

Trockij con Góngora  
e Wyatt. Prime  
osservazioni  
su *Lettere a Valentinov*  
di Gabriele Frasca

**Federico Francucci**

1.

La prima sezione, eponima, del libro più recente di Gabriele Frasca, *Lettere a Valentinov*,<sup>1</sup> è senza dubbio la parte trainante dell'opera e rappresenta una novità nella produzione poetica o prosimetrica dell'autore; tuttavia sarebbe un errore di valutazione trascurare le porzioni rimanenti (e se non altro quantitativamente maggioritarie) intendendole come mero materiale aggiuntivo, magari di grande qualità, ma privo di connessioni intrinseche con la testa del libro. Sono convinto invece dell'opportunità di considerare le *Lettere* come un libro articolato sì ma coeso, attraversato da dorsali consistenti, dove se, come già detto, le otto prose o proesie iniziali (tutte provviste di una data-titolo e accompagnate da un apparato di note che unisce intento informativo e prosecuzione con altri mezzi del testo accompagnato) spiccano per rilevanza, i pezzi che seguono suggeriscono spunti dialogici interessanti per l'interpretazione dell'operazione nuova. Di certo la raccolta è frutto del montaggio, fatto *ex post*, degli otto testi presentati in apertura, di composizione più recente, con altre poesie, preesistenti e in molti casi già pubblicate.<sup>2</sup> Pro-

1 G. Frasca, *Lettere a Valentinov*, Sossella, Roma 2022, d'ora in avanti *LV*. Il libro è costituito da nove sezioni, che alternano versi e prosa "metrica" come abbastanza consueto in Frasca, nell'ordine che segue: *Lettere a Valentinov*; *L'inquieta freccia (45 giri)*; *Richiami*; *Quarantena*; *Quando tempo lor parve*; *Agli sgoccioli*; *Baco da sé*; *8 sonetti da Shakespeare*; *Prossime postume*. A chiudere l'indice, secondo un uso adottato altre volte dall'autore, c'è la *ghost track Compagni chiarezza (1977)*; e dopo ancora, nella parte bassa di una pagina per il resto bianca, sta la traduzione di una *mirlitonade* di Samuel Beckett: «schiuso l'occhio dillo / addio». Il testo originale, con indicazione dell'autore, è in esergo alla sezione *Agli sgoccioli*: «lid eye bid / byebye» (*LV*, p. 113).

2 La quarta sezione, *Quarantena*, è leggibile sul sito dell'autore («gabrielefrasca.it») con datazione aperta «2012...»; la prima poesia della serie era anche inclusa in *rimi* (Einaudi 2013); buona parte delle versioni shakespeariane ospitate nell'ottava sezione (*8 sonetti da Shakespeare*), erano già uscite in rivista; il sonetto di Góngora di cui si parlerà tra poco, così come tre delle cinque *Prossime postume* che compongono la nona sezione, era in *Lame. Rame + Lime seguite da Quarantena e Versi rispersi*, L'orma, Roma 2016.

prio questo però rende ben percepibile uno snodo dialettico – e dunque fatto di differenza e identità – che si sta sviluppando nel pensiero poetico dell'autore.<sup>3</sup> Prendiamo in esame due casi: la seconda sezione, di due soli testi, intitolata *L'inquieta freccia (45 giri)*, e la settima, la lunga prosa *Baco da sé*.

*L'inquieta freccia* è un doppio esercizio di traduzione e re-make, tenuto insieme dalla metafora di una forma-supporto mediale quale appunto è il 45 giri. Sul lato A troviamo la versione fraschiana di un celebre sonetto di Góngora, *De la brevedad engañosa de la vida*, e sul lato B la riscrittura di *Signed Curtain (Sipario firmato in italiano)*, canzone dei Matching Mole capeggiati da Robert Wyatt.<sup>4</sup> Dico riscrittura perché si tratta di un adattamento che mantiene il nucleo concettuale e buona parte dello sviluppo testuale dell'originale, ma trasferendolo da forma a forma e modificandolo in questo transito; Wyatt aveva scritto una canzone che parla di sé mentre si dipana, e prende il suo dipanarsi come materia, e Frasca trasporta la medesima operazione sulla forma del sonetto (caudato, in questo caso).

La poesia di Góngora è una meditazione squisitamente barocca sulla fuga del tempo e la brevità dell'esistenza, in cui la misura del metro combatte, specie nelle quartine, con l'arcata sintattica dei periodi, che corrono (come la freccia e come il carro di cui parlano) velocissimi verso la meta, ossia la morte, e il poeta, apostrofando sé stesso nelle vesti di Licio, consueto *alter ego*, cerca di dissuadersi dal ritornare «a seguire ombre ed abbracciare inganni», vale a dire, anche, a comporre di nuovo versi: il sonetto termina sull'inarrestabile sgretolio del tempo, delle «ore che limando vanno i giorni, / I giorni che limando vanno gli anni».<sup>5</sup>

---

Trockij  
con Góngora  
e Wyatt.  
Prime  
osservazioni  
su *Lettere  
a Valentinov*  
di Gabriele Frasca

3 Coassiale a questo snodo mi sembra il saggio che Frasca ha dedicato a Dziga Vertov nel ripresentare alcuni suoi scritti, e che sarebbe utile affiancare allo studio delle *Lettere* (G. Frasca, *Un colpo d'occhio all'ascolto del mondo* / D. Vertov, *L'amore per l'uomo vivo*, Aragno, Torino 2018).

