

Giuseppe Ghini

Gulag e poetica. Il correlativo oggettivo carcerario di Julija Panyševa

L'interessante dibattito che si è sviluppato recentemente a proposito di *Gulag poetry/lirica della zona* su "Studi slavistici" e altre pubblicazioni (Gullotta 2010, Gullotta 2011, Gullotta 2012, Pieralli 2013a, Pieralli 2013b, Gullotta 2016, Pieralli 2017) mi sembra possa essere di grande utilità anche per provare a individuare alcuni caratteri della "poetica carceraria" non solo russa. Non è un caso che in questa ricerca studiosi della letteratura carceraria di diverse aree geografiche convergano oggi in modo spesso autonomo su medesime categorie, come quelle di *arcipelago* e *confine*: *arcipelago*, evidentemente, è anzitutto il Gulag di Solženicyn, ma anche "the prison universe is a true archipelago: a transnational nation scattered across continents" (Larson 2010: 144); e la definizione dei luoghi di segregazione penitenziaria come "liminal space" vale per la Contea di Cook in cui ha sede Chicago (Stanford 2004: 277), ma anche per il "carcere [italiano], luogo di confine" (Valitutti 1998) e, soprattutto, per quell'*altrove* sovietico che pure attende ancora di essere definito in termini di statuto, nome, *corpus*, confini cronologici (cfr. Gullotta 2011: 96; Pieralli 2013a)¹.

Che si possa giungere a individuare una vera e propria poetica carceraria, caratterizzata anzitutto da un *atto* comune, un *soggetto* comune e *temi* comuni non sembra esservi dubbio. È l'atto stesso con cui il detenuto comincia a scrivere, interpretato come "atto di resistenza e testimonianza" (Stanford 2004: 277), oppure di "sopravvivenza" (Dimitriu 2000: 94), o come atto che "restituisce dignità e libertà alle esistenze" (Vachino 2016) che segna l'inizio di questa poetica. Già a questo livello, mi pare, si supera la presunta antinomia tra priorità testimoniale e priorità estetica, esperienza vissuta e trasfigurazione letteraria di cui si sono occupati in tempi recenti diversi studiosi della letteratura concentrazionaria sovietica (Gullotta 2016, Vilenskij 2005, Jurgenson 2003, Pieralli 2017, Toker 2000). Un'antinomia che Claudia Pieralli sembra risolvere con formule che riecheggiano l'estetica espressa da Dostoevskij in *G-n-bov i vopros ob iskusstve*: "la funzione testimoniale [...] resa possibile esattamente attraverso l'atto creativo" (Pieralli 2017: 286), "il testimoniare in poesia" (*Ibidem*: 287).

Nel delineare questa poetica, tuttavia, Doran Larson si spinge più avanti, alla ricerca di caratteristiche formali e strutturali ricorrenti (2010: 143). Il suo contributo consiste

¹ Cfr. le diverse definizioni suggerite, anche se per periodi e *corpora* non sempre coincidenti: *vol'naja literatura* (Mal'cev 1976), *letteratura della rinascita* (Strada 1991), *Soviet repression literature* (Gullotta 2012), *Gulag literature* (Gullotta 2016), *lirica della zona* (Pieralli 2013a).

nell'individuazione di due movimenti opposti propri di questa poetica: "Un cambio di voce dissociativo che permette all'Io del testo carcerario – anche quando non si apre a un esplicito Noi – di rappresentare comunità più larghe di quella dell'autore-carcerato e *diverse* da quelle circoscritte dalla prigione; e il concomitante gesto associativo attraverso il quale lo scrittore-carcerato definisce le comunità contemporanee a cui si iscrive [...]. Due gesti che hanno lo scopo di smantellare il potere di isolamento della prigione" (Larson 2010: 145). Randa Abou-bakr (2009) ha indagato un altro elemento che sembra caratteristico della *prison poetics* indipendentemente dalla differenza di formazione degli autori, in questo caso Wole Soyinka e Ahmed Fouad Negm, e cioè la nozione di *antieroe*. Com'è evidente, si tratta di osservazioni molto interessanti che, da un lato, chiedono di essere verificate sulla *Gulag poetry* e, dall'altro, possono offrire nuove ipotesi interpretative di questa stessa produzione letteraria.

In questa direzione, vorrei qui riprendere un'osservazione di C. Pieralli relativamente ad una lirica di Julija Panyševa. Scrive Pieralli:

Una poesia dunque, quella della 'zona', che per le ragioni illustrate può essere definita poesia-cronaca, o poesia-prosa. Cronaca, perché con estetica fotografica ci dà uno spaccato reale di istanti di vita in prigionia, con la scansione precisa di episodi e momenti definiti della giornata. Prosa, perché la sintassi è piana, l'utilizzo di artifici letterari è pressoché azzerato; è un linguaggio denotativo e referenziale, privo di figure retoriche a creare sdoppiamenti o ambiguità semantiche. La riflessione poetica si origina sempre dall'osservazione di un piccolo evento o di una circostanza precisa, cui assiste in prima persona l'autore. Come nella poesia *Ruki*, lo sguardo si sofferma sull'unico dettaglio che nella cupa quotidianità all'interno delle celle di Lefortovo riluce di un barlume di vita:

Лefортoвo, жeлeзный кoридop
и чacoвoй нa пepекрeсткe
Тюpeмщик paздaeт eду...
[...]
Boeк мнe нe зaбыть, гoлoдных бeдных рук,
Дepжавших миску щeй, пoлучeнную нa дeнь!

