

**Metamorfosi operaie.
Corpo e alienazione in alcuni poeti operai cinesi**

Federico Picerni

Era la vigilia della festa nazionale della Repubblica popolare cinese del primo ottobre quando, il 30 settembre 2014, un giovane operaio appena ventiquattrenne, di nome Xu Lizhi 许立志, si gettò dal 17° piano di un palazzo di Shenzhen. La morte fu immediata, come lo scalpore che suscitò: anzitutto, Xu era un operaio della famigerata Foxconn, la fabbrica di Shenzhen che produce iPhone per conto della Apple, non il primo né l'ultimo a scegliere questa "via d'uscita". In secondo luogo, Xu era anche poeta, e molto prolifico: fra il 2010 e il 2014, lasso di tempo che racchiude la sua produzione, scrisse qualche centinaio di poesie, prima postate sul proprio blog personale e poi antologizzate postume.

Un suo componimento del gennaio 2014 permette un primo assaggio del linguaggio di fabbrica presente in notevole parte della sua opera; ora peraltro si presta a essere letto come un'inquietante previsione del tragico epilogo di pochi mesi dopo, quando l'unica fuga dal dispotismo della fabbrica, persa la speranza nella possibilità emancipatrice della scrittura, parve essere quella dell'autodistruzione fisica:

una vite cade a terra
in questa notte di straordinari
precipita in verticale, tintinna appena
non attirerà l'attenzione di nessuno
proprio come quando
in un'altra notte come questa
qualcuno precipitò a terra¹

¹ Xu Lizhi 许立志, "Yi ke luosi diaozai dishang" 一颗螺丝掉在地上 [Una vite è caduta a terra], in Qin Xiaoyu 秦晓宇 (a cura di), *Xin de yi tian* 新的一天 [Un nuovo giorno] (Zuojia chubanshe: Beijing, 2015), 214. Tutte le traduzioni presenti in questo articolo, dal cinese e dall'inglese, sono opera dell'autore.

Poesia operaia e corpo

Xu Lizhi non era solo nella sua condizione socio-poetica. Lavoratore nella zona del delta del Fiume delle Perle, cuore dell'industria cinese e "fabbrica del mondo", ma originario della campagna, egli incarnava molte caratteristiche del moderno operaio cinese. L'odierno esercito industriale è infatti composto in larga parte da manodopera a basso costo proveniente dalle zone rurali, ragion per cui si è coniato il termine *nongmingong* 农民工, traducibile come "contadini-operai", che in verità denota una figura non più completamente contadina, perché ormai ubicata nelle metropoli industriali, ma non ancora pienamente operaia nel senso novecentesco del termine, in quanto possedendo ancora formalmente una residenza rurale non ha accesso ai servizi pubblici e sociali della città. Rinunciare alla residenza rurale comporterebbe la perdita di ogni diritto sulla terra, che per molti resta un possibile cuscinetto in caso di fallimento del sogno urbano; ma anche per chi fosse disposto a tale rinuncia, la residenza urbana non è facilmente ottenibile per un migrante irregolare.

A complicare ulteriormente lo scenario della nuova classe operaia si aggiunge la presenza di inedite figure, a partire dalle donne impegnate nei servizi di cura domestica, fino a quelli che noi chiameremmo "rider" (*kuaidiyuan* 快递员), fondamentali gangli nell'ingranaggio delle moderne *smart city*. Tutti questi lavoratori operano in condizioni di estrema precarietà, ben esemplificata linguisticamente dal termine *dagong* 打工, che indica appunto l'attività del lavoratore precario giunto in città dalla campagna. Si tratta insomma di una classe operaia molto più ibrida e mobile, tanto che talvolta si preferisce parlare di "nuovi operai" (*xin gongren* 新工人) per marcare la differenza rispetto tanto agli operai pre-1978, quanto agli attuali operai non migranti.

Molti di questi operai migranti, o "nuovi operai" che dir si voglia, scrivono; come Xu Lizhi, scrivono soprattutto poesia.

