

## Siamo stati attesi. Guerra e tempo nella poesia di Fortini

Bernardo De Luca



I rapporti tra guerra e letteratura sono stati centrali nella riflessione novecentesca, fino a mettere in dubbio la legittimità della letteratura stessa, e in particolare della poesia, di fronte alla barbarie. Successivamente, sono state indagate, con strumenti critici diversi, le conseguenze effettive che la guerra ha avuto sulle forme della scrittura. Nell'ambito della poesia italiana, è certamente la Prima guerra mondiale a rappresentare uno spartiacque. Sarebbe, ad esempio, difficilmente immaginabile un lavoro come quello di Andrea Cortellessa, l'antologia *Le notti chiare erano tutte un'alba*,<sup>1</sup> per la Seconda guerra mondiale. A mente fredda, verrebbe da pensare che i modi della guerra influiscano sulle forme di restituzione dello *choc*, e che la guerra di posizione, la trincea, trovasse forme più adeguate nella poesia. Ma questa sarebbe una trasposizione troppo immediata dei rapporti tra esperienza e letteratura: altri fattori, ovviamente, intervengono nella storia delle forme poetiche. Come che sia, senza dubbio nell'immediato secondo dopoguerra il romanzo ebbe, potremmo dire, non solo maggiore mandato sociale, ma anche il riconoscimento di una qualità letteraria superiore rispetto a ciò che veniva restituito in versi. In *Il neorealismo nella poesia italiana*, Siti metteva in evidenza i tratti formali che, tra il 1941 e il 1956, accomunavano una cospicua quantità di testi in versi, che li

rendeva omogenei e, in definitiva, legati all'immediatezza dell'evento: queste poesie finiscono per essere la testimonianza dell'articolazione retorica condivisa di quegli anni.<sup>2</sup>

Eppure, per una generazione di poeti, la Seconda guerra mondiale rappresenta un'esperienza che avrà un impatto decisivo non solo, com'è ovvio, sulle biografie, ma anche sulla scrittura poetica: in entrambe le sfere, la guerra veniva a dividere il tempo, innanzitutto come passaggio alla maturità. Una generazione che avrebbe dato le sue opere migliori fra gli anni Sessanta e i Settanta, nelle quali sotto forme tematiche o, più spesso, indirette, la guerra ritornava come «un'orizzonte permanente».<sup>3</sup> Raboni ha descritto l'elemento che, pur nella diversità degli esiti, si situava a monte di molte scritture di questi autori. Parlando di Bertolucci, Caproni, Sereni e Luzi, il critico e poeta affermava:

Motivi anagrafici che è loro altissimo merito aver saputo volgere in ragioni morali e in pulsioni espressive hanno assegnato insomma a questi poeti il drammatico privilegio di risultarci esteticamente vivi e visibili non *al di qua* o *al di là* di quel confine, di quello strappo, ma esattamente *su di esso*, nel punto istantaneo e tuttavia incancellabile della sua epifania. E questa loro fatale duratura, inscindibile contemporaneità alla tragedia che ha devastato, ma anche formato, la co-

<sup>1</sup> A. Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale* [1998], nuova edizione riveduta, Milano, Bompiani, 2018.

<sup>2</sup> W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>3</sup> G. Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 2014, p. 2014.

scienza collettiva del nostro tempo, e con essa le coscienze di tutti noi che lo abitiamo, ce li rende, per così dire, doppiamente contemporanei, testimoni insieme di ciò che siamo e dell'immane "scena primaria" che ci ha fatti quali siamo.<sup>4</sup>

Al di là delle tracce belliche evidenti, pur numerosissime, nelle opere di questi autori, la verticalità del trauma della guerra interviene innanzitutto a rompere l'illusione della linearità temporale. E questo è particolarmente evidente in Sereni e Caproni. *Diario d'Algeria* e *Il passaggio d'Enea* sono opere che descrivono direttamente l'esperienza di guerra, anche se attraverso una distanza temporale più o meno estesa; a partire da questi libri le forme della temporalità si incrinano. Potremmo dire che iniziano quei paradossali "racconti impossibili"<sup>5</sup> che ritroveremo nelle opere della maturità: iniziano, insomma, dalla ripetizione d'esistere del prigioniero nel purgatorio dell'Algeria e dalla fissità aporetica di un Enea che fugge dalle rovine di Troia per ritrovarsi fra le rovine di una Genova bombardata.

