

Letteratura e rivoluzione. Una dialettica aperta

Salvatore Ritrovato (Università di Urbino)

The present essay reflects on the complex link that exists between literature and revolution particularly in the twentieth century, and therefore he briefly touches on some decisive passages of the way in which this link has been solved: that is in a clash between power (in which the "revolution" is often caged) and the desire for freedom (to find the contradictions and to denounce them) which is an essential existential condition in the writing of poetry.

Keywords: Literature; Revolution; Poetry; Power; Freedom.

«Tale è lo slancio della rivoluzione russa desiderosa di abbracciare tutto il mondo (una vera rivoluzione non può chieder di meno, non sta a noi divinare se tale desiderio sarà esaudito o no): essa carezza la speranza di sollevare un ciclone mondiale, che porterà nei paesi sepolti dalla neve un tiepido vento e un dolce profumo di aranceti, che bagnerà le steppe del sud arse dal sole con la fresca pioggia del nord».

(BLOK 1978, p. 64)

Chi un giorno sosterrà che Osip Mandel'stam leggeva Dante e Petrarca ai detenuti del gulag perché pensava che questi poeti fossero "rivoluzionari", dirà una cosa giusta. La grande letteratura, la vera poesia, indipendentemente dalle opinioni del suo autore, non può non essere rivoluzionaria, nel più ampio senso politico – e non partitico – del termine¹. Per contro, non è detto che un'opera letteraria costruita

¹ Tale è il destino dell'arte, della letteratura e, in generale, di tutta la cultura (ove non si intenda quella "proletaria", di cui però non c'era concordanza di opinioni) collocata in posizione di «sudditanza organizzativa rispetto al potere politico», di godere di un certo margine di manovra finché «la politica di quel potere avrà un determinato carattere», e di subire una dura marginalizzazione e repressione quando il potere politico passerà ai «successori, e affossatori (o canonizzatori)», che finiranno per rendere anche la politica suddita del Potere, ragion per cui – osserva Vittorio Strada, ritessendo il vivace dibattito sul rapporto fra politica e letteratura in Russia, negli anni della rivoluzione – occorre rivendicare, «nella sua interezza», la libertà stessa politica, e non solo nell'interesse dell'arte, della letteratura, e quindi della cultura, ma anche della rivoluzione e del proletariato (STRADA 1969, pp. VII-XLV, XIX-XXX; v. Anche STRADA 1969).

con l'intento di essere in linea con un programma rivoluzionario, lo sia davvero, né che resista a lungo ai filtri della storia, fino a svelare una concezione "ideologica" della rivoluzione, ovvero contraffatta delle posizioni reali, delle contraddizioni, insomma una sua "falsa coscienza" (in senso marxiano). Il fatto è che tra poesia e rivoluzione esiste un nesso che non è sempre immediatamente visibile, in quanto non può essere catturato *sic et simpliciter* da un progetto politico, ma si realizza nell'individuo, sia esso l'autore di quella poesia, sia il critico o il lettore che di volta in volta ne valorizzano storicamente il messaggio, e si compie (senza dare a questo verbo un significato escatologico) nell'esistenza imperfetta e imprevedibile, ovviamente incompiuta, dell'individuo stesso. Dal momento che l'individuo è la sommatoria di fattori molteplici e vari, che è impresa vana ridurre a categorie, è facile arguire che Dante, "reazionario" contro la classe emergente della borghesia del suo tempo², sia in verità un rivoluzionario della parola,

