

Articolo pubblicato su «Almanacco del Ramo d'Oro», Quadrimestrale di poesia e cultura (Trieste), n. 7, settembre-ottobre 2005, pp. 67-87.

©2005

COMUNICAZIONE

Sempre piú spesso dati, creazioni, stralci, e perfino interi testi pubblicati in internet vengono ripresi, copiati, utilizzati parzialmente o in toto senza preoccuparsi di citarne la fonte.

Noi chiediamo che venga rispettato il lavoro altrui.

Chiunque intenda attingere a questo documento è tenuto a indicare sempre la fonte, in accordo con le norme vigenti nazionali e internazionali sul copyright.

Grazie.

Invenzione e tradizione nella poesia di Juan Gelman

di Martha L. Canfield

L'opera poetica di Juan Gelman, diventata punto di riferimento, modello e stimolo per due generazioni, sta per compiere mezzo secolo – la prima raccolta pubblicata dall'autore fu *Violín y otras cuestiones* nel 1956 – e continua tuttora a meravigliare e stupire. Fin dall'inizio della sua carriera Gelman e gli altri poeti da lui riuniti nel gruppo «El Pan Duro» furono attratti dalla figura trasgressiva e volutamente marginale di Raúl González Tuñón e dai fondamenti della scuola di Boedo. Come loro, Gelman e i suoi amici, che in seguito avrebbero dato corpo alla cosiddetta «Generazione del '60», rivendicavano i valori legati ai concetti di margine, di frontiera, di confine, di spazio urbano non prestigioso e contemporaneamente veicolatore di particolari qualità estetiche e ideologiche. Bisogna ricordare che la maggior parte di quei poeti avevano vissuto l'adolescenza sotto Perón e la prima gioventù durante la crisi post-peronista, sotto i governi di Frondizi e di Illia, entrambi interrotti da golpe militari. Gelman ha dichiarato in proposito che quel periodo di grande effervescenza sociale e politica avrebbe condizionato per sempre il loro atteggiamento creativo¹. La trasgressione linguistica, in effetti, diventata norma nella sua poesia, così come le variazioni fonetiche e morfologiche delle parole e la rottura dell'ordine sintattico, rispondono al clima di repressione politica dell'Argentina degli anni '60 – destinato ad aggravarsi come si sa nelle decadi successive –, e in particolar modo alla censura imposta dal potere militare. Come afferma Saúl Yurkievich, poeta, critico letterario e compagno di generazione di Gelman, nel momento in cui la libertà di parola diventa un atto delinquenziale, quando brandire una parola autonoma significa attentare contro la sicurezza dello stato, allora il poeta si ribella e cerca di decodificare la lingua permessa, di disautomatizzarla e di rendere «eterogenea e labile la sua prevedibile monotonia»².

Le caratteristiche di questa nuova poesia, e di conseguenza anche i tratti che la distinguono dalla poesia precedente, sia quella tradizionale consacrata sia quella avanguardistica volutamente distaccata dalle radici locali, si possono riassumere in tre punti:

¹ Jorge Boccanera, *Gelman*, in «Cuadernos de Crisis», n. 33, Montevideo 1988, p. 29.

² Saúl Yurkievich, *A través de la trama*, Muchnik, Barcelona 1984, pp. 27-28.

1. L'introduzione nel testo poetico di forme e vocaboli provenienti dalla lingua colloquiale, compreso l'uso del pronome «vos» al posto del «tu», tratto definitivo ed emblematico della variante dialettale dello spagnolo argentino. Del resto, Gelman e la Generazione del '60 condividono le scelte della Beat Generation nordamericana e in particolare di Allen Ginsberg, la cui prima opera *Howl* (Urlo) uscì nel 1956, stesso anno di *Violín y otras cuestiones*, e si diffuse immediatamente nell'ambiente culturale argentino.

