换的工作服 锃亮 油腻腻的
有些硬 蹲着或撅着 在大盆里里刷洗零部件时
爱唱一些老情歌 跑调的腔调混杂汽油的味道
在室内抒情 老板偶尔骂两句 他总是刚着嘴
乐哈哈地笑笑 停下 又唱开了

每次我修车 他总要叼上一根烟
一边深深地吸 一边打开机器盖子
贴在发动机上的脸 同一块黑木炭没有表情
600 度左转份转的眼镜 像要挖出铁的内脏
或在寻找一根比头发更细的经脉

爱和我调侃 指着对面的洗浴城
说那儿的小娘们屁股又白又风骚
情到深处 总是用扳手“彭彭”地
敲打那个木制的工作箱

后来他真去洗浴了 碰上了未婚妻
与人打了起来 被带到派出所
眼镜碎了 腿脚也留下了一些残疾
(297-8)

Chen Shuzhao 陈树照 costruisce tutto il componimento sull'immagine degli occhiali, dai quali peraltro il meccanico protagonista prende il nome e che, nell'ultima stanza, vengono rotti nella centrale di polizia insieme alle sue gambe – un'immagine, questa, nella quale non è difficile rintracciare l'eco di denuncia dei trattamenti riservati ai lavoratori migranti nelle grandi città.

Il fatto che il meccanico prenda il nome proprio dagli occhiali – strumento imprescindibile per il suo lavoro – costruisce, ancora una volta, una sorta di simbiosi tra uomo ed oggetto, tra uomo e strumento/protesi, che culmina però non in una celebrazione della potenza e prestanza del lavoratore, ma in umiliazioni e maltrattamenti – in modo simile a quanto accadeva in *Precario in acciaieria*, e in modo estremamente dissimile da quanto non accadesse in componimenti maoisti come *Il bilanciare del segretario di sezione*.

Gli occhiali non sono l'unico esempio di oggettistica di lavoro menzionato da Chen: il meccanico viene paragonato, nel suo muoversi avanti e indietro, ad una ruspa; la divisa è comprensibilmente macchiata di olio e di grasso; il viso del meccanico – sudicio, che insieme alle mani rovinata crea sin dall'inizio nel lettore l'impressione di avere a che fare con un lavoratore che occupa una posizione dal prestigio molto diverso da quello della controparte maoista – è incollato sopra al motore e Occhiali si sforza per sviscerarne l'acciaio. Gli occhiali sono strumento di lavoro e protesi, unico mezzo attraverso cui il meccanico diviene abile al lavoro, e la neutralizzazione del valore aggiunto da essi generato comporta un'interruzione del lavoro proprio nel momento in cui il protagonista tenta di fare un passo oltre alla propria condizione avventurandosi al di fuori dell'officina e tentando di costruire rapporti sociali che vadano al di là delle normali dinamiche lavorative. Anche in questo senso, il tropo d'epoca maoista dell'attrezzo da lavoro come estensione del lavoratore e parte di una relazione simbiotica viene notevolmente rivisitato: lo strumento non accentua l'eroismo del lavoratore, bensì quest'ultimo diviene tale solo attraverso la presenza di una protesi, il che indubbiamente non fa altro che rafforzare l'impressione della sua condizione di fragilità.

L'immagine dell'uniforme o, più in generale, degli indumenti di lavoro ben si prestava, nella poesia operaia d'epoca maoista, ad essere utilizzata per trasmettere al lettore il senso d'appartenenza e d'orgoglio del lavoratore. Nella poesia appena citata, tuttavia, la divisa è sporca d'olio e grasso e non ha alcun tipo d'aura eroica o sacrale: un tratto che si presenta a più riprese in diverse poesie *dagong* tra quelle incluse nell'antologia, a partire da questa coppia di componimenti ad opera di Yang Changfa 杨长发:

Uomini da cantiere

I

L'ho scritto e cancellato, cancellato e scritto

Uomini da cantiere

Ho scritto e riscritto queste parole quattro cinque volte, avanti e indietro

Perché pensavo sempre alle canzoni d'elogio della loro volontà salda, della loro ferrea convinzione

Sgorgate dal pennello di grandi poeti capaci di trasformare in oro le comuni pietre
E mi sentivo in gola una lisca di pesce
Che non mi riusciva di buttar su, né giù

Dimmi, hai mai visto quello strato di fango sull'uniforme, più spesso dell'uniforme stessa?

E le lenzuola, crivellate di ferite tanto quanto il mio destino, le hai mai viste?

Hai mai visto la pianta del mio piede, trafitta di chiodi puntuti com'è puntuta la trappola della metropoli?

La vita di quegli uomini, tremula

Com'è tremula l'impalcatura di bambù su cui s'arrampicano

Forse è stimolante come lo è per te, nel tuo ufficio tiepido d'inverno e fresco d'estate, immaginare

Di giocare sull'altalena o di andare sulle montagne russe con tua moglie, con i tuoi figli

Wang, quarant'anni, dice di non sapere cosa sia la volontà

Dice che d'una sola cosa è certo: sopra di lui ci sono i genitori, di sessanta o settant'anni

E sotto di lui due bambini che ancora vanno a scuola

Il piccolo Hei, che di anni ne ha sedici, dice di non capire che sia la convinzione

Dice che siccome non son ancora passati sedici anni da che è nato

Non ha fatto la carta d'identità

2

Quelli con l'elmetto rosso sono il capo e il direttore

Quelli con l'elmetto bianco sono ingegneri e supervisori

Quelli con l'elmetto azzurro sono gli elettricisti

Tra tutti solo voi, uomini da cantiere

Portate elmetti gialli imbrattati di cemento e polvere

Ed assomigliate così tanto a gamberi in un fiume

I pesci grandi mangiano quelli piccoli i pesci piccoli mangiano i gamberi

I gamberi mangiano la polvere che impregna il cielo del cantiere

Nuotano lottando nel misero fiume dei loro sudati risparmi

Non per forza chi si cinge di pelle di pecora dev'essere una pecora quella sera

Avevi lucidato le scarpe di cuoio da quarantacinque *kuai*,¹⁰⁸ le avevi rese abbaglianti

Indossavi un abito da novantotto *kuai* appena comprato

E sebbene i tuoi capelli appassiti fossero tutti imbrillantinati

Nella profondità del neon te ne stavi in piedi all'ingresso di quell'hotel

L'aria istupidita con la quale ti guardavi attorno

Non era comunque sufficiente a nascondere il tuo aspetto di uomo da cantiere, forestiero e paesano

L'ho scritto e cancellato, cancellato e scritto

Uomini da cantiere

Gamberi che vivete nel sudore amaro acido salato

Vessati dalle difficoltà, cari fratelli miei

¹⁰⁸ *Kuai* 块 è il nome utilizzato – per lo più nel parlato – in alternativa a *yuan* 元, classificatore per la moneta cinese, il cui nome ufficiale è *renminbi* 人民币, “valuta del popolo”.

工地上的汉子

写起又划掉划掉又写起
工地上的汉子
我把这个名字反反复复地写了四五次
总因想起了一些大诗人能点石成金的笔下
对他们坚强的意志不屈的信念的讴歌
西感觉有鱼刺在喉
呕吐不出 下咽不了

跟衣服一样厚的衣服上的泥土你看见过吗
跟百孔于疮的命运一样千疮百孔的裤子你看见过吗
跟都市的陷阱一样密布铁钉刺穿脚板的脚板你看见过吗
那些爬在竹子搭起的架子上像摇摇晃晃的生活一样摇摇晃晃
的汉子啊
也许如你在冬暖夏凉的办公室里想像
跟你的女友或者孩子荡秋千压跷板坐过山车一样刺激吧

西十岁的王老汉说他不懂啥子叫意志
他说他只知头上有六七十岁的父母
脚下有两个还在学校里读书的儿女
十六岁的小黑说他不明白么子叫信念
他说他是因为出来时还不够十六岁
没有办到身份证

2

戴红色头盔是老板和经理
戴白色头盔的是工程师和工头
戴蓝色头盔的是电工
只有戴着沾满混凝土和灰尘的黄色头盔的才是你们
工地上的汉子啊
多像河里的那些虾米
大鱼吃小鱼 小鱼吃虾米
虾米吃的是工地上那些漫天纷飞的尘土呵
挣扎地游在自己的汗水积蓄的小河里

拔上羊皮的也未必是羊 那晚
你把四十五块的皮鞋擦得贼亮
穿着一身刚买的九十八块的西装
就算平日里蔫不拉叭的头发被抹得油光
但透过霓虹深处 你站在那家酒店的门口
呆呆地探望的样子
仍掩盖不了你土地土气工地上的汉子的模样

写起又划掉 划掉又写起
工地上的汉子啊
生活在苦与酸涩与咸的汗水里的虾米
我患难的好兄弟
(315-6)

Il primo dei due componimenti inizia con una sorta di *captatio benevolentiae* da parte del poeta-lavoratore, che con una professione di modestia dà voce al proprio sentimento di inadeguatezza derivato dal confronto con i «grandi poeti» in grado di dare dignità letteraria a qualunque cosa con il loro pennello.

La seconda stanza è la più diretta nell'impatto col lettore, al quale vengono rivolte delle domande a bruciapelo. Protagonisti di tali domande sono oggetti legati – almeno in parte – al lavoro: l'uniforme coperta da uno strato di fango più spesso dell'uniforme stessa si fa qui espressione non tanto dell'appartenenza alla classe lavoratrice o dell'orgoglio che da tale appartenenza deriva (come accadeva, per esempio, in *Sulla piattaforma!*), bensì del logorio e della fatica dell'operaio; le lenzuola delle quali si dice siano piene di ferite come il destino del lavoratore stesso (del quale si va così a descrivere la sofferenza, insita nella sua condizione sociale), i chiodi sono appuntiti come la città inospitale per il lavoratore migrante e subalterno e gli trafiggono i piedi in un'immagine estremamente truculenta e, soprattutto, l'intera vita dei lavoratori è tremula e pericolante come l'impalcatura di bambù da essi utilizzata quotidianamente nel loro lavoro. Ancora una volta, dunque, si assiste ad una simbiosi, una metamorfosi tra l'umano e il proprio strumento di lavoro, tesa – a differenza di quanto accadeva in epoca maoista – a convogliare la fragilità dell'esistenza dell'operaio, degno di considerazione e rispetto solo fintanto che dedica il suo intero essere all'attività lavorativa. La stanza si chiude con un altro approccio diretto ad un ipotetico lettore, privilegiato dalla sua condizione di impiegato d'ufficio ma soprattutto dal fatto di avere una famiglia con la quale poter realmente passare del tempo – lusso raramente concesso ai lavoratori *dagong*, la cui famiglia rimane spesso nelle zone rurali d'origine.

