

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

«Perché tutto nel vuoto precipiti»: macerie, rovine e cemento nell'opera di Fortini

FRANCESCO DIACO

Université de Genève
fg.diac@gmail.com

Abstract. This article aims to identify the different functions of debris in Franco Fortini's works. Wartime devastation is filtered through an apocalyptic-messianic nexus that reverses destruction into palingenesis; on the contrary, during the post-war period the remains of bombed buildings quickly disappear, walled up by reconstruction, the Cold War and the economic boom. As Fortini's writings are more and more influenced by Bertolt Brecht, the images of slow and secret decay become an allegory of the value of poetry and the intrinsic contradictions of neo-capitalism, in the expectation of its possible, but not inevitable, fall. After recalling the philosophy of history underlying the recurrence of these motifs, I investigate the author's interpretation of rubble in the last decades of his life, from his encouragement to *the good use of ruins* to the paradoxical wishes of *Composita solvantur*.

Keywords: debris, WWII, apocalypse, neo-capitalism, utopia.

Riassunto. L'intervento mira a rintracciare le occorrenze e a individuare le funzioni delle macerie nella produzione di Franco Fortini. Se la visione delle devastazioni belliche è legata a un nesso apocalittico-messianico che ribalta la distruzione in palingenesi, durante il dopoguerra i resti degli edifici bombardati spariscono velocemente, murati dalla ricostruzione, dalla Guerra fredda, dal *boom* economico. Le immagini di lenta e segreta consunzione, allora, diventano – per il Fortini più brechtiano – allegoria del valore della poesia e delle contraddizioni interne al neo-capitalismo, nell'attesa della sua possibile, ma non inevitabile, caduta. Dopo aver ricordato la filosofia della storia sottesa al ricorrere di tali motivi, si indaga infine la declinazione che l'autore ne dà negli ultimi decenni, tra l'invito al *buon uso delle rovine* e i paradossali auspici di *Composita solvantur*.

Parole chiave: macerie, seconda guerra mondiale, apocalisse, neocapitalismo, utopia.

I. «Ma il più distrutto destino è libertà»: la Seconda guerra mondiale

Nel novembre 1942, il sottoufficiale Franco Lattes, di fronte alle «macerie di Genova bombardata» dagli Alleati, ha una «visione di ‘nuova umanità’». ¹ Ne scaturisce *Italia 1942*, ² che troviamo nella prima sezione, *Gli anni*, della prima raccolta di Fortini, *Foglio di via*, edita nel 1946. ³ Il primo verso («Ora m'accorgo d'amarti / Italia») segna il riconoscimento di un valore comunitario all'esperienza bellica, in contrasto rispetto all'isolamento patito dall'io nella natia Firenze, la «città nemica»: percorso individuale e storia collettiva iniziano a intrecciarsi. Nelle «vie dolenti», nelle «città / rigate come visi umani» (forse anche nella polisemica «cenere») troviamo un'allusione alle devastazioni subite dal capoluogo ligure, che viene umanizzato – la città soffre come una persona, e viceversa le sofferenze degli abitanti sono icasticamente emblemizzate dagli edifici sventrati – ed elevato a sineddoche dell'intera nazione, tant'è che nel titolo, costruito sullo schema toponimo + data, c'è il «vano nome antico» *Italia*, piuttosto che l'indicazione specifica «Genova». Come ribadito dall'anafora («Non per... Non per... non per... Ma...»), il soggetto ora ama l'Italia non a causa della sua identità geografico-topografica, delle sue memorie e del suo patrimonio artistico – le «chiese» e i «libri lontani», in cui l'autore compendia la propria formazione – bensì «per questa pena presente», da lui esperita insieme alle «plebi» (termine che in seguito l'autore avrebbe guardato con grande sospetto). Tuttavia, con paradosso tipicamente fortiniano, l'immagine dell'umanità futura, solennemente rilevata dai quattro *ictus*, «gravi uomini ardenti avvenire / Liberi in fermo dolore compagni», è ispirata all'arte fiorentina del passato, cioè alla magnanimità degli affreschi di Masaccio nella cappella Brancacci.

¹ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 706.

² F. Fortini, *Tutte le poesie* a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 14, d'ora in avanti TP.

³ Vd. F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018.

Ancora più rivelatrice è *A un'operaia milanese* (TP, p. 15).⁴ Il testo è scandito da iterazioni, allitterazioni e rime, in particolare da quelle tronche della prima strofa:

Tutta distrutta, tutta nuova nata
 Lacerate le pietre senza pietà,
 Per te risorta si fa, diventata
 Tutta nostra, questa città.

Stavolta lo spunto iniziale è il bombardamento di Milano. Il primo verso, nella sua dicotomia, sintetizza perfettamente uno dei nuclei temporali fondamentali di *Foglio di via*, ossia il nesso apocalittico-messianico che ribalta la morte in resurrezione e le macerie in palingenesi,⁵ in «possibilità infinite di rifare e ricreare tutto»⁶ da capo. Come scrive Lenzi, la catastrofe è sì «distruzione, perdita», ma «implica [...] anche una rivelazione» e un'«apertura»;⁷ le pietre, *senhal* dell'atemporale metafisica Firenze, sono ora spezzate, mentre Milano diviene la «nostra [...] città». Il «tu» femminile si fa portatore di un rinnovamento che investe lo stato di sospensione dell'io («fra essere e non essere»; ed «esita» rimane intenzionalmente irrelato); anzi, questa «operaia-messaggera diventa un Angelo del Giudizio»,⁸ che redime passato e presente, «i vivi» e «i morti», in una nuova antropologia. L'«amante» fa dimenticare «la madre» inesistente, fonte di paralisi e «servitù», che incombeva sul nichilistico testo incipitario, *E questo è il sonno* (TP, p. 5); contro «secolari stanchezze», contro la «seduzione» della «morte mediterranea», si comprende che «le rovine non sono altro che macerie. La dinamite dovrà stroncare i capitelli anneriti dove si torceva l'erba pazienza».⁹ Trionfa l'appello al risveglio: «dentro i mattini il mio popolo desto / attende la grande sirena», dove va sottolineata la carica affettiva del possessivo («mio popolo»), spia di un processo di appropriazione e appartenenza. Questa «sirena» allude agli scioperi del

⁴ Il componimento è opportunamente inserito in posizione immediatamente successiva a *Italia 1942* solo nella seconda edizione della silloge, del 1967, ma era già presente, in un diverso ordine, in *Poesia ed errore* del 1959.

⁵ Su questo punto, e più in generale sui complessi rapporti tra la produzione fortiniana e la categoria di tempo, mi permetto di rimandare a F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017.

⁶ F. Fortini, *Quelle giornate*, in «Avanti!», 9 settembre 1945, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, Milano, Mondadori, 2003, p. 1240.

⁷ L. Lenzi, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 99.

⁸ *Ivi*, p. 106.