Generalmente, si tende a circoscrivere la letteratura operaia "classica" (*gongren wenxue* 工人文学) a quella prodotta soprattutto fra gli anni '40 e '70 del secolo scorso, cioè durante l'epoca maoista. Pertanto, sia pure con eccezioni, in cinese ci si riferisce alla poesia operaia contemporanea come *dagong shige* 打工诗歌. Sotto questo ombrello cade quanto è stato scritto

dagli operai migranti sin dagli anni '80, inizialmente ospitato nei giornalini di fabbrica o nelle riviste locali delle città a nuova industrializzazione del Sud, prima che trovasse gradualmente fortuna anche in spazi più importanti su scala nazionale. Assai favorevole in questo senso fu l'interesse di alcuni funzionari e studiosi locali, tendente a promuovere i nuovi fenomeni della "cultura delle Zone economiche speciali" (*tequ wenhua* 特区文化), finché, fra la fine degli anni '90 e i primi anni 2000, vennero pubblicate le prime antologie di poeti *dagong*. Da allora l'attenzione verso gli autori operai si è fatta sempre più intensa, non di rado anche con toni molto critici, e ha visto anche l'incorporazione di alcuni di essi nell'*establishment* culturale come scrittori professionisti o funzionari di istituti e riviste culturali.

A emergere da questa configurazione poetica è una condizione soggettiva del tutto particolare che rispecchia una situazione sociale fortemente mutata, così sintetizzata da Claudia Pozzana: "Per i poeti migranti di oggi, la condizione soggettiva della vita in fabbrica è radicalmente diversa sia rispetto all'epoca socialista classica, sia rispetto all'intervallo sperimentale della Rivoluzione culturale". Si è verificato, continua la studiosa, un passaggio dal "noi" collettivo a quello che il poeta Guo Jinniu 郭金牛 descrive come un "gigantesco singolare" (*pangda de danshu* 庞大的单数): "una descrizione poetica della radicale assenza di socialità, dello sradicamento illimitato dell'identità e dell'appartenenza, in cui l'unico rapporto con la 'patria' è costituito dal 'pagamento per il mio permesso di residenza temporanea'".²

Benché ancora raramente oggetto di attenzione accademica,³ il corpo gioca in questo un ruolo centrale. "La testualizzazione del corpo nella poesia *dagong*", sottolinea il poeta operaio e critico letterario Liu Dongwu 柳冬妩, "rivela i segni della realtà sociale e, ancor più, l'impronta della

² Claudia Pozzana, "Poetry", in Christian Sorace, Ivan Franceschini, Nicholas Loubere (a cura di), *Afterlives of Chinese Communism* (Verso Books/ANU Press: London/Canberra, 2019), 189-196, 191.

³ Fra le eccezioni, si veda p. es. Justyna Jaguścik, "The Woman Attempting to Disrupt the Ritual: Representations of Femininity and the Poetics of the Subaltern Body in Contemporary Chinese Female-authored Poetry", *Harvard Asia Quarterly*, 3, 60-70.

storia scolpiti nel corpo”.⁴ Infatti, proprio il passaggio dal “noi” collettivo al “gigantesco singolare”, contestualmente al progressivo allentarsi della coscienza di classe e alla depoliticizzazione della società, rispecchia l’inadeguatezza delle grandi narrazioni e un ritorno all’esperienza più diretta e cruda – quasi “primordiale”, in senso sociale, di classe – del corpo, sito dove vengono alla luce le ramificazioni delle contemporanee forme dello sfruttamento capitalistico.⁵ Il corpo è “primordiale” anche nel suo essere l’elemento più diretto della vendita della forza-lavoro da parte dell’operaia/o, atto descritto appunto da Marx come “l’insieme delle attitudini *fisiche* e intellettuali che esistono nella corporeità, ossia nella personalità vivente d’un uomo”⁶ (e d’una donna, aggiungerei).

Affrontando il tema della rappresentazione del corpo nella poesia operaia ci si imbatte in svariati *topos*: mani operose, dita mozzate, malattia, fatica fisica, sudore... Ciò che cercherò di offrire in questo articolo è piuttosto una (seppur breve) riflessione su come, all’interno di questa configurazione poetica, il rapporto con la fabbrica sia vissuto essenzialmente tramite il corpo e la fisicità. La mia ipotesi è che questo rapporto totalizzante, assorbente e persino metamorfico fra i corpi dell’operaio e della fabbrica fornisca una chiave di lettura sulla condizione operaia oggi e sulla persistenza dell’alienazione.