² Il rimando è SANGUINETI 1992, che raccolse i suoi diversi contributi sulla *Divina Commedia* (in parte già noti in SANGUINETI 1966) all'insegna di un titolo che coglie solo l'effimero schieramento politico del suo autore, sostanzialmente irriducibile a ogni schematismo compensativo (grande poeta ma...). Ma proprio negli anni in cui in Italia si andava affermando quella lettura manichea, di marca crociana, per cui era possibile astrarre la poesia della *Commedia* dalla sua piattaforma teologico-filosofica, Lev Trockij dribblava i rischi di una rigida prospettiva materialistica, per cui ogni scrittore sarebbe l'espressione della classe cui appartiene, così come si leggeva in un pedante e frettoloso giudizio che ne diede un compagno-critico: «La *Divina Commedia*, a suo dire, è preziosa per noi proprio perché permette di capire la psicologia di una classe determinata di un'epoca determinata. Porre così il problema significa cancellare semplicemente la *Divina Commedia* dalla sfera dell'arte. [...] Se dico che il significato della *Divina Commedia* è quello di permettermi di capire lo stato d'animo di determinate classi in un'epoca determinata, io la trasformo in un documento storico soltanto, poiché come opera d'arte la *Divina Commedia* deve dire qualcosa ai miei propri sentimenti e stati d'animo. La *Commedia* di Dante può agire su me in modo opprimente, nutrire in me il pessimismo, lo sconforto, o, al contrario, esaltarmi, entusiasmarmi, animarmi... Questo è appunto il rapporto fondamentale tra il lettore e l'opera d'arte. [...] In che modo è pensabile un rapporto non storico, ma immediatamente estetico tra noi e quest'opera medievale italiana? La cosa si spiega col fatto che la società di classe, nonostante tutta la sua mutevolezza,

per il modo di pensarla e di usarla, per il modo di sentirla. La parola, e siamo forse al punto: credo che passi qui il nervo dolente tra quel che una poesia può dire del mondo e l'esigenza insopprimibile (almeno per la maggiore parte di noi) di migliorarlo, di renderlo più giusto, più abitabile, insomma di rivoluzionarlo.

Mi rendo conto che sto usando, con una certa disinvoltura, termini che andrebbero attentamente radiografati per vederne giunture e fratture. Qualche anno fa uscì una piccola antologia, a cura di Daniele Piccini, ottimo studioso e poeta, dall'emblematico titolo *Le poesie che hanno cambiato il mondo*. Il volume raccoglieva un centinaio di poesie con l'intento di offrire spunti per riflettere, alle soglie del nuovo millennio, sul senso del messaggio civile della poesia. Poesia che non può non dirsi "civile", se ha davvero qualcosa da dire. Scrive Piccini:

«Oggi, forse, al mito della Rivoluzione, che ha attraversato largamente il Novecento, si sostituisce in poesia, si fa più vitale e necessario, il sentimento di una integrità e unità compromessa dalla storia, da tutte le sue assolutizzazioni, dall'utopie fatte pagare al corpo dei popoli, dalle derive omologanti (come quella del Mercato inteso come valore assoluto). Forse, nella sua essenza più luminosa e alta, la poesia [...] si costituisce come un movimento che tiene in tensione la storia tutta, che la obbliga a uno stato di veglia e di allerta, che contribuisce a portare lo sguardo e il desiderio oltre la realizzazione, sempre imperfetta e segnata dall'ingiustizia e dal male, di qualunque costruzione civile, istituto e organismo umano. Ciò può avvenire a patto di non irretire il moto della parola nelle incrostazioni di una ideologia, di un partito preso da

ha alcune caratteristiche generali. Le opere d'arte che si sono formate nella città medievale italiana possono quindi comunicare sentimenti anche a noi. Che cosa si richiede perché questo avvenga? Non molto: che questi sentimenti e stati d'animo raggiungano un'espressione così vasta, intensa e possente che li sollevi sopra la limitatezza della vita del tempo. Naturalmente, anche Dante è il prodotto di un determinato ambiente sociale. Ma Dante è un genio. Egli solleva le esperienze interiori della sua epoca ad un'altezza poetica enorme. [...] Poiché non sono uno storico della cultura medievale, il mio rapporto con Dante è principalmente poetico» (*La letteratura e la politica del partito comunista*, in TROTCKIJ 1973, pp. 491-511, 495-97).

comunicare, da abbellire, da divulgare usando la letteratura servilmente: col che si scade nella pamphlettistica o nella cultura prezzolata di regime»³.