Il componimento si chiude con il ritratto, tanto efficace quanto asciutto e stringato, di due lavoratori agli antipodi per età e per condizione ma accomunati dall'essere in un certo senso intrappolati in un limbo inevitabile: Wang è costretto a lavorare dal dover mantenere genitori e figli, e il giovane Hei è bloccato in una condizione di non-esistenza legale che di fatto gli preclude tutto, fatti salvo i primi contatti con la dimensione lavorativa.

Il secondo dei due componimenti è forse più significativo del primo, almeno in questa sede. L'elenco di oggetti di lavoro che costituisce la prima stanza colpisce per le sue

implicazioni: l'enumerazione dei diversi elmetti da cantiere indossati dai lavoratori non ha intento puramente descrittivo, bensì divide – in modo anche concreto, materiale – i lavoratori stessi in diversi gruppi tra i quali sussiste una relazione gerarchica ben precisa (resa tanto più esplicita, verrebbe da dire, quanto più dettagliata si fa la rappresentazione del lavoro e quanto più puntuale si fa l'utilizzo del gergo tecnico), con l'elmetto rosso che contraddistingue coloro che sono in cima alla micro-piramide sociale, quello bianco identifica i tecnici e quello giallo, sporco e pieno di segni del lavoro manuale, identifica gli operai – tra l'altro paragonati, con un'immagine a mio parere piuttosto riuscita, a gamberi che nuotano nel fiume dei propri risparmi – il che non può che riportare alla mente l'accostamento del lavoratore a un serpente su cui è costruita *A notte fonda ritorno al mio paese natale*. In questo caso, dunque, in modo diametralmente opposto rispetto a quanto accadeva nella poesia operaia precedente, i riferimenti agli oggetti di lavoro non concorrono in alcun modo ad accrescere la potenza del lavoratore, ad elevarlo ad eroe o a consentirgli di entrare pienamente in comunione con altri membri del suo stesso gruppo sociale: al contrario, è proprio attraverso gli oggetti che il gruppo dei lavoratori è scisso, diviso in sottocategorie che non solo non appaiono più capaci dello sforzo collettivo d'epoca maoista, ma che per di più sono gerarchizzate e creano disuguaglianze all'interno del gruppo sociale dei lavoratori stessi.

Gli oggetti sono alla base anche della seconda stanza, anche se in questo caso non si tratta di strumenti o attrezzi da lavoro, bensì di indumenti e oggetti quotidiani – le scarpe, l'abito, la brillantina – che il lavoratore indossa o che utilizza per cercare di nascondere la propria natura di operaio nel tentativo di inserirsi in un contesto sociale diverso dal proprio: un tentativo vano, per certi versi anche patetico, che finisce in realtà col dimostrare l'inefficienza del lavoratore migrante alla vita nel luogo d'arrivo, che non lo accetta e nel quale non riesce ad integrarsi. Il tentativo d'integrazione, frustrato, risulta in un ritorno in seno alla comunità *dagong* della quale viene, in un certo senso, riaffermata l'unità proprio con l'ultimo verso, nel quale la voce poetica si rivolge agli operai con un bonario «cari fratelli miei».

Sempre all'interno del filone legato alle immagini dell'uniforme come oggetto di lavoro per eccellenza non posso non riportare – come tappa finale di questo micro-percorso legato alle divise di lavoro – questo breve componimento del già menzionato Zhang Shougang:

L'uniforme della fabbrica

Nell'uniforme è avvolta la giovinezza
Nell'uniforme è avvolto un precario
Cruciale, il suo ruolo

Nell'uniforme sono avvolti i desideri
La nostalgia
E oltre a tutto questo s'intravedono ancora
Il colore della fabbrica e
Il logo

工服

厂服里面包裹着青春
厂服里面包裹着一个打工人
举足轻重的地位
厂服里面包裹着欲望
厂服里面包裹着乡愁
还有看得见的
工厂的颜色和
标志
(47)

In questo esempio, più che in tutti gli altri citati in precedenza, l'oggetto abbraccia e riassume in sé stesso la totalità dell'esistenza del lavoratore e della sua esperienza lavorativa. Ne avvolge prima di tutto la giovinezza, metonimia di tutta la vita e che, della vita, coincide proprio con la porzione che normalmente viene risucchiata nel lavoro precario (e che solo in questo senso è dinamica, e di certo non è affatto dirompente come appariva in *Noi, tutte noi, siamo donne!*) – termine che, d'altro canto, è anche l'etichetta affibbiata all'elemento umano introdotto per sciogliere la metonimia di cui sopra: l'uomo è, prima di tutto se non unicamente, un precario, e l'autore non manca di ironizzare amaramente su quanto cruciale per la società sia il suo ruolo (ad essere consapevolmente taciuta è, chiaramente, la mancanza di riconoscimento e di diritti che con tale importanza stride). Il gioco di metonimie è ripreso nei versi successivi – il lavoratore viene identificato con i propri desideri e, di nuovo, con la propria nostalgia di casa, in una riproposizione di *topoi* ampiamente utilizzati nella poesia *dagong* – prima della chiusa, efficace perché basata sull'effetto contrastivo che l'autore ottiene inserendo in ultima posizione gli elementi materiali dell'uniforme, ovvero il colore e il logo della fabbrica, che dall'essere i tratti più evidenti passano in secondo piano rispetto a tutta l'esperienza soggettiva e individuale di cui l'oggetto è testimone, e finiscono perfino con l'essere in antitesi con quest'ultima.

A conclusione della rassegna di esempi dedicata alla rappresentazione degli oggetti e ai loro utilizzi, riporto un ciclo di poesie ad opera di Huang Shizhao 黄世钊 intitolato *Biglietti da visita* (名片):

I

Statale. Privato. Occupazione. Full time. Part time.
Unità di lavoro. Ruolo. Nomi. Verbi. Aggettivi. Vero. Falso.
Biglietti da visita, che uno ad uno s'illuminano di riflessi chiari o scuri
Formano il fondamento del mio esistere, i miei ricordi
Mi scorrono davanti agli occhi, uno ad uno. Stop.

Con pazienza, m'accollo
Di passare in rassegna questa falange di biglietti da visita diversi per dimensione colore
peso
Come un maresciallo che passi in rassegna le truppe
Non oso trascurarne nemmeno una
Temo che, appena mi distraigo un attimo
Io possa tralasciare qualcosa

Tra questi biglietti da visita
Ce ne sono alcuni che per salvarli ci vogliono 128 giga di memoria
Di alcune neppure con 512 giga
Si riuscirebbe a preservare la crescita e il valore
E per altre basterebbero 16 giga
A contenerle tutte

Alcuni insignificanti biglietti da visita
Bastano a raccogliere in un sol luogo
Più o meno dieci anni della mia vita di lavoratore
Perché dico più o meno, e non dico del tutto?
Perché c'è un biglietto che mi vergogno di mostrare in giro
Stampato sull'uniforme da lavoro
Ruolo: operaio
Davvero, la mia vanità non mi permette d'estrarlo dalla tasca con dignità
E di cacciare un sospiro di libertà alla luce del sole

II

Il biglietto da visita è il lasciapassare per l'identità
È tutto scritto lì, tutto davvero
Di questi tempi
Il modo più semplice di conoscere qualcuno, la sua posizione
È tramite il biglietto da visita
Semplice, chiaro
Recita anche la parte di un viso
Lo si porta con sé nell'uscire
L'interlocutore ne coglie il peso
Con un'occhiata
E decidere a che etichetta attenersi
Nell'accogliere questo biglietto da visita

Biglietti da visita diversi per dimensioni colore
Alcuni di valore assoluto
Mantengono la loro qualità
Per cinque, dieci anni: unità. Indirizzo. Telefono...

Alcuni, nonostante li si scambi senza sosta
Continuano ad essere chiari per chi li legge, a farsi capire
Ma i più tra i biglietti da visita
Se li riprendi dopo pochi anni, finanche dopo pochi mesi
Sono già sbiaditi
Non vi si scorge più il viso

III

I biglietti da visita
Alle volte imbrogliaano apertamente, altre volte sono più sottili
Recano titoli che mettono paura
Tengono una postura di gran classe
Ci vuole qualcuno che strizzi fuori l'aria fritta
Da questi biglietti da visita così sottili
Un compito per niente facile
Ci vuole occhio di lince
E ancor di più occorre saper non esagerare

Spesso, i biglietti da visita sono un'espressione mite
Portamento gentile, da gentiluomo e nobildonna
Parlata e contegno curati e raffinati
Felice cooperazione! Un bicchiere di vino rosso
Le trattative s'interrompono ci si saluta con un sorriso
Non esistono amici per sempre
Né per sempre nemici
Cautela e prudenza nel cuore, sempre

IV

Anche tra amici c'è bisogno dei biglietti da visita
Anche se non serve indicare il titolo dopo il nome
Wang Xiaoer, San Yazhi
È proprio te che chiamo
Con calore
Chi vuol darsi delle arie e dar spettacolo
Buttalo fuori a calci
Senza che serva porgere scuse

Negli occhi dei miei cari
Ho solo un biglietto da visita
Che mi dura per una vita intera
Sono un loro caro
Solo questo, e basta (178-181)

一

国营。民营。事业。全职。兼职。
单位。职务。名词。动词。形容词。虚的。实的。
一张张闪着或明或暗光亮的名片

构成我生存的基础和记忆
在我眼中一一滑过。定格。

不厌其烦
像元帅阅兵一样
我检阅着这些大小不一色彩各异分量不同的名片方阵
不敢有丝毫的怠慢
怕一不小心
遗漏了什么

这些名片
有的需要 128 的内存来装下它的容量
有的即使用 512 的内存
也装不下它的成长史和含金量
而有的只需要 16 或者更少的内存条
就可将它尽数收入

几张薄薄的名片
把我十年的工作经历
差不多一网打尽
为什么说差不多而不说全部
那是因为还有一张名片羞于见人
这张名片印在沾满油漆的工衣上
它的职务是工人
虚荣心让我实在没办法把它体面地掏出来
在阳光下自由的呼吸

二
名片就是身份的通行证
高低上下全写在里面
这个年头
认识一个人和他所处的位置
最简单的方法
就是从名片开始
简单，明了
它还充当着脸面的角色
揣着它出门
对方可以一目了然
看出它的分量
然后确定用什么样的规格
去接待这张名片
大小不一色彩各异的名片
有的含金量十足
五年甚至十年