Nato pochi anni dopo, Fortini può rientrare – a mio giudizio – pienamente fra i nomi elencati da Raboni. Introducendo *Dieci inverni*, lo stesso Fortini fa riferimento al potere formativo dell'esperienza bellica, di una formazione paradossale e, nel suo caso, legata all'eretichità del suo marxismo: «i fatti decisivi per la nostra cultura erano stati l'universo dei campi di concentramento, l'arma atomica, i processi sovietici».<sup>6</sup> In questa citazione, è significativo che tra i fatti rievocati vengano nominate le atrocità di tutti gli attori in campo: i Nazisti, gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica. Un modo per descrivere come, durante gli anni della guerra e in quelli immediatamente successivi, anche i "liberatori" avevano perpetrato l'orrore. Non bisogna inoltre dimenticare che, a differenza dei poeti precedentemente citati, l'esordio di Fortini cade proprio nell'immediato dopoguerra: *Foglio di via e altri versi* esce nel 1946, grazie all'intercessione di Vittorini presso Einaudi.<sup>7</sup> E si tratta non solo del suo primo libro poetico, ma dell'intera produzione intellettuale. Un dato contingente, ma che pure acquista un suo valore simbolico.

L'*imagery* bellica è una costante dell'intera opera poetica fortiniana. Accompagna le diverse fasi della sua poesia, fino ad apparire come un elemento

della psicologia profonda dell'autore. A tal proposito, recensendo una plaquette del 1969,<sup>8</sup> Pasolini leggeva le immagini belliche come un tratto della volontà dell'autore di sentirsi in guerra:

Tutte le poesie di Fortini hanno l'aria di essere scritte durante una "sosta dalla lotta". [...] È chiaro che per lui la metastoricità dell'atto poetico [...] in tanto vale in quanto è ripensamento della lotta, attraverso un semplice mutamento di registro. [...] Un'ossessione di guerra guerreggiata, dunque: che rispecchia, contro uno schermo poetico necessariamente ambiguo, l'idea che ha attualmente Fortini della situazione, come di una situazione di emergenza: in cui il poeta si deve trasformare in uno stratega, in un soldato. [...] Fortini, io penso, ha bisogno di sentirsi in guerra perché solo in tal caso egli esiste, e trova una necessità al proprio esistere. La pace [...] è una cosa ch'egli non ha avuto in sorte [...] Come ebreo per necessità, e come uomo politico per scelta, Fortini non ha mai avuto diritto alla pace. E questo me lo rende fratello e caro. Ma la sua cecità di fronte alla realtà, e il fanatismo che non può non derivarne, mi spinge a polemizzare con lui. Non siamo in guerra.<sup>9</sup>

Sono gli anni della contestazione del '68. Ovviamente, questa recensione si inserisce nella nota polemica che divide i due. Ma qui interessa come Pasolini legge le immagini belliche che Fortini utilizza nella sua poesia, anche quando apparentemente queste immagini non riguardano una guerra reale, ma si presentano, secondo Pasolini, come metafore ingenuie del presente. Senza dubbio, nelle fasi in cui più chiari si facevano i conflitti sociali, Fortini ricorreva alla metafora bellica per rappresentare, con versi scolpiti e assertivi, la necessità di una decisione. I versi a cui fa riferimento Pasolini fanno parte di componimenti inseriti successivamente in *Questo muro*. Il primo menzionato apre proprio la sezione iniziale del libro del 1973 (*La posizione*), e si intitola *La linea del fuoco*:<sup>10</sup>

Le trincee erano qui.  
C'è ferro ancora tra i sassi.  
L'ottobre lavora nuvole.  
La guerra finì da tanti anni.  
L'ossario è in vetta.

<sup>4</sup> G. Raboni, *Il prima e il dopo*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 187-189: p. 188.

<sup>5</sup> N. Scaffai, «Il luogo comune e il suo rovescio»: *effetti della storia, forma libro ed enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in Id., *Il lavoro del poeta. Montale Sereni Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 136-171.

<sup>6</sup> F. Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 30.

<sup>7</sup> Vd. F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018.

<sup>8</sup> F. Fortini, *Venticinque poesie 1961-1968*, s. e. [1969].

<sup>9</sup> P.P. Pasolini, *Le ossessioni di Fortini*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Luade, Milano, Mondadori, pp. 1189-1192.

<sup>10</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, p. 300 (d'ora in avanti TP).

Siamo venuti di notte  
tra i corpi degli ammazzati.  
Con fretta e con piet   
abbiamo dato il cambio.  
Fra poco sar  l'assalto.

Sono due strofe simmetriche di cinque versi brevi; gli elementi sonori sono tutti affidati alla pronuncia percussiva dei versi-frase, di matrice brechtiana. La simmetria per  non   temporale: nella prima strofa, il soggetto enunciatore si trova in un paesaggio che porta ancora i segni della Prima guerra mondiale («le trincee»), dunque mette in connessione presente e memoria storica. Nella seconda strofa, invece, abbiamo un salto temporale: il presente passa a descrivere una vera e propria scena di guerra; il soggetto non   pi  singolare, ma   un «noi» evidentemente costituito da soldati. La scena si fa notturna e ultimativa; dopo un cambio di guardia, si enuncia l'imminenza dello scontro. Chi   che parla? Sono incline a pensare che la seconda strofa rappresenti l'improvvisa visualizzazione del tempo passato, un procedimento non cos  frequente nella poesia fortiniana, pi  legato ai testi esplicitamente «di maniera».