Piccini distingue, quindi, tra l'istanza di cambiamento (inscritta nel titolo del suo volume, che cita una raccolta di Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, pubblicata nel 1974, in anni in cui si attendeva dagli scrittori un impegno concreto nell'azione politica) e il «mito della Rivoluzione», senza negare pertanto alla poesia il compito di mettersi in ascolto della storia, e di provare a comprendere come nelle questioni individuali si innestino questioni più grandi, universali. Si può dire che il poeta, in grazia di tale distinguo, metta in gioco il così detto "impegno" con uno sforzo di trascendere il proprio punto di vista soggettivo, personale, privato, senza avvilirlo, tanto meno rimuoverlo, o addirittura rinnegarlo; ed è un obiettivo che può essere raggiunto se egli è consapevole della lingua che gli è dato usare, delle sue potenzialità tecniche e intellettuali, se non visionarie, in quanto la lingua è il «cordone ombelicale» che unisce il poeta al suo pubblico, e al suo "popolo": «La lingua poetica», osserva ancora Piccini nell'introduzione, «è la lingua di una comunità di uomini – più o meno grande e coesa – portata al suo massimo grado di incisività, ampiezza e forza». Una lingua "speciale" che appartiene a una comunità, di cui il poeta, per quanto si voglia appartato, emarginato, esprime la parte più profonda, forse inconscia, rimossa. In tal modo la poesia – osserva Piccini – si precisa come «il luogo per eccellenza di espressione di un desiderio, di una tensione, di un progetto non solo privato e singolare», che ha saputo dar vita e forma, nel suo «stato nascente», alla storia e al progetto segreto, intimo di un popolo; e non è un caso che assai meglio della politica, essa si sia spesso arrogata il compito di rappresentare e mediare gli interessi dei differenti ceti sociali. Di fronte a tali riflessioni il mio pensiero corre, prima che a Omero – figura virtuale tradotta in realtà culturale, e politica, da Pisistrato – a Solone, legislatore e poeta: nessuno dei due pretendeva di "rivoluzionare" il suo mondo; al limite il secondo avrebbe voluto riformarlo, ma solo il primo ha saputo risvegliare virtù assopite nei suoi lettori (come leggenda vuole che

³ PICCINI 2007, pp. 5-10, 8.

capitò ad Alessandro Magno), spingendoli a una esperienza nuova del mondo, e magari a grandi azioni.

La vera letteratura non può non intervenire in qualche modo sul mondo senza cambiarne qualche ingranaggio, dal momento che essa costituisce, grazie al “linguaggio”⁴, il momento più alto della “coscienza” che un uomo può avere dei rapporti storici fra gli individui e fra le classi: non può non introdurre cambiamenti quand’anche la società, in maniera diretta o indiretta (tramite qualche organo consultivo o esecutivo), non sia d’accordo e ne disconosca fondamentalmente il compito, relegando lo scrittore in un nosocomio o in prigione, o, peggio, condannandolo a morte⁵. È probabile che se Stalin invece di dedicarsi a controllare e censurare la letteratura con l’Unione degli scrittori sovietici e con le grandi purghe degli anni Trenta, per meglio disporre di quel che si scriveva intorno alla sua azione politica e al consolidamento di una nuova classe dirigente ligia al potere⁶, avesse riconosciuto il valore di Mandel’stam e di tanti altri

⁴ «Il linguaggio è antico quanto la coscienza, il linguaggio è la coscienza reale, pratica [...] e il linguaggio, come la coscienza, sorge soltanto dal bisogno, dalla necessità di rapporti con altri uomini» (*Divisione del lavoro e coscienza sociale*, in MARX–ENGELS 1972, pp. 183-88, 183).

⁵ Soccorre a proposito Sanguineti che, in un breve intervento alle “Lezioni Sapegno 1995” dal titolo *Per una critica dell’avanguardia poetica in Italia*, sottolinea il lascito più importante dell’esperienza delle avanguardie del Novecento in quella pulsione di libertà che la poesia (una poesia sempre più “anti”) deve preservare contro la dittatura della *Trivialliteratur*, e quindi a indicare nella poesia il genere oggi più adatto a guidare una rivoluzione, là dove scrive: «Il problema, allora come oggi, e oggi certamente più che allora, è quello di sviluppare a fondo le pulsioni anarchiche che sono alla radice, inequivocabilmente, di tutta la grande antipoesia di questo secolo che muore, portando tali pulsioni dal terreno della rivolta al terreno della rivoluzione...» (SANGUINETI–BURGOS 1995, pp. 7-28, 28).