保持成色不变：单位。地址。电话……
有的虽然不停变换
但发出的名片始终让人看得清楚，明白
而更多的名片
在几年甚至几个月再则一接手
就已经面目模糊
查无此人

三
名片
有时候是明骗，有时候是暗骗
顶着吓人的头衔
端着高端的姿态
要人从薄薄的名片中
挤出虚胖来
真不容易
这需要火眼金睛
更要掌握火候

名片经常是一副温和的面孔
风度翩翩 绅士淑女
言谈举止 温文尔雅
合作愉快 红酒一杯
谈判破裂 微笑送行
没有永远的朋友
也没有永远的敌人
方寸之间 四平八稳

四
朋友之间也需要名片
但不需要名字后面的头衔
王小二三伢子
叫的就是你
透着亲热劲
谁要端着架子来摆谱
把他踢出局
不需要说对不起

在我的亲人眼里
我只有二张名片
二张一辈子的名片
我是他们的亲人
仅此而已
(178-81)

Tutte e quattro le poesie in questo gruppo sono evidentemente costruite sull'immagine dei biglietti da visita, epitome dell'oggetto di lavoro che simboleggia e racchiude in sé tutta l'esperienza di vita di chi lo maneggia. Già nella prima stanza del primo componimento si dice che i piccoli biglietti da visita, con i dettagli ivi riportati, rappresentano tutta l'esistenza del lavoratore e tutti i suoi ricordi, e nella seconda stanza l'accostamento tra i biglietti e le persone vere e proprie si fa più esplicito, lasciando anche spazio al timore – da parte del poeta – di non rendere giustizia ad ognuno di loro, di dimenticarne qualcuno. Soprattutto, in chiusura della prima poesia, diventa chiaro come anche l'esistenza del poeta stesso possa essere condensata in un solo biglietto da visita, e per di più in un biglietto che, per il ruolo che vi è indicato e per le relative connotazioni a livello personale e sociale, non può essere mostrato ad altri senza provarne vergogna: una constatazione, questa, che colpisce, specialmente se si torna con la mente alla continua glorificazione poetica degli operai tipica dei componimenti dell'epoca maoista.

L'implicito gioco di accostamenti tra l'umano e l'inanimato, tra chi lavora e il proprio biglietto da visita continua nel secondo testo, nel quale si fa – se possibile – ancora più chiaro come l'esistenza della persona, dell'essere umano, sia sempre ed invariabilmente un'esistenza-in-quanto-lavoratore: all'interlocutore basta un'occhiata al biglietto da visita per sapere tutto ciò che serve sapere dell'altro, quasi che tutto ciò che esula dal lavoro e dalla logica capitalista del profitto sia superfluo, un “di più” di poco conto di cui non occorre curarsi. Tutto ciò, di fatto, costituisce una ri-articolazione della relazione simbiotica tra lavoratore e oggetto, una simbiosi che – a differenza di quanto accadeva nella poesia *gongnongbing* – non è accrescitiva ma riduttiva, non innalza la figura del lavoratore e non ne accentua l'aura sacrale, bensì ne riduce l'esistenza ad un solo ambito e ne trasmette tutta la fragilità e la precarietà. Non a caso, la poesia si chiude con l'amara constatazione del fatto che la maggior parte tra i biglietti da visita sbiadiscano in poco tempo e che nemmeno la stampa del viso sia più riconoscibile – un triste accenno, forse, al fatto che la giovinezza dei lavoratori sia ancor più effimera per effetto delle dure condizioni di vita alle quali sono sottoposti, e che terminata la giovinezza e venuta meno la completa abilità al lavoro, dell'essere umano resti ben poco.

Nel terzo componimento, che introduce una realtà lavorativa diversa da quella del duro lavoro manuale, il biglietto da visita diventa simbolo della beffarda impossibilità di stabilire relazioni vere e sincere tra individui che comunque mantengono una gentilezza di facciata e pretendono di poter cooperare: un mondo, quello delle trattative e delle cene d'affari, che è forse ancor più cannibale – o per lo meno più sottile nel suo esser cannibale – della dura realtà

del cantiere o della fabbrica, luoghi nei quali era comunque fatta salva la possibilità di costruire relazioni di solidarietà ed empatia.

Nella quarta ed ultima poesia s'assiste ad un recupero di una dimensione per certi versi più personale, più intimistica, attraverso l'enunciazione di due soprannomi che vengono pronunciati con calore e affetto e, soprattutto, con la constatazione, nell'ultima stanza, di come l'unico titolo rilevante sia quello d'essere la persona cara di qualcuno: *less is more*, dunque, se non altro perché l'assenza di ulteriori titoli e di specificazioni riguardo il ruolo e le mansioni d'una persona garantisce di poterne definire precisamente e completamente l'essenza e, al contempo, non lascia spazio alle bugie, alle esagerazioni ed agli inganni di cui è fitta la giungla delle trattative.

Verosimilmente, non basterebbe un solo biglietto da visita per far spazio a tutte le mansioni lavorative ricoperte da Li Mingliang 李明亮, del quale riporto un componimento significativo perché costituisce un esempio di come anche nella poesia *dagong* si ricorra spesso ad una retorica bellica e militaresca per la descrizione dell'esperienza lavorativa:

Sono le cinque e 00 del mattino, e questa è Shenzhen

Le stelle sono ancora adagate nell'abbraccio della rugiada
Sono le cinque e 00, il suono della sveglia perfora le pareti
E squarcia chi dorme sulle stuoie,
Lo taglia a metà

Tenete il passo! Per l'ordine, lottate!
I comandi del capo
Ci cacciano al lavoro
Ogni giorno alle cinque e 20
Ad iniziare una lotta di 15 ore
Con le macchine

Indosso lentamente la mia uniforme
Non mi sono ancora lavato i denti, la faccia
Ma che importa
Ho già soppresso l'abitudine di cacare al mattino presto
E mi son pure abituato a non far colazione

Do un'occhiata all'orologio
Mancano ancora 900 secondi alle 5 e 20
Mi posso strozzare con il fumo d'una sigaretta

Sbadiglio
La strada che porta alla fabbrica è costellata
Di luci brillanti come la neve che mi pugnolano gli occhi

Il suono somnesso d'una lacrima mi dice
Sono passate da poco le cinque e 00 del mattino, e questa è Shenzhen
Lontanissima dal tuo piccolo villaggio di montagna nel sud dello Anhui

这是凌晨五点零零分的深圳

星星还躺在露珠的怀里
5 点 00 分，起床的铃市钻墙而过
将凉席上蜷缩的睡意
拦腰切断

赶货！为订单而战！
老板的指令
让我们每天在 5 点 20 分
被赶下车间
和机器
开始 15 个小时的较量

我慢慢地穿工衣
还没刷牙洗脸
不过没关系
我已憋掉了早起拉尿的习惯
从进厂到现在
我也习惯了不吃早餐

看看表
离 5 点 20 还有 900 秒呢
并还可以抽一交呛人的香烟

哈欠
把通往厂区的小路铺满
雪亮的路灯将我的双眼刺痛
一滴热泪低声对我说
这里是刚过五点 00 分的深圳
这里离皖南的那个小山村很远
(139-140)

Il suono penetrante e violento della sveglia (nel quale si scorge un'eco della campana de *Il suono della campana*, ugualmente penetrante ed inclemente) getta anche il lettore nella quotidianità del lavoratore protagonista – una quotidianità dolorosa e repressiva, come dimostra il contenuto della terza stanza nella quale l'indossare l'uniforme costituisce, ancora una volta, l'inizio "ufficiale" della giornata lavorativa a prescindere dalle necessità (anche

primarie e primariamente corporee) dell'elemento umano. Al lavoratore è sostanzialmente lasciato solamente uno scampolo della giornata, sufficiente appena per una sigaretta prima dell'inizio del turno – della durata, peraltro, di ben quindici ore – e per constatare, con la nostalgia e l'amarezza che abbiamo visto essere un tratto caratteristico della poesia *dagong*, a quanto lontana – spazialmente ma anche a livello di essenza – sia Shenzhen dalla ruralità del villaggio d'origine.

Il passaggio più interessante del componimento è probabilmente la seconda stanza, nella quale la retorica militaresca irrompe con decisione: il capo, come il comandante d'epoca maoista, incita al combattimento e alla lotta, ma non per il progresso collettivo e nemmeno per vincere la potenza della natura, bensì per tenere il passo degli ordini ricevuti, per soddisfare i clienti e per essere in tutto e per tutto allineati ed assimilati alla logica capitalistica della produzione sfrenata e del profitto – e nessuna “variazione sul tema” potrebbe essere più significativa. L'atmosfera bellica viene perpetuata nell'immagine del lavoratore che combatte con le macchine e con l'officina, in una guerra che non ha più niente d'eroico né di mitico e che finisce solo per sfiancare ulteriormente chi è già di per sé costretto a preoccuparsi per la propria sopravvivenza.

La dimensione conflittuale ed apertamente bellica arriva ad essere vista come una componente totalizzante dell'esperienza *dagong* da Xu Fei – della cui vicenda s'è detto nel paragrafo 3.1.2:

Il precariato è un campo di battaglia senza il fumo dei fucili

Ad appena diciott'anni, l'età per imbracciare un fucile
Mi sono arruolato nell'esercito del precariato
Combattevo i capitali taiwanesi coreani americani
Ho combattuto ovunque dove sfocia il Fiume delle Perle
Su un campo di battaglia senza il fumo dei fucili
Sono stato capogruppo responsabile della catena di montaggio caporeparto
Son stato comandante in capo della prima linea di produzione
La mia promozione da tuta blu a colletto bianco
M'ha lasciato coperto di cicatrici

Molte volte avrei voluto disertare il precariato alla vigilia dello scontro
Molte volte avrei voluto intentare una guerra a colpi di parole per un trattamento ingiusto
Molte volte avrei voluto saltare di lavoro in lavoro, andarmene
Salvo finir col ridurre al silenzio il mio cuore per un misero salario

Una fabbrica giapponese appronta un esercito nella zona del delta
Vengo colpito da un proiettile del commercio, sparato a casaccio
E finisco prigioniero di guerra dei giapponesi

Solo perché so l'inglese il giapponese
Son trasferito nel corso dei tecnici una scuola speciale
I compagni sospettano io sia un tirapiedi un traditore
Perciò rubo intelligence alla fabbrica giapponese
Una lavoratrice sputa sangue in officina
Gli arti di due lavoratori sono amputati dalle macchine
L'accusa del sangue, delle lacrime non scavalca la rete metallica delle regole della
fabbrica
Della giustizia il grido è solitario ed assediato