Oни явились вдpуг, случaйнo в этoт paз
Тюpeмщик нe пpикpыл oкoшкa чepный выeм,
B oкoшкe руки, нeт лицa, нeт глaз,
Лишь двe руки – мучитeльнo живыe!

Abbiamo insomma qui a che fare con un genere di poesia che si tiene al riparo dal caos, e dunque, come scritto da Taganov, che tenta di ritrovare un ordine razionale, il logos, per sopravvivere all'assurdità del reale. Sul piano formale infatti, si tratta di un genere di poesia non sperimentale, la metrica è regolare, la ritmica e la rima dei versi sono spesso rispettate e cadenzate. Evidentemente, non c'è spazio qui per la sedimentazione linguistica così come non ve n'è per sperimentare particolari strutture metriche; di contro il piano semantico si impone in prima linea. Infatti, dal punto di vista del contenuto, non

c'è spazio in questa poesia per il non-sense, il surrealismo o linguaggi ermetici. È una poesia narrativa e concreta, spesso dialogica e interlocutoria, una poesia-confessione, drammaticamente autobiografica (Pieralli 2013: 234-235).

Molte delle osservazioni di C. Pieralli – poesia narrativa e concreta, assenza di artifici letterari, riferimento alla quotidianità carceraria, linguaggio denotativo e referenziale, metrica, ritmica e rimica regolari – si ritrovano anche negli studi di Andrea Gullotta che ha sottolineato più volte in questa produzione poetica “the absence of formal and structural elements” (Gullotta 2016: 184). Dal momento che sono scritti essenzialmente per l'autore stesso, sostiene Gullotta, “the poems mentally composed in the camps are characterized by the simplicity of the vocabulary used and by the extreme formal plainness, which leaves no room for rhythmic or metric experimentation” (*Ibidem*: 183). Riprova ne sarebbe il cambio di stile nella poesia di Zabolockij il cui “only poem devoted directly to the Gulag [...] is very flat in the choices made by the author in terms of form, lexicon and content” (*Ibidem*).

A me pare invece che proprio la linea del “testimoniare in poesia” esiga che il piano semantico in questa poesia sia considerato nel suo combinarsi con elementi formali. Un'analisi dettagliata di questa lirica suggerisce infatti che *ruki* ('le mani') siano sì “l'unico dettaglio che nella cupa quotidianità all'interno delle celle di Lefortovo riluce di un barlume di vita” (Pieralli 2017: 234), ma che, proprio per questo, siano anche il principale riferimento formale della poesia. Anzitutto, però, la lirica:

Юлия Панышева

Руки

Посвящаю моему мужу Даниилу Комиссарову

Лефортово, железный коридор и часовой на перекрестке.

Тюремщик раздаст еду...

И щелк флажков, как выстрел хлесткий,

Предупредил: преступницу ведут.

Все стихло... лишь шагов зловещий тук

Моих и двух солдат, что впереди и сзади...

Вовек мне не забыть голодных бледных рук,

Державших миску щей, полученную на день!

Они явились вдруг, случайно в этот раз

Тюремщик не прикрыл окошка черный выем,

В окошке руки, нет лица, нет глаз,

Лишь две руки – мучительно живых!

Чьи эти руки? Кто еще

Тоскует за железной дверью?

Кто, как и я, часам теряет счет

И камеру шагами мерит?

Кто он? А может, этих рук
 В миру мои касались руки?
 О Господи, спаси от мук...
 Всех страждущих избавь от муки!

(Panyševa 2013: 14)²

Ruki compare già nel titolo della lirica, la quale si apre col terribile nome di Lefortovo³ e descrive in pochi, asciutti termini le condizioni della prigionia, il suo svolgersi quotidiano e il trasferimento di un detenuto. Nella seconda quartina, *ruki* viene messo in rima, cioè evidenziato e opposto nella forma del genitivo plurale *ruk*, a *tuk*, cioè al rumore minaccioso e ostile prodotto dagli stivali delle guardie. Al centro stesso della lirica, nella terza quartina, compare il pronome *oni* ‘esse’, in funzione contemporaneamente anaforica e cataforica: il pronome riprende infatti le *mani* già preannunciate e anticipa la *loro* apparizione concreta nello spioncino, quella del terzo verso della quartina. E, aldilà delle apparenze, *ruk* compare come allografo e come una sorta di rima inclusa anche nella parola *vdrug*. In questo modo, nell’espressione *Esse comparvero improvvisamente*, le *mani* sono presenti (anzi, si dovrebbe dire “compaiono improvvisamente”) nel pronome *oni* ‘esse’, ma anche nell’avverbio *vdrug* ‘improvvisamente’.