⁹ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 15. Cfr. M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

marzo 1943 e agli allarmi aerei,¹⁰ ma non può non essere metaforicamente sovradeterminata: l'interstualità, infatti, rimanda, oltre che a Noventa, al *Dies Irae*,¹¹ giusta la generale tendenza del profetismo fortiniano a nutrirsi di scritture religiose e libri sacri. L'allestimento macrotestuale fa sì che queste poesie di «concitazione e languore» mirino a superare il fallimento degli anni fiorentini, stigmatizzati sotto il segno dell'errore e dell'ignoranza, in direzione di un «annientamento» che è anche «riscatto»,¹² di un evento quindi insieme temuto e oscuramente desiderato: «una pena gemeva nei macigni, il passo atteso nella veglia era d'un distruttore-liberatore» (TP, p. 64).¹³ Le devastazioni belliche, perciò, travolgono il *cupio dissolvi*, la *vanitas*, la vero-falsa indolenza giovanile; il rovello dell'angoscia si trasforma in un «travolgente impeto moralistico-visionario»¹⁴ che si innesta su un paesaggio espressionisticamente squarciato dalle bombe.

Di conseguenza, l'utopia e il futuro si definiscono fin d'ora per la loro radicale alterità: la guerra dimostra che gli uomini «possono essere modificati, strappati al sempre-eguale», e che la società «dev'essere rovesciata». ¹⁵ Se si indugia sul sacrificio romantico-eroico nell'oggi, è per suggerire l'imminenza della rinascita e della liberazione; la *gioia avvenire* (TP, p. 61) non potrà realizzarsi se non a costo del martirio: «Ma il più distrutto destino è libertà. / Odora eterna la rosa sepolta» (TP, p. 43). Sul piano figurativo, il ciclo stagionale fornisce un'intelaiatura metaforica per cui l'inverno sarà presto seguito dalla primavera. L'8 settembre, col disfacimento dell'autorità e dello Stato, costituisce il momento lacerante, verticale, in cui ognuno ha dovuto fronteggiare l'assolutezza dell'istanza etica:

quando in quella sera [...]

non ci furono più ordini,

ciascuno dovette scegliere da sé,

rischiare l'errore, decidere il dovere.¹⁶

Queste parole provengono dal film-documentario *All'armi siam fascisti!*, di inizio anni Sessanta, in cui il commento fortiniano e il montaggio

¹⁰ Come Fortini scriverà a Enzensberger, suo traduttore in tedesco, «sirena= di lavoro, allarme e rivolta» (F. Fortini, lettera a H.M. Enzensberger, Archivio Franco Fortini di Siena, cartella 72, c. 9).

¹¹ In particolare, si ravvisa l'eco di termini quali «tremor», «iudex», «securus», «favilla», «flammae». Cfr. Lenzini, *Un'antica promessa* cit., p. 111.

¹² A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 21.

¹³ Significativo, però, anche il prosieguito della citazione: «com'è facile leggere ora le fonti di classe confuse in quelle acque» (TP, p. 64).

¹⁴ A. Berardinelli, *Franco Fortini* cit., p. 25.

¹⁵ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 32.

¹⁶ F. Fortini, *Tre testi per film*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, p. 49.

cinematografico connettono la caduta delle bombe alleate alla caduta del regime; tale correlazione viene rafforzata dal contrasto visivo e sonoro tra le immagini di macerie, miseria, vittime civili, e le magniloquenti scritte murali, i tronfi motti propagandistici del fascismo. «Quartieri secolari si disfecero in pochi secondi. Bruciarono cento anni di lavoro [...] e opere senza prezzo e senza tempo. Anche la nostra giovinezza sparì tra quelle rovine. Da quelle rovine uscì uno spettro. Contro il vecchio e il nuovo fascismo i partigiani impugnarono vecchie armi e nuovi doveri»: da «quelle rovine»,¹⁷ cioè, nasce la Resistenza, lucidamente interpretata anche come guerra civile. Si tratta, per un'intera generazione, di un'esperienza decisiva, che segna una cesura netta e l'ingresso in una più consapevole maturità.

Tornando a *Foglio di via*, bisogna precisare che molti di questi *topoi* erano allora piuttosto diffusi: la stessa coppia macerie/ricostruzione circolava nella cultura e nell'immaginario del tempo, proprio perché si ancora a una realtà di fatto e a speranze condivise. Tuttavia, sfogliando il Quasimodo di *Giorno dopo giorno* e *La vita non è sogno*, si scorgono sì vari edifici ridotti in brandelli,¹⁸ rappresentati però attraverso il filtro dell'*Elegia* (è un suo titolo) o, meglio, della trenodia, del lamento funebre. Semmai, in Quasimodo, al lutto subentra la continuità populistica della vita, celebrata dal commosso canto del poeta: «Il mio paese è l'Italia, o nemico più straniero, / e io canto il suo popolo, e anche il pianto / il limpido lutto delle madri, canto la sua vita».¹⁹ Fortini stesso, successivamente, delinea così lo spettro di soluzioni formali allora disponibili: «quello che molto impropriamente fu chiamato il neorealismo [...] si coniugava facilmente, nelle forme di una prosodia [...] salmodiante, con i sentimenti del rimpianto e compianto. Fra “decadentismo” e “rivoluzione” [...] l'unione era immediata»; il «nesso» in cui riassumere «passione, tono e limite di quei versi», allora, sarebbe proprio «quello fra “dolore” e “giustizia”, il patimento come esperienza liberatrice».²⁰ Sono numerosi, perciò, i tratti che accomunano *Foglio di via* al Neorealismo, tra i quali si potrebbero appunto elencare la valorizzazione evangelica della sofferenza; l'incontro del poeta piccolo borghese con il “popolo”, con le masse di fanti-contadini; la ten-

¹⁷ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁸ «Invano cerchi tra la polvere, / povera mano, la città è morta»; «case distrutte», «tombe ignote, i derelitti resti / della terra fumante»; «nelle città distrutte, rovina su rovina» (S. Quasimodo, *Poesie. Discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1980, pp. 134, 142, 156).

¹⁹ *Ivi*, p. 157. A dispetto delle molte differenze, anche in Fortini, così come nel Vittorini di *Uomini e no*, il contatto con l'orrore spinge all'utilizzo di un'«immagine» che «parve» condensare le «verità di allora: quella di “uomo” e di “vita”, opposta all'antiumano e alla morte» (*TP*, p. 67).