La tristezza, il risentimento e la rabbia covati dai miei compagni
Mi portano improvvisamente alla mente l'incidente di Shenyang
Il massacro di Nanchino le donne costrette a prostituirsi durante l'occupazione
Tutti gli immondi coltelli giapponesi
Che trapassarono il torace ai compagni del Nordest
Chiaro, ora siamo nell'epoca dell'armonia e del commercio
Ma io sono al limite della mia sopportazione e alla fine scaglio
Una granata anticarro d'ultima generazione chiamata "Legge del lavoro"
Che lascia Kuroda, presidente del CdA, riverso dopo l'esplosione
E sessantasei compagni in rivolta io guido, risoluto
Nel ritorno al rifugio delle imprese statali

打工是没有硝烟的战场

刚刚十八岁一枝枪高的年龄
我就参加了打工大军
打台资 打韩资 打美资
转战珠江三角洲
在没有硝烟的战场上
历任班长 拉长 主管
担任生产前线总指挥
从蓝领晋升白领的“军街”
让我伤痕累累

好多次想临阵脱逃背奔打工
好多次想为不公的待遇展开唇枪舌剑
好至次想打-枪挪一个地方
但最后又为薄薄的工薪铁石心肠

日资厂在珠三角招兵买马
我被一枚商业的流弹击中
竟当了白本人的俘虏
就因为我会说英语 日语
我被调到技术课 特高课
同胞们怀疑我是走狗 汉奸
因此我窃取了白资广的情报

一位女工在车间咯血
两名男工被机器截肢
血泪的控诉越不过厂规森严的铁丝网
正义的呐喊也遭四面楚歌

工友们含多少愤懑多少忧怨
使我猛然想起“九一八事变”
想起南京大屠杀 想起慰安妇
想起一把把罪恶的东洋刀
刺进了多少东北同胞的胸膛
当然现在是和平经贸的年月
但我忍无可忍 最终扔出
一颗叫《劳动法》的新型手雷
将日本董事长黑田炸翻
毅然带领六十六名同胞—— 起义
投奔国企……
(86-7)

La traiettoria del protagonista – che, in questo caso, coincide con la voce poetica – è descritta nella sua totalità come una guerra. La prima stanza, apertamente autobiografica, parla dell’inizio della vita da lavoratore precario come di un arruolamento nell’esercito – esercito nel quale il protagonista ricopre più ruoli, sempre in conflitto con qualcuno, sempre in lotta per la propria sopravvivenza: alla fine, il passaggio da un lavoro puramente manuale ad una posizione di dirigenza («da tuta blu a colletto bianco») avviene effettivamente, ma ad un costo fisico e psicologico che pare piuttosto alto. La conflittualità continua non è, com’è per certi versi lecito aspettarsi, vissuta con serenità dal lavoratore, che cerca vie d’uscita dalla propria condizione senza trovarne, o senza trovare il coraggio di rinunciare al misero salario che questa gli garantisce.

Anche il reclutamento di personale da parte dell’azienda giapponese è presentato in chiave bellica come l’allestimento di un esercito del quale il protagonista finisce per essere prigioniero e dal quale prova a carpire delle informazioni – restituite, queste ultime, sotto forma di testimonianza degli infortuni patiti dai dipendenti della fabbrica. Il clima di sospetto dei colleghi giapponesi scatena nel protagonista sentimenti di vendetta per i fatti dell’epoca della guerra sino-giapponese, e nella fattispecie: l’incidente di Shenyang (espressione con la quale ci si riferisce al *casus belli*, ovvero ad un attentato compiuto nel 1931 nell’allora Mukden, in Manciuria, dall’esercito giapponese e volto a fornire al Giappone stesso un pretesto per l’invasione della regione); e il massacro di Nanchino, perpetrato dall’esercito giapponese tra il 1937 e il 1938 e in cui furono uccise circa 300.000 persone. Guidato da questi sentimenti, il

protagonista intenta una reazione che, nuovamente, si articola in toni bellici: la “legge sul lavoro” viene impugnata – un termine che ha anch’esso, almeno per me, un sapore vagamente bellico – come una granata anticarro che sbaraglia il dirigente giapponese e consente al protagonista di porsi alla testa di un esercito di rivoltosi e di guidarli al porto sicuro delle imprese statali, al di fuori del precariato.

Ho scelto di presentare questo componimento per ultimo perché lo trovo incredibilmente incisivo e rappresentativo di come, nella poesia *dagong*, si assista al recupero di alcuni elementi propri della poesia maoista in una chiave diversa. In questo caso specifico, dalla poesia *gongnongbing* si attinge per quanto riguarda il linguaggio esplicitamente e squisitamente bellico – si pensi, per esempio, a *Commando di prima linea* – portato all’estremo nell’essere preciso e dettagliato fino al tecnicismo. Nonostante questo aspetto, comunque, la poesia si mantiene marcatamente individuale nella sua tonalità generale, e l’espressione del soggetto – di cui si è detto al paragrafo 3.2.1 – è ben presente e rintracciabile, nel tono autobiografico della prima stanza e soprattutto nel desiderio di diserzione a cui il poeta dà voce nella seconda stanza. Un altro esempio di elemento mutuato dalla lirica d’epoca maoista – e, in generale da tutta la tradizione della lirica politica – è l’afflato patriottico di cui è impregnata l’ultima stanza, anch’esso, d’altra parte, rivisitato in chiave individuale e autobiografica e spogliato dell’originaria valenza eroica e politica.

3.3 Riepilogo

In questo capitolo ha trovato spazio il confronto tra due pubblicazioni apparse in momenti molto diversi della storia letteraria e politica della Cina. I numeri di *Shikan* presi in considerazione, infatti, risalgono agli ultimi colpi di coda della Rivoluzione Culturale, un periodo – come già si diceva in apertura del capitolo – di estrema politicizzazione, alla quale anche la produzione letteraria non si sottraeva. Di conseguenza, i componimenti pubblicati su *Shikan* – che, allora come oggi, è da considerarsi la rivista di poesia ufficiale per antonomasia – sono anch’essi estremamente politici in natura, quando non propagandistici. L’antologia *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005*, invece, si inserisce nel contesto di pubblicazione *minjian*, nel senso che, seppur pubblicata da una casa editrice regolarmente registrata presso le autorità, lo Stato non ha partecipato in alcun modo alla realizzazione del progetto, che invece è stato ideato e portato a termine “dal basso”, per iniziativa più o meno autonoma dei curatori e dei poeti coinvolti. Al netto, quindi, di una materia letteraria che è estremamente difficile rendere totalmente priva di echi politici, da un lato viene meno l’assoluta necessità di aderire completamente ad alcune coordinate prestabilite, e dall’altro la soggettività emerge con prepotenza, anche nella raffigurazione di ambienti e condizioni di lavoro oltremodo alienanti.

Tanto l’una quanto l’altra pubblicazione costituiscono, a mio parere, casi studio estremamente rilevanti non soltanto per documentare l’evoluzione della poesia operaia a livello contenutistico e la sua articolazione in fenomeni differenti – la poesia “degli operai, dei contadini e dei soldati” e la poesia *dagong* – e comunque riconducibili ad una tradizione e una sensibilità letterarie comuni, ma anche rispetto al tentativo di documentare la traiettoria della poesia operaia nell’ultimo mezzo secolo abbondante, specialmente nel suo posizionamento rispetto all’autorità politica e letteraria – rimando al capitolo successivo per considerazioni più ampie e argomentate in merito a quest’ultimo punto. Nel frattempo, in chiusura di questo capitolo vale la pena ripercorrere quanto emerso dal lavoro di analisi per quanto riguarda la sfera prettamente testuale e contenutistica.

Come si diceva nel paragrafo 3.2.1 il lavoro, nel tempo, non è più sentito come uno sforzo collettivo che riguarda tutti i membri della società e finanche la costruzione della società stessa, bensì come un doloroso aspetto dell’esistenza dell’individuo impegnato nella lotta per la propria sopravvivenza. Nelle poesie, questo cambiamento di percezione risulta – oltre che in una focalizzazione diversa e in una gamma diversa di emozioni attribuite al lavoratore – in un mutamento di equilibri all’interno della tensione, storicamente viva e pregnante nella poesia

cinese, tra collettivo e privato. Nella fattispecie, se in epoca maoista si assisteva ad uno sfumare dell'individuo nel collettivo, nella totale identificazione tra il singolo lavoratore, la massa di suoi compagni e anche il poeta stesso, nella poesia *dagong* – in parte, come si diceva in 3.2.1, anche per effetto degli sviluppi tematici della poesia cinese in senso lato – l'ago della bilancia pende chiaramente a favore dell'individuo, il cui punto di vista è sempre dolorosamente evidente, al punto da risultare nell'incomunicabilità e nell'alienazione non soltanto rispetto al prodotto del proprio lavoro, ma anche rispetto ai propri colleghi, con i quali non è più possibile creare un rapporto di completa e totale identificazione. In altre parole, se il *topos* della costante interazione tra dimensione collettiva (che coincide, in questi casi, con quella lavorativa) e dimensione privata viene di fatto proposto – e ciò è stato reso esplicito con numerosi rimandi tra le poesie analizzate in tutto il capitolo – sia dai poeti *gongnongbing* sia dai *dagong*, ciò avviene con modalità e finalità molto diverse: da un lato troviamo la celebrazione della sublimazione dell'individuo nel collettivo al servizio di ideali condivisi e gloriosi, dall'altro abbiamo l'accentuazione della solitudine e della subalternità del lavoratore, che vede la propria sfera privata continuamente violata e schiacciata dalle necessità del lavoro.

All'interno – e in conseguenza – di questo radicale cambio di paradigma, la figura del lavoratore perde tutti i propri connotati eroici e mistici e, più in generale, perde la propria centralità: ciò risulta, a livello poetico, nel fatto che nella poesia operaia post-1985 manchino totalmente ritratti di lavoratori modello, elogiati per i propri risultati e per i contributi resi alla nazione e costantemente impegnati in una mitica battaglia per il dominio della natura; e – all'opposto – nell'abbondanza di esempi in cui il lavoratore è declassato, deumanizzato tramite metafore animali e sminuito nel suo ruolo sociale. Tali differenze sono sottolineate nel paragrafo 3.2.2, nel quale si sottolinea anche come il dispositivo letterario costituito dalla descrizione dell'ambiente di lavoro abbia un ruolo fondamentale nel tratteggiare l'immagine del lavoratore: nella poesia d'epoca maoista, l'eroismo del lavoratore – tanto del modello, dell'Uomo d'Acciaio, quanto delle masse che ne seguono l'esempio – viene accentuato attraverso il costante contrasto con una natura inospitale e maestosa che dev'essere contrastata e domata; mentre nelle poesie dei lavoratori migranti la controparte dell'elemento umano è normalmente costituita da elementi urbani che appaiono torreggianti e inclementi, accentuando così non l'eroismo del lavoratore, bensì la sua condizione di subalternità. Questa tendenza a ri-articolare il ruolo poetico dell'ambiente di lavoro e di vita e del suo rapporto con il lavoratore va certamente considerata nella sua interazione con le metafore specifiche con cui al lavoratore ci si riferisce nella poesia *dagong*, in quanto entrambi questi elementi – e non esclusivamente

questi elementi, come sottolineato nell'analisi delle singole poesie – concorrono alla rappresentazione del lavoratore come soggetto emarginato e alienato.