⁶ Questa istituzione annoverò tra le sue maggiori personalità Gorkij, Prisvin, Gledkov, Erenburg, Pautovskij, Pogodin, Ostrovskij, e si colloca in un momento apicale di un’accurata selezione di tanti scrittori e intellettuali che appoggiarono la rivoluzione: nel 1921 muore Blok, forse per depressione e inedia, dopo le aspre critiche di “misticismo” e “ascetismo” al suo poemetto celebrativo della rivoluzione, *I dodici*, del 1925 è la morte sospetta di Esenin, nel 1930 si suicida Majakovskij, nel 1938 Mandel’stam si spegne di stenti in un

grandi scrittori come lui, avrebbe dato un altro corso alla rivoluzione russa; probabilmente un corso migliore, non solo perché più umano, ma perché questi scrittori, e tutti quelli che furono internati nelle ghiacciaie siberiane (dalla Cvetaeva a Solgenitsin a Dovlatov), avrebbero potuto educare milioni di cittadini a esercitare il proprio senso critico, a vedere le cose dialetticamente da più punti di vista per scegliere il migliore. Non è stato così, e non è questa la sede per appurare le ragioni, se non limitatamente alla constatazione che la rivoluzione bolscevica di cui Blok avrebbe voluto esaltare lo spirito profondo, ancestrale, insomma cogliere l'“anima”⁷, o quale avrebbe voluto realizzare Majakovskij, come perenne movimento di idee e figure capace di portare progresso sociale, restò sulla carta come una utopia artistica, e non poté essere realizzata se non parzialmente in migliaia di manifesti di propaganda, sceneggiature filmiche, scritture futuriste, negli anni di maggiore slancio creativo della politica culturale leninista⁸, prima dell'esautoramento degli intellettuali pianificato da Stalin. In altre parole, nel momento in cui gli organi di un partito difendono l'“eredità” e l'“eternità” di una rivoluzione, questa può essere considerata imbalsamata, e

campo di concentramento alla periferia di Vladivostok, nel 1941 si suicida Marina Cvetaeva, e nello stesso anno Babel' viene fucilato, nel 1946 Anna Achmatova viene espulsa dall'Unione con l'accusa di estetismo e disimpegno politico; per non ricordare quelli che, tenendosi a distanza dalla politica, furono oggetto di ambigui apprezzamenti e quindi di dure riserve, come Pasternak, accusato di “deviazionismo borghese” nel 1946, e censurato per *Il dottor Zivago*, poi pubblicato in Italia nel 1957, e Bulgakov, più volte censurato, rimosso, emarginato.

⁷ V. BLOK 1978.

⁸ Già in un articolo del 1905, *L'organizzazione del partito e la letteratura impegnata*, Lenin sosteneva come lo scrittore non potesse rimanere neutrale di fronte al compito di rappresentare in maniera veridica la lotta di classe e quindi di prendere una posizione: «La letteratura deve diventare di partito. In antitesi alle consuetudini borghesi, in antitesi all'arrivismo letterario e all'individualismo borghese, all'“anarchia da signori” e alla corsa al profitto, il proletariato socialista deve proclamare il principio della letteratura di partito, sviluppare questo principio e attuarlo praticamente nella forma più compiuta ed organica». Per una raccolta parziale degli scritti di Lenin sul tema di letteratura e rivoluzione si veda un'edizione pressoché introvabile: LENIN 1977.

paradossalmente cessa di essere rivoluzionaria. La domanda quale arte dopo la rivoluzione (cui Marx diede una paradossale, ma coerente nella sua paradossalità, risposta: «In una società comunista non esistono pittori, ma tutt'al più uomini che, tra l'altro, dipingono»⁹) sarebbe rimasta inevasa.