²⁰ F. Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1998, pp. 185-186.

denza ai contrasti netti, alla semplificazione dicotomica.²¹ Forte, inoltre, è l'influenza (anche stilistica) della poesia resistenziale francese, di Eluard, Aragon, Emmanuel. Ciononostante, *Foglio di via* oltrepassa in vari modi i *topoi* neorealisti appena menzionati, così che tale etichetta risulta inadeguata rispetto alla sua problematica complessità.²²

Ovviamente le macerie ricorrono anche nelle prose di memorialistica scritte da Fortini in quegli anni; in *La guerra a Milano*, per esempio, è paradigmatica la loro assimilazione a corpi umani mutilati, a interiora oscenamente esposte:

le case sventrate in mille modi bizzarri, [...] quale squarciata e amputata, quale [...] scorticata [...]. Per le strade si aprono i crateri delle esplosioni e in fondo si contorcono le viscere della città [...]. Le saracinesche sono divelte o gonfie come ventri, i binari contorti dalle esplosioni levano in aria quattro o sei braccia di ferro.²³

Come in una vertigine cronologica, «tutto si fa vecchio e primitivo», i «tetti» appaiono gracili come «capanne» e le «facciate» fragili come «quinte di cartone»; se la civiltà, con le sue convenzioni semiotiche e sociali, sta crollando, allora la «città torna» a «essere natura». Eppure, è in questo contesto, tra le «schegge di vetro e legno [...] di una casa editrice schiantata dai bombardamenti», che Vittorini incontra Fortini, con cui inizia a discutere il progetto di una rivista volta a sprovvincializzare la cultura italiana, una volta finita la guerra: si tratterà, dal 1945 al 1947, del «Politecnico». Molto interessante, poi, è *Diario tedesco*, reportage del viaggio compiuto dall'autore in Germania nel 1949. In questo testo, costruito attraverso il montaggio di frammenti di diversa natura (appunti, riflessioni, descrizioni), abbondano le macerie, la polvere, le cattedrali medievali che «si aprono come anatomie o come gli schemi dei manuali. Su tutte le rovine crescono piccoli e robusti alberi ed erbe pazze».²⁴ In particolare,

²¹ Cfr. *TP*, p. 65: «gli uomini gli apparivano divisi in vittime e carnefici, oppressori e oppressi [...]: non in classi. Si spartivano secondo il pregiudizio (e l'augurio) religioso che nei percorsi scorge una elezione o dignità».

²² A distinguere *Foglio di via* dal Neorealismo, secondo Siti e altri interpreti, sono elementi quali la scarnificata concisione, l'assenza di *pathos* sentimentalistico, la percezione delle mediazioni e delle fratture tra letteratura e realtà, l'insistenza critica sulle contraddizioni. Cfr. W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980. Inoltre, la stessa nettezza e rapidità del ribaltamento apocalittico/messianico è una cifra tipicamente fortiniana, di probabile matrice ebraica.

²³ F. Fortini, *Sere in Valdossola*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 74; per un'edizione critica e commentata del testo da cui è tratta la citazione, vd. F. Fortini, *La guerra a Milano. Estate 1943*, a cura di A. La Monica, Pisa, Pacini, 2017. Cfr. *TP*, p. 760: «Milano, cieche viscere ti colano / per le vie, di macerie nere».

²⁴ F. Fortini, *Diario tedesco 1949*, Lecce, Manni, 1991, p. 38.

colpisce il finale del paragrafo dedicato a Berlino, in cui il resoconto testimoniale si carica di un interrogante spessore allegorico-visionario:

c'era un comando della Gestapo. Nel cortile, tra macerie e rampicanti selvatici, un angelo gotico abbandonato porta l'indice della destra alle labbra, sorridendo [...]. Ma quale silenzio domanda, l'angelo, amorevole e ironico? [...] Silenzio di rinuncia [...]? O l'attesa da cui sorgano parole ed atti?²⁵

II. «Sono invisibili le macerie»: il periodo dei “dieci inverni”

Ben diverso è il clima evocato da *A Giovanni Penna* (TP, p. 779), componimento poetico che l'autore data al 1957,²⁶ la cui particolarità meta-letteraria e auto-esegetica è data dal fatto che il dedicatario corrisponde al kafkiano-dostoevskiano protagonista del romanzo di Fortini *Agonia di Natale*, edito da Einaudi nel 1948 (e poi, nel 1972, come *Giovanni e le mani*):

[...] la città riposa.
Sono invisibili le macerie.
[...] vecchi uomini nuovi camminano.

Persona incerta inadempito
come un muro inadempito ti ricordo [...]

Non esisti ora più ti sei dissolto
nei cementi [...]

non hai voluto vivere e dal nulla
nome d'aria mi giudichi.

Le macerie sono ormai cementificate nell'Italia democristiana; le generazioni si susseguono senza rinnovarsi. In questa situazione, Giovanni – che appare come una *figura* auerbachiana che non conosca compimento, ed è detto «nome d'aria» proprio perché personaggio finzionale – assurge a giudice dell'io in virtù della sua infermità radicale, ribadita da quella sorta di suicidio tubercolotico che chiude il libro.²⁷ In quello stesso 1957

²⁵ *Ivi*, p. 27.

²⁶ Il testo è pubblicato nel 1987 in *Versi primi e distanti*, in una sezione riferita però agli anni 1950-54.

²⁷ Questo dimostra come il negativo esistenziale e storico, la consapevolezza dei limiti psicologico-biologici dell'umanità abbiano sempre corretto, in Fortini, il rischio di un'ingenua o cinica celebrazione dei *lendemains qui chantent*.

esce il volume saggistico *Dieci inverni*; nelle prime pagine, viene dichiarata *apertis verbis* la nuova funzione delle macerie – o, meglio, della loro scomparsa – nel periodo della rapida ricostruzione (da «semidistrutta» si passa improvvisamente a «nuova») e della rigida Guerra fredda («erano inverni profondi, faticosi»):

dalla finestra, vedevo [...] una Milano vecchia, semidistrutta: poi, nuova [...]. Le rovine che avevamo intorno come l'allegoria di un riscatto possibile sparivano per dar luogo ad una città opulenta e meschina. Spariva l'Italia popolare e orgogliosa delle sue piaghe che un tempo aveva scoperto e amato se stessa fra resistenza e dopoguerra; [...] e un'altra Italia veniva avanti, [...] bruciata dalla speculazione, [...] piena [...] di stanchezza coloniale; fatta con la nostra stessa vita, e, come un figlio, irriconoscibile. Eppure bisognava impararne l'avvenire. Volevamo sperare di decifrarvi i destini personali e generali.²⁸

Si arriva, così, alla seconda raccolta, *Poesia ed errore*, pubblicata nel 1959, ma poi ampiamente ristrutturata nel 1969: tra i versi espunti ci sono quelli sulla «città / che non patisce più», sulle sue «grida sparite» (*TP*, p. 787); tra quelli conservati, l'amara constatazione «si muravano nuove case, altre opere» (*TP*, p. 136). Significativamente, in *Logoi Christou* (*TP*, pp. 108-109), dei primi anni Cinquanta, l'io scrivente (che si sdoppia nell'allocuzione «e tu che parli ora») si rispecchia nelle figure di un «disperato camminatore» e di un «disfatto soldato e rotto» che rientra «nelle città che un giorno in fiamme» aveva «divelte», non chiedendo altro che «sonno». Lo scarto rispetto a *Foglio di via* è lampante: le «rovine» non hanno innescato la palingenesi; lo scenario è «arsura di polvere e breccia», in cui è «certo / che non sarà mutato nulla / e come mura tutti i cuori chiusi». Ciononostante, basterà sollevare una pietra per accorgersi dell'«ubiquità cosmica di Cristo»;²⁹ un Cristo non ancora risorto, personificazione della latenza millenaria di una promessa tuttora da inverare.³⁰ Anche in *Ai critici progressisti* (*TP*, p. 97) riappaiono le «macerie», ma la loro *vis* escatologica è differita su tempi più lunghi, il loro appello è meno urgente. Se l'io è costretto a contenere la precedente impazienza, non per questo rinuncia a una feroce polemica politico-culturale (enfaticizzata da un'insistita anafora di imperativi negativi, dalle iterazioni e da una rifunzionalizzazione dell'i-

²⁸ F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 12. Questo e altri passaggi molto rilevanti ai fini del presente discorso sono ben illustrati nel film di L. Pallini, *Franco Fortini. Memorie per dopodomani* (2020).