Ancora, nel terzo e nel quarto verso della medesima quartina, *ruki* sono in posizione marcata, quella che la metrica russa chiama *vnutrennjaja rifma*, corrispondente alla nostra rimalmezzo. Non solo: preannunciando l’ultima quartina, le *mani* sono dette *mučitel’no živye!* (‘vive da far male!’). La quarta quartina scioglie la sineddoche delle *mani* (“Di chi sono queste mani?”) e apre alla riflessione sul detenuto della cella accanto, diviso dall’auto-re soltanto da una parete. Le rime dell’ultima quartina vedono accoppiate *mani* a *tormenti*, dapprima nella forma genitiva *ruk* e *muk* (I e III verso), quindi nella forma nominativa (II e IV verso) *ruki* e *muki*.

È evidente così che *ruki* sono non solo l’unica cosa visibile del condannato, la sua esclusiva sineddoche, ma incarnano altresì, dal punto di vista formale, quello che Lotman nella *Struttura del testo poetico* definisce *archisema* o *arcisema*, per analogia con l’*arcifonema* di Nikolaj Trubeckoj (Lotman 1972: 146-186). Con questo termine viene indicato il rapporto complesso che si viene a stabilire tra alcuni elementi di un componimento poetico: la ripetizione di un certo suono in più versi, ripetizione che si attua in primo luogo nella rima, sostiene Lotman, ci costringe a evidenziare quel suono rispetto agli altri, e il fatto che quel suono compaia proprio in quelle determinate parole fa sì che esso venga ‘caricato’

² In una nota riportata nella pagina successiva l’autrice spiega: “Nella prigionia di Lefortovo i corridoi con le celle sono disposti a stella. Al centro della stella c’è una sentinella con due piccole bandiere. La sentinella può vedere quando portano fuori da una cella un carcerato. In quel caso fa fruscicare le bandierine, avvertendo che si sta effettuando un trasferimento. Immediatamente devono essere chiusi gli spioncini attraverso cui viene passato il pasto dentro le celle”.

³ Cfr. *Lefortovskaja tjur'ma* <<https://topos.memo.ru/article/552+82>> (ultimo accesso 30.08.2018).

del loro significato, che il suono venga, cioè, semantizzato. La conseguenza è che parole che normalmente costituirebbero delle unità indipendenti, vengano *hic et nunc* – in questi versi, in questa poesia – percepite in rapporto semantico reciproco.

L'applicazione della tesi di Lotman alla lirica della Panyševa evidenzia come, in questa poesia, il piano semantico si combini con elementi formali. Il suono semantizzato *-uki* è proprio dell'archisema in cui vengono associati i termini *ruki*, *muki* e *tuki*: a *ruki*, le mani del detenuto che costituiscono il centro semantico, tematico e fonosimbolico della lirica, vengono opposti i *tuki* 'colpi' dei tacchi degli stivali dei soldati-carcerieri, agli arti della parte superiore del corpo, gli arti della precisione tipicamente umana, vengono opposti gli arti della metà inferiore, gli arti della grossolanità e dell'animalità (l'uomo ha il pollice opponibile non l'alluce). *Ruki* 'mani' anticipa *muki* 'tormenti' e in *muki* 'tormenti' riecheggia *ruki* 'mani'. Questo gioco fonetico fa sì che i due termini si carichino l'uno della semantica dell'altro: le *mani* acquisiscono una connotazione *dolorosa*, confermata peraltro dall'esplicita attribuzione *mučitel'no živye!* ('vive da far male!'). Sì, perché queste *mani* che hanno subito i *tormenti*, sono però l'unico segno di vita a Lefortovo, l'unico segno di un'altra presenza, presenza fraterna.

Che *ruki* sia il centro fonosimbolico, oltre che semantico e tematico della lirica, è confermato da un'analisi della frequenza dei fonemi di questa parola. Il fonema /r/ compare 1 volta e ½ più spesso del normale, mentre il fonema /u/ quasi 3 volte rispetto ai valori standard. I fonemi /k/ e /k'/ che compaiono nella flessione del sostantivo *ruki* – qui, in particolare, nominativo plurale, genitivo plurale e singolare – occorrono in questa lirica rispettivamente 26 e 10 volte, cioè con una frequenza ben maggiore di quella standard (maggiore rispettivamente di 1 volta e ½ e di 6 volte); e il fonema /i/ compare in misura almeno doppia rispetto alla lingua standard⁴.

Se dunque è vero che non vi è traccia in questa lirica di sperimentazione metrica e ritmica, non altrettanto si può dire per ciò che riguarda quella caratteristica formale della poesia che è la ripetizione dei suoni, nella rima, come pure nell'intero testo della poesia (rime incluse, allitterazione). Caratteristica formale in cui semantica, tematica e fonetica concorrono a produrre esiti fonosimbolici estremamente significativi. Se è difficile condividere l'entusiasmo di Semen Vilenskij (2005: 5) sul Gulag degli anni Cinquanta come "la migliore scuola di letteratura" è difficile sminuire la complessità formale almeno di questa singola lirica prodotta nel carcere di Lefortovo.