2. La riscrittura e la parafrasi, attraverso le quali vengono parificate nelle scelte del poeta testi consacrati dalla tradizione e testi provenienti dalla cultura popolare. Ad esempio il verso «alma a quien todo un hijo pena ha sido»³ (*anima a cui un figlio pena è stato*), o il suo gemello «alma a quien todo un pueblo sangre ha sido»⁴ (*anima a cui un popolo sangue è stato*), rimandano al verso di Quevedo «*Alma a quien todo un dios prisión ha sido*» (*Anima a cui un dio carcere è stato*), del celebre sonetto *Amore costante oltre la morte*⁵. Fra i testi provenienti dalla cultura popolare spiccano le parole del *tango*, danza e canzone tipica del Río de la Plata, diffusasi a livello internazionale dopo il 1920 e divenuta ormai simbolo inalienabile dell'argentinità. Trattandosi di musica molto popolare, per molto tempo confinata nei quartieri poveri e periferici, e avendo adottato per i propri testi il *lunfardo*, gergo tipico dei bassifondi e della malavita, l'adozione del tango nell'orbita della poesia ha costituito una palese trasgressione. Le ragioni di questa adozione sono legate da una parte al bisogno di riscattare elementi della cultura popolare proibiti o marginali, dall'altra al desiderio di stabilire un ponte con il passato letterario, del quale la Generazione del '60 vede come validi rappresentanti gli autori del tango, come Homero Manzi, Discepolo, Celedonio Flores, etc., oltre che gli scrittori della letteratura gauchesca e quelli immediatamente precedenti, come Raúl González Tuñón e altri⁶. Inoltre, mediante questo insolito incrocio tra poesia colta e tango, che la Generazione del '60 realizza attraverso un uso molto libero della riscrittura, Gelman in particolare, mette in atto la poesia più innovativa, sconcertante e insieme affascinante, della storia argentina: veri *testi di godimento*, non di *piacere*, secondo la famosa formula di Roland Barthes⁷. Nella preferenza per la citazione e la riscrittura come forme di appropriazione mai passiva bensì critica del discorso dell'altro, Gelman e i poeti della sua generazione risultano affini al gruppo francese dell'Oulipo, con il loro culto della *prothèse littéraire*⁸, al quale si avvicinò anche Julio Cortázar.

3. Una terza caratteristica della poesia di Gelman e della Generazione del '60 è l'impegno civile e, di conseguenza, il costante affiorare della tematica politica. Il precedente immediato si trova, ancora, nella poesia di Raúl González Tuñón, nella quale ricorre il tema della rivoluzione e sono sempre presenti la Rivoluzione sovietica o la Guerra Civile spagnola. In Gelman, dopo il golpe del '76, con la sua triste sequela di morti, *desaparecidos* ed esiliati, tra i quali si

³ *Carta abierta*, in *Interrupciones I*, Tierra Firme, Buenos Aires 1988, p. 157.

⁴ *Notas*, in *ibid.*, p. 115.

⁵ Per le poesie di Quevedo in italiano si vedano le belle traduzioni di Mario Pinna, *La lirica di Quevedo*, Liviana Editrice, Padova 1968.

⁶ Silvia Lafuente, *Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje*, Polistampa, Firenze 1995, p. 25.

⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973; trad. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975.

⁸ François Le Lionnais, *La littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1973, p. 22.

conteranno rispettivamente il figlio di Gelman, la nuora con la sua creatura nata in prigione, e lo stesso poeta, la tematica politica risulta inscindibile da quella personale. L'intimità nella sua poesia, come ha spesso segnalato la critica, «si apre in uno spazio in cui il soggettivo si collega inevitabilmente e direttamente con il politico»⁹. Ma sarebbe riduttivo considerarla esclusivamente *poesia politica* o *poesia engagée*. Poiché l'arma che impugna Gelman è innanzi tutto la parola, la sua non è semplicemente *denuncia*, ma è ricerca e volontà di forma, dato che, in effetti, «ogni ricerca è volontà di forma»¹⁰. La trasgressione della norma linguistica diventa per il poeta un sistema per recuperare il potere creatore della parola, rinnovando il senso della vita. Così storia personale e storia collettiva si annodano, attraverso il dolore del padre, che diventa insieme padre/madre lacerata, il mondo si femminizza e la parola rinnovata diviene l'immagine speculare dell'aria rinnovata e la soglia della sempre agognata libertà.

⁹ Miguel Dalmaroni, *Juan Gelman, contra las fabulaciones del mundo*, Editorial Almagesto, Buenos Aires 1993, p. 79.

¹⁰ Luis Felipe Noé, *Antiéstetica*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 1988, p. 79.