²⁹ D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006, p. 333.

³⁰ Rispetto alla prima silloge, però, i segni del rinnovamento sono meno evidenti.

sotopia stagionale) contro una visione della storia come provvidenzialistico cammino verso il socialismo:

Non mi parlate di primavere avvenire
le vostre bocche acide le disseccano [...].
Non consolate nessuno non toccate nessuno
non spostate le pietre pazienti delle macerie.

Lo sappiamo, ma molto più forte di voi:
i nostri fratelli verranno con picchi e badili
a rovesciare neve e cenere [...].
sarà dimenticato dimenticato l'inverno.

Il poeta si fa custode e portavoce della «vendetta»: per questo sferza gli intellettuali «ottimisti» che rimuovono, o digeriscono con “stomaci hegeliani”, la tragicità della storia e dei conflitti, giustificando tutto in nome di un imprecisato futuro; per questo, nell'*explicit*, si augura – con sarcasmo leopardiano – che essi siano colati nel «cemento» di un «monumento / alla Salubrità dei Popoli Progressisti». Molto dura ed esplicita è pure *Piazza degli affari* (TP, pp. 152-153), in cui vanno notati – oltre ad alcune tessere lessicali su cui torneremo, quali ‘gronde’ e ‘cementi’ – il silenzio, l’immobilità, l’assenza di tremore, i sememi funebri e la freddezza invernale:

Ora che il canto della città si è quietato
e i vetri non ronzano più;
ora che le gronde gorgogliano
sui cementi degli edifici
e i passanti della sera
nelle fosse delle vie
sono tra mura di banche, di marmi, ed è inverno.

Il lessico economico-finanziario diventa così pervasivo da invadere l’ambito esistenziale («recidere [...] questa giornata come una cedola»); eppure, nel finale il poeta rivendica orgogliosamente la propria irrequietudine e le ossimoriche «disperate gioie», cioè la propria fedeltà a un adolescenziale rifiuto dell’adultità come accomodamento e rassegnazione.

Le strofe iniziali di *Il tarlo* (TP, pp. 103-104),³¹ d’altronde, avevano già espresso la consunzione quotidiana patita dal locutore in quel torno di anni: «polvere di fatica / rombo di Milano».³² L’io è provato, la sua tenacia intellettuale è indebolita. Tuttavia, la seconda parte si rapprende in un

³¹ Il componimento è datato 1949, ma è stato pubblicato per la prima volta nel 1951.

³² Negli *Strumenti umani* di Sereni troviamo tanto «il tarlo nei legni», in *Il tempo provvisorio*, quanto «questa polvere d’anni di Milano», in *Lalibi e il beneficio*.

potente distico («Poesia vecchio pianto nel sonno / a notte alta mi sveglie-
rai») che prelude alla svolta della terza, introdotta come spesso accade da
un'avversativa:

Ma allora sarà più vicina
l'impercettibile voce [...].

Verso il cuore del legno morto
da anni un tarlo lavora.

Voce minima promessa
invisibile verità
scricchiolio dell'alto tempo [...].

Confidenza della fine
per udirti quanto silenzio.

In una raccolta in cui la riflessione meta-letteraria è centrale e appro-
da spesso a severe condanne, assistiamo qui a una riabilitazione (anche
se provvisoria e subito problematizzata) dell'attività lirica: proprio come
l'insetto che la allegorizza, la poesia disegna un «percorso, sia pure milli-
metrico, verso il centro»,³³ il suo lavoro prepara segretamente l'irruzione
kierkegaardiana di un «alto tempo» che interseca perpendicolarmente la
freccia cronologica. Se la «confidenza della fine», insomma, non è smarri-
ta, è però sempre più difficile percepire la flebile «voce» della «promessa».

III. Il neocapitalismo come «concrezione cementizia»

Nella raccolta successiva, *Una volta per sempre* (1963), si dà un appro-
fondimento dell'ipotesi del *Tarlo*, cioè una valorizzazione (pur sempre
dialettica) del potere contestatore dell'arte. Siamo negli anni del conso-
lidamento neocapitalistico e del dorato boom economico, coi suoi elet-
trodomeistici e beni di consumo. L'ordine delle cose sembra inattaccabile
poiché è riuscito a plasmare una popolazione che ne condivide i valori e
ne gode gli indubbi benefici, dimenticandone però il prezzo politico. Data
la paralizzante compattezza del sistema, l'unico dinamismo residuo sarà
quello – simbolico e quasi assurdo – delle cadenze metriche, il ritornare su
sé stesso del *versus*:

³³ W. Siti, *Il tarlo*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, p. 181.

e il solo mutamento è questo verso
 che va e viene, ripete, in sé diverso
 ed eguale, monotono, cadenze
 immotivate, grigie danze, assenze
 secolari ma rode di pietà
 la pietra della morta realtà. (TP, p. 225)

L'io, date le circostanze, si sintonizza sui tempi lunghissimi della letteratura, la cui comunicatività postuma è assimilata alla radioattività:³⁴ «la scoria nel cemento / viva murata morderà sempre» (TP, p. 231). Una costellazione metaforica simile si trova, non a caso, in *Astuti come colombe*, l'articolo uscito nel 1962 sul «Menabò» (e poi incluso in *Verifica dei poteri*) in cui Fortini caldeggiava un ermetismo repellente e paradossale, ispirato allo straniamento brechtiano, come resistenza alle esigenze dell'industria culturale e al riassorbimento riformista di ogni contestazione: dato che «ognuno di noi è entrato a far parte dell'amalgama, della concrezione cementizia, del conglomerato», occorre chiedersi «dove passano la crepa, il solco, la spaccatura» (in cui l'autore fa convergere tanto lo scandalo evangelico quanto la conflittualità teorizzata da Hegel e Marx). La risposta fortiniana sta proprio nell'individuare il principale compito della poesia in questo «portare la spada» nel mondo» e nel concepire le espressioni letterarie come «vermi feroci e preziosi», che continuano a scavare clandestinamente i propri cunicoli nel «nocciolo stesso della realtà, soprattutto di quella apparentemente più compatta».³⁵

Decisivo per questo percorso, allora, è il dittico formato dalle sezioni *Traducendo Brecht I e II*. Già l'epigrafe brechtiana è rivelatoria: «vedo ancora una piccola porta» (TP, p. 233). In antitesi a un presente opprimente e inscalfibile come una roccia, ricorre il motivo della minuscola fessura da cui, prima o poi, il cambiamento saprà aprirsi un varco, per poi fare irruzione. Non sorprende, perciò, che il primo testo, *Dalla mia finestra* (TP, p. 235; e la «situazione della finestra», per Fortini, è un'allegoria della moderna condizione intellettuale), si regga sulla contrapposizione tra l'oggi e il periodo bellico:

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

La notte che spezzò quei sassi

³⁴ Cfr. le annotazioni di A. Afriso su Zanzotto in questa stessa sezione monografica dell'«Ospite ingrato» online.