* * *

I primi due versi dell'ultima strofa di *Ruki* conducono il lettore fuori da Lefortovo: "Chi è? Forse, queste mani / sfioravano nel mondo le mie mani?". L'unico riferimento all'universo esterno a Lefortovo è questo. Di nuovo sono le *mani* a condurre al di fuori del

⁴ Cfr. la tabella delle occorrenze dei suoni nella lingua russa riportata in Žuravlev 1991: 160. Come controprova, può essere interessante sapere che il fonema /t/, uno dei più frequenti nella lingua russa standard, ha qui una frequenza pari a 0,039 contro un valore normale di 0,055.

carcere, *mani* che la poetessa immagina addirittura di aver toccato. Se il contatto tra detenuti è ciò che più è proibito a Lefortovo, le cui autorità hanno costruito la complessa procedura descritta nella prima strofa per evitare addirittura il contatto visivo, qui la Panyševa immagina di aver potuto perfino toccare (*kasat'sja*) quelle mani appena intraviste nello spioncino, le mani di un altro detenuto. E forse non si tratta di una pura fantasia, bensì di un riferimento concreto al marito, arrestato qualche mese prima di lei e detenuto nella stessa prigione di Lefortovo (Komissarov 2012: 329-330): le *mani*, forse toccate nel mondo, potrebbero essere quelle di Daniil Samuilovič Komissarov, l'insigne iranista marito della poetessa, arrestato nel marzo del 1950. Una prima conferma viene anzitutto dalla dedica della poesia al marito, dedica presente solo nell'edizione cartacea: al confine del testo, questa dedica è infatti l'unica altra apertura verso il mondo esterno e riconduce proprio a Daniil Komissarov. Una ulteriore conferma pare provenire dalla cella accanto a quella in cui si trovava isolata la poetessa: scrive infatti nelle sue memorie lo stesso Komissarov che, dopo infiniti interrogatori e torture, gli venne ventilata come estrema minaccia l'arresto della moglie: "E mia moglie Julija Vasil'evna Panyševa venne realmente arrestata e imprigionata nella cella accanto alla mia. Quando tossiva (e forse facevano in modo che si raffreddasse) riconoscevo la sua voce" (Komissarov 2012: 329)⁵.

Questa opposizione *mondo/Lefortovo* ci obbliga ora a fare un passo ulteriore nella riflessione sulla "poetica carceraria". La poesia di Julija Panyševa appartiene infatti senza alcun dubbio alla *Gulag poetry*, o *lirica della zona*, o *Soviet repression poetry*. E tuttavia, le due esperienze distinte che confluiscono in queste ampie definizioni di genere – quella della detenzione nelle carceri e quella della vita nei Gulag – presentano caratteristiche differenti di cui è probabilmente il caso di tener conto.

Nel caso di *Ruki*, si tratta di una poesia composta in una situazione estremamente particolare, in un *SIZO*, *Sledstvennyj izoljator*, la cui particolarità è non tanto di essere *sledstvennyj* (carcere per detenuti in fase istruttoria), quanto piuttosto di essere un *izoljator*: un carcere, cioè, in cui i prigionieri sono tenuti in un rigoroso regime di isolamento. È questa probabilmente l'incarnazione più pura della prigione di tipo filadelfiano (Walnut Street e Cherry Hill), in cui si esercita un "potere quasi totale sui detenuti" e ha luogo una "ricodificazione dell'esistenza" proprio grazie all'isolamento: "isolamento del condannato in rapporto al mondo esterno [...], isolamento dei detenuti gli uni in rapporto agli altri"

⁵ Il confronto tra la poesia della Panyševa e le memorie di Komissarov convalida vieppiù l'ipotesi di Claudia Pieralli sui tempi di scrittura (mentale) di *Ruki*, testo creato già a Lefortovo e solo successivamente messo sulla carta. La domanda della poesia "Chi è? Forse, queste mani / sfioravano nel mondo le mie mani?" ha infatti senso solo nel caso in cui la poesia non sia stata rielaborata, i ricordi dei coniugi non siano stati confrontati, la posizione delle due celle non sia stata ancora ricostruita. Così come è scritta, la poesia sembra riflettere dunque la condizione della Panyševa dopo l'arresto e temporalmente vicino al confronto all'americana avvenuto a Lefortovo (cfr. Komissarov 2012: 329): la poetessa sa infatti che il marito è a Lefortovo (ciò che non sapeva alla sua partenza da Baku), ma non sa esattamente dove si trova (come saprà invece con ogni probabilità dopo il suo rilascio nel 1953).

(Foucault 1976: 257). In questo tipo di prigione, come spiega Foucault, la solitudine, che conferisce alla pena il suo carattere “individuale e individualizzante [...] è la condizione prima della sottomissione totale [e] le sole operazioni della correzione sono la coscienza e la muta architettura” (*Ibidem*: 257-260).

Se pure è composta nella *zona*, questa poesia è evidentemente condizionata dal fatto che i detenuti di Lefortovo, nei primi anni Cinquanta, sono confinati in celle di rigore senza alcun contatto con l'esterno e con gli altri detenuti, senza libri né giornali, senza il diritto alla corrispondenza e a utilizzare i soldi che avevano al momento dell'arresto, senza poter dormire durante il giorno e costretti unicamente a guardare la parete fredda e vuota⁶. La *kamera odinočka* di 3 passi per 6 che Komissarov (2012: 320 segg.) descrive ampiamente, è il carcere come “cella chiusa, sepolcro provvisorio [...] e spaventevole, [...] tomba, [...] ossario repellente” già identificato da Foucault (1976: 261) nella sua classica storia del sistema carcerario.