La desacralizzazione dell'attività lavorativa nella sua articolazione poetica non è un processo limitato alla figura del lavoratore. Dal confronto tra le due pubblicazioni emerge un costante utilizzo del vocabolario tecnico legato all'attività lavorativa e agli strumenti di lavoro, che sono sempre designati in modo estremamente preciso. Se questa comune sensibilità verso la parte più tecnica e più caratteristica dell'esperienza lavorativa accomuna la poesia maoista ai versi dei *dagong*, rafforzando l'ipotesi per la quale essi siano da inserire in una tradizione letteraria comune, è pur vero che – ancora una volta – le finalità che sottostanno all'utilizzo di uno stesso tropo sono differenti, e che lo stesso vale per i risultati ottenuti. In epoca maoista, la minuziosa descrizione degli strumenti di lavoro si accompagna ad una loro caratterizzazione sacrale, quasi fossero dei cimeli tramandati di generazione in generazione e, soprattutto, quasi che la loro presenza accrescesse l'eroismo del lavoratore che li impugnava come armi. Di fatto, la solennità e la possanza della figura del lavoratore beneficiano della sacralità dello strumento impugnato, e lo strumento stesso acquista valore sacrale per effetto dell'essere impugnato dal lavoratore, in una simbiosi benefica per entrambe le parti. Nella poesia *dagong*, invece, la relazione – pur di simbiosi, va detto – tra l'umano e l'inanimato, tra il lavoratore e il proprio strumento non nobilita alcuna delle parti in causa: a volte il lavoratore si tramuta nell'oggetto e viceversa, in una metamorfosi continua tesa sempre e comunque ad essenzializzare il lavoratore, a ridurre tutta l'esistenza a poche caratteristiche sempre riconducibili alla logica del profitto; in altri esempi ancora lo strumento si fa protesi, dispositivo essenziale perché il lavoratore possa svolgere la propria funzione, senza il quale non gli è più possibile lavorare – e il fatto che tutta l'esistenza del lavoratore sia legata ad un oggetto dice molto su quanto fragile e precaria essa sia.

Il paragrafo 3.2.3 è organizzato, oltre che attorno alle differenze nella presentazione degli strumenti di lavoro, anche attorno all'utilizzo che in entrambi i contesti – *gongnongbing* e *dagong* – si fa della retorica bellica e militaresca. In epoca maoista, infatti, il lavoratore viene tendenzialmente raffigurato impegnato in un costante combattimento contro la materia prima che deve dominare e conquistare, o contro i nemici del socialismo, nella lotta ai quali l'impeto lavorativo gioca una parte importantissima. Da un certo punto di vista, la rappresentazione del lavoratore come combattente è un passaggio logico nella costruzione della sua immagine eroica: un eroe, dopotutto, dimostra il suo valore in battaglia più che in ogni altra situazione, ed in tempo di guerra più che in tempo di pace. Per questo motivo, l'impresa del lavoratore maoista è un'impresa bellica, e il rapporto tra leader e sottoposto è un rapporto sì gerarchico,

ma di profonda comunione d'intenti, di cieca ed entusiastica obbedienza. All'interno del fenomeno *dagong*, invece, il rapporto con il proprio superiore è un rapporto di asimmetrico antagonismo: il capo – non più leader politico ma solamente lavorativo – tiene il coltello dalla parte del manico e fa pesare tutta la propria superiorità rispetto al lavoratore – con il quale non condivide alcuna grandiosa visione politica a lungo termine, né alcun ideale – tramite insulti ed ordini. Più in generale, viene sì recuperato anche il linguaggio bellico d'epoca maoista, ma con prospettive diverse: in alcune poesie gli incitamenti del capo a lottare non prevedono più l'esortazione a scarificarsi per il progresso della società socialista, per il raggiungimento di un obiettivo in nome di grandiosi ideali, bensì per accrescere il profitto dell'azienda, finalizzare quanti più ordini possibile. Nell'esempio che conclude il paragrafo precedente, infine, il linguaggio bellico è piegato ai fini della nuova espressione della soggettività che caratterizza la poesia *dagong*, e la sua funzione in quanto dispositivo letterario viene sostanzialmente sovvertita: l'impianto retorico militaresco non è più il luogo all'interno del quale il lavoratore sublima la propria partecipazione ad una nobile impresa collettiva, bensì si costituisce come il luogo in cui si esplicitano le incertezze e le tribolazioni di un individuo impegnato in una battaglia personale per la propria sopravvivenza in un mondo che lo schiaccia e lo sfrutta.

Alcuni dei punti di questo riepilogo vengono ripresi anche nel capitolo successivo, che li mette più esplicitamente in relazione con una dimensione sociologica e con il posizionamento che la poesia operaia assume, di volta in volta, in relazione al reame della politica.

CONCLUDERE: ALCUNE RISPOSTE, ALTRE DOMANDE

Credo che concludere sia una delle cose più difficili a questo mondo, tanto più perché non esistono belle o brutte conclusioni. Una conclusione, in fin dei conti, è tale solo se conclude, e non se – per esempio – si limita a ripercorrere, a ricapitolare, a riepilogare. Questo rischio, d'altro canto, è sempre dietro l'angolo, e forse ancor di più al termine di un abbondante centinaio di pagine nelle quali gli snodi teorici sono stati diversi, e nelle quali è stata tradotta, analizzata e commentata una discreta mole di testi: un lavoro dal quale spero – senza presunzione ma, se mi è concesso dir così, con la speranza che il mio sperar non manchi di fondamento – che i molti e vari spunti emersi siano risultati chiari e rilevanti per il lettore quanto lo sono stati per me.

La difficoltà nel concludere, in realtà, deriva proprio dall'emersione, durante il lavoro di stesura, di tali e tante suggestioni: da un lato, questo è gratificante e consolante per chi scrive, almeno nella misura in cui è un segno tangibile di come l'argomento e l'approccio scelti non rischino d'esser sterili; dall'altro, allo stesso tempo, la tentazione di aggrapparsi – in sede conclusiva, dove appunto si dovrebbero “tirare le fila”, come insegna la saggezza popolare – a quanti più fili possibili è forte, col rischio innanzitutto di non concludere veramente, e secondariamente di non fornire risposte adeguate o adeguatamente argomentate ai quesiti dai quali il lavoro di ricerca ha preso il via e alla cui soluzione, se non altro per dovere di lealtà – ma anche per coerenza logica – spetta comunque il primato su tutte le altre suggestioni presentatesi in corso d'opera.

La prima delle due domande fondamentali poste nell'introduzione era relativa a come cambino le caratteristiche della poesia operaia dall'epoca della Rivoluzione Culturale al XXI secolo. Per cercare una risposta – o meglio, un insieme di risposte – ho confrontato due pubblicazioni (e qui, malgrado il preambolo, mi si perdonerà una certa dose di riepilogo): da un lato i numeri 1, 4 e 7 di *Shikan* dell'anno 1976, che raccolgono componimenti del periodo della Rivoluzione Culturale, e dall'altro l'antologia *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005*. Dal confronto tra queste pubblicazioni, che trova spazio nel capitolo precedente a questo, sono emersi tre ordini di differenze a livello testuale, in merito ai quali è utile riprendere brevemente quanto enunciato in chiusura del capitolo 3.

Innanzitutto, la categoria-lavoro, rappresentata nella poesia maoista come un'impresa collettiva alla quale tutti si sentivano partecipi e nella quale l'individualità trovava spazio solo in quanto sfumata e sublimata nella collettività, diviene nella poesia *dagong* non solo una questione prettamente individuale, ma anche e primariamente una fatica, un aspetto

dell'esistenza che causa prima di tutto dolore e sofferenza. La mutata percezione dell'attività lavorativa si concretizza, in poesia, nella riproposizione – di nuovo, a testimonianza di una comune culla letteraria per la tradizione *gongnongbing* e quella *dagong* – della tensione tra collettivo e privato, nella quale tuttavia è la dimensione privata a prendere il sopravvento: si passa, in altre parole, da una celebrazione del collettivo al servizio di ideali gloriosi alla dolorosa e intima accentuazione del senso di subalternità del lavoratore: una condizione tanto più evidente in quanto, sebbene condivisa da tutto un gruppo sociale caratterizzato da esperienze simili, è percepita a livello intimo e individuale, e come tale è rappresentata in poesia.

Il secondo grande nucleo di differenza, strettamente legato al primo, ha a che fare con la figura del lavoratore. Nell'impresa gloriosa d'epoca maoista, il lavoratore non poteva che essere un eroe, centrale nello svolgimento dell'impresa stessa e dotato di potenza e caratteristiche quasi mistiche: l'esempio più immediato in tal senso è certamente l'Uomo d'Acciaio, protagonista di tanti dei componimenti pubblicati su *Shikan*. Come si diceva nel capitolo precedente, anche il fatto che le imprese di questi lavoratori-eroi avessero luogo nella natura e per ottenere il dominio di quest'ultima, generando immagini di sforzi di proporzioni ciclopiche, concorre all'elevazione del lavoratore ad una condizione quasi sovrumana. In tanti esempi di poesia *dagong* (e in particolare in quelli riportati in questa tesi), al contrario, al senso di piccolezza, subalternità e straniamento del lavoratore nella dimensione urbana – accentuato dal fatto che la città venga rappresentata come imponente, torreggiante e inospitale – si accompagna una tendenza a presentare il lavoratore accostandolo ad insetti e animali, privandolo della sua umanità e dignità. A questo proposito è doveroso precisare che esistono delle eccezioni, sebbene non se ne faccia esplicita menzione qui. In alcuni casi, il lavoratore mantiene la sua aura di gloria e dignità, sebbene in una luce completamente diversa (Iovene; Picerni 2022): se nel periodo maoista il lavoratore era una figura gloriosa grazie al contesto sociale nel quale era inserito e al suo ruolo in esso, in certa poesia *dagong* il lavoratore è glorioso proprio nonostante le condizioni sociali che affronta, ed in virtù del suo rifiuto di rimanere schiacciato dalle condizioni e dall'ambiente di lavoro, tetro e annullante.