³⁵ F. Fortini., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 63.

ero giovane, tremavo felice
nel tremito della città.

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

La possibilità rivoluzionaria è emblematizzata dalle macerie che costellavano *Foglio di via*; il momento propizio, però, è andato perduto, così che le previsioni per l'indomani sono nefaste. Per questo l'ultima terzina, formata da tre sconsolati versi-frase, si differenzia stilisticamente dalla precedente, dinamizzata dagli *enjambements* e dalla figura etimologica su 'tremare'. Si tratta di un'isotopia fondamentale nel *corpus* autoriale: è un tremore talvolta dovuto alla paura, oltre che al rumore e allo spostamento d'aria provocati dai bombardamenti, ma riconducibile soprattutto a un'istanza di gioia e attesa utopica, arricchita da armoniche biblico-kierkegaardiane. Sotto questo aspetto, il testo può essere proficuamente collegato a 1944-47 (*TP*, pp 261-262), prima poesia della sezione *Una volta per sempre* (che segue immediatamente il dittico qui preso in esame): «Era la guerra, la notte tremavano / nelle credenze i cristalli al ronzio / dei *Liberators* da ovest ad oriente / o a sud, verso l'Italia»; «vecchi carri carichi / delle macerie di Milano andavano / verso il nostro avvenire che ora è qui».

Proseguendo lungo *Traducendo Brecht I*, troviamo il celebre testo epónimo (*TP*, p. 238). Data, appunto, la relativa notorietà del componimento, mi limito ad attirare l'attenzione solo su alcuni passaggi: «fissavo versi di cemento e di vetro / dov'erano grida e piaghe murate e membra / anche di me, cui sopravvivo»; «la poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi». Di fronte a un amalgama così coeso da inibire l'azione, da offuscare persino una chiara identificazione degli avversari,³⁶ la dimensione estetica si carica volontaristicamente di senso, sebbene l'arte non abbia ricadute dirette sull'oggi. Ciò che colpisce, in relazione all'approfondimento qui proposto, è la fulminea definizione «versi di cemento e di vetro», in cui sarebbero «murate» ingiustizie e sofferenze: ossia, direi, versi che le denunciavano attraverso una formalizzazione asciutta, essenziale, modulare. Si tratta di un'allusione alle caratteristiche della poesia brechtiana, che Fortini proprio in quel periodo sta rielaborando personalmente. Versi duri, secchi e scabri, compatti e perimetrali,³⁷ come cemento; ma anche netti, intellettualmente limpidi, «acuti e taglienti» come vetro; versi insie-

³⁶ La scissione, però, fende la stessa intimità del soggetto: da una parte egli è ferito, è vittima di violenza; dall'altra è colpevole di oggettiva complicità coi «nemici».

³⁷ Cfr. P.V. Mengaldo, *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1974)*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1974, p. 18.

me «opachi»³⁸ e tersi, «resistenti» eppure «fragili».³⁹ Il Fortini più brechtiano si orienta, quindi, verso uno stile ellittico, paratattico e gestuale, che riduce la commozione lirica, confermativa del sistema, a favore dei nessi logico-sintattici. A suo avviso, la «poesia deve proporsi la raffigurazione di oggetti (condizioni, rapporti) non quella di sentimenti», così come la «lingua dev'essere riflesso-anticipo (e ironia) della unificazione neocapitalistica»: cemento, appunto.⁴⁰ Pertanto, di fronte all'alienazione, all'esaurimento nervoso e storico registrato dal Gruppo 63, Fortini sceglie di non rappresentare mimeticamente la *palus putredinis*, di non imitare l'informe e le rovine del senso.

Il secondo *volet* del dittico su cui ci stiamo soffermando, *Traducendo Brecht II*, è infine suggellato da *La gronda* (TP, p. 258), testo conclusivo che volutamente riprende e ribalta, anche grazie a precise risposdenze lessicali,⁴¹ l'immagine posta in apertura, ossia in *Dalla mia finestra*.⁴²

Scopro dalla finestra lo spigolo d'una gronda,
in una casa invecchiata, ch'è di legno corroso
e piegato da strati di tegoli. Rondini vi sostano
qualche volta. Qua e là, sul tetto, sui giunti

³⁸ F. Rappazzo, *Perché leggere «Traducendo Brecht» di Franco Fortini*, in «laletteraturaenoi.it», 2 settembre 2022, <https://laletteraturaenoi.it/2022/09/02/perche-leggere-traducendo-brecht-di-franco-fortini/> (ultimo accesso: 23/9/2023).

³⁹ M. Boaglio, *La casa in rovina. Fortini e la «funzione-Brecht»*, in «Critica letteraria», 138, 2008, pp. 72-73.

⁴⁰ Reputo molto suggestiva la sovrapposizione che Fortini suggerisce tra l'influenza brechtiana e il proprio lavoro di *copywriter* (a cui aggiungerei l'attività di sceneggiatore cinematografico); per lui, inventare *réclames* e slogan per la Olivetti ha costituito «un'esperienza di metrica. C'è un parallelismo curioso tra le traduzioni di Brecht» di «quel periodo e i testi pubblicitari»: come in «una sorta di ginnastica», quel tipo di «lavoro ripetuto tutti i giorni diventava veramente un modo di farsi [...] dei muscoli formali» (F. Fortini, «Una bellissima e lunga esperienza di lavoro», in «Lospite ingrato», n.s. 6, *Umanesimo e tecnologia. Il laboratorio Olivetti*, a cura di D. Balicco, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 186). Si potrebbe dunque ipotizzare una convergenza, nel segno del classicismo moderno, tra Brecht, l'eredità architettonica della Bauhaus e lo «stile Olivetti». D'altronde, per Giudici, collega *copywriter* e compagno d'ufficio di Fortini, ciò che il *design* insegnava loro era proprio la «messa al bando del superfluo, per cui ogni "forma" deve essere giustificata da una precisa funzione [...]». Un modo, insomma, per economizzare [...]. Anche un testo poetico è *design*» (G. Giudici, *Poeti fra le macchine. Alla Olivetti la parola era design*, ivi, p. 191). Cfr. F. Fortini, *Walter Ballmer*, ivi, pp. 373-374: «tradizione del Bauhaus [...], gusto di rigore e nitidezza, per amor di coerenza, per rispetto dei destinatari [...]. La logica prevarrà sulla emozione [...]. Ballmer grafico si faceva pittore a condizione di avere una metrica, una regola. Altri come lui nel nostro tempo hanno deciso di scegliere una misura esatta, una chiave certa, per saltare su quella in libertà [...]. La geometria è sempre presente a evitare lirismi o a vigilarli».