Ma si dirà: esiste rivoluzione e rivoluzione. In Italia ne abbiamo conosciute almeno due sulle quali è giusto sollevare delle riserve, se è vero che si è parlato a suo tempo di “rivoluzione nazionale”, per indicare il semplice moto di unità politico-militare che si verificò, al di là degli stessi programmi di alcuni suoi protagonisti, verso la metà dell'Ottocento; e addirittura di “rivoluzione fascista”, per intendere qualcosa che non significa la messa in discussione di disuguaglianze socio-economiche e privilegi di casta, anzi esalta il valore estetizzante di un nazionalismo coatto, quando va bene, e di un razzismo infondato e sanguinario, quando va peggio. Ogni fascismo ovviamente ha i suoi “scrittori”, per lo più pennivendoli, che si pretendono sostenitori a loro modo di una “rivoluzione” in nome di qualche discutibile valore, così come ogni partito, ogni classe sociale dominante ha i suoi “intellettuali organici”. La radice del problema è proprio in questa relazione che la letteratura intrattiene con il potere, il quale, instauratosi per mandato divino o per effetto di una rivoluzione, snatura e svuota la poesia della sua libertà – imprescindibile «nervo»¹⁰ – di essere quello che è, o, peggio, la condiziona surrettiziamente, magari in nome di un paradigma assiologico; laddove l'unica condizione in cui la parola dovrebbe offrirsi è quella di una coscienza esistenziale della rivoluzione nel suo farsi, viva, perennemente da fare, illimitatamente futura, un sogno da costruire. Vengono in mente, a questo punto, non solo le opere degli scrittori russi coinvolti, in varia misura, nella rivoluzione d'Ottobre, ma anche i poeti latino-americani che nel corso del secolo scorso non si sono limitati a cantare l'esigenza di un riscatto sociale e popolare del loro continente, accalappiato nelle maglie della finanza capitalistica, ma ci hanno proposto, seguendo un modello sociale in taluni casi eversivo rispetto a quello esistente, un uso della parola poetica, differente da

⁹ *L'arte nella società comunista*, in MARX-ENGELS 1972, pp. 228-30, 230.

¹⁰ «...la libertà, cioè il nervo dell'arte»: *Il poeta e il tempo* [1932], in CVETAeva 1984, pp. 47-72, 64.

quello occidentale, ossia più estroverso e meno introverso, nel quale il *noi* è più importante dell'*io*.

Quanto abbiamo da imparare dall'America Latina? Quello che noi sappiamo, dai mezzi di informazione del capitalismo occidentale, è che questo continente è pieno di posti pericolosi e posti da sogno, periferie degradate e quartieri blindati: insomma, un continente che ha la sua cifra interpretativa in un'anomalia del tenore di vita, che noi siamo abituati a misurare con il nostro. Siamo noi che non riusciamo a leggere meglio quel mondo o vi è una contraddizione? Poiché il nostro pensiero occidentale tende a normalizzare le contraddizioni, nei confronti dell'America Latina vi è spesso un atteggiamento ambivalente, in cui il fascino inesauribile del suo esotismo precolombiano si mescola con la diffidenza nei confronti di un continente irriducibile a ogni principio di sano capitalismo democratico (mi si passi l'ossimoro), e quindi alla definitiva dimostrazione della missione civilizzatrice dell'Occidente. Eppure, qualcosa non torna, e fra le cose che non tornano, vi è il modo in cui il cartello della droga di Medellin conviva con il festival della poesia che si organizza nella stessa Medellin, e che è uno dei più importanti dell'America Latina. Immaginiamo che un tiggì delle otto di sera apra non con la notizia di un massacro di narcos ai confini tra Messico e USA, ma con un passaggio sul festival di poesia internazionale, e una benefica lettura dei più interessanti testi presentati. Probabilmente la visione di quel paese sarebbe più articolata, e ci domanderemmo come mai un paese così turbolento e pericoloso (secondo i parametri occidentali) ami la poesia. La ragione sta nel fatto che i sudamericani che amano la vita, la bellezza, la verità, contro la legge dei cartelli della droga, contro le dittature, la corruzione delle repubbliche di banana, contro il neocolonialismo dei *gringos*, la miseria delle *favelas*, giungono a una soluzione radicale, e in tale ottica si accorgono del contributo che può dare la letteratura, e in particolar modo la poesia, con la sua lingua non immediata né mediabile, capace di sottrarsi al mondo dell'informazione e della comunicazione, al mercato e a tutti i suoi effetti collaterali. Una lingua politicamente non addomesticabile, che invita a usare le parole in cui l'espressione dei sentimenti umani, la riflessione per immagini sulla coscienza esistenziale, appaiono più importanti della chiarezza comunicativa

informativa con cui il sistema economico votato al profitto condiziona ogni forma di organizzazione culturale.

