

MARCO SCHINA

«LA PIÙ CHIARA EVIDENZA DELL'ALTERNATIVA».
L'EFFETTO DI STRANIAMENTO BRECHTIANO NELLA POESIA
DI FRANCO FORTINI

1. LIRICA DEI «DESTINI GENERALI» E FUNZIONE-BRECHT

Leggiamo dalla *Prefazione* di Fortini all'edizione del 1967 di *Foglio di via*:

Il vero motivo di quella poesia, il suo vero contenuto, era la tensione fra l'esperienza di una interiorità in dialogo e lotta col mondo (sentito come un grande fantasma dell'assoluto) e la coscienza sempre crescente d'una tendenziale verifica dell'individuo nella storia collettiva¹.

Queste parole, a più di vent'anni dall'esordio, certificano un *ethos* interiore di lunga durata. Fin dalle prime prove poetiche, come si legge poco oltre, lo sforzo di saldare l'*Erlebnis* alle dimensioni della storia e dell'ideologia accostava Fortini a «una folla di sconosciuti fratelli maggiori»², entro un dialogo a quel tempo muto e inconsapevole con le voci di Machado, Auden, Vallejo e, naturalmente, Bertolt Brecht.

Anche il drammaturgo e poeta di Augusta, nel secondo tempo della sua opera – intervallato al primo dall'incendio del Reichstag e dal conseguente esilio forzato – dovette correggere lo «scrivere nel cerchio di chi era in basso e di chi lottava»³, interpretazione *engagé* e pedagogica dell'esperienza sovietica che aveva segnato la letteratura tedesca negli anni Venti. Ora, annichilita la fiducia in «un compito, una funzione, un mandato»⁴ pratico-politico della letteratura, ed esecrato quale «atto di barbarie» la possibilità di comporre versi dopo Auschwitz⁵, alla poesia di molti fu intimato il ritorno alla sfera del privato. Ecco, allora, che per Fortini si presenta come «magico congiungimento di avanguardia e di umanesimo»⁶, e come esemplare resistenza alle poetiche del post-simbolismo che professavano lo «scavalcamento

¹ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 66.

² *Ivi*, p. 67.

³ F. FORTINI, *Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie*, in *ID., Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 143.

⁴ *Ibid.*

⁵ T. W. ADORNO, *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

⁶ F. FORTINI, P. JACHIA, *Fortini. Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, p. 56.

della storia», «il caso di non poca della lirica tarda di Brecht, spesso stupenda, che se per un suo aspetto esegue un compito ideologico, è per l'altro rigorosamente privata. Tanto più anzi, quanto più si veste di allusioni alla storia»⁷.

Fortini conobbe Brecht nel 1946, leggendo un'edizione de *L'opera da tre soldi* pubblicata da un piccolo editore di Milano. Com'è noto, quella spontanea frequentazione degli scritti diverrà dal 1951 lavoro di traduzione a quattro mani con la moglie Ruth Leiser⁸. Nel 1959 Fortini affida a Einaudi la prima raccolta di traduzioni poetiche⁹ e a Feltrinelli la sua seconda silloge (*Poesia e errore*). L'eredità brechtiana, dalle sezioni conclusive di quella raccolta (*I destini generali; Poesia e errore*) alla stratificazione nei successivi volumi *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973), si avvertirà come presenza sempre più importante ed esplicita, e riguarda non soltanto i titoli di certe poesie (*Traducendo Brecht; Un peschereccio di Rostock si chiama Bertolt Brecht*), di intere sezioni (*Traducendo Brecht parte I e II*) e numerosi rimandi intertestuali, ma profonde consonanze tematiche e stilistiche che solo uno studio più ambizioso potrebbe compendiare e descrivere con esaustività.

Qui importa, da subito, rilevare un aspetto che attraversa sottotraccia la sua opera matura: Fortini, col tradurre Brecht, assimila fin nella forma dei versi il punto di vista della totalità, quello stesso che, come indica lo stralcio in apertura, restava «motivo» e «contenuto» nella poesia degli inizi. L'introiezione nelle strutture poetiche del rapporto con l'universo storico (a fondamento marxista) è infatti l'*a priori* di qualsiasi lirica brechtiana:

[...] la struttura ideologica – che è, almeno per le poesie della maturità, quella marxista – precede, non segue, il qui-e-ora della poesia. Ogni sua lirica richiama un preciso mondo di opinioni o una opinione sul mondo. Non è mai poesia della ideologia ma poesia che accetta di esistere solo se gli elementi extrapoetici, in questo caso le persuasioni ideologiche, sono sempre presenti sul suo orizzonte, vere e proprio frontiere della durata poetica, limiti alla «sospensione condizionale della pena»¹⁰.

Nell'interstizio tra significante (io) e significato (mondo) – non riconciliato in immagine da alcun procedimento analogico – si colloca la *situazione* poetica del soggetto lirico¹¹, che

⁷ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, cit., p. 172.

⁸ Sempre nel 1951, per Einaudi, usciranno le traduzioni di *Santa Giovanna dei Macelli* e *Madre Courage e i suoi figli*; nel 1958 *Il romanzo da tre soldi*; l'anno seguente *Storie da calendario* e *Gli affari del signor Giulio Cesare*; nel 1976, in ultimo, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*.

⁹ B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, a cura di F. Fortini e R. Leiser, con una *Prefazione* di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1959.

¹⁰ F. FORTINI, *Prefazione*, in B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, a cura di F. Fortini e Ruth Leiser, Torino, Einaudi, 1964, p. VIII.

¹¹ Ivi, p. XVI.

Fortini osserva in Brecht e anni dopo adotta per parlare della propria poesia: un esempio o un'occasione permette alla retorica delle situazioni spaziali e ritmiche – in altre parole al testo – di impregnarsi di determinazioni storiche¹². Contestualmente e deliberatamente, il “situazionismo” poetico del Brecht di Fortini si rivolge a una parzialità di pubblico partecipe di una concezione dell'uomo e della storia condivisa¹³. Per il primo, il discrimine del buon auditorio è nell'«imperiosa domanda “come agire?”», sentita come «spina nella carne» fino all'ultimo¹⁴; per Fortini è nella perfettibilità morale del dover-essere (contro ogni dissoluzione tardosimbolista a non-essere)¹⁵, ancor più che nella speranza di un concreto adempimento rivoluzionario. Lo sforzo di strutturare eticamente la propria vita in funzione di un privilegiato «colloquio attento col presente»¹⁶ secolarizza, nella poesia di Fortini, i temi dell'insensatezza e del vuoto esistenziale, nonché sposta in una prospettiva quasi escatologica la riscrittura in chiave marxista del paradigma giudaico-cristiano, come prova la risemantizzazione di certe voci del vocabolario teologico (attesa, adempimento, rinascita, redenzione). È questo, insomma, il presupposto ideologico affinché il lettore si ponga in ascolto e solidarizzi con il monologismo dell'atto lirico fortiniano.

Sul piano linguistico è poi sempre Brecht a dargli conferma che l'adozione della «lingua dei Re» – quella nata in seno alla cultura delle classi dominanti e da queste custodita – sia una scelta di progettualità profetica verso un futuro che, non senza nostalgia, richiede l'integrità alla *lingua morta* del passato, «un'energia d'attesa»¹⁷ sapienziale e refrattaria a qualsiasi mimesi della realtà. Il classicismo di Fortini paga così il suo tributo a un «“maestro dell'impazienza”» che fu «anche un maestro di pazienza»¹⁸.

Dall'incontro con Brecht, Fortini non trarrà solo alcune certificazioni del registro lirico, ma esibirà d'ora in poi anche un netto illimpidimento del mezzo espressivo, piegando il verso all'essenzialità e all'epigrafismo, asciugando del tutto il *trobar clus* e l'effusività lirica (invero mai dilaganti) della prima stagione. Quelle soluzioni retoriche – «tono esortativo, predicatorio,

¹² F. FORTINI, *I confini della poesia*, Roma, Castelvechi, 2015, p. 61.

¹³ Cfr. F. FORTINI, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 125: «Non parlo a tutti. Parlo a chi ha una certa idea del mondo e della vita e un certo lavoro in esso e una certa lotta in esso e in sé».

¹⁴ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XX.

¹⁵ M. BOAGLIO, *La casa in rovina. Fortini e la «funzione-Brecht»*, «Critica letteraria», 138, 2008, p. 63.

¹⁶ F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 199.

¹⁷ G. MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 202.

¹⁸ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, cit., p. 355.

dimostrativo o apertamente propagandistico»¹⁹ – che Brecht aveva appreso dall’antica poesia cinese, e poi applicato ai componimenti dei prediletti generi dell’allegoria e della parabola, entrano come congegni ragionativi di “discorso” nelle liriche fortiniane²⁰.