⁴¹ «Dalla mia finestra vedo»:«Scopro dalla finestra»; «casa / segnata»:«casa invecchiata»; «tetti»:«tetto»; «spezzò»:«non...spezzano»; «rondini volano»:«rondine...volando».

⁴² Cfr. M. Boaglio, *La casa in rovina* cit., p. 82.

e lungo i tubi, gore di catrame, calcine
di misere riparazioni. Ma vento e neve,
se stancano il piombo delle docce, la trave marcita
non la spezzano ancora.

Penso con qualche gioia
che un giorno, e non importa
se non ci sarò io, basterà che una rondine
si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti
irrimediabilmente, quella volando via.

Il ritmo della prima strofa, nonostante le sdruciole, non è veloce; anzi, l'andamento è spezzato da cesure, segni interpuntivi, *enjambements* con *contre-rejet* non prevedibile, e da un procedere per incisi e aggiunte. Per quanto concerne il lessico, al di là di singole voci più ricercate, si concentrano qui alcuni tecnicismi dalla connotazione timbrica sorda, oscura. A cavallo tra le due strofe, la composizione subisce un'accelerazione, dovuta alla rapidità dei tre settenari centrali, legati da assonanza («ancora»: «gioia»: «importa»). Nella seconda strofa, formata da un unico periodo, risulta particolarmente rilevante il distico finale: in termini cinematografici, si direbbe che allo zoom sul momento del crollo, precipitoso (dopo la pausa dell'inarcatura) e irrevocabile, segue un campo lungo, una più sfumata e larga inquadratura finale. Se il penultimo verso rasenta la cadenza incalzante dell'esametro dattilico, l'ultimo è interpretabile come un alessandriano, il cui primo emistichio è occupato da un ampio avverbio polisillabico, con un solo accento primario («irrimediabilmente»), mentre il secondo settenario è rallentato, ma anche vivacizzato, dai tre *ictus* – quasi battiti d'ala? – e dall'allitterazione («quella volando via»). Secondo le indicazioni autoriali, la poesia andrebbe letta con «ritmi larghi» e «pause assai profonde», come si addice a una «profezia». ⁴³

L'impianto allegorico del componimento si regge sulle collaudate isoteopie stagionali; alla prima parte di stasi, sospensione, e di osservazione diretta, attuale («scopro», variante di un originario «vedo», che creava una lezione quasi identica all'*incipit* di *Dalla mia finestra*), si contrappone la seconda parte, aperta dal «penso» (reminiscenza dell'archetipico «io nel pensiero mi fingo?») e investita dallo slancio del *Prinzip Hoffnung*, della *rêverie* premonitrice. Coloro che intendono ostacolare il grande «mutamento» si affannano a rattoppare le falle, «aggiustano quel che è troppo guasto», ⁴⁴ prolungandone un'agonia linguisticamente sottolineata dalla

⁴³ F. Fortini, [Autocommento a «La gronda»], in P. Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2007, p. 83.

⁴⁴ *Ibidem*.

dislocazione a sinistra («la trave [...] non la spezzano ancora»).⁴⁵ Nonostante tali sforzi, saranno le contraddizioni connaturate al capitalismo a produrne la corrosione e a favorirne il collasso, che sarà improvviso e totale, ma non automatico, anzi scatenato dal «leggero impeto di una giovinezza e di una felicità»,⁴⁶ dal lieve tocco di una creatura primaverile «capace [...] di sottrarsi al crollo, di non avvertirlo nemmeno». ⁴⁷ Ad ogni modo, quel salto fulmineo sarà possibile solo grazie al paziente impegno che lo avrà preceduto: «sono vissuto», dichiara Fortini, «spiando il giorno di quella caduta; e preparandolo. Anche con poesie come questa». ⁴⁸

Non è un caso, allora, che l'intertestualità interna permetta di legare l'ultimo emistichio, «quella volando via», a un componimento meta-letterario di *Poesia e errore, Altra arte poetica* (TP, p. 206):

so che qui ferma dentro il verso resta
la parola che senti o leggi
e insieme vola via
dove tu non sei più, dove neppure
pensi di poter giungere [...].

Boaglio, a cui si deve tale accostamento, segnala pure due possibili ipotesi biblici.⁴⁹ In Nehemia 4, 1-3, quando i Giudei, pur «indeboliti», stanno ricostruendo le mura di Gerusalemme in seguito alla cattività babilonese, Samballat domanda beffardamente: «faranno forse rivivere delle pietre sepolte sotto mucchi di polvere e consumate dal fuoco?»; mentre Tobia l'Ammonita, «che gli stava accanto», esclama: «costruiscano pure! Se una volpe ci salta sopra, farà crollare il loro muro di pietra!». L'altro passo rievocato sarebbe Giosué, 6, 5, cioè il famoso episodio delle mura di Gerico assediata, distrutte dal suono delle trombe.⁵⁰ Fortini stesso, poi, avrebbe confessato a Boaglio di essersi ispirato a *The finishing touch*, cortometrag-

⁴⁵ Alcuni parallelismi si rintracceranno in *Questo muro*: «L'ossido lede le antenne sui tetti / i marmi le vernici e le catene. / Il piombo e il bronzo si piegano piano. / Eppure sempre crescono palazzi / [...] / So quel che aspetto e di quello ho riposo» (TP, p. 302); «Il muratore picchia sul muro col suo martello», «La contraerea picchia sui muri col suo martello» (TP, pp. 348-349), «La corruzione entra nel cemento? / Disfa il ferro portante?» (TP, p. 351).

⁴⁶ Nonostante il primato del piano politico, alcune sfumature di questo auto-commento suggeriscono una polisemica compresenza di diversi livelli di lettura plausibili per l'apologo della *Gronda*.

⁴⁷ Cfr. F. Fortini, *Dieci inverni* cit., p. 77: «distruggere – giorno per giorno e tutt'a un tratto quantitativamente e qualitativamente – le strutture del presente».

⁴⁸ F. Fortini, *Autocommento a «La gronda»* cit., p. 83.

⁴⁹ M. Boaglio, *La casa in rovina* cit., p. 83.