Alla caratterizzazione della figura del lavoratore – e quindi, per estensione, dell'esperienza lavorativa – concorre anche il modo di descrivere gli strumenti che quest'ultimo impiega nella sua attività. In questo senso, come si diceva, la poesia *gongnongbing* e la poesia *dagong* sono certamente legate da una comune sensibilità nei confronti del dettaglio tecnico e dalla minuziosa raffigurazione degli strumenti. Tale dispositivo, però, viene impiegato con finalità differenti – e anche con intensità differenti: se

possibile, alcuni autori *dagong*, tra i quali Zheng Xiaoqiong, fanno del linguaggio tecnico il perno di una descrizione realista dell'ambiente di lavoro. L'attrezzo da lavoro è, in epoca maoista, oggetto sacrale: il lavoratore accresce la propria possanza e il proprio eroismo impugnando lo strumento, e lo strumento viene a propria volta nobilitato e sacralizzato proprio in conseguenza del suo utilizzo da parte del lavoratore. Per i lavoratori migranti, invece, il rapporto tra uomo e attrezzo da lavoro, pur mantenendosi simbiotico (o metamorfico), non è benefico per alcuna delle due parti: l'esistenza dell'umano viene essenzializzata ad alcune caratteristiche affatto nobilitanti, e spesso la presenza dello strumento è l'unica garanzia dell'abilità al lavoro dell'uomo.

L'ultimo punto emerso dal precedente capitolo è quello relativo al diverso utilizzo che, nei componimenti pubblicati su *Shikan* e in quelli raccolti nell'antologia curata da Xu, Luo e Chen, si fa della retorica militaresca e del relativo immaginario. Per quanto riguarda il periodo maoista, l'impresa lavorativa – oltre che collettiva ed eroica – è sempre bellica, e coloro che guidano alla realizzazione di tale impresa sono sì superiori gerarchicamente ai lavoratori, ma tra gli uni e gli altri sussiste una completa comunione di intenti che risulta in totale obbedienza da parte del lavoratore. Nella poesia *dagong*, d'altra parte, la relazione gerarchica tra lavoratore e capo è esasperata e, in quest'ottica, l'immaginario bellico viene recuperato per spronare il lavoratore a tenere il ritmo della nuova economia capitalista e, allo stesso tempo, filtrato attraverso la lente fornita dalla focalizzazione individuale e soggettiva che permea tutta la poesia dei lavoratori migranti.

Ribadite le principali differenze emerse a livello testuale dal confronto tra le due pubblicazioni, resta ora da fornire una risposta alla seconda delle domande poste in apertura: questo cambiamento si riflette in termini di posizionamento della poesia operaia come filone letterario nei confronti dell'autorità politica e letteraria in Cina? O, in altre parole: che relazione intercorre tra la dimensione prettamente testuale – e gli sviluppi che la contraddistinguono e definiscono – e la realtà sociale, nella misura in cui è in essa che la poesia operaia si inserisce e si relaziona con il potere?

Sulla base di quanto emerso nel corso del lavoro di ricerca e di stesura di questa tesi, il mio tentativo di risposta si basa sulla fondamentale idea che il rapporto tra la poesia operaia come forma letteraria e l'assetto della realtà sociale in cui essa si inserisce non sia unidirezionale, ma sia un rapporto di reciproca e continua costituzione.

Da un lato, infatti, è innegabile che il contenuto dei testi sia – direi in qualsiasi caso, senza timore reverenziale per la generalizzazione – in qualche modo figlio del contesto nel quale i testi vedono la luce: nella fattispecie, credo che i cambiamenti nell'articolazione poetica

del lavoro manuale e dei suoi corollari – la figura del lavoratore, gli strumenti e la retorica bellica – brevemente riassunti poc’anzi siano senza dubbio riconducibili ai cambiamenti che, a livello politico e sociale, hanno interessato la Cina tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, e che continuano ancora oggi. La morte di Mao e il conseguente avvicendamento al vertice del PCC hanno senza dubbio portato ad un cambiamento su larga scala nella vita delle persone, in particolare dal 1978 in avanti con l’inizio dell’epoca delle Riforme e Aperture. Il nuovo assetto cinese e, soprattutto, l’apertura del paese nei confronti del resto del mondo sono certamente state il preludio alla più decisa riforma in campo economico dei primi anni Novanta e all’ingresso vero e proprio della Cina nell’economia di mercato. Quest’ultima, in particolare, è stata una svolta dalle conseguenze incredibilmente importanti sul lavoratore e sul suo ruolo all’interno della società: da soggetto cardine e imprescindibile per la costruzione della società socialista, il lavoratore (o quantomeno l’operaio, il lavoratore non qualificato) è divenuto una sorta di bene di consumo, un mezzo attraverso il quale raggiungere la finalità ultima – il profitto – e del quale si poteva disporre senza grandi riguardi quando le sue prestazioni non fossero più necessarie (Russo in Franceschini; Loubere; Sorace 2019, 31). Il nuovo assetto politico e la nuova scala valoriale definitasi dagli anni Ottanta in avanti sono risultati, oltre che in un minore prestigio sociale e in una marginalizzazione della figura del lavoratore, in una minore centralità del lavoro manuale e dell’impegno lavorativo collettivo all’interno della retorica dominante – non è un caso, credo, che l’immagine del lavoratore eroico come modello per le masse sia stata sostituita dall’ideale dell’imprenditore di successo.¹⁰⁹

Entrambi i fattori di cui sopra, afferenti in qualche modo alla sfera contestuale, hanno contribuito a dare forma al nuovo paradigma per l’articolazione poetica del lavoro manuale e dei suoi corollari, le cui caratteristiche sono riassunte poco sopra. Certamente, infatti, non è una coincidenza che ad una marginalizzazione del lavoratore come soggetto sociale corrisponda una proliferazione di esempi, in poesia, di rappresentazioni di lavoratori declassati (quando non una deumanizzati) così come non è una coincidenza il fatto che, col venir meno della pervasività del discorso sulla pratica del lavoro manuale nella sfera pubblica, siano venute meno anche le celebrazioni poetiche dell’attività lavorativa come sforzo eroico e collettivo.

¹⁰⁹ Un’affermazione, questa, per la quale mi baso primariamente sulla mia personale esperienza della Cina. Al di là degli sviluppi relativamente recenti nella sua vicenda, infatti, l’esempio più chiaro di questa tendenza ad idolatrare l’imprenditore di successo – che è divenuto tale chiaramente attraverso il lavoro, ma spesso non un lavoro manuale – è Jack Ma (Ma Yun 马云), fondatore di Alibaba.

D'altra parte, però, sarebbe un errore sottovalutare l'importanza del ruolo che le scelte testuali degli autori – vale a dire il modo in cui i poeti-lavoratori rappresentano la categoria-lavoro e, in certi casi, se stessi in poesia – a propria volta giocano nel costruire e consolidare il posizionamento del poeta stesso e della sua opera all'interno della società, ed in particolare in relazione all'autorità. In altre parole: se da un lato l'assetto sociale, e quindi la realtà extra-testuale (e lo status e la condizione del lavoratore e del lavoro all'interno di essa) gioca certamente un ruolo nel dare forma all'articolazione poetica del lavoro manuale, dall'altra anche quest'ultima agisce a propria volta sulla realtà extra-testuale, contribuendo a situare il poeta e la sua opera in relazione al potere e all'ideologia dominante. In termini più concreti e, spero, immediati, direi che se da un lato i cambiamenti sociali danno forma all'esperienza del poeta-lavoratore, esperienza che costituisce proprio la materia prima per la poesia operaia, dall'altro le scelte compiute, in sede di produzione poetica, nella rappresentazione della propria esperienza hanno un ruolo decisivo nell'allineare il poeta allo standard definito dall'autorità, a discostarsene o ad assumere posizioni intermedie.

Una volta stabilito il fondamentale carattere bidirezionale della relazione tra testo e contesto, occorre ora definire più precisamente come la traiettoria di sviluppo testuale della tradizione di poesia operaia (dalla poesia *gongnongbing* a quella *dagong*) abbia effettivamente contribuito a determinare il posizionamento che, di volta in volta, la poesia operaia ha assunto nei confronti del potere.

A questo proposito, occorre partire da una fondamentale considerazione: il lavoro manuale – inteso come categoria, come nucleo tematico da sviluppare in poesia o, in generale, in qualunque forma letteraria o artistica – è un tema, come si diceva nel capitolo teorico-metodologico d'apertura, estremamente carico di storia e di valenza politica, specialmente in Cina. Se è vero che l'intensità e la proliferazione, all'interno della società, di immagini relative al lavoro manuale come cruciale per il progresso collettivo è diminuita – o perlomeno cambiata, nel senso che l'accento, ora, mi pare esser posto molto più sul successo e sulla capacità di ottenere risultati e profitto – ciò non toglie che il lavoro rimanga un tema sensibile, proprio in virtù della sua storia e delle connotazioni politiche di cui sopra. Per questa ragione, scegliere di rappresentare, nella propria opera poetica, la propria esperienza di lavoratori – e, nel caso dei poeti *dagong*, lo sfruttamento e le diseguaglianze che la caratterizzano – comporta una presa di posizione nei confronti dell'*establishment*. Per “presa di posizione” non intendo tanto uno schieramento da parte del poeta, quanto una collocazione della poesia operaia come tradizione letteraria rispetto all'ideologia dominante: rappresentare il lavoro manuale, e rappresentarsi come lavoratori nella propria poesia in epoca maoista significava, nella

stragrande maggioranza dei casi, collocarsi nella sfera dell'ufficialità e all'interno dei limiti estetici e contenutistici stabiliti dall'autorità politica; mentre parlare di lavoro oggi significa, generalmente, documentare condizioni di vita durissime, aspirare ad un miglioramento della propria condizione e, in modo più o meno esplicito, denunciare uno *status quo* rispetto al quale si è insoddisfatti.

A livello generale, dunque, la combinazione tra i rivolgimenti sociali degli ultimi quarant'anni e i cambiamenti che hanno interessato la poesia operaia a livello testuale – nel passaggio, per così dire, dalla sua declinazione *gongnongbing* a quella *dagong* – sono risultati in un cambiamento in termini di posizionamento di quest'ultima nei confronti dell'*establishment*: da forma letteraria estremamente allineata alle posizioni dell'autorità, la poesia operaia è divenuta una forma letteraria principalmente di denuncia, estranea – quando non contrapposta – all'area di pertinenza dell'autorità, almeno da un punto di vista tematico – la questione, come accennato poco più avanti, diviene più complicata quando si considerano le traiettorie dei singoli autori nel loro rapporto con le istituzioni.