Xu Lizhi: la luna di ferro nel corpo operaio

Torniamo dunque a Xu Lizhi. In un recente saggio,⁷ Maghiel van Crevel osserva che la fama postuma di quest’ultimo tende a oscurare l’originalità della sua poetica, che proprio nei suoi aspetti più “corporei” (specie

⁴ Liu Dongwu 柳冬妩, *Dagong wenxue de zhengti guan cha* 打工文学的整体观察 [Indagine complessiva sulla letteratura degli operai migranti] (Huacheng chubanshe: Guangzhou, 2012), 363.

⁵ È interessante come letterature sociali di altre latitudini siano giunte a conclusioni molto simili: p. es., circa il caso italiano, si veda Alberto Prunetti, “La Trilogia Working Class: scrivere per non farsi togliere la pelle” (*Giap*, 2019), URL: <https://www.wumingfoundation.com/giap/2019/09/trilogia-working-class/>.

⁶ Karl Marx, *Il capitale* (Editori Riuniti: Roma, 1964), I.I, 200.

⁷ Maghiel van Crevel, “Misfit: Xu Lizhi and Battlers Poetry (*Dagong shige*)”, *Prism: Theory and Modern Chinese Literature*, 16, 1, 85-114.

masochistici) si distanzia da quella che viene comunemente identificata come poesia operaia, pur allineandosi per altri tratti. Il problema a monte sta proprio nell'opacità della definizione di "letteratura operaia", in Cina come altrove; è però indubbio che in questo caso, così come in qualsiasi altro fenomeno letterario in verità, "la poesia operaia è chi la poesia operaia fa", prima ancora dei nostri (di noi lettori, studiosi, ricercatori, critici) sforzi di tracciare chiari confini teorici e metodologici. A parere di chi scrive, ciascun autore andrebbe perciò visto nella propria singolarità creativa e nel contributo che offre per arricchire tanto la riflessione offerta da altri autori, quanto il vasto campo della letteratura.

Come nota appunto van Crevel, nel rapporto di Xu con la fabbrica convivono l'aspetto identificativo/metamorfico che ritroveremo negli altri poeti analizzati, quanto un elemento autodistruttivo più originale. Già nella poesia in apertura dell'articolo, la sovrapposizione fra la vite caduta a terra e il corpo dell'operaio – presumibilmente – suicida suggerisce questa identificazione negativa, che si ritrova, sia pure con toni diversi, nel componimento più famoso di Xu:

ho ingoiato una luna di ferro
la chiamano vite

ho ingoiato acque di scarico industriali, moduli per la disoccupazione
la nostra giovinezza, più infima delle macchine, perisce anzitempo

ho ingoiato la frenesia del lavoro, ingoiato povertà e indigenza
ingoiato ponti pedonali, ingoiato vita cosparsa di ruggine

altro non posso più ingoiare
tutto quel che ho ingoiato risale ora per la gola

e sparge sul suolo patrio una
poesia di vergogna⁸

⁸ Xu Lizhi, "Wo yanxia yi mei tiezuo de yueliang" 我咽下一枚铁做的月亮 [Ho ingoiato una luna di ferro], *Xin de yi tian*, 204.

La vite, emblema del processo industriale, ingoiata dall'operaio e divenuta così parte del suo corpo (non diversamente da macchine o articoli che "ingoiavano" viti e bulloni), evoca il sussumersi dell'operaio alla fabbrica (la giovinezza "più infima delle macchine"); diversamente dalla poesia di apertura, più oscura e disperata, qui il poeta reagisce con rabbia, una rabbia "corporea", vomitando l'ingiustizia subita e mutandola in poesia, peraltro giocando su un'immagine, quella lunare, caratteristica della lirica classica.

Il corpo tende a diventare indistinguibile rispetto alla fabbrica – "le mani come macchine", su cui "fioriscono rigogliosi / calli"⁹ – come, per esempio, nei seguenti versi:

anche il fischio della fabbrica si sta appisolando
 officine sigillate immagazzinano ferro malato
 stipendi si nascondono dietro le tende
 come l'amore sepolto dai giovani operai sul fondo del cuore
 non c'è tempo di aprir bocca, i sentimenti si sbriciolano
 hanno stomaci fatti di ferro
 dove acido solforico e acido nitrico scorrono densi
 l'industria cattura le lacrime che non fanno in tempo a scorrere¹⁰

Qui cade ogni distinzione fra la macchina, a sua volta raffigurata con tratti antropomorfici (nell'appisolarsi del fischio e nella malattia del ferro), e il corpo degli operai, resi invece macchine dagli acidi che scorrono nei loro organismi e dalla soppressione delle emozioni. I due corpi, quello industriale e quello operaio, si confondono e si compenetrano, indistinguibili l'uno dall'altro, trasmettendo l'idea del totale assorbimento dell'operaio da parte di una fabbrica crudele e divoratrice. La sensazione tratta da entrambe queste poesie è quella di un'esperienza operaia che trasforma il corpo in un involucro privo di emozioni, lobotomizzato dalla catena di montaggio e avvelenato.