Ciò che avviene in queste condizioni è noto da tempo se è vero che fin dal loro sorgere ci si è chiesto se “l'isolamento rende pazzi” (*Ibidem*). La descrizione ad opera della Panyševa nella poesia intitolata appunto *Lefortovo* coincide perfettamente con le diagnosi degli psichiatri: “Si è chiusa la cella della prigione di Lefortovo. / Sto lì in piedi, gelata dal terrore. / Tutto è scomparso, i volti degli amici sono svaniti, / e io sono sola, sola sull'orlo della vita. / [...] Il silenzio delle mura grigie, / lo spioncino della porta blindata [...]” (Panyševa 2013: 11; e il riferimento alle mura è ora più comprensibile).

Il Presidente dell'Associazione Medici dell'Amministrazione Penitenziaria Italiana ha così descritto lo stato d'animo di chi è costretto a varcare la soglia di un carcere: “Lo sconvolgimento dell'animo del detenuto è totale e compenetra gli strati più reconditi della personalità, generando una particolare, grave distonia ai vari processi psichici (di percezione, di rappresentazione, di ideazione). [...] Angoscia, ansia, il sentimento di umiliazione per il trattamento subito, la sensazione pervadente di impotenza di fronte alla macchina inesorabile che calpesta e sconvolge tutte le sicurezze del detenuto” (Catalano, Crupi 2006: 55). Nel caso di un SIZO lo shock iniziale si complica per le conseguenze dell'isolamento. La conferma viene ancora una volta da Komissarov (2012: 332): “Ventiquattro mesi passati in una tetra gabbia di cemento [...] possono far uscire di senno, e io cominciai ad avere delle allucinazioni”.

Nel capitolo di *Arcipelago Gulag* dedicato ai primi momenti della carcerazione, Solženicyŋ (1989: 108-120) descrive in 31 punti (l'umiliazione, l'intimidazione, la menzogna, il freddo, le botte, la privazione del sonno, la fame, la sete, ecc.), questo shock fisico e psicologico, quello cioè dell'isolamento nella cella della prigione istruttoria. Dedica inoltre il punto 24 alle carceri come Lefortovo, specificandone la durezza e le caratteristiche (*Ibidem*: 117-118). A partire da un articolo del 2012, Gullotta ha proposto, non casualmente, di utilizzare la categoria di *traumatic literature* per la produzione letteraria legata a questo contesto: “From common Soviet citizens, they are thrown into another

⁶ La condizione è pienamente confermata dalle altre poesie della Panyševa, soprattutto *Lefortovo* (Panyševa 2013: 11) e *Moej materi* (*Ibidem*: 16-17), nonché dalle memorie di Komissarov (2012: 332).

world, where they are obliged to forget every point of reference they had in their life before the arrest” (Gullotta 2012: 82).

Le due interpretazioni – quella di Solženicyn e quella di Gullotta – differiscono tuttavia su ciò che segue questo primo shock. Solženicyn descrive infatti per contrasto come una liberazione la nuova condizione psicologica che attende il carcerato quando viene finalmente introdotto nella cella con altri detenuti: è lì che comincia il “noi”, l’incontro con amici, con-sorti, persone, con la nuova famiglia di cui si ricorderà per tutta la vita (Solženicyn 1989: 177-181). Secondo Gullotta, invece, quella che si presenta allo *zek* è una serie ininterrotta di traumi: “the prison, the interrogation, the sentence, the transferral to the camp, the arrival in the camp, the forced labour and so on: step by step, they enter into a new life, that has nothing in common with the one they had lived before. This process is marked by a series of traumas” (Gullotta 2012: 82). Di conseguenza, *traumatic literature* potrebbe essere una categoria che rende conto dell’ampia *Gulag literature*, come pure dell’intera produzione artistica degli *zek* in tutta la loro vita nell’*altrove* sovietico.

Comunque, sia che lo *zek* dopo il primo incarceramento sia atteso da altri traumi, sia che lo attenda una liberazione *sui generis*, la poesia della Panyševa si riferisce alla situazione dell’*izoljator* di Lefortovo. In queste condizioni di totale isolamento, di freddo, di fame, di tempo che non scorre, ristretto in uno spazio chiuso, circondato da nemici, come sostiene Vilenskij, “l’istinto di sopravvivenza spinge [lo *zek*] ad astrarsi da ciò che lo circonda [mediante] le parole e la memoria. [...] E si compie il miracolo: la persona trova una libertà interiore che non dipende dalle circostanze esterne” (Vilenskij 2005: 8). Certo, anche se è palesemente riduttivo ricondurre tutto all’istinto di sopravvivenza, c’è del vero in questa affermazione, e l’antologia curata da Vilenskij ne è una prova. Tuttavia, questo non spiega ancora nulla della particolare *poetica* di queste liriche.