La poesia è un'“antica moneta” (per usare un'espressione di Paolo Volponi), oggi finita fuori corso in molte parti del mondo. Come un doblone, un tallero, un sesterzo. Lo puoi mettere in banca, ma non sai cosa puoi comprare, non è spendibile. In museo fa sempre una bella figura. È come se uno volesse provarne il prestigio tirando fuori da sotto il pavimento un vecchio scrigno pieno di fiorini d'oro: ammesso che valga qualcosa, potrà portarlo in un museo, o depositarlo nel caveau di una banca, sperando che un giorno possa tradurlo in azioni e carta moneta. In attesa, conta e ricontra il tesoro e ne racconta la gloria. Insomma, la poesia oggi è una sorta di follia: non obbedisce al mercato editoriale e ai ferrei controlli sul profitto dei best-seller impilati in classifiche di dubbio valore etico e teoretico. Eppure, la poesia è sempre andata per i fatti suoi, e di veri lettori ne ha sempre avuti pochi, anche se buoni. Che follia, allora, è la poesia? Banale dire che non si mangia col panino. La vera poesia è una forma permanente e irriducibile di rivoluzione del linguaggio, e quindi rappresenta uno sguardo *altro* sulle cose, dal momento che porta la parola direttamente – senza mediazioni strumentali – nell'interiorità di chi parla, nelle pieghe del proprio animo, com'è vero che il linguaggio dell'anima è la lirica, scrisse una volta De Sanctis rievocando i suoi studi giovanili.

Che arma, dunque, può fornire la poesia, e in generale la letteratura, a una rivoluzione se non un punto di vista critico che non può accettare servilmente, silenziosamente, il congelamento istituzionale di quel movimento di emancipazione e liberazione che fu all'inizio? A riprova si veda quello che successe dopo il trionfo della Rivoluzione Cubana e la sua difficile affermazione internazionale, nei mesi della crisi fra URSS e USA, quando arrivò perentorio l'invito di Fidel Castro agli intellettuali, nel suo famoso discorso del 1961, a domandarsi: «Quale dev'essere la prima preoccupazione: i pericoli reali o immaginari che possono minacciare il libero spirito creatore, o i pericoli che possono minacciare la Rivoluzione stessa?»; e quindi a convenire nella risposta: «Dentro la rivoluzione, tutto, fuori della rivoluzione, niente». Avrebbe potuto parlare diversamente il *Jefe máximo*, educato presso i gesuiti, uomo coltissimo, lettore attento e, a quanto si dice, insaziabile (ma più di

romanzi che del *Capitale*¹¹), e ovviamente uomo politico che non chiede alla letteratura di parlare di se stessa, di riflettere sui suoi dilemmi e sui suoi dubbi, bensì di raccontare la rivoluzione che aveva ancora, in quel momento, bisogno della massima collaborazione degli scrittori? In che misura poteva essere misurata questa “collaborazione”: forse nella capacità degli scrittori di sviluppare argomenti scelti altrove, decisi in un consiglio di partito? Di fronte alla forzatura castrista, che non si quieterà neanche quando saranno cessati i venti gelidi della guerra fredda, a molti scrittori non resta che accettare o mettersi da parte, cercando un’altra strada, che significa emarginazione, esclusione, esilio, dissidenza. Non si tratta di tradimento, bensì di estrema coerenza con se stessi, perché la vera rivoluzione – quella che si sottrae alla deriva delle burocrazie oligarchiche pseudorivoluzionarie – non può accettare lo *status quo*, e aspira per contro all’incessante opera di liberazione (così come succede nella vicenda di Che Guevara, il quale entra nell’immaginario di artisti, scrittori, intellettuali, proponendosi come icona di una rivoluzione in divenire, diversamente da Castro, bloccato in una complicata e ambigua situazione post-rivoluzionaria).