⁵⁰ «E avverrà che, quando essi suoneranno a distesa il corno squillante e voi udrete il suono delle trombe, tutto il popolo lancerà un gran grido, e le mura della città crolleranno, e il popolo salirà» (Nuova Riveduta).

gio di Bruckman del 1928 con Stanlio e Ollio come personaggi principali.⁵¹ Al di là della divertita sorpresa che provoca questo modello piuttosto inaspettato per un autore super-egotico quale Fortini, occorrerebbe ragionare con attenzione (come aveva fatto Benjamin a proposito di Chaplin) sulla serietà sottesa a questi *sketch* comici, cominciando per esempio dal contrasto tra i protagonisti (spiantati e giocosi, imbranati e infine perdenti, ma anche segnati dalla durezza delle ineguaglianze e, forse, proto-rivoluzionari, o almeno proto-rivolto), il poliziotto e il ricco proprietario, che peraltro li aveva invitati a «clean up the debris!».

Nonostante l'ampia ricchezza intertestuale appena dispiegata, ritengo si possano avanzare due nuove, ulteriori ipotesi. La prima rimanda – sulla base di somiglianze piuttosto stringenti – al Saba di *Confine*: «‡ un passero / della casa di faccia *sulla gronda / posa un attimo*»: una figura ornitologica piena di *grâce*, come direbbe Simone Weil, raddoppiata stilisticamente da *enjambements* e versi a scalino, si contrappone alla *pesanteur*, alle «cose tristi, gravi, che sul cuore / pesano come una pietra». Potrebbe quindi esserci un'eco della linea leopardiana che individua negli uccelli, nel loro volo e nel loro canto, un emblema di leggerezza e libertà: «‡ O lui / tra i beati beato! Ha l'ali, ignora / la mia pena secreta, il mio dolore».⁵² In secondo luogo, Fortini aveva tradotto *La dernière nuit* di Eluard, in cui, in antitesi a «ce petit monde meurtrier» che «toglie il pane di bocca» all'«innocente», il «prodigio sarebbe una spinta leggera / Contro questa muraglia / Sarebbe di potere disperdere questa polvere» (*TP*, pp. 712-713).

Riassumendo, con *La gronda* si chiude una sezione incentrata sugli eredi, i posterì, e sulla visione di un futuro migliore, sebbene posto oltre la morte del locutore. *Traducendo Brecht I* era tendenzialmente disforica, pervasa da un senso di scacco ed esilio (le due *Lettere da Babilonia*), e infatti si era aperta con uno sguardo, disilluso e nostalgico, rivolto al passato, in cui il volo radente delle rondini era di cattivo auspicio e l'immagine di un'isolata rovina bellica acuiva il dolore di una rivoluzione tradita. *L'explicit* di *Traducendo Brecht II*, invece, riprende la medesima situazione, quella della finestra, solo per imprimerle una torsione euforicamente proiettiva.

⁵¹ M. Boaglio, *La casa in rovina* cit., p. 83.

⁵² U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 438 (mio il corsivo; con il simbolo ‡ si intende segnalare il verso a scalino). Cfr. F. Fortini, *Autocommento a «La gronda»* cit., p. 83: «verranno generazioni» che «non avranno nemmeno bisogno di sapere da quale mondo atroce noi eravamo circondati»; cfr. anche Id., lettera ad A. Olivetti del 16 novembre 1950, in *Umanesimo e tecnologia* cit., p. 246: «credo che non ti dispiacerà questo uccello vivo che ti mando in una gabbia [...]. Mi sono chiesto quale esempio di vita potesse far piacere ad un convalescente; ed ho pensato a una delle più allegre creature del mondo [...]. Ma siccome un uccello in gabbia può divertire solo per pochi minuti, tu dagli anche subito, se credi, la via; m'han detto che è un piacere tanto raro, al giorno d'oggi, concedere una libertà».

IV. Dallo Jetztzeit al «buon uso delle rovine»

Prima di concludere, è necessario riflettere brevemente sulla filosofia della storia di Fortini, spesso in qualche modo sottesa alle varie emersioni del motivo delle «macerie» nel suo *corpus*. Per lui, come dichiarato nel 1962, la «lotta [...] ricomincia esattamente nel punto più basso della parabola, quando nulla sembra apparentemente sostenerla»: la speranza nasce paradossalmente al «culmine della disperazione» e dell'«isolamento», secondo il modello di Giobbe individuato da Lenzini.⁵³ Non si può non citare, a questo proposito, la nona tesi *Über den Begriff der Geschichte* di Benjamin, in cui l'*Angelus Novus* (ma, si badi, non *novissimus*)⁵⁴ di Klee «ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di eventi, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie». Questa è la rigida *facies hypocratica* della storia; l'angelo «vorrebbe ben trattenersi», ma una «tempesta [...] lo spinge inarrestabilmente» verso un «futuro» a cui però «volge le spalle [...]. Ciò che noi chiamiamo progresso, è questa tempesta». Solo l'avvento escatologico del Messia potrà «destare i morti e riconnettere i frantumi»,⁵⁵ ricomporre l'infranto; tuttavia, ogni generazione possiede una debole forza messianica verso i propri predecessori. Il tardo Fortini, è vero, prenderà le distanze da una certa ricezione di Benjamin, preferendo la *figura* auerbachiana all'allegoria; tuttavia, il suo pensiero è stato a lungo molto vicino a quello del filosofo tedesco, soprattutto per la comune avversione alla concezione socialdemocratica della «storia come continuum [...] privo di salti qualitativi», da cui deriverebbero «scientismo» e «ottimismo tecnologico».⁵⁶ A differenza dello «storicismo volgare» che dispone «perfette sequenze di causa e di effetto»,⁵⁷ entrambi concepiscono la rivoluzione come rot-

⁵³ Non per niente, Frye, pensando proprio a Giobbe, definisce la «condizione del profeta» come quella di chi è posto «al limite inferiore di una curva a forma di U», di un «alienato figliol prodigo che ha rotto con la propria identità nel passato» ed è estraneo al presente, «ma che può ricongiungersi ad essa nel futuro». Similmente, per Kermode, chi è alla ricerca di crisi, di piccole o grandi apocalissi, lo fa proprio perché la caduta precede la rinascita, l'«autentica fine» prelude all'«autentico inizio». Cfr. N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, trad. it. di G. Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986, p. 174; F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972, p. 114; L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 189.

⁵⁴ Cfr. G. Bonola, «La porta di ogni istante». *Commento alle tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin*, in «L'ospite ingrato», n.s. 3, *Walter Benjamin. Testi e commenti*, a cura di G. Bonola, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 82.

⁵⁵ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 37. Cfr. anche D. Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2019.

⁵⁶ F. Fortini., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 124-125 (da *Verifica dei poteri*).