Ma se è vero, come in estrema sintesi si è provato qui a dimostrare, che una «funzione-Brecht» opera nella sua poesia, si ha come l’impressione che tutto poggia sulla costante frizione fra coppie binarie di ordini, il che sollecita l’integrazione concettuale di un lettore chiamato a esprimere un giudizio mai neutro e un consenso – direbbe Brecht – mai «primitivo». Che si consideri la perdita del vincolo organico tra esperienza individuale e mandato degli scrittori; il ricorso alla lingua del passato e alle forme della tradizione per postulare un’ipotesi di futuro; «l’ottica allegorica che divarica al massimo la tensione tra segno e senso [...], e accosta la più usuale quotidianità ai grandi eventi storici e biologici»²¹, a trasparire in filigrana è quel principio del distanziamento critico e di sottrazione all’automatismo percettivo che informa tanto il teatro quanto la poesia di Bertolt Brecht.

2. VERFREMUNGSEFFEKT E «GESTO SOCIALE»

A differenza della sua corposa e puntuale elaborazione per l’arte scenica²², la mancanza di una teoria e di una prassi di prima mano dell’effetto di straniamento nelle opere in versi ha sempre scoraggiato i commentatori a individuarne i procedimenti a ridosso del codice lirico. Proprio Fortini, nella *Prefazione di Poesie e canzoni*, ebbe a dire che:

Uno degli errori più comuni [...] è di dimenticare che l’effetto di straniamento – il doppio giuoco senza del quale non può esistere arte o poesia – si applica anche alla lirica che finge di mimare la parola d’ordine, il motto e l’epigrafe²³.

L’ammonimento, in uno scritto che si fatica a non leggere nella sua interezza quale programmatico autocommento, risulta oggi di estrema rilevanza. Di qui, il nostro proposito di indagare le formalizzazioni dell’effetto di straniamento in alcuni componimenti fortiniani,

¹⁹ F. FORTINI, *Prefazione*, 1964, cit., p. XI.

²⁰ P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento: da D’Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 391.

²¹ M. BOAGLIO, *La casa in rovina*, cit., p. 66.

²² La letteratura secondaria di Brecht su questo punto è stata raccolta, peraltro non integralmente, in B. BRECHT, *Scritti teatrali I - Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942; Scritti teatrali II - «L’acquisto dell’ottone» «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956; Scritti teatrali III - Note ai drammi e alle regie*, Torino, Einaudi, 1975.

²³ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. VII.

richiamando tecniche e sottoinsiemi estetici inventariati da Brecht negli *Scritti teatrali*. Si perverrà per questa via, già lo si anticipa, a riconoscere nel *Verfremdungseffekt* un principio strutturante della pronuncia poetica di Fortini, nonché della postura di chi prende la parola e dice “io” nei suoi testi.

Innanzitutto, però, occorre intendersi sull’oggetto del nostro discorso, riconducendo le categorie di «alienazione» e «straniamento» alle loro fonti ed emancipandole dall’accezione più frusta con cui circolano nella lingua d’uso. Una digressione etimologica corretta dovrà muovere dalla tradizione filosofica dell’idealismo, ricordando *in primis* la distinzione fra *Entäusserung* (“estraniazione”) ed *Entfremdung* (“alienazione”) proposta da Hegel nella *Fenomenologia dello Spirito*²⁴.

Entrambi i termini, per il filosofo tedesco, descrivono quella tappa del divenire dello Spirito coincidente con la sua oggettivazione – col suo farsi altro da sé – nel mondo della natura, delle cose prodotte dall’uomo e dei rapporti che egli intrattiene nella vita di relazione. A distinguerli, è il movimento dialettico cui attiene solo il primo processo, che si configura così come il “modo di fare” proprio del soggetto hegeliano. Al contrario, se l’autocoscienza del singolo (di cui lo Spirito rappresenta il soggetto collettivo, il *Volkgeist*), dopo essersi oggettivata nella natura non ritorna in sé, arricchita della sua antitesi, si ha ciò che Hegel chiama appunto *Entfremdung*. Un’alienazione, questa, di valore sostanzialmente negativo, ma in fin dei conti un contrattempo spirituale: nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, infatti, Marx rimprovererà a Hegel di aver ridotto il problema dell’alienazione – dell’«oggettività in quanto tale» – a un mancato svolgimento dello Spirito, senza riconoscervi quella «svalorizzazione dell’uomo» a produttore di merci nel sistema economico capitalista:

La realizzazione del lavoro è la sua oggettivazione. Questa realizzazione appare nello stadio dell’economia privata come un *annullamento* dell’operaio, l’oggettivazione appare come *perdita e asservimento dell’oggetto*, l’appropriazione come *estraniazione*, come *alienazione*²⁵.

Nel dizionario marxiano, dunque, «alienazione» è sempre “alienazione-a-qualcosa”, consegna ad un potere estraneo, incapacità dell’uomo di piegare ai propri fini le cose e i

²⁴ G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, vol. II, pp. 42-45.

²⁵ K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 1976, p. 71. Il corsivo, quando non diversamente segnalato, è sempre dell’autore.

rapporti che egli ha costruito; significa servire i fini delle cose e, più spesso ancora, servire gli uomini che ne detengono il possesso.

Per scansare l'equivocità di un termine così semanticamente denso, nell'edizione italiana degli *Scritti teatrali* si è scelto di tradurre con «straniamento» il neologismo brechtiano *Verfremdung*, e non solo per veicolare il diverso significato di “alienazione-da-qualcosa” (segnalato, se non altro, dall'inedito prefisso «ver-»), ma anche per serbare traccia della derivazione teorica dal russo *priëm ostranenije* («artificio dello straniamento»). Questo, com'è noto, è un concetto cardine del formalismo di Viktor Šklovskij, con cui Brecht indirettamente entrò in contatto nel 1935 durante un suo soggiorno a Mosca, forse attraverso la mediazione degli spettacoli di Mejerchol'd e Tairov, nonché del LEF di Majakovskij e Tret'jakov²⁶. Per comprendere appieno la socializzazione apportata da Brecht alla funzione di «risveglio della percezione» con cui primariamente si era identificato lo straniamento šklovskijano, vale la pena soffermarsi su un passaggio cruciale del saggio *L'arte come procedimento*, che ne inquadra il paradigma estetico-semiotico:

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'“inconsciamente automatico” tutte le nostre esperienze [...]. L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione [...]. Dal processo [...] di automatizzazione dell'oggetto, risulta una più ampia economia delle sue forze percettive: gli oggetti o si danno per un solo loro tratto, per es. per il numero; oppure si realizzano come in base ad una formula, anche senza apparire nella coscienza. [...] Ed ecco che per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”; procedimento dell'arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte*²⁷.

Il primato che Šklovskij assegna alla dimensione percettiva nel teatro epico brechtiano è smorzato da istanze di natura e portata differenti. Brecht sembra cogliere nel *priëm ostranenije* un generale deficit di cognitività per lo scarso rilievo attribuito al momento di comprensione e riflessione sugli «oggetti», pur avendone ravvivata la percezione. Nella drammaturgia

²⁶ Il dibattito sul rapporto di filiazione *ostranenije-Verfremdung* è in realtà ancora aperto. Un tentativo di sistemazione è in L. DI TOMMASO, «*Ostranenije*»/«*Verfremdung*»: uno studio comparativo, «Teatro e Storia», 29, 2008, pp. 273-297.

²⁷ V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 2003, pp. 80-82.

brechtiana «tutto ciò che si svolge tra gli uomini viene preso in esame: tutto deve essere considerato dal punto di vista sociale»²⁸. La sua tecnica dello straniamento, infatti, nasce allo scopo di dare «ai rapporti umani rappresentati l'impronta di cose sorprendenti, che esigono spiegazioni, non ovvie, non semplicemente “naturali”»²⁹, e non esiste al di fuori di una dimensione critica che sottoponga a giudizio la realtà storico-sociale secondo il metodo confutativo della dialettica materialista.

All'extratemporalità del naturalismo, per il quale «tutti gli avvenimenti non sono che un grande spunto, una battuta d'obbligo, alla quale non può che seguire l'“eterna” risposta: la risposta inevitabile, consueta, naturale»³⁰, dovrà opporsi, secondo Brecht, un'arte che “storicizzi” la condizione umana di partenza, la riscatti dalla sua datità e la sottoponga al vaglio critico del pubblico. Principiando da ragioni di dominio extra-estetico, quindi, l'anti-naturalismo brechtiano rifiuta la mimesi artistica della «disumanizzazione» descritta da Marx³¹: l'istanza critica del teatro epico non si risolve mai nella coincidenza fra ciò che l'attore rappresenta – o meglio “dimostra”³² – sulla scena e quanto lo spettatore empiricamente osserva fuori dalla sala. Si capisce come *Entfremdung* e *Verfremdung*, «alienazione» e «straniamento» – termini che la vulgata ha ormai appiattito uno sull'altro – vadano in realtà considerati agli antipodi, il secondo rappresentando una risposta alla vita deteriorata prodotta dalla prima.