Il rapporto fra letteratura e rivoluzione a Cuba è considerato uno dei più complessi, ed è probabilmente ancora da indagare¹². Contrariamente ad altre situazioni (penso per esempio a quella rivoluzione francese, la cui rapida degenerazione ghigliottinesca si risolse in una controrivoluzione direttoriale e poi dittatoriale che sobillò la poesia cortigiana, da Le Brun al nostro Monti, in nome di un neoclassicismo da basso impero), la Rivoluzione castrista determina la nascita di due mini-tradizioni letterarie che hanno camminato per molti anni su binari paralleli, e a volte opposti, altre volte complementari: la letteratura di chi è rimasto a casa, cercando spazi di autonomia senza contravvenire alle direttive del governo, o attendendo che queste si mitigassero (e fra gli scrittori che rimasero ricordiamo Alejo Carpenter, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero González, Pedro Juan Gutiérrez, Alejandro Torreguitart Ruiz, Pablo

¹¹ Mi riferisco al curioso ma verosimile aneddoto riportato in *Ritratto di un partito. Preistoria, struttura e ideologia del partito comunista cubano (1970)*, in ENZENSBERGER 1976, pp. 47-78, 74.

¹² Sulla rivoluzione cubana si veda DAMIANI 1999; TRENTO 2002; ma non si tralasci ancora di leggere CASTRO 2015.

Armando Fernández, Miguel Mejides Armas, Leonardo Padura Fuentes, Mylene Fernández Pintado, María Elena Llana, Senel Paz), e gli scrittori che hanno cercato all'estero quella libertà di espressione che in patria sentivano negata (e fra questi ricordiamo Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Guillermo Cabrera Infante, Abilio Estévez, Zoé Vadés, Eduardo Manet, Cristina García Rodero, Karla Suárez, Ivonne Lamazares). Cuba è un caso più unico che raro in cui la letteratura e il potere danno vita a contraddizioni inestricabili di illusioni e disillusioni che deflagrano in una poesia o in un romanzo, insomma in un testo che supera il suo orizzonte d'attesa in nome di una verità capace di affermarsi nell'atto stesso della scrittura e di prescindere dalla sua veridicità storica, allorché la lettura ne mette in risalto la sua peculiarità estetica. Una peculiarità che mette l'opera al riparo dal suo contesto storico d'origine e la proietta in un orizzonte più ampio. Ove questo non accadesse, sarebbe incomprendibile come si possa tornare a parlare di testi antitetici come l'*Epigramma a Stalin* di Mandel'stam o l'*Ode a Stalin* di Neruda, che valgono di là dal gesto di riprovazione senza appello o di lode incondizionata con cui furono intesi.

A questo proposito, mi piace concludere con un libro che torna, a ogni lettura, spiazzante, e ci porta a un altro complicato episodio dei rapporti fra letteratura e rivoluzione: parlo di *Tecnica del colpo di stato* di Curzio Malaparte, che per sfuggire alla maglie della censura fascista e soprattutto alle ire di Mussolini, uscì in Francia nel 1931 (in Italia solo nel 1948). Sarebbe ingenuo annoverarlo fra le provocazioni di un *enfant terrible* quale l'autore sapeva pur essere. Credo che vi sia qualcosa in questo libro, ben più agguerrito di un pamphlet (nel quale Malaparte aveva già dato un lucido assaggio con *Viva Caporetto*, 1921; rivisitato, *La rivolta dei Santi maledetti*, 1923), che lo mette nell'ambito di una letteratura che, con lungimirante disincanto, non teme di colpire al cuore dei fatti storici, per ferire la "retorica" di una sedicente rivoluzione dietro la quale in verità si nasconde solo una smisurata e spesso squallida brama di potere. Pare, dunque, che l'esito irreversibile di ogni "rivoluzione" sia in fondo il colpo di stato, organizzato da una minoranza e guidato dal più astuto: via che sortisce alla repressione delle libertà pubbliche e private, in nome del bene di un popolo, o di una nazione, dietro la cui parvenza si celano, in verità, precisi interessi di classe.