Anzi, leggendo le poesie composte dalla Panyševa a Lefortovo si deve constatare che, lungi dall’essere uno strumento per astrarsi dalla prigionia, la poesia ne presenta invece i *realia* sconvolgenti e soffocanti: il corridoio blindato, i soldati-carcerieri, la cella, lo spioncino, la scodella di minestra, ecc. Su questo punto specifico mi pare che *Ruki* obblighi o a modificare in parte l’affermazione di Gullotta sull’assenza dei *realia* in questa poesia, oppure, nuovamente, a distinguere tra *poesia del carcere* e *poesia del Gulag* (ciò che mi sembra più probabile). Scrive Gullotta (2016: 181): “Gulag poetry has some unique features if compared to almost all the texts of Gulag literature. One of the most peculiar is the almost total absence of terms of the *lagernyi zhargon* and of the *realia* of the camp. It is a unique phenomenon: memoirs, Gulag fiction and literary works published within the camps all use *lagernyi zhargon* and camp *realia*”. Forse questa quasi totale assenza dei *realia* è vera per la poesia prodotta nei *campi*, ma non certo per *Ruki* e probabilmente per altri esempi di *prison poetry*. Qui, a differenza di quanto avviene nei poemi scritti da Zabolockij nel Gulag, non è presente la natura, le sue diverse personificazioni (Gullotta 2016: 187-188), ma solo il ristretto mondo della cella, dei corridoi, degli spioncini e dei carcerieri.

E tuttavia a questo *mondo di cose ostili* è opposta, onnipresente e pervasiva, un’altra *cosa*, ancor più reale e viva: una sola cosa – le *mani* – che però è in grado, proprio grazie alla

sua centralità semantica, tematica e fonosimbolica, di contrastare vittoriosamente l'universo carcerario. Se l'istinto di sopravvivenza è l'atto di nascita di questa lirica, è però la sua particolare poetica a determinarne la riuscita.

Perveniamo qui, a quanto pare, a una costante della *poetica carceraria*⁷: quello delle carceri è infatti un ambito estremamente particolare dove sembrano dominare gli oggetti, le cose, al punto che le stesse "parole pesano quanto le pietre" (Vachino 2016). Tanto più questo predominio ha luogo in un carcere di isolamento, dove la "costrizione [è] assicurata già dalla materialità delle cose" (Foucault 1976: 261). Un rapido sguardo alla poesia composta da detenuti delle carceri italiane aderenti al progetto *Free From Chains*, conferma questa prevalenza della materia: qui predomina la finestra (Alessio 2017), il fiore, l'ora d'aria fatta di cemento, (Patrizio 2017), le fragole (Oggey 2017), la palla di stracci, le stelle, l'amore è un piatto caldo pronto da mangiare (Piero 2017), l'attesa ha grinfie che si oppongono alle mani che toccano, ai sorrisi, alle voci, al tornare a casa (Aurelio 2017), il silenzio è un luogo (Tino 2017). Siamo qui di fronte a qualcosa di simile alla *poetica dell'oggetto* che Anceschi ha rilevato a proposito della linea Gozzano-Rebora-Montale-Pavese (cfr. *l'Introduzione* in Anceschi, Antonielli 1953: *passim*). Anche qui "la lingua vive [...] in figura di emblemi oggettivi" (*Ibidem*: LXXIV) e il pensiero poetico è come "influenzato stilisticamente dalla condizione repressiva" (Gullotta 2012: 74). A differenza di quanto accade nel mondo libero, dove la poetica dell'oggetto può assumere la forma di una tensione asintotica verso la definizione letteraria, colta etimologica, metaforica, intertestuale – come avviene in Francis Ponge –, qui la materialità del carcere sembra premere sulla coscienza del poeta-carcerato con una urgenza quasi patologica.

Ora, questa poetica riguarda sì il mondo del carcere, ma anche il mondo esterno – il *fuori* e il *prima*. Se la materia sembra prevalere in ciò che si riferisce al carcere, essa domina anche i riferimenti al mondo esterno, i sentimenti, i concetti: la morte è uno specchio (Mauro 2017), la pace sono passi verso la luce (Devis 2017), l'amore è fiamma, calore, lingue infuocate, vulcano, lava, fuoco (Giuseppe 2017), il ricordo della vita precedente è il gesto della madre che rimbocca le coperte, la sua lacrima diversa da tutte le altre che si posa sulla bara bianca come un velo (Piero 2017).

Viene spontaneo, in linea con lo stesso Anceschi (Anceschi, Antonielli 1953: LXXIV), notare la parentela di questa *poetica dell'oggetto* con la nozione di *correlativo oggettivo* che, negli stessi anni di Montale, T.S. Eliot elaborava a proposito anzitutto di Shakespeare. Correlativo oggettivo, cioè quel modo di esprimere emozioni attraverso una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che di quella particolare emozione costituiscono per così dire la "formula" (Eliot 1921: 58). La cosa non deve stupire. Com'è stato notato "il correlativo oggettivo [...], decisivo per la definizione di poetica dell'oggetto, [apre] la poesia all'esperienza, scindendola dall'assoluto lirico della tradizione francese e italiana del simbolismo" (Lisa 2007: 56-57).

⁷ Anche Gullotta (2016: 179) sottolinea che certi aspetti della poesia del carcere sovietico sono comuni ad altre situazioni repressive.