Ciononostante, Brecht si mostra consapevole di una possibile involuzione dell'effetto di straniamento: poiché all'attore non è più concessa alcuna metamorfosi nel personaggio (à la Stanislavskij, per intenderci) e potendo questi «scegliere rispetto a lui un certo punto di vista,

²⁸ B. BRECHT, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, in ID., *Scritti teatrali II*, cit., p. 111.

²⁹ B. BRECHT, *La scena di strada*, in ID., *Scritti teatrali II*, cit., p. 49.

³⁰ B. BRECHT, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, cit., p. 108.

³¹ Cfr. B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973. p. 196: «I romanzieri che si limitano a descrivere la disumanizzazione dell'uomo ad opera del capitalismo, cioè descrivono gli uomini solo come esseri psichicamente devastati, non si dimostrano adeguati alla realtà. Il capitalismo non si limita a disumanizzare, esso crea anche umanità, la crea cioè in quanto provoca una lotta attiva contro la disumanizzazione».

³² Cfr. B. BRECHT, *La scena di strada*, cit., pp. 44-47: «È relativamente semplice costruire un modello-base per il teatro epico. Per esperimenti pratici, io solevo scegliere come esempio di teatro epico elementare, e per così dire “naturale”, una scena che può accadere a un qualsiasi angolo di strada: il testimonio oculare di un incidente stradale mostra a un assembramento di gente come è capitata la disgrazia. I presenti possono non aver visto il fatto o semplicemente essere di parere diverso dal dimostratore, “vederlo altrimenti”; ciò che importa è che il dimostratore rappresenti il comportamento dell'autista o del pedone investito, o di entrambi, in modo tale che gli astanti possano formarsi un'opinione sull'incidente. [...] Egli deve evitare di comportarsi in modo che a qualcuno venga detto: “Com'è naturale il suo modo di imitare un autista!”. Egli non deve “ammaliare” nessuno; non deve indurre nessuno ad abbandonare il proprio piano usuale per lasciarsi rapire in una “sfera superiore”. [...] Un altro elemento capitale della nostra scena di strada sta nel fatto che il dimostratore deduce i caratteri esclusivamente dal loro modo di agire. Egli imita le loro azioni, consentendo in tal modo di trarre determinate azioni sui caratteri».

manifestare l'opinione che ne ha»³³, il teatro epico legittimerebbe forme di “autoritarismo” attoriale, d'altronde esito potenziale di ogni drammaturgia immedesimativa³⁴. Nell'interpretare un determinato ruolo l'attore «non realizza che un modello unico; e poi ce lo impone. Per evitare quest'atrofia, egli deve riuscire a rendere artistico anche l'atto del mostrare. [...] Per dar rilievo all'una delle due parti dell'atteggiamento, a quella del mostrare, possiamo accompagnarla con un gesto»³⁵.

Questa prescrizione apparentemente “di mestiere” introduce nel nostro discorso uno dei concetti più pregnanti e discussi del teatro brechtiano – il *Gestus* –, che assieme all'effetto di straniamento troverà la sua coappartenenza nella strutturazione poetica di molti testi di Fortini. Procedendo con ordine, però, sarà meglio proporre una definizione per un termine che sembra alludere a una categoria universale. Felice, pertanto, è la traduzione italiana di *Gestus* con «gestica», in quanto ambito degli «atteggiamenti che i personaggi prendono gli uni verso gli altri»³⁶. L'atteggiarsi del corpo, il tono della voce, l'espressione del viso sono i particolari sussunti a «implicare un intero processo, nel quale un atto specifico – anzi un evento particolare, situato nel tempo e nello spazio, messo in relazione con individui concreti e specifici – è in qualche modo identificato e rinominato, associato a un *tipo* più ampio e più astratto di azione e trasformato in qualcosa di *esemplare*»³⁷. Nelle parole qui riportate, Fredric Jameson rifiuta correttamente di coinvolgere eventuali “archetipi” espressi dal *Gestus*: nel teatro di Brecht, infatti, l'effetto di straniamento si sforza proprio di straniare il «gesto sociale» che ogni vicenda sottende, ovvero «l'espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono alla convivenza degli uomini di una data epoca»³⁸.

Non ogni gesto può dirsi sociale. Certamente non è un gesto sociale quello di difendersi da una mosca: può invece esserlo quello di difendersi da un cane, se per esempio in esso si esprime la lotta che un uomo miseramente vestito deve condurre contro dei cani da guardia. [...] Il gesto del lavoro è senz'altro

³³ B. BRECHT, *Una nuova tecnica della recitazione*, in ID., *Scritti teatrali I*, cit., p. 181.

³⁴ B. BRECHT, *La teatralità fascista*, in ID., *Scritti teatrali II*, cit., pp. 53-59.

³⁵ B. BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*, in ID., *Scritti teatrali II*, cit., pp. 172-173.

³⁶ Ivi, p. 177.

³⁷ F. JAMESON, *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008, p. 137. Cfr. nota 9, *ibid.*: «Vorrei distinguere questa terminologia bene poco brechtiana dei tipi e del tipico dal suo uso ufficiale lukácsiano: in Lukács il “tipico” funge principalmente da categoria per la classificazione dei *personaggi* – una limitazione che, abbastanza chiaramente, imprigiona il grande critico ungherese in un realismo alquanto tradizionale di soggetti stabili e psicologie centrate. Ciò che è “tipico” nel *gestus* brechtiano è, piuttosto, l'azione stessa, e persino, come abbiamo visto, i vari, e da subito irricognoscibili, elementi fondanti di un'azione: qui il soggetto stabile e riconoscibile è scomparso fin dal principio».

³⁸ B. BRECHT, *Una nuova tecnica della recitazione*, cit.

un gesto sociale, inquantoché l'attività umana diretta al dominio della natura è qualcosa che interessa la società, i rapporti tra gli uomini. Un gesto di dolore, invece, nella misura in cui rimane tanto astratto e generico da non superare il puro ambito animale, non è un gesto sociale. Ma proprio a questo, cioè a "dissocializzare" il gesto, tende sovente l'arte. L'attore non si dà pace finché non è giunto ad avere "lo sguardo del cane bastonato": perché quell'uomo è allora semplicemente "l'uomo"; il suo gesto è spogliato da ogni qualificazione di carattere sociale, è svuotato di ogni riferimento o misura concernente quell'uomo particolare in mezzo agli uomini. Lo "sguardo di cane bastonato" può diventare un gesto sociale solo se si intenda dimostrare come un singolo uomo possa, per determinate macchinazioni dei suoi simili, essere ridotto al rango di bestia. Il gesto sociale è il gesto rilevante per la società, il gesto che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali³⁹.

È sempre in forza di una storicizzazione della vicenda, liberatasi dall'incombenza di perpetui o astratti comportamenti umani, che i gesti e le parole tra gli uomini andranno considerati nello spazio storico e sociale in cui si generano.

Se porre in rilievo il *Gestus* di una recita in prosa è già di per sé un'operazione complessa, che richiede all'attore conoscenza sopraffina del linguaggio del corpo (ancora acerbi e supponiamo ignoti a Brecht erano gli studi di cinesica), e di come questo registri nei gesti i tumulti e le contraddizioni tra gli uomini, le difficoltà non possono che aumentare se gli si chiederà di recitare in versi. Come conciliare il linguaggio poetico con il mandato di «rappresentare certe interferenze, certi sviluppi ineguali di destini umani, l'andirivieni degli eventi storici, dei "casi fortuiti"»? «Il linguaggio doveva adattarsi a tutto questo», dice Brecht⁴⁰.

Da respingere era innanzitutto il ricorso alla rima («perché è facile che essa conferisca alla poesia un che di troppo concluso, che entra da un orecchio ed esce dall'altro»⁴¹); parimenti inadoperabili erano ritenuti i ritmi fissi e regolari («uno cade in una specie di trance [...]; piuttosto che veri e propri pensieri si formavano associazioni di idee»⁴²). Brecht individua così nella «poesia non rimata con ritmi irregolari» la convenzione formale prediletta per applicare la «tecnica gestuale» alla recitazione in versi e nelle opere poetiche *tout-court*⁴³. A questa conclusione poté giungere dopo aver prestato orecchio agli operai in corteo, ai venditori

³⁹ B. BRECHT, *La musica gestuale*, in ID., *Scritti teatrali I*, cit., p. 251.

⁴⁰ B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 259.

⁴¹ Ivi, p. 264.

⁴² Ivi, p. 266.