4 La canzone proviene dall'album *Matching Mole*, del 1972. Il testo: «This is the first verse / This is the first verse / This is the first verse, the first, the first / And this is the first verse, the first, the first verse / And this is the first verse, verse / This is the first verse // And this is the chorus / Or perhaps it's a bridge / Or just another part of the song that I'm singing // And this is the second verse / It could be the last verse / This is the second verse, second verse, second verse / It could be the last verse, last verse / And this is the second verse / But it's probably the last one // And this is the chorus / Or perhaps it's a ridge / Or just another key change / Never mind, it doesn't hurt / It only means that I lost faith in this song / 'Cause it won't help me reach you...». Per il testo e l'analisi della canzone si può vedere A. Guerrini, *Robert Wyatt, Folly Bololy. Testi commentati*, Arcana, Roma 2019, pp. 48-50.

5 Ecco la traduzione di Frasca: «Non giunge più sollecita l'inquieta / Freccia al suo segno con l'aguzzo dente, / Né biga nell'arena più silente / Muta corona appena la sua meta, // Di quanto non s'affretti e sia discreta / A finire la vita. E chi dissente, / Coi sensi, bestia, inganna la sua mente, / E prende ogni alba il sole per cometa. // Cartagine sconfessa il tuo errore, / Corri gran rischio, Licio, se ritorni / A seguire ombre ed abbracciare inganni, / Difficile t'assolvano le ore, / Le ore che limando vanno i giorni, / I giorni che limando vanno gli anni» (LV, p. 59).

Se cambiando facciata sono ancora versi quelli che troviamo, sono però versi senza inganni né illusioni: puramente procedurali, tutti impegnati a misurare, sagomare e rendere ripetibile il tempo della propria costruzione.<sup>6</sup> L'uso insistito dei logodeittici e la manifestazione, nella coda, della prima persona enunciante servono esattamente a fornire lo schema operativo, e insieme la sua più immediata applicazione. Lo schema, in questa esposizione, non veicola che sé stesso, in un certo senso è vuoto: è una macchina di trasmissione che mostra le sue capacità di stoccaggio e trasferimento. Frasca lo dice con una chiarezza forse mai raggiunta prima, sfruttando anche il testo di partenza («It only means that i lost faith in this song / Cause it won't help me reach you»): «ogni stanza» di questo sonetto «gira a vuoto», tanto che l'io-artefice dichiara di «averne abbastanza». Non è dunque un'illusione di presenza o compresenza che il testo qui ricerca; sono piuttosto le specificità tecniche di modulazione e organizzazione di una traccia testuale intesa come medium che dovrà viaggiare verso i suoi ancora ignoti destinatari, in tempi e spazi diversi da quelli di chi l'ha prodotta. Si può capire dunque perché sia proprio questa poesia l'altra faccia della gongoriana brevità ingannevole della vita: niente fermerà la traiettoria esistenziale del singolo, ineluttabilmente orientata; ma potranno restare delle forme-tracce, che si potrà far ripartire ogni volta, comprese le regole di funzionamento.

In *Baco da sé* riascoltiamo invece il fitto e ritmico rimuginio di un soggetto parlante che tante volte costituisce la materia prima dei testi di Frasca. Il titolo, giocato nella chiave del bisticcio e del *pun*, e probabilmente saturo di echi ancora una volta barocchi (il verme setaiuolo di Giacomo Lubrano, autore amato e studiato da Frasca)<sup>7</sup> annuncia icasticamente la situazione sviluppata dal testo: chi vi si esprime racconta di come abbia voluto raddoppiare la trama percettiva, altresì detta mondo, in cui il cervello di ogni essere umano ricodifica il flusso di stimoli provenienti sia dall'ambiente esterno che da quello corporeo, con un'altra trama, tecnica e artificiale stavolta, fatta di parole inanellate ad arte, con l'intenzione di correggere, nei limiti del possibile, la deriva inconsapevolmente solipsistica e allucinatoria di quel primo e "naturale" avvolgimento. Un operatore dell'arte del discorso, dunque; che però, arrivato

6 Ecco *Sipario firmato*: «Quest'è la prima strofa ossia la prima / Quartina appunto strofa qui in oggetto, / Che sostenuta da una doppia rima / Con quella che sussegue fa un ottetto, // Per quanto la presente è la quartina, / Ma c'è chi preferisce dir quartetto, / Che quasi in rima con la sua vicina / Ne asseconda seconda anche il soggetto. // E questa invece è solo la terzina / Che inizia ciò che chiamano sestetto, / Se tutt'altro s'intende con sestina, // Sebbene quella che compie il progetto / Proposto dall'ottava messa in cima / Sia l'ultima terzina di un sonetto // Che neanche chiude se ne ho abbastanza / Di quanto giri a vuoto ogni sua stanza» (LV, p. 60).