Censurato in Italia, messo al rogo in Germania, stroncato da Trotskij prima che fosse troppo tardi, insomma, attaccato da destra e da sinistra, *Tecnica del colpo di stato* aveva evidentemente rotto gli schemi con la sua analitica dissezione delle varie tipologie di golpe e delle loro costanti, e soprattutto dei loro ispiratori, in cui spicca l'ombra sinistra, affetta non di rado da narcisismo patologico del dittatore (da Napoleone a Stalin, a Mussolini a Hitler). Non è questa la sede per discutere l'attendibilità storica delle tesi, interessa cogliere il senso libertario, e direi anche liberatorio, dell'opera di Malaparte, il quale giunge a quest'opera ben consapevole di doverla scontare (a cominciare dall'immediata rimozione dal ruolo di direttore de "La Stampa"), e la dà alla luce come un estremo atto di fede in una "libertà" che non è quella «puerile» di «atteggiarsi a liberale», ma quella «segreta», «creativa»¹³, che solo l'arte, la poesia, la letteratura possono consentire. Forse la letteratura sarà rivoluzionaria solo quando sarà libera (a dispetto di quel motto autoassolutorio «l'art pour l'art») di mettere a nudo tanto il Potere, di cui smaschera il cinismo, quanto se stessa, disintegrando, con un gesto che incida innanzitutto nel Sé individuo dell'autore (siamo a pochi anni da quel principio di "individualismo rivoluzionario" con cui Majakovskij aveva deciso di chiudere i suoi conti con la vita)¹⁴, stereotipi conformistici e adulatori, perché è importante, se si sbaglia, sapere ricominciare.

¹³ Con questo invito a una vera libertà, contro la censura dei «cretini», Aleksander Blok chiudeva la conferenza alla Casa dei Letterati per l'anniversario della morte di Puskin (ora in BLOK 1978, pp. 149-60, 159).

¹⁴ Si accolga questo accostamento, tarando il significato di "rivoluzionario" da quanto di compiuto vi fosse in Malaparte, così come annotava Gramsci in un passaggio dei *Quaderni del carcere* (GRAMSCI 1975, vol. III, p. 2210).

Per quanto riguarda il peculiare statuto rivoluzionario di Majakovskij si rimanda al saggio di Lev Trockij, *Il futurismo*, in TROCKIJ 1973, pp. 111-140, 127 ss.; e al breve ma intenso intervento in memoria, *Il suicidio di Vladimir Majakovskij, ivi*, pp. 519-22, 521.

Riferimenti bibliografici

BLOK, ALEKSANDER, 1978

L'intelligencija e la rivoluzione, cura e trad. di M. Olfusieva e O. Michaelles, Adelphi, Milano.

CASTRO, FIDEL, 2015

La rivoluzione cubana. Le origini del socialismo latinoamericano, Pgreco, Milano.

CVETAJEVA, MARINA, 1984

Il poeta e il tempo, a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano.

DAMIANI, PAOLO, 1999

La rivoluzione cubana (1959-1965), Prospettiva, Firenze.

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS, 1976

Palaver. Considerazioni politiche, trad. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1976.

GRAMSCI, ANTONIO, 1975

Quaderni del carcere, ed. critica a cura dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino.

LENIN, VLADIMIR ILIC, 1977

Sull'arte e la letteratura, Progress, Mosca.

MARX, KARL – ENGELS, FRIEDRICH, 1972

Scritti sull'arte, a cura di C. Salinari, Laterza, Bari.

PICCINI, DANIELE, 2007

Le poesie cambieranno/non cambieranno il mondo, in ID., *Le poesie che hanno cambiato il mondo*, Rizzoli, Milano.

SANGUINETI, EDOARDO, 1966

Il realismo di Dante, Sansoni, Firenze.

ID., 1992

Dante reazionario, Editori Riuniti, Roma.

SANGUINETI, EDOARDO – BURGOS, JEAN, 1995

Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia, trad. di P. Adinolfi, Bollati Boringhieri, Torino.

STRADA, VITTORIO, 1969

Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa, Einaudi, Torino.

ID., 1973

Introduzione, a Lev Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, Einaudi, Torino.

TRENTO, ANGELO, 2002

La rivoluzione cubana, Firenze, Giunti.

TROCKIJ, LEV, 1973

La letteratura e la politica del partito comunista, in *Letteratura e rivoluzione*, Einaudi, Torino.