⁴³ Cfr. ivi, p. 260: «Ciò voleva dire che il linguaggio doveva uniformarsi perfettamente ai gesti del personaggio che parlava. Facciamo un esempio. La frase della Bibbia "Cavati l'occhio che ti dà scandalo" sottintende un gesto di comando, ma non si può definire una frase puramente gestuale perché la proposizione "che ti dà scandalo" richiederebbe un gesto diverso che rimane inespresso, cioè il gesto relativo alla motivazione. Per essere puramente gestuale la frase dovrebbe suonare così [...] "Se il tuo occhio ti dà scandalo: cavatelo!". Appare chiaro al primo sguardo che, dal punto di vista gestuale, tale formulazione è molto più ricca e più pura. La prima proposizione contiene un'ipotesi e la cadenza della frase è tale da rendere pienamente ciò che di singolare, di specifico c'è in essa. Segue poi una piccola pausa, indice di perplessità, e solo dopo viene dato lo sconcertante consiglio».

ambulanti e agli slogan pubblicitari, esempi manifesti di quella «ritmica popolare» che i tempi moderni prescrivevano, visti i migliori risultati in termini di penetrazione e memorabilità. Dunque, rispetto alle inadeguate forme chiuse della prima raccolta poetica⁴⁴ (in particolare quelle della ballata o *Lied*), il Brecht esiliato a Svendborg orienta la propria poesia in direzione di una libertà metrica più affine all'«epicizzazione» del suo teatro. Non senza ragione, Fortini notava che

[...] nella grandissima maggioranza dei poeti degli ultimi cent'anni la libertà dalla metrica tradizionale è in funzione espressiva, di immediatezza lirica, di esaltazione della soggettività; accentuazione della polimetria [...] fino a uscire dalla metrica. In Brecht, invece, e non solo per sua espressa dichiarazione, il ritmo «libero» è dominato dall'intento «gestico» o più esattamente dalla dizione⁴⁵.

Queste parole, tratte ancora dalla *Prefazione* al volume di traduzioni brechtiane, mi sembra richiamino molto da vicino quanto Fortini dichiarò nel 1980 all'Università di Ginevra, in una conferenza che fu anche l'occasione di un lucido bilancio retrospettivo sulla propria poesia:

Manchiamo, credo, ancora, di una retorica della *gestualità* – ho parlato di «curva» e volevo dire: «movimento» [...] E ne parlo perché mi sembra di rendermi conto, ripensando anche alla importanza che ha avuto su di me il modello delle ballate (quello del *romancero* e, naturalmente, di Brecht), che quanto sono andato cercando per tutta la vita [...] era [...] *una struttura fatta di opposizioni gestuali, di conflitti di voci, di tempi verbali, di conflitti emotivo-concettuali*⁴⁶.

Ma come può Fortini tenere in conto il modello della ballata se, sulla scorta di quanto detto in precedenza, questa forma inibiva a Brecht proprio l'impiego di procedimenti gestuali? Per sciogliere la contraddizione è indispensabile tornare alla definizione già segnalata di «gesto sociale» («l'espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono alla convivenza degli uomini di una data epoca») e traslare il concetto al *medium* poetico, compiendo un'operazione cui Brecht credo abbia allora solo accennato⁴⁷, interessato com'era a un discorso eminentemente drammaturgico. Si tratta di intuire che, per i nostri autori, il «gesto sociale» di

⁴⁴ B. BRECHT, *Hausepostille*, Berlino, Propylaen Verlag, 1927; trad. it. B. BRECHT, *Libro di devozioni domestiche*, Torino, Einaudi, 1964.

⁴⁵ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XIV.

⁴⁶ F. Fortini, *I confini della poesia*, cit., p. 62.

⁴⁷ Cfr. B. BRECHT, *Una nuova tecnica della recitazione*, cit.: «Ciò che l'attore fornisce nel campo della gestualità, della *metrica* ecc., deve essere ben definito [...]». Il corsivo è mio.

un'opera in versi corrisponde alla sua norma metrico-ritmica, e questa persuasione trova avallo nelle parole dello stesso Fortini in un noto saggio dal titolo *Metrica e libertà*:

Tutta la ricca varietà metrica, anzi tutta la ricca varietà di rapporti fra metro e ritmo, è a un tempo *indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini e fra questa realtà e il poeta*; al limite, le convenzioni strofiche e quelle dei generi si presentano all'autore come al lettore quali allegorie di altre necessità⁴⁸.

E per il poeta una di queste «altre necessità» è produrre straniamento nel lettore, purché si siano prima individuate le condizioni di «micro- e macrometrica» – quelle cioè attinenti lo «schema del verso, lo schema delle strofe, la “forma” letteraria e il “genere”»⁴⁹ – entro cui ciò possa avvenire. A tal fine, importa chiarire il carattere “storico” di ogni convenzione stilistica: se, per Fortini, «l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica» e «l'aspettativa metrica è attesa della conferma di una identità sociale»⁵⁰, l'orizzonte di attesa culturale (quello in cui ritmo e metro sussistono) sarà perciò soggetto a consenso o a frustrazione in riferimento al variare della «soglia psicologica» dei destinatari del testo, storicamente in evoluzione ininterrotta⁵¹:

Ad esempio, se confrontiamo il verso:

e se nobil per lui fiamma fu desta (*Parini*)

con quest'altro endecasillabo:

sai chi ppenza ar malanno eh? Chi jje dole (*Belli*)

o, meglio ancora, l'intera ode del primo con l'intero sonetto del secondo autore, [...] sulle caratteristiche metriche di quest'ultimo – cioè sul fatto di essere un “endecasillabo” di essere in un “sonetto”, di portare una “rima” ... – grava tutto il compito della *Verfremdung*, dell'estraniamento della mera comunicazione gnomico-pratica; mentre nel verso del Parini questo compito è affidato anche, o soprattutto, ai latinismi, alla apocope, al convenzionale “fiamma”, ecc.⁵².

In altre parole, autori e lettori sono i costituenti di una “società letteraria” che rende inderogabilmente ossequio a delle convenzioni formali. Questo è vero nella misura in cui, come crede Fortini (e diremmo anche Brecht), «gli stili non sono tanto il riflesso di un costume, ma

⁴⁸ F. FORTINI, *Metrica e libertà*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 793.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 792.

⁵¹ F. FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 812.

⁵² *Ivi*, p. 811.

ne costituiscono un codice regolativo: dominano attraverso il gusto la civiltà di un'epoca; non meno di un ritrovato tecnico, entrano nel processo dei rapporti sociali»⁵³. L'esaltata soggettività romantica e post-romantica credette che al rifiuto, per strade diverse⁵⁴, della metrica tradizionale si accompagnasse anche quella dalla propria condizione storica (sulla base dell'identità tra forma e contenuto dichiarata dall'idealismo), ma senza aver previsto di rientrarvi con rinnovate deferenze:

[...] la lirica moderna nell'apparente arbitrio della composizione rivela invece tanto numerose costanti di situazioni, sintassi, cadenze, piani inclinati, clausole ecc. da costituire ormai un repertorio di *loci* non meno autorevoli e «sociali» di quanto non fossero duecento anni fa le forme dell'ode, del sonetto, della canzone⁵⁵.

Assunto che uno scavalco integrale della metrica è irrealizzabile su un piano formale, nonché privo di qualunque conseguenza fattuale per il consorzio degli uomini, l'evasione dell'area di consenso culturale fondata dalla norma metrica vigente si carica dello stesso valore etico che Brecht accordava allo straniamento del «gesto sociale» a teatro. Com'è ovvio, non può essere questa la sede per un vaglio delle posizioni metricologiche di Fortini ma, ai fini del discorso qui condotto, merita di essere richiamata la sua proposta del verso accentuale quale misura dominante della metrica italiana contemporanea. In breve, secondo Fortini, nella secolare tradizione del versoliberismo, che aveva preteso di dissolvere il metro in «mera ritmicità prosastica o di intonazione»⁵⁶, si sarebbe infine stabilizzata la tendenza a costruire versi fondati sull'uguale durata («isocronia») di tre, quattro o eccezionalmente cinque accenti forti (o «centroidi») per ciascun verso, segnalati dall'enfasi che ne scandisce la lettura e «che rende, per così dire, enclitiche o proclitiche le sillabe [...] se logicamente o retoricamente

⁵³ G. MORPUGNO-Tagliabue, *Il concetto dello stile. Saggio di una fenomenologia dell'arte*, Milano, F.lli Bocca, 1951, p. 435. Il saggio è citato dallo stesso Fortini alla nota 17 del suo *Metrica e libertà*.