7 Insieme a Giancarlo Alfano, Frasca ha allestito un'antologia di poesie di Lubrano (*In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre scintille poetiche*, Cronopio, Napoli 2002).

molto avanti sul cammino della vita, si accorge che anche quanto è andato intessendo nel corso dei decenni per costruire uno spazio comunicativo e tendenzialmente pubblico va richiudendosi su di lui in una stretta che si fa soffocante: come un bozzolo che imprigioni e schiacci la creatura che l'ha secreto, la quale a ogni nuovo tentativo strutturante ottiene come effetto una ulteriore limitazione delle proprie facoltà. Il sé stesse un bozzolo che dovrebbe smarcarlo, a livello semiotico-simbolico, dalla zolla dell'origine ma che, a lungo andare, diventa una disfunzione (un *bug*) che può definitivamente disattivarlo. La convocazione dei lettori e la dinamica dei deittici, presenti anche qui, arrivano a tradursi in richiesta d'aiuto: «qui dentro ci soffoco e qualcuno mi tiri fuori per favore o chiami almeno aiuto se proprio non riesce a srotolarmi i fili dalla gola con cui mi sono recitato in vita tutta la vita» (*LV*, p. 132).

La mia ipotesi è che con la sezione *Lettere a Valentinov* Frasca abbia trovato un argomento, un tema, un messaggio, e infine diciamolo: un contenuto da amalgamare nelle sue macchine formali, nei suoi testi-bozzoli, per rimetterne a frutto l'efficacia performativa-comunicativa e per scongiurare ancora una volta il rischio intrinseco di ogni operazione ad alto tasso formale, quello cioè della sterilità ripetitiva.<sup>8</sup> E l'autore ha trovato questo contenuto in alcuni eventi apicali della storia XX secolo (che per la verità è da sempre al centro del suo progetto saggistico di storiografia espressionista): la prima guerra mondiale, la rivoluzione russa e il suo rapido deragliare nella burocrazia e nel terrore staliniani, il secondo conflitto, la società profondamente modificata che ne è seguita, i movimenti di protesta degli anni Settanta e la loro sconfitta e assimilazione al potere; il capitalismo finanziario globalizzato che da allora regge incontrastato la scena. La figura di Lev Trockij non è solo tra i protagonisti della complicata serie di collegamenti e risonanze imbastita da Frasca, ma svolge anche, se non sbaglio, una non troppo celata funzione di modello intellettuale e operativo per le *Lettere*. Ma prima di affrontare questi problemi forse è il caso di presentare una proposta, rivedibile e provvisoria, su cosa si debba intendere per storia leggendo il libro di Frasca.

---

Trockij  
con Góngora  
e Wyatt.  
Prime  
osservazioni  
su *Lettere  
a Valentinov*  
di Gabriele Frasca

8 Precisiamo subito: Frasca è uno degli scrittori italiani contemporanei più intimamente politici, e la storia è fin dall'inizio presente nella sua opera. I suoi tre romanzi, *Il fermo volere*, *Santa Mira* e *Dai Cancelli dacciaio*, ripercorrono gli effetti, sulle menti e sui corpi, del capitalismo nella fase tardonovecentesca e postfordista, con la sua opera di captazione sottile e sfruttamento morbido del desiderio, ma anche con tutta la sua consueta brutalità. L'opera saggistica, profonda analisi dell'arte intermediale del discorso, tiene come riferimenti costanti le trasformazioni storiche e culturali verificatesi in Occidente dopo la seconda guerra mondiale. E anche nelle numerose raccolte di versi, spesso fiancheggiate da performances recitative e musicali, incarnazioni grafico-visuali, tragitti videoartistici, si può leggere un intento di critica sociale e di operatività contro culturale. Ma con le *Lettere*, per la prima volta, la poesia o comunque la scrittura cadenzata e risonante è in presa diretta, si è portati a dire, con la materia storica, con gli avvenimenti, i personaggi, le circostanze, i documenti. In questo senso credo sia legittimo affermare che l'ultima raccolta segni una fase nuova, un esperimento prima non tentato, dell'arte politica di Frasca.