⁹ Xu Lizhi, "Liushuixian shang de diaosu" 流水线上的雕塑 [Sculpture sulla catena di montaggio], *Xin de yi tian*, 12.

¹⁰ Xu Lizhi, "Zuihou de mudi" 最后的墓地 [L'ultimo cimitero], *Xin de yi tian*, 68.

Xie Xiangnan: polmoni e stomaci dell'industria

L'immagine del corpo operaio che assorbe i veleni della fabbrica si ritrova nei seguenti versi di Xie Xiangnan 谢湘南:

vorrei sapere
 per quanto tempo ancora
 avrò sabbia negli occhi
 in gola
 nella bile
 [...]
 io non sono come le piante
 un'armata di polvere solca il mio petto
 un vento maestoso
 pulisce gli alberi
 i polmoni del nostro tempo
 collassano come amianto¹¹

Nella prima strofa, il corpo operaio è contaminato dalle scorie industriali e la sua salute è sacrificata sull'altare del profitto industriale; punti, questi, che ricordano, oltre alla poesia di Xu Lizhi appena esaminata, anche più in generale il tema della malattia all'interno della poesia operaia. L'originalità di Xie emerge più nella seconda strofa, ove il corpo avvelenato appare anche come una metafora del suo tempo, in quanto sono i "polmoni" di un'epoca intera che "collassano come amianto"; *en passant*, quest'ultima immagine, letta oggi, oltre alle tragedie operaie, fa pensare anche alla crisi climatica e alle sue cause industriali.

Xie Xiangnan è una stella della poesia *dagong*, nonché una delle prime a brillare: lasciato il nativo Hunan prima di completare gli studi superiori, giunse infine nel Guangdong, dove l'intensa attività di scrittura e la riconosciuta qualità delle sue poesie gli portarono attenzioni sufficienti ad "assorbirlo" nei circuiti culturali ufficiali già alla fine degli anni 90. La

¹¹ Xie Xiangnan 谢湘南, "Shengchan, zai shengchan zhong, bei shengchan linshi" 生产, 在生产中, 被生产淋湿 [Produzione, nel mezzo della produzione, inzuppati dalla produzione], *Xie Xiangnan shixuan* 谢湘南诗选 [Poesie scelte di Xie Xiangnan] (Changjiang wenyi chubanshe: Wuhan, 2014), 68-69.

poetica di Xie è caratterizzata da notevoli versatilità e sperimentazione stilistica; la fabbrica stessa, benché ben presente, appare meno pervasiva all'interno della sua produzione, o descritta attraverso tecniche come l'ironia e la "dissacrazione" (per quanto possa essere possibile dissacrare un tema "basso"), in contrapposizione alla solennità che invece si riscontra generalmente nella rappresentazione della fabbrica. Questi ultimi tratti sono ben esemplificati, per esempio, nella scelta delle parti del corpo deputate a simboleggiare l'annullamento metamorfico dell'operaio:

i miei cinque migliori anni sono entrati nella macchina dall'alimentatore
 ho visto questi cinque anni di gioventù uscire
 dal culo della macchina – e diventare un giocattolo ovale di plastica
 gusci d'uovo ora rosso-verdastri
 ora arancioni, tutti appiccicosi
 (ho sentito dire che questi oggetti vengono trasportati in America, o
 in Europa, diventano regali di Natale, venduti uno a uno a
 bambini dagli occhi azzurri...)

la macchina sbuffa... sbuffa... e sputa fumo verde
 morde il mio fervore lamentoso al ritmo del digrignar di denti
 l'olio per macchine brilla che potrebbe fare da specchio per lavarsi la mattina
 proprio per questo, per cinque anni nessuna zanzara ha osato far visita
 al mio corpo, macelleria del mio sangue tranquillo¹²