Torniamo alla poesia della Panyševa. Qui le *mani* costituiscono il correlativo oggettivo di quell'emozione sperimentata nel carcere di Lefortovo, carcere di murati vivi, "torture prison" per eccellenza (Toker 2000: 65, 185).

Le *mani* sono infatti la 'formula' dell'esperienza dolorosa del carcere e contemporaneamente la 'formula' della *fuoriuscita* dal mondo carcerario: esse costituiscono quello che possiamo definire il *correlativo oggettivo carcerario* di questa lirica della Panyševa.

* * *

Se quanto detto è vero, ha una conseguenza anche a livello di traduzione. Come sostengono Etkind (1963: 41) e poi Eco (2003: 53), rifacendosi alla nozione di *dominante* di Jakobson, non potendo prendere in considerazione tutti gli elementi formali, il traduttore dovrebbe privilegiare l'elemento dominante. In questo caso, data l'analisi precedente, sembra di poter dire che dominante, ciò che non può essere escluso dalla "scommessa interpretativa" (*Ibidem*), è l'aspetto fonosimbolico: l'archisema in cui vengono associati i termini in rima *ruki, muki e tuki*, i fonemi della parola del titolo, le altre ripetizioni di suoni da rendere almeno come assonanze o allitterazioni.

MANI

Lefòrtovo, corridoio blindato e all'incrocio una guardia.
 Il carceriere distribuisce da mangiare...
 E il fruscio di bandierine, come un colpo di frusta,
 è un preavviso: portano una criminale.

Tutto tace... solo il sinistro picchiare dei passi
 miei e dei due soldati, uno dietro e un altro davanti...
 Non potrò mai dimenticare bianche e affamate le mani
 con la scodella di minestra, la razione di giornata!

Sono apparse per caso, questa volta, all'improvviso,
 il carceriere non ha socchiuso il buco nero dello spioncino,
 e in quel buco – due mani, né occhi, né viso,
 solo due mani – vive da far male!

Di chi sono queste mani? Chi altri ancora
 soffre di là dalla porta blindata?
 Chi, come me, perde il conto delle ore
 e a passi la cella misura?

Chi è? Forse, queste mani
 sfioravano nel mondo le mie mani?
 O Signore, salva da tutti i mali...
 tutti coloro che soffrono libera da ogni male!

Bibliografia

- Abou-bakr 2009: R. Abou-bakr, *The Political Prisoner as Antihero: The Prison Poetry of Wole Soyinka and Ahmad Fu'ad Nigm*, "Comparative literature studies", XLVI, 2009, 2 (*Literatures and Theories of Africa*), pp. 261-286.
- Alessio 2017: Alessio, *La finestra*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/11/quando-la-poesia-spezza-le-catene-alessio-la-finestra/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Anceschi, Antonielli 1953: L. Anceschi, S. Antonielli (a cura di), *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze 1953.
- Aurelio 2017: Aurelio, *L'attesa*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/16/quando-la-poesia-spezza-le-catene-aurelio-lattesa/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Devis 2017: Devis, *Pace*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/07/quando-la-poesia-spezza-le-catene-devis-pace/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Dimitriu 2000: I.S. Dimitriu, *A Bakhtinian Reading of Prison Writing: The Memoirs of Breyten Breytenbach and Wole Soyinka*, "British and American Studies", VI, 2000, pp. 94-106.
- Eco 2003: U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano 2003.
- Eliot 1921: T.S. Eliot, *The Sacred Wood and Major Early Essays*, Mineola (NY) 1998.
- Ètkind 1963: E. Ètkind, *Poëzija i perevod*, Moskva-Leningrad 1963.
- Faysel 2017: Faysel, *La neve nel deserto*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/12/quando-la-poesia-spezza-le-catene-faysel-la-neve-nel-deserto/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Foucault 1976: M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino 1976.
- Francesco 2017: Francesco, *Il gesto*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/10/quando-la-poesia-spezza-le-catene-francesco-il-gesto/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Giuseppe 2017: Giuseppe, *Sono fiamma*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/08/quando-la-poesia-spezza-le-catene-giuseppe-sono-fiamma/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Gullotta 2010: A. Gullotta, *The Cultural Village of the Solovki Prison Camp: A Case of Alternative Culture?*, "Studies in Slavic cultures", IX, 2010, pp. 3-25.
- Gullotta 2011: A. Gullotta, *A New Perspective for Gulag Literature Studies: The Gulag Press*, "Studi slavistici", VIII, 2011, pp. 95-111.