## 2.

Con un pizzico di provocazione Paul Veyne diceva, all'inizio degli anni Settanta, che la storia è un «romanzo vero». Vero, perché fondato sullo studio rigoroso di documenti e tracce di eventi realmente accaduti: il «campo evenemenziale» è «il dominio virtuale del genere storico». Ma anche romanzo, perché come il romanzo la storia «filtra, semplifica, organizza, fa stare un secolo in una pagina», organizzando i dati verificati senza dimenticare che le cornici sono sempre lacunose; è un'arte della giustapposizione che accosta secondo un'alternanza ogni volta da calibrare diversi tagli di indagine (grandi accadimenti collettivi, vita privata, analisi economica, geografica, geopolitica...) all'interno di un racconto.<sup>9</sup> Mi pare che Frasca lavori proprio così, e che il criterio incaricato di governare gli accostamenti e i passaggi di piano sia ciò che l'autore chiama «rime della storia» (*LV*, p. 52), vale a dire la rilevazione di analogie o ripetizioni a distanza di tempo nella trama degli eventi storici, oppure la ricostruzione di destini in un certo senso paralleli, o divergenti a partire da un punto comune. Per esempio: l'epidemia di influenza del 1918 (la famigerata Spagnola) e quella di Covid19 del 2020 (nella sesta *Lettera*, 11 marzo 1918); le sorti insieme gemelle e diversissime di Wernher Von Braun, ingegnere nazista che progettò le V2 e fu poi assoldato dal governo statunitense per il programma aerospaziale, divenendo anche una semicelbrità televisiva, e di Sergej Korolev, l'ingegnere russo liberato dalla prigionia siberiana a cui l'aveva condannato il regime staliniano nello stesso periodo in cui Von Braun si consegnò agli americani, e poi responsabile del progetto spaziale che portò l'Unione Sovietica a lanciare in orbita, prima al mondo, un satellite nell'ottobre 1957 (nella terza *Lettera*, 20 luglio 1969). Oppure su un'altra scala, più culturale e personale, la somiglianza tra sogni di individui diversi, sognati in un intervallo di decenni. È il caso del sogno registrato da Trockij nel suo diario del 1935, nel quale egli, per delicatezza, parlando con Lenin che gli si era presentato apparentemente ignaro di essere già morto, evitava di gettargli in faccia la verità e faceva regredire la morte allo stato di grave malattia; sogno che Frasca affianca a una divagazione o immaginazione fantastica estremamente privata su cui mi sembra necessario insistere un po'.

Siamo nella settima e penultima *Lettera a Valentinov*, quella datata 26 giugno 1935. Nel testo ci sono almeno quattro strati spaziali e temporali, disposti intorno al centro di un soggetto enunciativo. Il primo livello, quello cronologicamente più antico, è appunto il giugno del 1935,

<sup>9</sup> Cito e parafraso da P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris 1971, pp. 10 e 14-20.

nel giorno in cui Trockij fissa sul diario il suo sogno; nella narrazione in terza persona con cui il brano si avvia il testo del diario viene fedelmente seguito, quasi citato si direbbe,<sup>10</sup> non fosse per il trattamento a cui tutta la materia verbale va incontro nelle *Lettere*, cioè la formulazione in endecasillabi impaginati come prosa in periodi lunghi da due a qualche decina di righe, coronati da punto fermo e privi di altri segni interpuntivi. Il secondo livello è quello del presente dell'enunciazione: un *io* che parla, tenendo sul tavolo una copia dell'edizione italiana del *Diario d'esilio*, rivolgendosi a un *voi* da identificare senza equivoci con i lettori del testo stesso. Così come non ci sono dubbi che Frasca orchestri qui un parallelismo tra l'apparizione di Lenin in sogno a Trockij e la sua apparizione, in vesti autoriali, a chi tiene in mano il libro, in quella fantasia a occhi aperti che in parte è sempre, inevitabilmente, la letteratura; e che se Trockij si è visto dinanzi colui del quale ha voluto continuare l'opera (politica, nella fattispecie), qualcosa di analogo Frasca intenda chiamare a compiere chi lo legge, in una sorta di passaggio di testimone. Ma questo doppio strato di ectoplasmi si arricchisce di un terzo elemento, perché l'immaginazione dell'io enunciatore, stimolata da un nome e da una data segnati a penna sulla copia del *Diario* che sta «accanto a me al momento» (*LV*, p. 41), comprata di seconda mano su internet, si figura la precedente proprietaria, quella Elena che nel 1974 aveva lasciato traccia scritta sulla «pagina iniziale»:

e non ci ho messo molto a rivederla senza che ne distingua i tratti o gli occhi sdraiata accanto a me su una cuccetta d'un vecchio treno a lunga percorrenza. Non mi pare che sappia che ci sono traccia solo quel segno di possesso e poi socchiude gli occhi a prevedere il suo futuro o quello dei compagni. (*LV*, p. 41)

E di nuovo questa fantasia si modella sulla falsariga del sogno di Trockij: forse anche Elena, come Lenin (un'altra piccola quasi-rima costruita dal caso nella mente dell'autore), «s'indispose» (*LV*, p. 41; lo stesso eufemismo usato da Trockij nella scena onirica), se i suoi libri sono finiti da un rivenditore online. Certo non è l'unica ipotesi possibile, ma è evidente che Frasca la inscena per suggerire un legame tra gli anni post-rivoluzione del 1917 e quelli post-settantasettini, e per elaborare il lutto di una doppia, prolungata sconfitta; l'"indisposizione" di Elena allegorizza la morte del Movimento. Manca ancora l'ultimo livello, preannunciato in realtà già nel primo: in questo caso il protagonista è Jean

---

Trockij  
con Góngora  
e Wyatt.  
Prime  
osservazioni  
su *Lettere  
a Valentinov*  
di Gabriele Frasca

10 L'affermazione si può verificare tramite confronto diretto col testo-base; cfr. L. Trockij, *Diario d'esilio 1935*, trad. it. di B. Maffi, il Saggiatore, Milano 1969; in particolar modo le note del 26 e del 29 giugno. È da quest'ultima entrata che prende avvio la settimana *Lettera*, per poi passare a quella che la precede.