Le immagini utilizzate, il pungente sarcasmo che le muove, e ovviamente i riferimenti autobiografici (la poesia, infatti, reca come data l'anno 1999, circa un lustro dopo l'arrivo dell'autore a Shenzhen), sono caratteristiche proprie di Xie, ma rimane come minimo comun denominatore la presenza di un processo di annullamento del corpo operaio nella fabbrica, qui peraltro nuovamente raffigurata come "corpo" (benché Xie preceda temporalmente Xu nella scrittura). La catena di montaggio viene infatti presentata come una sorta di apparato digerente: l'operaio, carne da cannone nei "cinque migliori anni" della sua gioventù, viene divorato dall'alimentatore/fauci della macchina ("morde... al ritmo del digrignare

¹² Xie Xiangnan, "Qianyan yishi" 前沿轶事 [Aneddoti dalle prime linee], *Xie Xiangnan shixuan*, 305.

dei denti”), digerito e infine espulso dall’ano/uscita della stessa sotto forma di feci/prodotto.

Si tratta dunque sì di una forma, estrema ed estremizzata, di identificazione dell’operaio con la fabbrica, ma tale identificazione è disumanizzante, annullante e negativa, proprio perché si traduce nella distruzione del corpo negli ingranaggi della fabbrica e in un prodotto frutto della fatica fisica dell’operaio, dal quale questi è però estraniato; la scelta stessa di racchiudere fra parentesi i versi dove viene descritto il destino di tali prodotti (di cui comunque il poeta ha solo “sentito dire”) è indicativo della separazione avvertita dall’autore. In tal senso, si adatta perfettamente alle caratteristiche tipiche dell’alienazione, riscontrate da Marx nel “rapporto del lavoratore con il *prodotto del lavoro* come oggetto estraneo e dotato di potere su di lui” e nel “rapporto del lavoro con l’*atto di produzione* entro il *lavoro*. Questo rapporto è il rapporto con la propria attività come estranea, che non gli appartiene, l’attività come patimento, la forza come impotenza, la procreazione come castrazione”;¹³ attività il cui esito resta, appunto, indistinto fra parentesi.

Zheng Xiaoqiong: poesia è corpo

Il nome più celebre della poesia *dagong* è però Zheng Xiaoqiong 郑小琼. Sichuanese di origine, a 21 anni si trasferì a Dongguan, una delle città di più recente industrializzazione a metà strada fra Canton e Shenzhen, dove lavorò in diverse fabbriche della zona. Il divenire operaia coincise pressoché simultaneamente con il divenire poeta. La conquista di prestigiosi premi letterari nel 2007 segnò una svolta decisiva per Zheng, la quale in seguito lasciò la fabbrica. La giovane poetessa può quindi essere considerata – con lo stesso Xie Xiangnan – una degli esempi di maggior rilevanza non soltanto di una certa politica culturale in tal senso, in quanto il suo talento fu notato e sostenuto dalla sezione locale dell’Associazione degli scrittori, ma anche della “traduzione culturale” dei poeti operai analizzata in uno studio di van Crevel.¹⁴

¹³ Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (Feltrinelli: Milano, 2018), 77.

¹⁴ Maghiel van Crevel, “The Cultural Translation of Battlers Poetry (*Dagong shige*)”, *Journal of Modern Literature in Chinese*, 14/15, 2/1, 245-286.

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. Quello che si ritrova nella produzione della poetessa è un corpo impegnato in varie attività, eretto e curvato, fatto soprattutto di mani prigioniere del lavoro manuale, minute, callose, a volte quasi “danzanti” nel loro operare (non di rado composte da dita mozzate); è, infine, prevalentemente – ma non esclusivamente – femminile. Ne consegue, per esempio, una particolare attenzione al ciclo mestruale, squilibrato in modo anomalo dai ritmi sfiancanti della fabbrica o ulteriore elemento di sofferenza per l’operaia alla catena di montaggio, invisibile nella sua intimità, tanto che “nessuno si accorge nemmeno delle mestruazioni dell’operaia alla macchina / dell’onda che si alza nel suo corpo, del dolore senza voce”.¹⁵

Ed è un corpo, infine, indistinguibile e inseparabile dalla fabbrica, con la quale vive un rapporto ancor più totalizzante; un corpo spesso avvelenato dalle scorie industriali e arrugginito, proprio come il ferro, tratto distintivo della poesia di Zheng,¹⁶ inchiodato alle macchine presso le quali le operaie trascorrono le lunghe giornate di lavoro (la figura del chiodo titola anche una poesia,¹⁷ dove il corpo appare appunto conficcato come un chiodo alla catena di montaggio), trasformato (di nuovo, la metamorfosi) in un mero strumento dell’ingranaggio industriale:

[...] non riesco più a distinguermi da[lle altre operaie]
 proprio come io stessa sono indistinguibile da loro restano involucri di pelle
 arti movimenti sguardi confusi uno ad uno
 volti innocenti senza sosta le operaie vengono assemblate disposte in serie
 strutturate in formicai di fabbriche di elettronici in alveari di fabbriche di
 giocattoli loro
 ridono stanno in piedi s’abbassano si curvano si rannicchiano

¹⁵ Zheng Xiaoqiong, “Wuye gongnü” 午夜工女 [Operaie a mezzanotte], *Sanluo zai jitai shang de shi* 散落在机台上的诗 [Poesie sparse sulla macchina] (Zhongguo shehui chubanshe: Beijing, 2009), 37.

¹⁶ Si veda Giusi Tamburello, *Quando la poesia si fa operaia. Lavoratori migranti poeti della Cina contemporanea* (Aracne: Roma, 2019).

¹⁷ Zheng Xiaoqiong, “Ding” 钉 [Chiodi], *Zheng Xiaoqiong shixuan*, 51.

sono state semplificate in due mani di dita in un paio di piedi
 sono diventate viti ben saldate lastre di ferro tagliate
 plastica compressa fili di alluminio avvolti tessuti sforbiciati¹⁸

Questi versi bene esprimono l'idea, presente in tutta la poetica di Zheng, della disumanizzazione dell'operaia mediante la scorporazione di sé nel processo industriale: il corpo, in parti (fisiche come emotive) o nella sua integrità, appare spesso come assorbito, distrutto, scomposto dalla macchina e trasformato in prodotti, con espressioni linguistiche che rimandano appunto alla produzione di merci sulla catena di montaggio, efficaci nel creare un senso di estraniamento se applicati al corpo (fra i più ricorrenti: *damo* 打磨 /levigare; *zhuangpei* 装配 /assemblare; *zuhe* 组合 /comporre; *pailie* 排列 /disporre in serie...). Del resto, il linguaggio volutamente "specialistico" della fabbrica è caratteristico dell'autrice: ferro e altri materiali, strumenti, macchinari e prodotti compaiono a più riprese, in frequenti elenchi o singolarmente.

Il corpo, come accennato nell'introduzione, assurge a elemento diretto e immediato per riflettere sulla condizione operaia in generale, in Zheng più che in altri: "trasformata in parte, oggetto, macchina priva di parola / trasformata in questa vita muta, silente, grigia!".¹⁹ Il pericolo di perdere la facoltà di parola, sul quale questi ultimi versi insistono, spinge a domandarsi se la poesia possa fungere da mezzo di resistenza a questa "scomposizione" da parte della fabbrica. L'idea della poesia come forma di resistenza alla disumanizzazione e come spazio di sopravvivenza della lingua, intesa sia come capacità espressiva che come forma di accusa verso i mali di quella che Zheng identifica ripetutamente come l'"era industriale", viene effettivamente suggerita in "Disfatti"²⁰:

le mie ossa, la mia anima, la mia carne, il mio cuore, uno a uno disfatti
 in viti, pellicole, pezzi di plastica, clip in metallo, ganci

¹⁸ Zheng Xiaoqiong, "Guizhe de taoxinzhe" 跪着的讨薪者 [In ginocchio a reclamare il salario], in Qin Xiaoyu 秦晓宇 (a cura di), *Wo de shipian* 我的诗篇 [I nostri versi] (Zuojia chubanshe: Beijing, 2015), 278.

¹⁹ Zheng Xiaoqiong, "Shengyin" 声音 [Voce], *Zheng Xiaoqiong shixuan*, 46.