A livello pratico, la traiettoria sopra descritta si riflette nella natura delle pubblicazioni sulle quali la poesia operaia trova spazio: come già menzionato nei capitoli precedenti, in epoca maoista la “casa” della poesia operaia era *Shikan*, pubblicazione ufficiale per eccellenza e voce delle politiche statali nel campo della poesia, mentre la principale antologia di poesia *dagong* si colloca in una posizione decisamente più vicina al contesto *minjian* – l'impulso per il progetto proviene dal basso e non v'è alcuna partecipazione statale, sebbene la pubblicazione sia comunque munita di codice ISBN e, quindi, autorizzata dallo Stato.

È arrivato il momento di ricapitolare i vari passaggi di questo ragionamento, più in breve. Per prima cosa, si è stabilito – con l'analisi del capitolo precedente, i cui risultati sono stati ripresi in apertura di questo capitolo – che il genere della poesia operaia ha conosciuto, a livello testuale, dei cambiamenti importanti – soprattutto nelle modalità di rappresentazione del lavoro e del lavoratore – tra la sua declinazione *gongnongbing* (nel periodo maoista) e quella *dagong* (dalla metà degli anni Ottanta ad oggi). Si è inoltre stabilito che questi cambiamenti sono certamente conseguenza dei rivolgimenti che hanno interessato tutta la società cinese a partire dalla fine degli anni Settanta, e della riconfigurazione del ruolo sociale del lavoratore all'interno di essi. Tenendo presente questi due punti, si è proceduto illustrando come le diverse modalità con le quali la tematica lavorativa, e soprattutto la figura del lavoratore – intrinsecamente sensibili e politiche – siano state incorporate nella poesia operaia abbiano contribuito in modo decisivo nel determinare il posizionamento che questa configurazione letteraria ha assunto nei confronti dell'autorità e degli standard da essa emanati:

da forma allineata ed ufficiale per eccellenza in epoca maoista, la poesia operaia è divenuta luogo di denuncia e di espressione della subalternità negli ultimi quattro decenni; questa inversione di posizionamento nei confronti dell'autorità si riflette anche nella natura delle pubblicazioni sulle quali la poesia operaia appare: dalla rivista ufficiale per eccellenza, ad un'antologia prodotta al di fuori dell'orbita statale; dal contesto *guanfang* a quello *minjian*.

Mi pare doveroso, a questo punto, ricollegarmi a quanto detto a proposito di ufficialità e non ufficialità nei capitoli precedenti e precisare che, per quanto sia vero che la diversa natura delle pubblicazioni nelle quali la poesia operaia trova spazio riflette e testimonia il diverso posizionamento assunto da quest'ultima nei confronti dell'autorità e delle sue emanazioni, questa distinzione dicotomica vada certamente maneggiata con cautela.

Quelle da me individuate, in fin dei conti, sono tenenze generali e certamente non rappresentano un tentativo di incasellare tutta la poesia *gongnongbing* o la poesia *dagong* nell'una o nell'altra categoria. Questo sostanzialmente perché una particolare forma letteraria può essere definita in un modo o nell'altro – *guanfang* o *minjian* – a seconda dei presupposti dai quali ci si muove: esistono, sulla scena poetica cinese, autori che godono dello status di scrittori di professione, stipendiati dall'Associazione degli Scrittori, che pubblicano anche su spazi *minjian* e producono poesia che si discosta dall'estetica ufficiale; viceversa esistono autori *minjian* (amatoriali, per esempio, o che comunque vedono le proprie opere pubblicate in spazi al di fuori dell'ufficialità) la cui opera è a tratti molto vicino, per tematiche e per forma, al contesto *guanfang*; ed esistono anche autori molto affermati – come Yang Lian (Edmond 2006) – che si collocano in una posizione intermedia, traendo beneficio dalla mancanza di una distinzione netta e stabile. Sostanzialmente, un autore o una particolare configurazione letteraria possono rientrare nell'una o nell'altra categoria a seconda che la questione si ponga a partire da un punto di vista estetico-contenutistico, da un punto di vista di spazi di pubblicazione o dal punto di vista dell'identità sociale e della traiettoria professionale dell'autore. A questo proposito, tanto la poesia operaia d'epoca maoista quanto la poesia dei lavoratori migranti sono casi estremamente interessanti nel loro dimostrare quanto l'adozione di categorie che tendano il più possibile ad una validità assoluta sia, da un lato, una necessità ai fini dell'analisi e della descrizione di particolari fenomeni culturali, e dall'altro una trappola che indurrebbe ad ignorare quel che realmente avviene sulla scena letteraria.

La poesia *gongnongbing*, per esempio, certamente *guanfang* dal punto di vista estetico e contenutistico, apparentemente collocata proprio in seno al contesto ufficiale, si presta ad altre considerazioni: per quanto *Shikan* sia una rivista d'estrazione statale, molti dei componimenti tra quelli pubblicati nei tre numeri qui presi in considerazione sono opera di

poeti amatoriali (*yeyu shiren*), il che si assocerebbe più immediatamente ad un contesto *minjian*. La questione relativa all'identità professionale dei poeti è parimenti valida per la poesia dei lavoratori migranti: molti tra i poeti pubblicati sull'antologia curata da Xu, Luo e Chen sono ormai poeti di professione o impiegati presso riviste letterarie ufficiali, ed hanno in questo senso abbandonato il contesto *minjian* nel quale avevano inizialmente trovato spazio.

Dal punto di vista estetico e contenutistico, poi, se le tematiche, l'immaginario e il tono della poesia *gongnongbing* sono pienamente classificabili come *guanfang*, una distinzione così netta non è possibile per la poesia dei lavoratori migranti: in linea generale, l'esplicita rappresentazione delle disuguaglianze e dello sfruttamento ricondurrebbero ad un contesto *minjian*, e tuttavia la poesia *dagong* non è certamente immune ad influenze ed incursioni dell'estetica ufficiale, con la quale interagisce nella misura in cui intrattiene un dialogo con altre tendenze letterarie proprie della scena poetica cinese, alcune delle quali anche riconducibili al mondo dell'ufficialità.

In buona sostanza, quindi, e per "cristallizzare" la risposta al secondo dei quesiti enunciati in apertura, come si diceva poc'anzi, i cambiamenti di connotati della poesia operaia e nel come vi si rappresentano l'attività lavorativa e il lavoratore – conseguenza dei cambiamenti sociali di cui sopra – giocano un ruolo importante nel determinarne il posizionamento rispetto al potere, e tale posizionamento si trova riflesso, nella realtà della scena letteraria, nel diverso tipo di pubblicazioni nelle quali la poesia operaia trova spazio in diverse epoche, riconducibili prima al contesto *guanfang* e poi al contesto *minjian*. Ferma restando la validità di questa considerazione in linea generale, alla luce di quanto espresso poc'anzi rispetto alla dicotomia tra ufficiale e non ufficiale si potrebbe dire che casi studio come quelli rappresentati dalla poesia *gongnongbing* e *dagong* mettano in guardia rispetto all'utilizzo di queste categorie in senso troppo monolitico e assoluto: forse in maniera un po' provocatoria, si potrebbe addirittura dire che un altro dei tratti comuni tra queste due manifestazioni letterarie sia proprio quello di rifuggire – quando non mettere in crisi – la rigida categorizzazione in un paradigma dicotomico ufficiale-non ufficiale, il che avvalorava – sebbene solo a livello di suggestione – l'ipotesi della possibilità di considerare le due manifestazioni poetiche come espressioni di un'unica e comune tradizione letteraria.

Nel titolo di questo capitolo parlavo di risposte, ma anche di altre domande. In questa tesi si ripercorrono le vicende della poesia operaia, nelle sue varie declinazioni, dalla metà del secolo scorso a quelli che, sostanzialmente, potremmo già considerare i giorni nostri. La prima e più immediata domanda che sorge, quindi, è: e ora? Quale potrebbe essere il futuro della poesia operaia, da qui in avanti? La poesia *dagong*, per esempio, ha certamente l'immediatezza

e l'autenticità nel ritrarre l'esperienza di vita dei lavoratori migranti come tratto distintivo, eppure le sue sempre più frequenti interazioni con attori che, tra quelli presenti sulla scena poetica, sono riconducibili alla sfera dell'ufficialità rischia forse di attenuarne l'incisività e la ruvidità nella denuncia (Sun 2012). Che direzione prenderà la poesia operaia a livello macroscopico – se ne prenderà una? È forse possibile che non ne prenda alcuna in modo netto, e che continui ad esistere come luogo nel quale si intrecciano e interfacciano gli interessi dell'ufficialità e della non ufficialità, del professionale e dell'amatoriale, le ambizioni letterarie dei singoli e la responsabilità sociale nel denunciare la condizione di molti? Se quest'ultima ipotesi si realizzerà effettivamente, quale sarà l'aspetto – la conformazione, per così dire – di questo luogo? Come interagirà questa pluralità di interessi diversi? E, in riferimento alla tensione tra ambizioni di carriera letteraria dei singoli e responsabilità nel denunciare la condizione di molti (una riproposizione della tensione collettivo/privato di cui tanto si è detto nei capitoli precedenti, o della tensione tra dovere sociale e ricerca letteraria che attanaglia i poeti cinesi da un secolo?): di quanta di questa denuncia si può dire che derivi da una coscienza di classe, e quanta invece è “solamente” un prodotto della volontà di ritrarre le durissime condizioni di vita dei lavoratori migranti – come a dar per certo che, in quella situazione, di che altro mai si potrebbe scrivere nelle proprie poesie?