Van Heijenoort, giovane segretario di Trockij negli anni Trenta (era con lui durante il pellegrinaggio tra Turchia, Francia e Norvegia che si sarebbe concluso in Messico), poi storico della matematica, e autore di un libro di memorie sul suo antico maestro russo.<sup>11</sup> Anche in questo frangente un ruolo decisivo è svolto da un ricordo personale dell'autore, che incontrò, racconta, Van Heijenoort un giorno degli anni Ottanta, e (come chiarisce la nota) parlò in quell'occasione a lungo con lui. Ma più che il dato biografico conta qui il suo utilizzo nell'operazione estetica, perché alla figura del segretario-matematico è affidato il compito di dis-sistere la logica del brano e di invertire le relazioni tra onirismo e realtà concreta.

Se, a differenza che nel sogno-modello, l'io non ha parlato al fantasma di Elena (la «Elena di Trockij», come la chiama nella nota; *LV*, p. 54), «per narrarle ciò ch'è stato magari anche soltanto del suo libro» (*LV*, p. 41), se cioè la scena non si è risolta in un dialogo che non avrebbe avuto strade alternative alla rievocazione e al rimpianto, con l'inevitabile effetto deformante e in fondo accecante della malinconia, si deve proprio al ricordo di una frase rivolta da Van Heijenoort all'autore nei giorni del loro incontro: Trockij era praticamente insonne, «l'unico insonne in grado di sognare» (*LV*, p. 42), nel battente endecasillabo che chiude il brano. Questo è il paradossale punto di indistinzione che permette di immaginare, accanto oppure contro il sogno nostalgico e falsificante di celebrazione luttuosa di un passato che non ha prodotto il futuro preventivato, altri due sogni in cui i sognati siamo noi: il primo è una danza gnostico-barocca-dickiana dei simulacri dove siamo noi quelli che “s'indisposero”, siamo noi i morti; il secondo invece ci sogna come avremmo potuto essere, e forse ancora potremmo diventare. Una biforcazione insomma, che articola due mondi possibili. Il primo sogno è perfettamente speculare a quello di Trockij, o al “sogno” di Elena da parte dell'autore, e insieme a quello ci rinchiude nella più completa impotenza, incubo quieto di fallimento e stasi. Il secondo invece lascia aperto uno spiraglio d'avvenire, indeterminato perché ancora tutto da scrivere. E entrambi stanno racchiusi nel nucleo della stessa frase: siamo sognati «per quello che non siamo ancora diventati» (*LV*, p. 42).

Dalla settima all'ottava e ultima *Lettera* questa ambiguità non si risolve, ma si trasforma e arricchisce. Il brano finale della serie è datato 30 novembre 2021, una data che, forse, ipotizzo, può essere vicina

11 J. Van Heijenoort, *With Trotsky in Exile, from Prinkipo to Coyoacán*, Harvard University Press, Cambridge-London 1978.

a quella in cui Frasca ha terminato di scrivere le *Lettere*. Ma qui a dire *io* non è più una proiezione autoriale; è, per la prima e unica volta, lo stesso Trockij, del quale leggiamo in diretta i pensieri nella leggendaria notte tra il 24 e il 25 ottobre (secondo il calendario giuliano) del 1917, a Pietrogrado: la notte dell'insurrezione contro il governo di Kerensky, quella che Trockij passò parlando sommessamente con Lenin in una sala dell'Istituto Smol'nyj. Rispetto al resoconto lasciatoci dallo stesso protagonista nella sua autobiografia, e seguito da vicino nella prima parte della *Lettera*,<sup>12</sup> troviamo un'aggiunta cruciale. Nell'ultimo paragrafo infatti Trockij, «unico insonne in grado di sognare», “vede” qualcuno sporgersi su di lui, su Lenin, su quella notte, qualcuno «piegato dal futuro a salutare in noi quegli assopiti ai quali debba il sogno di svegliarsi intirizzito al gelo qui dell'alba» (*LV*, p. 43). Questo qualcuno può essere soltanto, credo, colui che ha costruito lo spazio testuale delle *Lettere* per ridare voce a Trockij inserendolo nel suo rimario lirico della storia: Gabriele Frasca. Che continua, come nel *Baco da sé* che ho brevemente commentato in precedenza, a essere il punto centrale osservante le sue allucinazioni e da esse osservato, ma nello stesso tempo le ha portate apertamente su una scala collettiva e politica. Qui storia e allucinazione fantastica fanno segnare il più forte cortocircuito: Frasca fa in modo che Trockij lo percepisca proprio nell'atto di ri-costruirlo, estraendolo dalle pagine del suo memoriale storico-autobiografico (il personaggio “sente” l'operazione che lo riattiva). Ma è questo “sogno insonne” in cui si costruisce una specie di ponte Trockij-Frasca che sembra poter imprimere una torsione interna alla narcosi fibrillante in cui versiamo “noi” (versione evoluta del celebre incubo della storia joyceano). Non un risveglio, perché illudersi che la letteratura eserciti un'azione diretta sulle cose sarebbe un enorme errore (così come quello opposto e simmetrico, che ne sia totalmente separata). Ma un sogno, o un presagio, di risveglio. Uno dei valori della funzione Trockij nelle *Lettere a Valentinov* è quello di sospendere, almeno per il tempo della lettura, la deriva storica e intellettuale apparentemente inarrestabile per cui ogni proposta politica o estetica non interamente basata sull'individuo come soggetto e oggetto del potere e dell'azione può essere soltanto un'altrettanto individualistica posizione di distacco, rifiuto o cinico adattamento.