- Gullotta 2012: A. Gullotta, *Trauma and Self in the Soviet Context: Remarks on Gulag Writings*, "Avtobiografija", 1, 2012, pp. 73-87.
- Gullotta 2016: A. Gullotta, *Gulag Poetry: An Almost Unexplored Field of Research?*, in: F. Fischer von Weikerstahl, K. Taidigsmann (eds.), *(Hi-)Stories of the Gulag. Fiction and Reality*, Heidelberg 2016, pp. 175-192.
- Jurgenson 2003: L. Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est elle indicible?*, Paris 2003.
- Komissarov 2012: D.S. Komissarov, *Čelovek, umirajušij triždy. Vospominanija vosto-koveda*, Moskva 2012.
- Larson 2010: D. Larson, *Toward a Prison Poetics*, "College Literature", xxxvii, 2010, 3, pp. 143-166.
- Lotman 1972: Ju.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972.
- Maľcev 1976: Ju.V. Maľcev, *Vol'naja russkaja literatura: 1955-1975*, Frankfurt am Main 1976.
- Mauro 2017: Mauro, *La morte*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/18/quando-la-poesia-spezza-le-catene-mauro-la-morte/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Oggey 2017: Oggey, *Io sono*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/14/quando-la-poesia-spezza-le-catene-oggey-io-sono/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Panyševa 2013: Ju.V. Panyševa, *Progulki v Lefortovskoj tjur'me. Stichi*, Moskva 2013.
- Patrizio 2017: Patrizio, *Il fiore nella crepa*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/09/quando-la-poesia-spezza-le-catene-patrizio-il-fiore-nella-crepa/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Pieralli 2013a: C. Pieralli, *La lirica nella 'zona': poesia femminile nei Gulag staliniani e nelle carceri*, in: A. Alberti, G. Moracci (a cura di), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, Firenze 2013, pp. 221-246.
- Pieralli 2013b: C. Pieralli, *The Poetry of Soviet Political Prisoners (1919-1939): An Historical-Typological Framework*, in: M. Garzaniti, A. Alberti, M. Perotto, B. Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al xv Congresso Internazionale degli Slavisti*, Firenze 2013, pp. 387-412.
- Pieralli 2017: C. Pieralli, *Poesia del Gulag o della zona? Problemi e prospettive di analisi per una descrizione del corpus poetico dei prigionieri politici in URSS*, in: C. Pieralli, C. Delaunay, E. Priadko (a cura di), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, Firenze 2017, pp. 281-310.

- Piero 2017: Piero, *Madre*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/15/quando-la-poesia-spezza-le-catene-piero-madre/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Ponge 1975: F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, Torino 1975².
- Stanford 2004: A.F. Stanford, *More than Just Words: Women's Poetry and Resistance at Cook County Jail*, "Feminist Studies", XXX, 2004, 2 (*The Prison Issue*), pp. 277-301.
- Strada 1991 V. Strada, *Dal "disgelo" al "dissenso": la nuova emigrazione*, in: *Storia della letteratura russa*, III (*Il Novecento*)/3 (*Dal realismo socialista ai nostri giorni*), Torino 1991, pp. 815-823.
- Tino 2017: Tino, *In bilico a volare*, in: *Free From Chains. Quando la poesia spezza le catene*, <<https://agensir.it/italia/2017/08/17/quando-la-poesia-spezza-le-catene-tino-in-bilico-a-volare/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Toker 2000: L. Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington-Indianapolis 2000.
- Vachino 2016: P. Vachino, *Un' "officina" di poesia nelle carceri italiane*, "Chiamamicitta.it", 24.9.2016, <<http://www.chiamamicitta.it/carceri-poesia/>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Valitutti 1998 C. Valitutti, *Dubbi di confine*, Relazione presentata al Congresso della Società Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica, 20-21.6.1996, "Psychomedia" 29.1.1998, <<http://www.psychomedia.it/pm/grpind/infimp/dubbii.htm>> (ultimo accesso 30.8.2018).
- Vilenskij 2005: S.S. Vilenskij (sost.), *Poëzija uzNIKOV Gulaga. Antologija*, Moskva, 2005.
- Catalano, Crupi 2006: R. Catalano, P. Crupi (a cura di), *Vite tra tenute*, Cosenza 2006.
- Žuravlev 1991: A.P. Žuravlev, *Zvuk i smysl*, Moskva 1991².

Abstract

Giuseppe Ghini

The Gulag and Poetics. The Prison Objective Correlative of Julija Panyševa

The article discusses recent studies on Gulag poetry / *Lirica della 'zona'*, particularly the ones written by Andrea Gullotta and Claudia Pieralli. It focuses on *Ruki* 'Hands', a short poem composed by Julija Panyševa quoted by Pieralli in his works, and demonstrates its level of formal complexity. The author applies Lotman's notion of archiseme to this poem, thoroughly examining its "semantically charged phonemes", thus revealing its phonosymbolic dimension. This formal complexity, largely neglected until now, suggests to consider more deeply the artistic features of Gulag poetry and its testimonial-aesthetic unity. Furthermore, since *Ruki* was written in an isolation prison – Lefortovo – literary critics should probably consider that *prison poetry* can be very different from *camp poetry*. As Foucault pointed out in his seminal works on the penitentiary system, different kinds of repression can differently influence poets' production. The author observes that often prison poems insist on prison realia, referring to objects and material from prison life. This recalls T.S. Eliot's notion of objective correlative. In this specific poem, *hands* seem to symbolize and objectify the particular double emotion of the prisoner-poet: the emotion of an unexpected encounter with a brother-prisoner and, at the same time, the possible reminder of a previous meeting out of jail. In order to evoke a similar emotional response in the reader, Julija Panyševa seems to create a specific *prison objective correlative*. At the end, the author presents an Italian translation of Panyševa's *Ruki*.

Keywords

Panyševa; Prison Objective Correlative; Gulag Poetry.