²⁰ Zheng Xiaoqiong, "Chai" 拆 [Disfatti], *Sanluo zai jitai shang de shi*, 59-60.

assemblati, abbinati, etichettati, l'infanzia
 disfatta in vuoti ricordi, passato, emozione. I sogni
 disfatti in lacrime, disperazione, il corpo disfatto in malattia, amore
 schemi disfatti in prodotti, salari, straordinari, arretrati, insonnia
 e poi la società tridimensionale disfatti in piattume di malasorte, villaggi e
 nostalgia
 se le fiamme della fornace non possono illuminare un pezzo di ferro
 arrugginito... io
 continuo a cercare il senso dell'esistenza su una vita cosparsa di ferro, quei
 sogni e quelle emozioni di un tempo sono stati disfatti dalla poderosa forza
 della fabbrica
 persone scomposte in componenti, avvitati in qualche angolo della società
 malattie industriali, come hanno fatto a filtrare nei nostri corpi?
 questa malasorte è subordinata al suo tempo, oppure alla massa
 eppure io amo ancora questo tempo, la fabbrica dell'era industriale
 sono innamorata delle sue ruote, delle sue ali, dei cuscinetti dei motori
 sono innamorata dei dolori, delle gioie e delle avversità che mi hanno portato
 chiarezza
 e in questo tempo continuerò a disfarmi in clip di metallo,
 valvole, cavi elettrici, aghi d'acciaio, qualche lampione
 se proprio non funzionerò, se sarò da questo tempo classificata come prodotto
 difettoso
 comunque tornerò ancora alla fornace, per forgiarmi e pressarmi
 in prodotto finito, disfarmi in un chiodo acuminato
 e inchiodarmi sul muro del nostro tempo

Questa poesia, fra i cui versi si possono intravedere molteplici significati, può essere divisa in due parti. Nella prima, tenuta insieme da frequenti *enjambement*, si assiste alla totale scomposizione del corpo operaio in ingranaggi o prodotti, in un presente caratterizzato dalla violenta rimozione dell'individualità (l'infanzia e i sogni frantumati, l'appiattimento sociale), dove non solo il corpo fisico ("le mie ossa", "la mia carne") ma anche la sua interiorità ("la mia anima", "il mio cuore") sono soggetti alla disumanizzazione mediante scorporazione, all'annullamento e, in ultima analisi, alla mercificazione da parte della fabbrica ("uno a uno disfatti"). Fin qui, sembra una forma concentrata della riflessione di Zheng sulla metamorfosi alienante.

A metà della poesia, però, avviene un brusco passaggio dalla passività della figura operaia che subisce il processo metamorfico a un ruolo attivo ricercato dalla poetessa stessa, disposta persino a “tornare alla fornace” qualora tale metamorfosi “attiva” non abbia successo. Questo può essere letto come un riconoscimento, da parte di Zheng, di quanto la propria poesia sia debitrice al linguaggio e alla realtà della fabbrica (“dei dolori, delle gioie e delle avversità che mi hanno portato chiarezza”); il che, ovviamente, costituisce un dilemma dal momento che tale realtà è oppressiva e alienante, ma proprio l’esperienza di essa ha fornito la materia prima poetica con la quale Zheng ha potuto, infine, trovare l’agognata “via d’uscita”. Il chiodo acuminato che si conficca sul “muro del nostro tempo” sembra sostenere la tesi, sviluppata da Pozzana, secondo cui la poesia operaia costituisce una via per andare oltre “l’oppressione di ogni finitudine”;²¹ in particolare, la poetessa appare incerta se riuscirà a sopravvivere all’annullamento imposto dalla fabbrica, ma è indubbia la sopravvivenza della propria poesia, inchiodata, insieme al corpo, alla sua epoca. Il mezzo poetico consente insomma di capovolgere il processo di “scomposizione” contro la fabbrica stessa, trasformandola in materiale da tradurre in pensiero artistico, resistendo al tetro destino del mutismo socio-culturale precedentemente richiamato.

In ogni caso, è, questa, una forma di emancipazione da valutare con occhio critico, poiché non soltanto è prettamente individuale, ma dipende anche da circostanze politico-culturali favorevoli. Lo spettro di Xu Lizhi ce lo ricorda vividamente, continuando ad aleggiare su questa chimera. Ciononostante, è indubbio che la letteratura possa fungere da strumento attraverso cui resistere all’alienazione totalizzante e sviluppare una riflessione critica sulla fabbrica e sulle sue dinamiche.

Dove fluttuano i corpi operai?

Benché oggi l’immaginario del corpo sia sovente associato all’impresa postmoderna di destrutturazione identitaria, qui si presenta invece come (ri)affermazione, (ri)costruzione e persino (ri)scoperta di un’identità.

²¹ Pozzana, “Poetry”, 196.