---

Trockij  
con Góngora  
e Wyatt.  
Prime  
osservazioni  
su *Lettere  
a Valentinov*  
di Gabriele Frasca

12 Anche in questo caso, come nel precedente, è molto istruttivo il confronto col testo di partenza. Cfr. L. Trotsky, *Ma vie*, trad. fr. par M. Parjanine, Gallimard, Paris 1953, al capitolo 27, «La nuit décisive», pp. 381-389.



## 3.

Ho deciso di mettere al centro dell'analisi la settima *Lettera*, quella dal registro apparentemente più privato e sentimentale, per mostrare che senso può avere un ricorso così massiccio al serbatoio della soggettività in un'opera che si vuole, anche, storica. Un primo soccorso può venirci ancora da Trockij. Nella prefazione al secondo volume della *Storia della Rivoluzione russa*, rispondendo ai critici che gli avevano imputato partigianeria e, soprattutto, soggettivismo espresso attraverso atteggiamenti ironici, l'autore difendeva un «coefficiente di soggettivismo determinato non tanto dal temperamento dello storico quanto dalla natura del suo metodo»; se il metodo materialistico impone con rigore di basare la valutazione degli eventi sugli «elementi determinati della struttura della società», impone anche di «passare dall'elemento oggettivo a quello soggettivo, dall'elemento sociale a quello individuale, dal fondamentale al congiunturale», limitando intrinsecamente nello stesso tempo «l'arbitrio dell'autore». <sup>13</sup> Si capisce che le *Lettere a Valentinov* non sono né vogliono essere un'opera prettamente storiografica, ma l'argomentazione trockijana funziona ugualmente bene. Il transito nella sfera personale-individuale non è affatto un ripiegamento isolante o intimistico, ma insieme l'esposizione di una vita per come è stata determinata dal caso e dalle forze storico-sociali e la dimostrazione fattuale di un coinvolgimento profondo e di un tentativo di agire nel quadro di queste forze. Così forse si può riformulare quello che scrive Frasca nella nota alla settima *Lettera*:

se in ognuno degli eventi narrati traspare qualcosa della mia vicenda esistenziale, è solo perché sono sempre tanti gl'incandescenti frammenti di mondo che occorrono a fare un individuo. Per questo non esiste tragedia *personale*: se mai solo il siparietto di ciascuno nella recita collettiva della passione. (*LV*, p. 54)

«Non conosco tragedia *personale*» è un rigo della conclusione dell'autobiografia di Trockij che si legge in esergo alla sezione eponima del libro fraschiano. Specularmente, il rivoluzionario russo aveva scritto, all'inizio, che quell'autobiografia era non già una fotografia della sua esistenza, ma una parte integrante di essa. <sup>14</sup> Tra oggettivo e soggettivo, tra collettivo e individuale, i rapporti non sono di opposizione ma di fluido e mutuo scambio, a patto che ci si riconosca in partenza determinati, condizionati, indirizzati, pensati e persino sognati dalla propria epoca.

<sup>13</sup> L. Trockij, *Storia della Rivoluzione russa*, trad. it. di L. Maitan, Mondadori, Milano 2018, p. 451.

<sup>14</sup> Trotsky, *Ma vie*, cit., rispettivamente alle pp. 677 e 11.