⁵⁴ Cfr. F. FORTINI, *Verso libero e metrica nuova*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 802: «Tutte le uscite, ottocentesche e novecentesche, dalla metrica tradizionale avevano come radice, come abbiamo detto, un pregiudizio che era a un tempo naturalistico ed idealistico. Idealistico perché credeva alla indistinguibilità della forma dal contenuto, naturalistico perché tendeva a far coincidere autenticità con *intonazione* e quindi il verso con la cadenza sintattica. Condotte alle loro estreme conseguenze, avrebbero dovuto portare o ad un eccesso di sussidi tipografici (da *Igitur* ai futuristi) o alla forma grafica della "prosa", come nel poema in prosa o nei testi dei surrealisti».

⁵⁵ F. FORTINI, *Metrica e libertà*, cit., p. 794.

⁵⁶ F. FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, cit., pp. 814-815. Cfr. F. Fortini, *ibid.*: «[...] questi versi [...] quasi per un reflusso dell'urto contro il confine bianco della riga organizzano una scansione di fortuna, ricreano una parvenza di cesura interna... Paradossalmente, col medesimo moto che vuol liberarsi delle connotazioni retoriche, prima fra tutte l'enfasi ritmico-metrica, la poesia moderna genera la necessità di una fortissima accentuazione dei suoi elementi ritmici».

meno importanti»⁵⁷. A fronte della naturale isocronia sillabica della lingua italiana, i versi accentuali sarebbero invece legittimati dall'aspettativa creata dalla loro ripetizione verticale nelle strofe⁵⁸, sulla base di quel principio propulsivo dell'«anticipazione dinamica della successione metrica», che procede di conserva alla regressiva «risoluzione metrica dinamico-simultanea, che unifica le unità metriche in gruppi superiori»⁵⁹.

È solo tenendo conto di questa prevalente sensibilità metrica che può cogliersi il valore dell'influenza esercitata dalle ballate del primo Brecht sulla «struttura fatta di opposizioni gestuali» che Fortini avrebbe sempre cercato. Infatti, se il poeta tedesco avvertiva la necessità di staccarsi dalla forma giovanile del *Lied* – che ai tempi gli richiama «qualcosa di prossimo, di relativamente vivo»⁶⁰ – per produrre straniamento con una poesia non rimata dal ritmo irregolare, lo stesso procedimento non sembra praticabile per Fortini, in ragione del *mainstream* metrico descritto pocanzi. Non come «nostalgia restauratrice» né come noventiano⁶¹ mezzo d'ironia vanno dunque interpretati gli occasionali ritorni a misure e strofismi della tradizione isosillabica-accentuativa, ma come il tentativo cogente di Fortini a non «neutralizzare mediante la forma tutte quelle disarmonie e interferenze»⁶² che il «gesto sociale» della dominante «metrica nuova» registrava per poi nullificare:

Non si tratta di rendere meno pressante la *serietà* del contenuto, bensì più pressante; l'astratta regolarità metrica è strumento di *Verfremdung*, destinata ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione, a proiettare quest'ultima in una dimensione obiettiva. Metrica è la inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva⁶³.

3. POSTURA DELL'IO, PRONUNCIA E DISPOSITIVI DI STRANIAMENTO

Passare in rassegna il *corpus* degli scritti brechtiani per isolare un'idea quanto più chiara possibile del *Verfremdungseffekt*, ma senza inscrivere in quell'universo di senso reso organico

⁵⁷ Ivi, p. 817.

⁵⁸ F. FORTINI, *I confini della poesia*, cit., p. 65.

⁵⁹ J. TYNJANOV, *Saggi di arte e letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 36.

⁶⁰ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XIV.

⁶¹ Cfr. F. FORTINI, *Noventa e la poesia*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 530: «[...] il primo moto di Noventa non è l'immaginazione e la rappresentazione dell'oggetto ma l'ironia applicata al raziocinio, insomma l'epigramma, la *pointe*, la sorpresa dialettica. [...] Ed il carattere epigrammatico, sentenzioso, di giuoco dolcemente spiega la forma metrica della maggior parte di tali composizioni, la canzonetta settecentesca, il tono che Voltaire avrebbe amato. Rima e ritmo hanno funzione di sostegno, di voluta, sono le "grazie" che legittimano questa letteratura. Volontà di alleare un elemento raziocinante e sentenzioso con una musicalità di convenzione e di farne sorgere quindi ironia e distacco».

⁶² B. BRECHT, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, cit., p. 260.

⁶³ F. FORTINI, *Metrica e libertà*, cit., p. 792.

e complesso dai concetti di «teatro epico», «anti-naturalismo» e «gesto sociale», avrebbe compromesso la validità euristica delle prossime pagine. Solo ora, dopo aver osservato come il principio dello straniamento informi un'idea di metrica secondo Fortini, e aver inquadrato, per grandi linee, «quel caratteristico procedimento brechtiano» come «un “classico” appello alla collaborazione del lettore»⁶⁴, è il caso di verificare le conseguenze formali di questa specifica assimilazione brechtiana in alcuni testi esemplari della sua opera in versi. Si cominci dalla poesia seguente:

Dalla mia finestra

Dalla mia finestra vedo
fra case e tetti una casa
segnata da una guerra.

La notte che spezzò quei sassi
ero giovane, tremavo felice
nel tremito della città.

I bambini gridano nella corte.
Le rondini volano basse.
Le cicatrici dolgono⁶⁵.

Dalla mia finestra è la lirica incipitaria della seconda sezione di *Una volta per sempre – Traducendo Brecht I [1959-1961]*. Il testo si situa cronologicamente nel periodo di massima frequentazione con il poeta di Augusta e, avvalorando le parole di Giovanni Raboni, prova fuor di dubbio «che quello che Fortini ha tratto da Brecht e dal suo lavoro su Brecht – che sono due cose diverse – in realtà si manifesta soprattutto con efficacia e in modo memorabile proprio in Fortini poeta [...] più che nelle sue traduzioni»⁶⁶.

La lirica è organizzata su tre terzine, ciascuna composta da versi di libera quantità sillabica, tra la misura massima dell'endecasillabo (vv. 5, 7) e la minima del settenario (v. 3). Non si rilevano schemi rimici, ma sono da segnalare la consonanza tra i vv. 4 e 8 («saSSi» : «baSSe») e le rime interne, desinenziali, che legano i vv. 7-8 («gridANO» : «volANO»), cui può unirsi, per consonanza, anche l'ultimo verso («dolgONO»). Il tessuto fonosimbolico è piuttosto

⁶⁴ F. FORTINI, *Introduzione*, in B. BRECHT, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, Torino, Einaudi, 1976, p. IX.

⁶⁵ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 235.

⁶⁶ G. RABONI, *Bertolt Brecht/Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht: atti del seminario*, Milano, Libreria Claudiana, 26 settembre 1996. Si può prendere visione degli atti all'indirizzo internet: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini>. [Pagina visitata il 27/01/2020]

ricco nella strofa centrale, con l'onomatopea di uno scoppio improvviso («speZZò», a metà del v. 4) e della seguente frana di calcinacci («SaSSi», a fine verso), nonché l'irrequietezza del poeta e di tutta la città nella figura etimologica di «tremavo»: «tremito» (vv. 5-6). Sul piano prosodico, invece, si osserva la costruzione delle tre terzine, senza regolare cadenza ritmica, su tre accenti forti nei primi due versi e su due nel verso finale, che colloca il testo nell'orizzonte della «metrica nuova» italiana e, al tempo stesso, lo riconduce al modello della poesia «non rimata con ritmi irregolari» adottato da Brecht.

Nel primo verso Fortini assume quella postura che diverrà la più riconoscibile della sua futura poesia: l'io lirico coglie il mondo e principia a parlarne soltanto al di qua di un diaframma, cioè avendo cura di delimitare uno «schermo d'immagini» della realtà fenomenica⁶⁷, ove si colloca in tutta la propria presenza sensibile. Per farlo, impiega *verba percipiendi* di solito, ma non unicamente, al presente indicativo («vedo»; «guardo»; «scopro»), che oggettivano l'atto di vedere e ne fanno il momento primo di qualunque giudizio o riflessione sul mondo. «Dico e vedo quel che vedo»⁶⁸, riassume Fortini, rifiutando d'un colpo sia la confusione impressionista tra osservatore e paesaggio osservato⁶⁹, sia l'intuizionismo della percezione che, recuperato da Spinoza e accolto dai simbolisti con la mediazione sovrarazionale di Bergson, permetteva al soggetto di partecipare alla creazione dell'oggetto con un atto di conoscenza sinottico-sintetico. Molti anni più tardi *Composita solvantur* si aprirà con questi versi, secondo me emblematici di tale posizione:

*Per quanto cerchi di conoscere
che cosa guarda dal sereno*

*dove il celeste posa in sé,
di questo sono certo e fermo:*

*i globi chiari, i lenti globi
templari cumuli dei venti*

*non sono in me*⁷⁰.

⁶⁷ F. FORTINI, *I confini della poesia*, cit., p. 52.