Infatti, in virtù del suo ruolo oggettivo come vettore della forza-lavoro, il corpo nella poesia operaia cinese è caratterizzato da una ben marcata impronta di classe. Come osserva Liu Dongwu, “la produzione dei poeti *dagong* sul corpo incarna il loro tentativo di sottrarsi allo sguardo dell’Altro e la volontà di ritrovare un corpo che gli appartenga veramente”.²² Gli operai migranti cinesi sono sì “fluttuanti” (i migranti interni in Cina vengono definiti “popolazione fluttuante”, *liudong renkou* 流动人口), ma i loro corpi sono ben ubicati nelle relazioni industriali e di classe di oggi, come ricorda Xie Xiangnan: “non sto fluttuando / sono nel mezzo della produzione”.²³

Al tempo stesso, questo tipo di rappresentazione contribuisce alla formazione di una concezione estetica subalterna, ben incarnata (mi si perdoni l’ironia) dai versi di Zeng Jiqiang 曾继强: “questa poesia, voglio scuoiarla tutta / e tenere solo le ossa”.²⁴ Tale estetica presenta anche fecondi punti di contatto con altre dimensioni artistiche. Si pensi all’installazione *Weizhuang* 伪装 (*Travestimento*; 2015), opera dell’artista Yang Zhenzhong 杨振中: una cinquantina di operai e operaie indossano maschere modellate sui loro volti e realizzate a stampa 3D mentre sbrigano le ordinarie attività in una fabbrica non meglio identificata. Grazie alla funzione simbolica della maschera, la monotona ritualità quotidiana entra in una dimensione teatrale; la nostra attenzione viene catturata dai movimenti dei corpi, che nelle intenzioni dell’artista diventano una danza, distogliendo le operaie e gli operai dalla quasi-automazione cui sono condannati dalla ripetitività della catena di montaggio e dimostrando la piena potenzialità espressiva dei loro corpi. Danza che ricompare, per esempio, in *Zhijian de xing ai* 指尖的性爱 (*Il sensuale amore delle punte delle dita*; 2016) di Wu Shuqing 武淑青, operaia della francese Bernard Controls (a Pechino), partecipante alle attività del Social Sensibility

²² Liu Dongwu, *Zhengti*, 409.

²³ Xie Xiangnan, “Shengchan”, 66.

²⁴ Zeng Jiqiang 曾继强, “Wo zai zheli jianshe yixie shige de gutou” 我在这里拣拾一些诗歌的骨头 [Qui raccolgo le ossa della poesia], *Wo de shipian*, 353.

Research & Development Department della ditta;²⁵ la sua installazione sublima artisticamente i movimenti quotidiani delle mani, dalla pulizia mattutina alla catena di montaggio, sottraendoli alla frenesia imposta dai ritmi di lavoro.

Torniamo dunque all'immagine del "gigantesco singolare" evocata da Guo Jinniu, che a questo punto ci appare di immani proporzioni non soltanto per le questioni che solleva, ma anche per essere in realtà un soggetto collettivo, caratterizzato da più singolarità soggettive unite da una comune condizione. Le storie e le esperienze dei corpi rappresentate dagli autori presi in esame si riferiscono tanto ai singoli individui quanto al gruppo sociale cui essi appartengono e costituiscono, nella loro "polifonia industriale" (prendendo a prestito l'espressione di Tamburello²⁶), una chiave di lettura per la condizione operaia nella Cina di oggi – e non solo. Forse il corpo raccoglie in sé altre potenzialità, soprattutto quella della solidarietà, come ci ricordano i versi di un giovane autore, Wan Huashan 万华山, lavoratore migrante oggi a Pechino:

non crediate che io sia solo
 i miei compagni provengono dai quattro angoli della patria
 stringono un'amicizia che sa di dolce salato amaro piccante
 le nostre dita laboriose e callose
 risuonano all'unisono nella vasta solitudine²⁷

²⁵ Si veda Zandie Brockett e Alessandro Rolandi, "An Infrastructure for Autopoiesis: On Building a Sustainable Platform for Process-driven Artistic Research and Practice", *Made in China*, 4, 2, 2019, 121-127.

²⁶ Tamburello, 65.

²⁷ Wan Huashan 万华山, "Bu yao yiwei wo shi yi ge ren" 不要以为我是一个人 [Non crediate che io sia solo], in Shi Libin 师力斌 e An Qi 安琪 (a cura di), *Beipiao shipian (2018 juan)* 北漂诗篇 (2018 卷) [Versi dei migranti nel nord (volume 2018)] (Zhongguo yanshi chubanshe: Beijing, 2018), 21-22.