Tutto questo si comprende ancora meglio riflettendo sul senso del titolo dell'opera, che si evince dalla seconda *Lettera*, 9 agosto 1928. In questa data Christian Rakovskij, sostenitore di Trockij e membro del Comitato Centrale del PCUS fino al 1925, poi espulso e deportato per la sua opposizione alla linea di Stalin, indirizza una lettera a Nikolai Valentinov, un altro antistaliniano rifugiato a Parigi, nella quale descrive con amara chiarezza la degenerazione del Partito, condannandone la deriva burocratica e sempre più vanamente autoritaria. Ma nel 1934 lo stesso Rakovskij scriverà un'altra lettera, stavolta alla «Pravda», palinodia e rinnegamento della prima, per scagliare sui vecchi compagni di lotta accuse infamanti e assurde. Leggiamo dunque la storia di un'abiura, una delle numerosissime indotte dal Terrore staliniano (il testo si apre proprio sulla purga del 1938, tra le più spaventose e crudeli, e sul processo-farsa istituito per giustificarla ufficialmente), e una variazione sul tema dell'«eroe» e del «traditore». Il traliccio analogico, o la «rima» principale, che regge il testo è ovviamente l'associazione tra la lettera di Rakovskij e le *Lettere* di Frasca. Che qui fa un discorso sociologico, rivolgendosi ai suoi lettori in quanto esponenti di quel ceto borghese, dai contorni e dalle fortune sempre più incerti, abitualmente consumatore di cultura (non importa ora la qualità). Frasca non sostiene in alcun modo, puntualizziamo per scrupolo, che l'esercizio del potere nelle democrazie occidentali contemporanee sia paragonabile all'autocrazia del dittatore georgiano. Insiste invece sulla estrema malleabilità della piccola e media borghesia terzariata nei confronti di politiche che offrono scontati fantasmi identitari al desiderio di riconoscimento e autorappresentazione simbolica, e su quanto si sia disposti ad accettare (o in molti casi a sostenere *toto corde*), in termini di soprusi, sperequazioni, e violenze belliche a più o meno bassa intensità, perché ci rimangano garantite le nostre *routines*, pure sempre più nevrotizzate e ansiogene.

Per capire quale possa essere il ruolo delle *Lettere* in un quadro come quello sommariamente tracciato è necessario tornare, in chiusura, allo specifico artistico dell'operazione di Frasca. Lo si può riassumere in tre operazioni che per comodità espositiva dispongo in sequenza, ma che sono in realtà fortemente sinergiche: montaggio dei piani, messa a punto della misura metrico-vocale, e, a questa strettamente conseguente, progettazione di uno spazio e di una modalità di fruizione.

Prendiamo il primo testo della serie, «non una vera e propria lettera ma tutt'al più un biglietto che contiene una dedica», come dice Frasca (*LV*, p. 44), che per la sua brevità e relativa semplicità manifesta più chiaramente un diagramma di funzionamento operativo in tutti gli altri. Lo riporto per intero.

---

Trockij  
con Gôngora  
e Wyatt.  
Prime  
osservazioni  
su *Lettere*  
a Valentinov  
di Gabriele Frasca

20 agosto 1997

E sarà pure vero che un poeta come Dante sia il frutto del suo ambiente non per questo s'illustra la Commedia coi conti delle pezze dei mercanti fiorentini citava il 9 maggio del 1924 contro quegli esaltati di Na Postu prossimi al realismo socialista niente meno che il vecchio Labriola e quasi appena entrato in sala Trockij.

E mica lo ricordo perché credo che tu non conoscessi queste pagine esilaranti ma dedicare fra trampoli politici e stampelle di compagni di strada barcollanti alla memoria della tua passione intanto che ci accoglie la parete su cui appiattirsi appena per restare di sasso il tempo giusto d'una vita questo non so cos'è che t'appartiene. (*LV*, p. 7)

Il dedicatario è Vittorio Russo, italianista maestro e poi amico di Frasca, «appassionato filologo dantesco e sincero trockijista» (*LV*, p. 45): la data-titolo è quella della sua morte (e qui assistiamo al primo dialogo con un morto di una serie non breve). Ma la dimensione allocutiva del testo si esplicita solo nel secondo paragrafo; nel primo assistiamo al montaggio di un doppio piano e alla costruzione di un ponte tra l'Unione Sovietica e l'Italia. In questo caso la concatenazione è favorita da un gioco di citazioni incastonate: chi scrive cita un discorso di Trockij (tralascio ora tutti i dettagli)<sup>15</sup> nel quale l'oratore cita a sua volta un brano piuttosto celebre di *Del materialismo storico* di Antonio Labriola (in prima edizione nel 1896), in cui Dante serve da materia prima a una dimostrazione per assurdo contro un'applicazione troppo gretta del determinismo materialista. Labriola-Dante-Trockij-Russo, questi sono i nomi propri che si potrebbero dare ai livelli conglomerati nel testo. E aggiungiamo pure quello di Frasca, perché non c'è dubbio che sia proprio lui che prende la parola nelle righe che seguono. Un criterio molto simile, a regime più complesso, agisce negli altri pezzi della sezione: c'è sempre montaggio e sintesi di entità e livelli eterogenei, all'interno del quale prende posto l'io dell'autore, come piano tra i piani e come elemento di raccordo. La sintesi si fa in virtù di una specie di ritmo che si sviluppa tra le componenti, sul filo delle analogie che la mente dell'autore sa vedere e/o costruire, come nel caso paradigmatico delle due canzoni che risuonano nella sesta *Lettera*, datata 11 marzo 1918: napoletana la prima (*O surdato 'nnammurato*), spagnola la seconda (*Soldado de Nápoles. Cancion del Olvido*), e di tutte le altre associazioni che con questa viaggiano, tra città, destini, epoche, ambienti. Gli aggregati così ottenuti vengono