⁶⁸ Ivi p. 55. A queste parole fa eco una coppia di versi da una poesia inedita: «Guardo e scrivo / quel che vedo» (F. FORTINI, *L'idillio*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., 810).

⁶⁹ G. MAZZONI, *Fortini e il presente*, in *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania 9-10 dicembre 2004), a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 110.

⁷⁰ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., 499.

Lungi dall'edificare una gnoseologia, Fortini nondimeno parla, limitatamente alla propria «disposizione a poetare», di un passaggio da una visione bioculare – e quindi tridimensionale – ad una monoculare di riduzione prospettica e di «trasformazione del visibile in quadro»⁷¹. L'io lirico non si finge soggetto di una porzione di realtà “incrostata” nella pagina, ma solo della sua rappresentazione testuale (della sua messa in scena), cui prende parte con piena oggettivazione di sé come corpo storico-politico, mutando «il racconto in commento e l'*Erlebnis* in riflessione»⁷². Ritengo che una simile postura – straniante nei confronti del reale agli occhi del soggetto e del lettore nei confronti di chi dice “io” – derivi in Fortini proprio da Brecht, il quale aveva appreso dall'arte scenica cinese come restituire nel suo teatro epico fisicità e facoltà di commento all'attore:

In primo luogo, l'attore cinese non recita come se esistesse una quarta parete, oltre alle tre che lo circondano. Egli anzi sottolinea la sua consapevolezza di essere visto, e con ciò elimina una delle illusioni tipiche della scena europea. [...] Allo stesso modo degli acrobati, gli attori scelgono apertamente quelle posizioni che li rendono meglio visibili al pubblico. Un'altra regola è questa: l'attore *si guarda* [...]. Il “contemplare se stesso” dell'attore, questo artificiale ad artistico atto di autostraniamento, preclude allo spettatore l'immedesimazione totale, gli impedisce cioè di abdicare a se stesso, e crea una smisurata distanza rispetto agli avvenimenti. L'immedesimazione tuttavia avviene sotto altra forma: ossia lo spettatore s'immedesima nell'attore in quanto essere che osserva; viene così sollecitata in lui l'atteggiamento della speculazione, dell'attenzione⁷³.

Interrogandosi sulla derivazione di questa «tendenza a mettersi in scena [...] ad allegorizzare se stesso», che caratterizzerebbe la maturità poetica di Fortini, è ancora Raboni a osservare che «il corpo, la persona stessa del poeta viene rappresentata perché significa qualcosa e qui il poeta, in tale situazione, sta a rappresentare un ruolo storico, un momento di passaggio da un dramma ad un altro dramma»⁷⁴. L'isotopia più ricorrente di questo “situazionismo poetico” è quella della «finestra»⁷⁵ (lo si evince bene in poesie come *La gronda*, *Traducendo Brecht* e *Secondo riassunto*), di cui il testo in esame è emblematico fin dal titolo; nel discorso rientrano anche le contemplazioni «da un punto elevato, da una collina»⁷⁶ che si leggono in *Una veduta*, *A Cesano Maderno* e *Il presente*.

⁷¹ F. FORTINI, *Metrica e biografia*, cit., pp. 51-54.

⁷² G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 196.

⁷³ B. BRECHT, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, cit., p. 103.

⁷⁴ G. RABONI, *Bertolt Brecht/Franco Fortini*, cit.

⁷⁵ Cfr. F. FORTINI, *Introduzione*, in B. BRECHT, *Poesie di Svendborg*, cit. p. VII: «È la situazione alla finestra ossia della esclusione: un “luogo” simbolico della poesia contemporanea».

⁷⁶ F. FORTINI, *Metrica e biografia*, cit..

In *Dalla mia finestra*, un *enjambement* (vv. 1-2) inarca il verbo di percezione («vedo») su «case e tetti», quasi mimando lo sporgersi del poeta oltre gli infissi, affinché il lettore ne accompagni l'intera distensione dello sguardo. Dall'interno della propria stanza (dimensione del privato), egli si affaccia all'esterno cittadino (dimensione del collettivo) e riscopre «una casa» bombardata che dà lo spunto al momento memoriale della seconda terzina. Qui si richiama, con ogni probabilità, un episodio della guerra di liberazione italiana, vista la discrasia tra la viva speranza di allora («tremavo felice», v. 6) e l'apparente distacco con cui quella, oggi, è derubricata a «una guerra» (v.3). Dico “apparente” perché in Fortini il passato non reca mai il suggello del concluso, ma «reclama la sua contemporaneità (la sua immanenza) con un futuro che lo contiene, che a sua volta si collega al presente proprio nel punto in cui il passato mostra i suoi momenti ancora vitali e “inestinti”, per inverarne la speranza, realizzarne l’“adempimento” (la “promessa di futuro”)»⁷⁷. La terzina finale ne dà nitida conferma: tre versi-frase al massimo grado di assertività e al minimo di effusione, in cui ogni soggetto allegorizza una diversa dimensione temporale che il predicato verbale sincronizza al tempo presente, per Fortini più che mai il tempo della compresenza e dell'intervento nella Storia: «il verbo al presente porta tutto il mondo» (*Il falso vecchio IV*). Echi del passato pulsano da «cicatrici»⁷⁸; nel volo basso delle «rondini» sta un futuro incapace di retroagire sull'oggi come fiducia bastevole al poeta; le grida di qualche bambino gli ricordano, però, che la «debole forza messianica»⁷⁹ in dote alle precedenti generazioni («ero giovane», v. 5) può ancora sperare di adempiersi in quelle venture. È un materialismo storico di segno benjaminiano che, in Fortini come in Brecht, rompe la struttura compatta del reale, il «*continuum e perpetuum* privo di salti qualitativi»⁸⁰, la Storia come progresso e il “naturalismo” della condizione umana. In esergo alla sezione che contiene *Dalla mia finestra*, Fortini pone un verso di Brecht: «Vedo ancora una piccola porta»⁸¹, senza dubbio la medesima «piccola porta da cui poteva entrare il Messia» del tempo nuovo annunciato da Benjamin⁸².

⁷⁷ F. MOLITERNI, *Il vero che è passato. Poesia e tempo in Franco Fortini*, «Per una Critica futura. Quaderni di critica letteraria», a cura di A. Inglese, 4, 2007, pp. 59-69.

⁷⁸ Come già rilevato (cfr. L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 133), il v. 9 è una citazione letterale da B. BRECHT, *Colui che impara*, in ID. *Poesie e canzoni*, cit., p. 214, v. 17.

⁷⁹ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia, Tesi II*, in ID., *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006, p. 484.

⁸⁰ F. FORTINI, *Le mani di Radek*, in *Verifica dei poteri*, cit., p. 124.

⁸¹ B. BRECHT, *1941*, in ID., *Poesie e canzoni*, cit., p. 172.

⁸² W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia, Tesi XVIII B*, cit., p. 493.

L'accavallamento dei diversi piani temporali si fa strumento di *Verfremdung* al servizio di quest'irruzione di «schegge del tempo messianico»⁸³ ed è formalmente esibito nei testi dalla rapida alternanza dei tempi verbali (vedi *Aprile 1961*; *Lo straniero benevolo*; *A Mosca, all'Hôtel Metropol*; *Nella steppa*; *Le radici*; *Il presente*). Valga, ad esemplificarli tutti, la lirica intitolata *E per fatti*, di cui riporto i versi conclusivi:

Di noi nessuno parlerà.
 Quale gioia fu nostra
 né vera la pena.
 Ma nella loro anche la nostra sarà.
 E riposiamo in essi già una
 delle nostre notti noi due⁸⁴.

In liriche altrettanto numerose (*Seconda lettera da Babilonia*; *Il mulino della foresta nera*, *Un'altra allegoria*; *Il bambino che gioca*; *Il seme*; *Gli alberi*), il ricorso ai lessemi prelevati dalle aree semantiche del biologico e del genealogico – che racchiudono i semi di “passato”, “presente” e “futuro” – permette a Fortini di straniare i nessi parentali e la linearità del “prima e dopo” che ne consegue. Può inverarsi, così, la manifestazione di un tempo simultaneo, e per questo utopico, «un'eternità d'istante che non è lampo di memoria o sussulto individuale ma sincronia, attualità storica del passato nel presente e annuncio dell'avvenire in cui la sorte del poeta si adempirà attraverso la sua scomparsa»⁸⁵. È questo a spiegare, secondo me, la presenza di molti alberi, foglie, fiori e semi, nonché di tutti i padri, le madri, i giovani, i vecchi, i figli e gli eredi che gremiscono le poesie di Fortini in quegli anni. La confusione del naturale ricambio della specie («la ruota morta non sa / che è verità necessaria», *Il mulino della foresta nera*) e la perdita di un vincolo genitoriale sicuro («Quando all'orfano dici: “ho conosciuto tuo padre”, / va via senza rispondere», *Seconda lettera da Babilonia*) producono straniamento e interpellano il lettore. Spetta a lui oltrepassare il livello letterale del testo, fino a smentirlo, per soddisfare in prima persona quel «bisogno di adempimento che è iscritto nella natura della specie»⁸⁶ e che i quadri allegorici di Fortini non mancano mai di prefigurare. La seconda e la terza strofa de *Il seme* lo mostrano scopertamente:

⁸³ Ivi.