Per rispondere a molte di queste domande è, forse, ancora troppo presto, e il tempo fornirà indubbiamente indicazioni più precise. Il fatto che tali e tante domande scaturiscano a partire dall'osservazione della poesia operaia come fenomeno socio-letterario, comunque, rende l'idea di quanto feconda essa possa essere come terreno per osservare, descrivere e comprendere le dinamiche della scena letteraria cinese e per indagarne le dinamiche d'interazione con la realtà sociale all'interno della quale si inserisce – una questione, questa, tanto importante e complessa quanto affascinante.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 1976. *Shikan* 诗刊 (*Periodico di poesia*) 01;04;07. Pechino: Beijing zuojia chubanshe.
- Bei Dao 北島. 1988. *The August Sleepwalker*, traduzione di Bonnie S. McDougall. Londra: Anvil Press Poetry.
- Bei Dao 北島. 1996. *Landscape Over Zero*, traduzione di David Hinton e Yanbing Chen. New York: New Directions Publishing.
- Bei Dao 北島. 2010. *The Rose of Time. New and selected poems*, traduzione di David Hinton, Bonnie S. MacDougall ed Eliot Weinberger, a cura di Eliot Weinberger. New York: New Directions Publishing.
- Bei Dao 北島. 2018. *La rosa del tempo. Poesie scelte (1972-2008)*, traduzione di Rosa Lombardi. Roma: Elliot.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Roma: Il Saggiatore.
- Chan, Jenny; Selden, Mark. 2017. "The Labour Politics of China's Rural Migrant Workers". *Globalizations*, 14(2), 259-271.
- Denton, Kirk A. 2016. *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.
- Denton, Kirk A. e Hockx, Michel (a cura di). 2008. *Literary Societies of Republican China*. Lanham: Lexington Books.
- Dooling, Amy. 2017. "Representing Dagongmei (Female Migrant Workers) in Contemporary China". *Frontiers of Literary Studies in China*, 11(1), 133-156.
- Dubois, Jacques; Emery, Meaghan; Sing, Pamela. 2000. "Pierre Bourdieu and Literature". *SubStance* 29 (3), 84-102. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Edmond, Jacob. 2006. "Dissidence and accommodation: The publishing history of Yang Lian from Today to today". *The China Quarterly* (London), 185, 111-127.
- Engels, Friedrich. 1876. *Parte avuta dal lavoro nel processo di umanizzazione della scimmia*. <https://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1876/6/pr-umani.htm>, visitato l'ultima volta in data 8/04/2022.
- Florence, Eric. 2006. "Debates and Classification Struggles Regarding the Representation of Migrant Workers". *China Perspectives*, 15-27.
- Franceschini, Ivan; Loubere, Nicholas; and Sorace, Christian. 2019. *Afterlives of Chinese Communism: Political Concepts from Mao to Xi*. Canberra: ANU Press.

- Fumian, Marco. 2009. "The Temple and the Market: Controversial Positions in the Literary Field with Chinese Characteristics". *Modern Chinese Literature and Culture*, 21(2), 126-166.
- Hair, Victor M. 2001. *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.
- Hockx, Michel. 2015. *Internet literature in China*. New York: Columbia University Press.
- Inwood, Heather. 2011. "Between License and Responsibility: Reexamining the Role of the Poet in Twenty-First Century Chinese Society". *Chinese Literature Today* 1(2).
- Inwood, Heather. 2012. "Yi Sha: Running His Race in the 'Ninth Lane'". *Chinese Literature Today*, 2(2), 6-10.
- Inwood, Heather. 2014. *Verse Going Viral. China's New Media Scenes*. University of Washington Press.
- Iovene, Paola; Picerni, Federico. 2022. "Chinese Workers' Literature in the 20th and 21st Centuries". *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Oxford University Press.
- Li, Dian. 2006. *The Chinese Poetry of Bei Dao, 1978–2000: Resistance and Exile*. Lewiston: Edward Mellen Press.
- Lupke, Christopher. 2008. *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mao Zedong. 2002. *Mao Zedong wenyi lunji* 毛泽东文艺论集 [Saggi sull'arte e la letteratura]. Pechino: Zhongyang wenxian chubanshe.
- Masi, Edoarda. 2002. *Storie del bosco letterario. Letterati e scrittori in Cina*. Milano: Libri Scheiwiller.
- McConaghy, Mark. 2021. "Where You Labor Is Where You Sing: The New Folksong Movement of 1958 and the Fissured Mediascape of Maoist China". *Modern China* 47 (5), 475-509.
- Ning Xin. 2011. "Political Lyric". *Words and Their Stories: Essays on the Language of the Chinese Revolution*, a cura di Wang Ban, 119–134. Leiden, Boston: Brill.
- Pesaro, Nicoletta; Pirazzoli, Melinda. 2019. *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere e correnti*. Roma: Carocci.
- Picerni, Federico. 2020. "Metamorfosi operaie. Corpo e alienazione in alcuni poeti cinesi". *Sinosfere*.
- Pozzana, Claudia. 2007. "Distances of Poetry: An Introduction to Bei Dao". *Positions* 15(1): 91-111.
- Pozzana, Claudia; Russo, Alessandro. 1996. *Nuovi Poeti Cinesi*. Milano: Einaudi.
- Pun Ngai. 2005. *Made in China*. Durham: Duke University Press.

- Raboni, Giovanni. 2014. *Tutte le poesie. 1949-2004. Parte prima*. A cura di Rodolfo Zucco. Torino: Einaudi.
- Qin Xiaoyu 秦晓宇 (a cura di). 2015. *La mia poesia: opere scelte di poesia operaia contemporanea (Wo de shipian: dangdai gongren shidian 我的诗篇: 当代工人诗篇)*. Beijing: China Writers Publishing House.
- Qin Xiaoyu 秦晓宇, Goodman Eleanor. 2016. *Iron Moon: An Anthology of Chinese Migrant Worker Poetry*. Buffalo, NY: White pine press.
- Sun Wanning. 2012. "Poetry of Labour and (Dis)articulation of Class: China's worker-poets and the cultural politics of boundaries". *Journal of Contemporary China* 21 (78).
- Sun, Wanning. 2014. *Subaltern China (Asia/Pacific/perspectives)*. Blue Ridge Summit: The Rowman & Littlefield Publishing Group.
- van Crevel, Maghiel. 1996. *Language Shattered*. CNWS. Leiden: Leiden University Press.
- van Crevel, Maghiel. 2008. *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. Leiden: Brill.
- van Crevel, Maghiel and Klein, Lucas (a cura di). 2019a. *Chinese Poetry and Translation: Rights and wrongs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- van Crevel, Maghiel. 2019b. "Misfit: Xu Lizhi and Battlers Poetry (Dagong shige)". *Prism: Theory and Chinese Literature* 16(1): 85-114.
- van Crevel, Maghiel. 2019c. "Debts: Coming to Terms With Migrant Worker Poetry". *Chinese Literature Today* 8 (1), 127-145.
- van Crevel, Maghiel. 2020. "Transgression as Rule." *At the Shores of the Sky*, 262. Leiden: BRILL.
- Veg, Sebastian. 2019. *Minjian. The Rise of China's Grassroots Intellectuals*. New York: Columbia University Press.
- Wang Shuo 王朔. 2015. *Dongwu xiongmeng 动物凶猛 [Ferocia animale]*. Pechino: Beijing shiyue wenyi chubanshe.
- Xu Qiang 许强; Luo Deyuan 罗德远; Chen Zhongcun 陈忠村 (a cura di) .2007. *Il meglio della poesia operaia cinese dal 1985 al 2005 (1985-2005 年中国打工诗歌精选 1985-2005 nian zhongguo dagong shige jingxuan)*. Zhuhai: Zhuhai chubanshe.
- Yang Lian 杨炼. 1999. *Where the Sea Stands Still. New poems*, traduzione di Brian Holton. Newcastle: Bloodaxe Books Ltd.
- Yang Lian 杨炼. 2016. *Dove si ferma il mare*, traduzione di Claudia Pozzana. Venezia: Damocle.
- Yeh, Michelle. 1991. *Modern Chinese poetry theory and practice since 1917*. New Haven: Yale university press.

- Yeh, Michelle. 1992. "Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China". *Modern China* 18 (4), 379-409.
- Yeh, Michelle. 1996. "The 'Cult of Poetry' in Contemporary China." *The Journal of Asian Studies* 55 (1), 51-80.
- Zhou Xiaojing. 2016. "Zheng Xiaoqiong's Poems on the Global Connection to Urbanization and the Plight of Migrant Workers in China". *Verge: Studies in Global Asias* 2 (1). University of Minnesota Press.

SITOGRAFIA

- Associazione degli Scrittori Cinesi (Zhongguo zuojia chubanshe 中国作家出版社). N.d. *Chinawriter.cn*: <http://www.chinawriter.com.cn>. Ultimo accesso il 9/05/2022.
- Landsberger, Stefan. N.d. "Wang Jinxi". *Chinese posters.net*: <https://chinese posters.net/themes/wangjinxi>. Ultimo accesso il 23/06/2022.
- Princeton University Art Museum. N.d. "In Agriculture, Learn from Dazhai (Nongye xue Dazhai 農業學大寨), undated; ca. 1964–76". *Artmuseum.princeton.edu*: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/55310>. Ultimo accesso il 23/06/2022.
- Radio Free Asia. N. d. "Dalu chubanshe chu Li Zhiying zizhuan zao fengsha 大陸出版社出黎智英自傳遭封殺" [*Casa editrice della Repubblica Popolare chiude i battenti in seguito alla pubblicazione dell'autobiografia di Li Zhiying*]. https://www.rfa.org/cantonese/news/publication_lizhiying-12092011110123.html. Ultimo accesso il 24/06/2022.
- Russischsprachige Lyrik in Transition - DFG-Kolleg. 2020. Battlers Poetry and Picun Literature: The Chinese Poet Xiaohai. Video su Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VDhzbDg1Wo>. Ultimo accesso il 24/06/2022.

ACKNOWLEDGEMENTS

It does feel weird to write it down, but I guess I have to: I chose English for these brief thank you notes – acknowledgements longer than a page should be illegal – because I feel way more comfortable carving my thoughts out in this language than I do in my own. That's a fact.

The first one goes out to my supervisor, professor Paolo Magagnin, to whom I'm sincerely grateful for the great deal of trust he put in me throughout. He took on a gamble and let me shape my thoughts at my own pace, showing nothing but support.

To professor Federico Picerni, my co-supervisor, I owe a lot: without his enthusiasm early on and his invaluable feedback and support throughout the writing stages, my thesis wouldn't be done and I would not be holding a degree. Thank you.

I wish to thank professor Maghiel van Crevel, who supervised my thesis at Leiden University in 2020. If it weren't for him, I wouldn't care this much about contemporary Chinese poetry and I wouldn't have completed this thesis, as he was kind enough to send some crucial material over from the Netherlands.

To 梁辰, one of my dearest and most sincere friends and my reliable insider within the sometimes arcane ranks of the Chinese language: thank you for your time and your steady help throughout all my studies. And, of course, for giving me my Chinese name.

Thanks to Alice, Antonio, Francesco, Chiara, Isacco, Giacomo, Chiara, Linda, Federica, Valeria, Anita, Veronica, Simone, Manuele, Giovanni, Raul, Irene, Leonardo and the rest of my Venice squad: some of you I've known for years, by some others I was picked up along the way. Some of you have offered me a second home, all of you have been with me day by day. Granted, we all had our stuff to worry about, but sometimes realising you're not the only one who's worried, fed up or bummed out helps you pull through.

To my lifelong friends Roberto, Francesco and Andrea: thanks for convincing me I had something worth saying, even when I was not sure of it myself.

To Emma: thanks for listening to me reading aloud for hours that one cold February afternoon, making time stand still for a while. And thanks for the many times you did it again, after that.

To my family... Well, thanks for being my family, in all the best possible ways. Thanks for trusting me, supporting me blindly and unconditionally, and for making me proud of where I come from.

Venezia, giugno 2022