15 Ma lo si può leggere online in traduzione inglese, sotto il titolo di *Class and Art. Culture Under the Dictatorship*, in «marxists.org», April 20, 2021, <https://www.marxists.org/archive/trotsky/1924/05/art.htm> (ultimo accesso: 28/10/2022), oppure in traduzione italiana in L. Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, trad. it. di V. Strada, Einaudi, Torino 1973.

stretti in una trama verbale che è anche cadenza e misura: gli endecasillabi della scrittura di Frasca, disposti in addensati lunghi o brevi a seconda dell'intenzione – narrativa, saggistico-meditativa, gnomica – che passaggio per passaggio muove l'autore. In tal modo si ottiene l'insieme testuale coerente e coeso della singola *Lettera*, una specie di territorio delimitato e reticolato dalla sua metricità periodica, «un territorio trasportabile e pneumatico», per dirla con Deleuze e Guattari.<sup>16</sup> «Questo non so cos'è», incaricato di accogliere dedicatore e dedicatario, in un certo senso pietrificandoli, è (o almeno così intendo io) il testo stesso, dipanato sulla «parete» della pagina, e per estensione la sezione intera delle *Lettere a Valentinov*.<sup>17</sup> Questi procedimenti così forti di territorializzazione e vorrei dire quasi di marcatura, con la presenza pervasiva dell'enunciazione autoriale o paraautorale e l'autoriferimento del testo a ribadire il *ductus* percussivo della scrittura, sono in realtà anche quelli che ne permetteranno migrazione, deterritorializzazione, ricodificazioni. Come ha già fatto notare Riccardo Donati, semplicemente è impossibile comprendere l'elementare articolazione semantica del testo se non lo si legge ad alta voce e non se ne segue il ritmo.<sup>18</sup> È in virtù di questo, in primo luogo, che i testi sono lettere (e naturalmente si vedono sullo sfondo almeno un paio di riferimenti culturali fondamentali per Frasca: l'apostolo Paolo e il Seneca delle *Lettere a Lucilio*); la convocazione-conversazione con il *voi* dei lettori, che nei testi dal secondo al settimo prende il posto spettante nel primo al dedicatario, e designa quindi una comunità virtuale e aperta, ha qualche *chance* di funzionare perché la formattazione del testo, diciamo, impone al fruitore che lo affronti col desiderio di capire un'attivazione anche fisica. Il che produce un corpo a corpo con il testo, anche critico, anche polemico, anche trasformativo. Insomma Frasca non ci chiede di aderire punto per punto a una linea politica e ermeneutica di attraversamento del Novecento, ma ci propone

---

Trockij  
con Góngora  
e Wyatt.  
Prime  
osservazioni  
su *Lettere  
a Valentinov*  
di Gabriele Frasca

16 Cito dal capitolo *De la ritournelle* di G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris 1980, p. 393.

17 «Questo non so cos'è» è un rimando diretto alla poesia trobadorica, che per l'integrazione nei vivi scenari culturali della sua epoca e per l'obbligatoria "uscita" performativa, musicata e cantata, è tra le esperienze artistiche più decisive nella poetica e nell'opera di Frasca. Qui l'autore richiama l'incipit della canzone di Raimbaut D'Aurenga «Escotatz, mas no say que s'es / senhor, so que vuell comensar» («Ascoltate, ma non so che cos'è, / signori, ciò che voglio cominciare»); l'unico testo trobadorico pervenutoci che mescola versi e prosa, e di questa novità fa argomento del suo procedere. Evidente l'aggettivo sull'esperienza fraschiana, che è unione di verso e prosa, o, come dicevo all'inizio, prosia. Frasca aveva posto la prima parola dell'incipit («Escotatz!») in calce a *blasto* (decima sezione di *rive*, Einaudi 2002), che così incominciava: «ed è che torna su ciò che non so cos'è che sia» (rispettivamente pp. 129 e 131).

18 R. Donati, *Gabriele Frasca, il desiderio chiamato Trockij*, in «Antinomie», 30 marzo 2022, <https://antinomie.it/index.php/2022/03/30/gabriele-frasca-il-desiderio-chiamato-trockij/> (ultimo accesso: 28/10/2022). Quella di Donati è una brillante e puntuale analisi che fa ben emergere il complesso di finalità estetiche, etiche e politiche del libro di Frasca.

un pubblico discorso, un pubblico confronto. Come il treno di Trockij, che negli anni di guerra civile correva da un capo all'altro del fronte, «apparecchio volante di governo» e «messaggero d'altri mondi»,<sup>19</sup> ed era insieme tipografia, stazione radiofonica e telegrafica, biblioteca, unità di rifornimento, così le *Lettere a Valentinov* viaggiano con il loro carico e i loro apparecchi alla ricerca di chi si metta in ascolto. O di chi stia sognando di svegliarsi.

Federico  
Francucci

---

19 Trotsky, *Ma vie*, cit., pp. 487 e 492; ma vedi l'intero magnifico capitolo XXXIV, intitolato appunto «Le train».