⁵⁷ *Ivi*, p. 1018 (dall'*Ospite ingrato*).

tura radicale, come *Jetztzeit* che scardina la linearità: «che “tutto continui così”» è la vera «catastrofe». ⁵⁸ Per Benjamin, il futuro degli ebrei non diventò mai un «tempo omogeneo e vuoto» proprio perché «ogni secondo era la piccola porta attraverso la quale poteva entrare il messia»; ⁵⁹ per Fortini, gli eventi non sono guidati da alcuna necessità teleologica: il socialismo non è affatto inevitabile, bensì possibile, e dunque doveroso. A suo avviso, tuttavia, se si ricerca il successo – superando il rischio di un «eccessivo appaesamento» nella catastrofe –, bisogna aggiungere che dopo l'*Augenblick*, dopo «l'attimo del rivolgimento», gli «orologi riprendono il loro moto e la fatica politica il suo cammino». ⁶⁰ In una parola, Fortini si schiera «con la storia contro la storia», affermando la «simultanea realtà della durata e degli intervalli». ⁶¹ Tutto ciò ha molteplici ricadute sul suo classicismo inquieto, autocritico e manierista, differente da quello di altri autori novecenteschi nella misura in cui il rispetto della tradizione e della forma non vuole tramutarsi in un culto delle lettere garantito da un'eternità umanistica dello Spirito che non preveda vuoti e cesure, cioè che manchi di apocalitticità utopica. ⁶²

Non è possibile, in questa sede, passare in rassegna e analizzare nel dettaglio le altre tre sillogi fortiniane (di *Questo muro*, ad esempio, si dovrebbe interrogare il titolo stesso!), in cui le macerie tendono comunque a essere sostituite dalle rovine, le cui sporadiche apparizioni sono in prevalenza connesse ai complessi rapporti storia/natura. ⁶³ A questo proposito, ricordo soltanto gli approfonditi studi di Zinato sulla combinazione, di ascendenza biblica, tra figure ofidiche – chiaramente centrali in *Paesaggio con serpente* – e rovine. ⁶⁴ In generale, nel tardo Fortini l'impazienza giovanile si è (parzialmente) acquietata, anche perché il capitalismo, ormai globalizzato e finanziario, è riuscito a realizzare l'immobilità nel mutamento; la sua perpetua autodistruzione innovativa ha perso l'iniziale carica faustiana, allo stesso tempo grandiosa e angosciosa, assumendo un carattere di fredda e cinica ricorsività. Non sorprende, allora, che nell'ultima raccolta autoriale, *Composita solvantur*, in accordo col suo impianto

⁵⁸ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete IX*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 531.

⁵⁹ W. Benjamin, *Sul concetto di storia* cit., p. 57; cfr. la già citata epigrafe di *TP*, p. 233.

⁶⁰ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 98.

⁶¹ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 126.

⁶² Per Fortini questa sarebbe la posizione di Eliot (che pure, nell'*explicit* di *The Waste Land*, aveva scritto «these fragments I have shored against my ruins») e, prima ancora, del comune amato Foscolo.

⁶³ Penso soprattutto a *La salita* (*TP*, pp. 546-548), in *Composita solvantur*; ma cfr. già *Il mulino della Foresta Nera* (*TP*, p. 275), in *Una volta per sempre*.

⁶⁴ E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, il Poligrafo, 2012, pp. 283-299.

riepilogativo e consuntivo, ci si imbatte in un'evidente palinodia del *Tarło*: la lenta erosione del sistema di potere neocapitalistico, promossa anche per mezzo dei versi, viene riconosciuta a posteriori come una mera proiezione soggettiva:

Assonanze! Le vostre ragioni
 quando la notte è senza movimento
 dal fondo dei legni le odo.
 Ma il tarło che rodeva non c'è più
 ma immaginari i cigolii. (TP, p. 506)

L'estremismo apocalittico di Fortini deve necessariamente ammorbidirsi; nelle sue prose critiche e giornalistiche, al modello del profugo Enea, in fuga da una «città in fiamme [...] Hiroshima o Troia», che porta «con sé solo i beni supremi, il figlioletto e il padre», subentra la figura del sopravvissuto, costretto a fare un postmoderno *buon uso delle rovine*⁶⁵ (come recita l'ironico sottotitolo pascaliano del volume del 1990, l'ossimorico *Extrema ratio*, di cui segnalò *en passant* le affascinanti pagine dedicate a Gerusalemme),⁶⁶ del superstite che salva «stracci» e «frammenti»,⁶⁷ che fruga tra i residui scampati alla furia dei distruttori per poterli riasssemblare o, meglio, rielaborare: ancora una volta, la «pietra sprezzata», lo scarto, può diventare «pietra angolare».⁶⁸

Eppure, a dispetto di una pacatezza e un equilibrio sicuramente maggiori, Fortini continua a studiare i classici e a scrivere poesie con la consapevolezza che non si può salvare sempre tutto, che occorre scegliere secondo un'assiologia e una scala di priorità, perché le biblioteche, nel mondo, purtroppo bruciano ancora. In *Composita solvantur*, anzi, insieme all'io, ai suoi libri e alla tradizione letteraria occidentale, è l'intero universo a doversi disgregare nel caos, in vista di un diverso, e forse migliore, ordinamento:⁶⁹ «si dissolva quanto è composto, il disordine suc-

⁶⁵ Cfr. F. Fortini, *Extrema ratio* cit., p. 8: «non sono le rovine di cui parla Benjamin, vedute dall'Angelo della Storia. Ma quelle della cronaca, dei nostri pochi anni».

⁶⁶ Oltre a menzionare alcune macerie chiaramente esibite dagli israeliani, poiché prodotte dagli attacchi dell'«esercito giordano», Fortini indugia sul Muro del Pianto («sono state abbattute delle casupole che in parte vi si appoggiavano. Ora il muraglione è una forma perfetta, augusta, una rovina che sfida ogni sorte dichiarandosi rovina, come Giobbe, contraddizione di orgoglio e umiltà»), per poi annotare «l'impressione funesta» provata passando tra «vie» di «case spente e in macerie, di spazi abbandonati (come non rammentava più dalla Germania del 1949)» lungo quella che decenni prima era stata «la linea del fuoco», rimproverandosi però di essersi lasciato «coinvolgere dalla "vertigine" che emana» da quella particolarissima «città santa» (*ivi*, pp. 52, 64-65, 68).

⁶⁷ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 494.

⁶⁸ F. Fortini, *Extrema ratio* cit., p. 8.

⁶⁹ Una dialettica per alcuni aspetti simile è riscontrabile in Volponi.

ceda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)» (*TP*, p. 581). In conclusione, è da questa dura sconfitta politica, da un dolore tanto personale quanto storico, da una «disperazione» certo acutissima, eppure ancora «orientata», ossia distinta dal «nichilismo»,⁷⁰ che nasce il provocatorio invito rivolto dall'io alle bombe statunitensi della Guerra del Golfo, lontane parenti di quelle da cui era iniziato il nostro percorso: «Grande fosforo imperiale, fanne cenere!» (*TP*, p. 560).

⁷⁰ G. Mazzoni, *Fortini e il presente*, in *Dieci inverni senza Fortini*. 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, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 116.