⁸⁴ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 255. Il corsivo è mio.

⁸⁵ R. LUPERINI, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, p. 24.

⁸⁶ G. MAZZONI, *Fortini e il presente*, cit., p. 116.

Mio padre
 s'inteneriva sulla propria morte
 udendo l'allegretto della Settima.
 Negli angoli dove c'è a marzo maceria
 con gran pianti i bambini seppellirono
 gli uccelli caduti di nido. Ma nulla
 sa più di noi e discorre da sola
 coi suoi corni e le trombe la musica
 tra questi muri sudati.
 In luogo di lui ci sono io
 o mio figlio o nessuno.

Tutti i fiori non sono che scene ironiche.
 Ormai la piaga non si chiuderà.
 Con tale vergogna scenderò
 i seminterrati delle cliniche
 e con rancore.
 Non è ancora luglio
 non ancora scaldato asciutto assoluto
 il seme⁸⁷.

L'effetto di straniamento, tuttavia, non pertiene soltanto all'allegoresi del testo *a parte lectoris*, ma anche alla sua strutturazione interna *a parte auctoris*. Molte liriche di Fortini risentono, infatti, di quella «tecnica gestuale» sperimentata da Brecht e formalizzabile in «un sistema di contrapposizioni e contrasti che si manifesta sia nell'uso degli *shifters*, sia nelle disgiunzioni sintattiche e nei contrasti temporali e di luogo: qui/là, ora/allora, noi/loro»⁸⁸. In altre parole, è la struttura deittica del testo – con l'impiego di verbi di movimento, avverbi di luogo e tempo, pronomi dimostrativi e personali⁸⁹ – che «interiorizza l'*actio*, l'esecuzione in pubblico»⁹⁰ e orienta i versi alla performabilità. Se il palcoscenico è la destinazione auspicata da Brecht («Avevo sempre di mira la recitazione», scrive⁹¹), in Fortini il verso «gestico» enfatizza il piglio oratorio e la *vis* polemica della sua poesia, introducendo una componente di drammaticità all'eloquio. «È una fuga dal “sentimento” lirico verso il “movimento”»⁹², da intendere come «una *dinamis* quantitativa e spaziale, orizzontale e verticale, e [...] una *dinamis*

⁸⁷ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 320.

⁸⁸ L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 139.

⁸⁹ Cfr. R. JAKOBSON, *L'architettura grammaticale del verso in una poesia di Brecht*, in *Letteratura e linguistica*, a cura di B. M. Garavelli, Bologna, Zanichelli, 1977, p. 162, precedentemente in «Paragone», XVII, 1988, 18, agosto 1966, pp. 3-22: «È indicativo che in questa poesia i nomi cedano ai pronomi, i quali instaurano la connessione fra il fenomeno indicato e il contesto e la locuzione attuata. [...] Nella lingua si avvicina massimamente al testo la natura deittica del pronome». Questo contributo era noto a Fortini, come dimostra la già citata *Introduzione a Poesie di Svendborg*.

⁹⁰ P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 261.

⁹¹ B. BRECHT, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, cit., p. 260.

⁹² F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XIV.

qualitativa comprensibile entro i rapporti di causa ed effetto», che il poeta adotta per restituire ai componenti «il senso della scena»⁹³. Su questa “restituzione” – di cui la semiotica del testo si è largamente occupata⁹⁴ – Brecht fondava la prassi recitativa del suo teatro:

L'interprete [...] racconta, rappresentandole, le vicende del suo personaggio [...] e non impone l'“adesso” e il “qui” come finzioni autorizzate dalle regole del gioco, bensì le differenzia dall'“ieri” e dall'“altrove” onde divenga visibile la connessione degli avvenimenti⁹⁵.

Traslando il discorso dal proscenio di Brecht alla pagina di Fortini, è lecito individuare nell'insistenza “embraiante” della deissi il dispositivo di straniamento di un consistente gruppo di suoi testi (basti citare *Novembre al Parco Reale*, *Ringraziamenti di Santo Stefano*, *E per fatti*, *Le difficoltà del colorificio*). Leggiamone uno:

Qui libri

Qui libri, scatole, lettere
e l'apparato scherano dell'avvilta intelligenza;
qui gli angoli acuti del disordine
cartoline che scricchiolano, pastiglie, inviti ai concerti.

Qui due pietose tendine
fra l'interno e l'esterno, il condominio e il cortile. Ecco
le serrande si scatenano e vanno
tortuosi con cautela di carta in carta i gatti.

A Leningrado, vicino alla Nievà,
una sera di pioggia si baciavano una donna e un marinaio.
Mi tornano in mente quei due
quando condanno questa stanza, dove lavoro e invecchio⁹⁶.

Qui libri, datato 1957 e appartenente alla sezione eponima che conclude *Poesia e errore*, è un testo paradigmatico della «tecnica gestuale» brechtiana. Composto da tre quartine in regime di verso libero, è strutturato sulla regolare alternanza di versi dispari endecasillabi o più brevi (nei vv. 1, 5, 11 si computano rispettivamente 9, 8 e 9 sillabe) e versi pari che

⁹³ F. PODDA, «Il senso della scena». Movimento, fissità, luci e controluci nella poesia di Fortini, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., p. 240.

⁹⁴ Cfr. A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 98: «Al contrario dal *débrayage* che è la collocazione, fuori dall'istanza dell'enunciazione, dei termini categorici che servono da supporto all'enunciato, l'*embrayage* designa l'effetto di ritorno all'enunciazione, prodotto dalla sospensione dell'opposizione tra certi termini delle categorie della persona e/o dello spazio e/o del tempo, e dalla denegazione dell'istanza dell'enunciato». Il corsivo è mio.

⁹⁵ B. BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*, cit., p. 173.

⁹⁶ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 205.

ampiamente eccedono tale misura, fino alle 19 sillabe del v. 10. Il fatto non è irrilevante, purché si osservi congiuntamente che ogni verso dispari è introdotto da un elemento deittico: l'avverbio di luogo «Qui», iterato per anafora ai vv. 1, 3, 5; l'avverbio presentativo «Ecco», che l'*enjambement* inarca sul v. 7 e il pronome personale clitico «Mi» al v. 11. Anche il sintagma «A Leningrado» (v. 9) può essere promosso a fattore che situa l'enunciato rispetto all'*origo* della deissi, per quanto assolve soprattutto un'altra funzione straniante che a breve diremo. A segnare l'andamento «gestico» e declamatorio di *Qui libri*, insomma, è proprio questa successione di versi “brevi” che certificano l'istanza enunciativa e versi che adottano misure prosastiche congeniali ai contenuti narrativo-descrittivi. I versi pari, infatti, giustappongono notazioni sull'ambiente in stile nominale (vv. 1-6); registrano un evento e la sua trama fonica (v. 8)⁹⁷; sciolgono un ricordo (v. 10) e riassumono nell'*explicit* la condizione dell'“io” scrivente. Sarà banale, infine, specificare come questa serrata alternanza carichi di *pathos* il soliloquio lirico e gli suggerisca una pronuncia “per la scena”.

La «situazione poetica» è collocata in un sistema inequivocabile di assi: il “qui” corrisponde all'abituale studio di Fortini (la «stanza» del v. 12); l'“ora” a un presente proiettato sulla lunga durata («lavoro e invecchio», v. 12). È sufficiente la prima quartina a connotarlo come il tempo che rode l'esistenza del poeta («avvilita», v. 2), segnata dalla sudditanza intellettuale («scherano», v. 2, è propriamente detto del bandito al servizio di un potente) e circondata da un'ostile confusione («angoli acuti del disordine», v. 3). I vv. 7-8, apparentemente irrelati al resto della lirica, in realtà alludono a una eterodossa “situazione alla finestra” – è assente il verbo di percezione e l'oggettivazione dell'io è smorzata dalla forma impersonale «si scatenano» –, ma ugualmente risolta nel movimento cogitativo che chiude il componimento («Mi tornano in mente [...]», v. 11). All'amara constatazione finale, però, si giunge passando per un ricordo introdotto *ex abrupto* nel discorso, che decentra i vv. 9-10 dalle coordinate insistentemente ribadite dai deittici. È una scena risalente al primo viaggio di Fortini in URSS (nel 1955), proposta al lettore senza che alcun elemento grammaticale o procedimento narrativo ne armonizzi lo stacco, come prescrive un altro *diktat* dello straniamento brechtiano:

[...] i singoli avvenimenti devono essere collegati in modo che i nodi dell'azione diano nell'occhio. Gli avvenimenti non devono susseguirsi inavvertitamente, bisogna invece che lo spettatore possa intervenire

⁹⁷ Mi riferisco all'allitterazione onomatopeica delle occlusive velari («con cautela di carta in carta i gatti»), in funzione mimetica del contorto movimento dei gatti sullo scrittoio di Fortini.

col suo giudizio tra uno e l'altro. [...] Le parti della trama si debbono, dunque, accuratamente contrapporre tra loro, dando a ciascuna la propria struttura di piccolo dramma nel dramma.⁹⁸

I vv. 9-10 contrappongono alla svilente condizione di Fortini – intellettuale marxista residente nel blocco occidentale – il bacio di due sovietici innamorati, descritto con i *topoi* di uno spiccato sentimentalismo («vicino alla Nievà», v. 9; «una sera di pioggia», v. 10) e decisamente estraneo al suo immaginario. La scena – nei fatti un «piccolo dramma» in sé concluso – è funzionale allo straniamento dell'*hic et nunc* anche in forza dei suoi significati obliqui: dov'è prevalso il comunismo i rapporti umani avrebbero riscoperto quel calore dei sentimenti altrove estinto o degenerato in forme leziose (si veda, a contrasto, l'icasticità dell'enunciato di Fortini), assieme a vincoli di più salda fiducia allegorizzati dall'amore promesso, *et pour cause*, da «un marinaio».

Non è chiaro in che misura Fortini creda a tutto ciò o in parte lo vagheggi soltanto: i fatti di Ungheria, aspramente condannati, risalgono d'altronde all'anno prima («Da quel giorno ho saputo chi siete: / e il nemico chi è», 4 novembre 1956), eppure è quel ricordo a balenare ogni volta che egli avverte la sua inconciliabilità col mondo circostante («Mi tornano in mente quei due / quando condanno questa stanza, dove lavoro e invecchio» vv. 11-12). Come spiegare, allora, l'intermittenza di una scena tratta da un contesto ormai controverso e che non sembrerebbe giovare in alcun modo al poeta? Una digressione su questo procedimento, ricorrente anche in testi delle future raccolte, finirà per chiarirlo.

In merito a certe poesie di Fortini in cui eventi eterogenei della vita, della storia naturale e della storia sociale sono accostati con un «montaggio espressionista»⁹⁹, è stato scritto che «l'io lirico che guarda il mondo dal punto di vista della storia universale non si compiace quasi mai di aver ricostruito l'immagine dell'intero, ma osserva la distanza enorme che rimane tra la verità astratta e il presente imperfetto, fra l'"umano" e gli uomini reali»¹⁰⁰. Ed è vero: in componimenti quali *Weltgeschichtlich*, *Aprile 1961*, *Dalla Cina* e *Per tre momenti* il soggetto confessa (apertamente o con ironia) l'incapacità di attingere al significato (alla totalità) degli eventi incorniciati dalla pagina («Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare», *Aprile 1961*). Tuttavia, affermare che in Brecht «lo sguardo che vede l'unità degli opposti [...] è fonte

⁹⁸ B. BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*, cit., p. 181.

⁹⁹ La tecnica potrebbe essere stata assimilata dalla visione de *Il Dottor Mabuse* di Fritz Lang: cfr. F. FORTINI, P. JACHIA, *Fortini. Leggere e scrivere*, cit., p. 46.

¹⁰⁰ G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 198.

di felicità, perché ricompone l'intero»¹⁰¹, implica, a mio avviso, una premessa fallace. Brecht sostiene, infatti, che gli elementi costitutivi dell'«intero» di una data epoca – gli accadimenti e i «gesti sociali» ad essi sottesi – non vadano colti come genuini dati di realtà, ma debbano essere straniati e solo allora sottoposti a giudizio: gli «opposti» tendono, in realtà, a presentarsi come l'unica ipotesi plausibile, sottraendosi allo sguardo che vorrebbe riconoscerli e ricondurli a unità. A tal fine interviene proprio l'effetto di straniamento, rivelando il carattere storico di ciò che vorrebbe fingersi «naturale» e suggerendo possibili scenari alternativi all'*hic et nunc*. La «fonte di felicità» di Brecht risiede qui, molto più che nel momento sintetico di una (presunta) ricomposizione dell'intero:

L'attore [...] non deve prendere nessuno degli aspetti come un dato acquisito, come “qualcosa che non poteva andare altrimenti”, che “ci si doveva aspettare”. [...] In tutti i momenti importanti, accanto a quello che fa, permetterà di scoprire, metterà in rilievo, renderà intuibili anche le cose che non fa; in altre parole reciterà in modo da dare la più chiara evidenza dell'alternativa, da far sì che la sua prestazione lasci intravedere anche altre possibilità, mentre quella che ha luogo sulla scena è una sola delle varianti possibili. [...] In tal modo ogni battuta, ogni gesto corrisponde a una decisione, il personaggio resta sotto controllo e viene messo a confronto. Possiamo formulare tecnicamente questo procedimento come la fissazione del “non così-ma così”¹⁰².

Nella stagione in cui la poesia di Fortini accoglie fino in fondo l'eredità brechtiana – quella che attraversa le ultime due sezioni di *Poesia e errore*, *Una volta per sempre* e alcuni luoghi di *Questo muro* –, i testi mostrano un simile atteggiamento di fronte allo stato imperfetto delle cose. La verità, per Fortini, è già divenuta un presupposto astratto e un progetto politico utopico, eppure egli non ha ancora maturato quello «sguardo irrigidito del malinconico»¹⁰³ con cui, nelle ultime raccolte, constaterà che la Natura è viziata da un'indifferenza ben peggiore dello spaesamento degli uomini («Non sapevate, non sapevo. Ma e le rose? / Nulla vogliono sapere, le pigre rose», *27 aprile 1935*). Invece, come si è detto, in questa fase Fortini cerca nel ciclo vitale biologico i segni del necessario adempimento dell'uomo poiché, per quanto destinato a restare incompiuto, il fine verso cui tende il comunismo è ancora doveroso.

Tornando a *Qui libri*, allora, la scena di quel bacio «A Leningrado» rammenta a Fortini esattamente che i principi della Rivoluzione d'ottobre sono stati traditi dai carri armati entrati a Budapest, con la connivenza del PCI di Togliatti («E i loro complici sono fra noi», *Foglio*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² B. BRECHT, *Una nuova tecnica della recitazione*, cit., p. 180.

¹⁰³ G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 203.

volante, 1956). Il ricordo, infatti, torna ogni volta congiunto a un rancore («quando condanno questa stanza»), che mi sembra il poeta declini nell’abnegazione al lavoro intellettuale e alla vita («dove lavoro e invecchio»), diventate le uniche forme di scatto volontaristico imposte dal dover-essere, in tempi oramai «maturati e vizzi» (*Fine della preistoria*).

Secondo la dottrina di Brecht, l’artista che contempla lo scarto fra il reale e l’ideale ha l’obbligo di rivelare i possibili “altrimenti” da contrapporre all’iterazione dell’identico, comunicarli al pubblico e spingere quest’ultimo all’azione politica; la coscienza (infelice) di Fortini, invece, non ha mai creduto – men che meno tra gli anni Sessanta e Settanta – che la redenzione potesse davvero inverarsi nella Storia. Nondimeno, il poeta ha introiettato fin nella forma dei versi un metodo per il disvelamento dialettico dell’alternativa. L’effetto di straniamento, dunque, reca in seno una contraddizione: è un modo ordinato di alludere all’integrità del passato costantemente violata dalla «negazione di futuro»¹⁰⁴; di orientare il lettore a colmare lo iato fra la parzialità e l’adempimento, fra gli orrori della Storia e un’utopia collettiva, rifratta nei vuoti allegorici. Per farlo, come si è visto, Fortini adottava procedimenti testuali inediti o mutuati dalla prassi teatrale di Brecht: «*opposizioni gestuali [...] conflitti di voci, di tempi verbali, [...] conflitti emotivo-concettuali*».

Questa «retorica della gestualità» non doveva servire soltanto a mimare il movimento di conversione «del negativo in positivo, della morte in vita, della disperazione in speranza», fondativo di tanti «miti» dell’Occidente (la resurrezione cristiana su tutti)¹⁰⁵: era la scommessa a straniare l’eterno ritorno che li rendeva ormai paradossali. Al contrario di Brecht, Fortini era persuaso che la Rivoluzione marxista facesse ormai parte di quei miti, eppure con un verso «gestuale» – il più celebre della sua poesia – dichiarava, infine, di non voler cedere a quella catastrofe: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi».

¹⁰⁴ L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 60.

¹⁰⁵ F. FORTINI, *Metrica e biografia*, cit., pp. 61-62.