La fusione di temporalit  diverse mi pare possa scongiurare di leggere il testo solo come ingenua metafora del presente. Evidentemente, dato il forte legame che la poetica fortiniana intrattiene con l'extratesto, non vi sono dubbi che il titolo di sezione, *La posizione*, faccia riferimento alla situazione socio-politica degli anni Sessanta. Credo che la prima strofa permetta, per , di problematizzare l'immediata traslazione. La distanza temporale posta tra il presente e il passato nella prima strofa consente di leggere il testo non tanto come una metafora del presente, quanto piuttosto come una filosofia della storia che pu  agire anche nella lettura del presente. D'altro canto, il testo   esplicito: «la guerra fin  da tanti anni». Il presente   la foce di immani catastrofi; le trincee sono ancora visibili, prima che l'azione della natura ne disperda i segni e con essi il ricordo.   possibile allora vedere nella presentificazione della seconda scena, da un lato l'idea che le svolte del destino si presentano sotto forma di catastrofe, dall'altro che solo il vivo ricordo di quelle catastrofi pu  disvelare la posta in gioco degli scontri del presente.

  una *forma mentis* che troviamo in Fortini sin

dal suo esordio, sebbene con modalit  diverse.<sup>11</sup> In *Foglio di via*, il presente stesso   saturato dall'evento bellico. Come definita da un giovane Starobinski, a proposito della lirica resistenziale francese, la poesia di questi anni non pu  che essere una *poesia dell'evento*.<sup>12</sup> A differenza, per , di opere come il *Diario d'Algeria* e *Il passaggio d'Enea*, il tempo non   bloccato, ma il presente si rovescia nel futuro. La catastrofe negativa diventa palingenesi: in questo, agiscono su Fortini il suo sostrato ebraico-protestante e l'esperienza resistenziale in Val d'Ossola. Ci  non deve far pensare che l'attimo di rovesciamento sia puramente positivo: possiamo dire, anzi, che   la dimora nella negativit  a suscitare l'immagine di un avvenire di gioia. Ad esempio, le liriche resistenziali sono sempre associate, figuramente, alla morte. La prossimit  agli ammazzati oppure all'annichilimento individuale occupa il presente, interrompe la continuit  temporale, non attraverso l'inzeppamento del divenire, ma grazie alla trasformazione del momento attuale nella lastra negativa del futuro (*A un'operaia milanese, Coro di deportati, Valdossola (16 ottobre 1944), Per un compagno ucciso, Canto degli ultimi partigiani; TP*, pp. 15, 18, 20, 21, 24).   probabilmente qui che s'instaura la figura dell'avvento di cui parla lo stesso Fortini:

La figura dell'avvento, tensione verso un avvenire risolutivo e apocalittico, [...] vive propriamente nella immobilit  e nel mutamento,   postulazione rivoluzionaria, coniugata al futuro,   diniego del presente, sentito, in ogni momento, come passato e come nullit .<sup>13</sup>

  possibile, tuttavia, ulteriormente precisare la dialettica presente/futuro all'altezza della prima raccolta fortiniana. Una dialettica che muta al modificarsi della situazione politica. Ci    particolarmente evidente nelle diverse scelte d'autore tra l'edizione di *Foglio di via* del 1946 e quella del 1967, in particolare nell'aggiunta di un'ulteriore poesia conclusiva. La *princeps* si chiudeva con il *Coro dell'ultimo atto*: la metafora drammatica suggeriva la chiusura di un percorso narrativo. Pubblicandola sul «Politecnico», Fortini afferma:

Stava per aprirsi la scena su di un ultimo atto di tragedia – una vita, una guerra – e il coro avver-

<sup>11</sup> Sulla dialettica temporale, mi limito qui a citare alcuni lavori che sono stati utili per questo percorso: F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017; F. Moliterni, *Poesia e tempo in Franco Fortini*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 121-136; G. Nava, *Tempo e memoria nella poesia di Fortini*, 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), Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 357-363.

<sup>12</sup> J. Starobinski, *Introduzione alla poesia dell'evento* [1943], in «Caff  illustrato», Dossier Resistenza, a cura di G. Pedull , 23, 2005, pp. 40-43.

<sup>13</sup> F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni* [1960], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 563.

tiva la continuità dell'esistenza al di là della pena personale. Gli anni della guerra ci trascinavano, come pietre nel torrente, senza scampo, e dicevamo a noi stessi che saremmo stati egualmente dannati, dopo, alla fatica silenziosa e umile di vivere, al lavoro, che era la sola dignità dei disperati.<sup>14</sup>

In questa poesia, l'esperienza della guerra, il presente del ritorno e il futuro del ricominciamento sono estremamente prossimi: nell'ultima strofa («domani sopra i tetti il sole griderà / le grandi opere ignude delle montagne / e noi e voi torneremo al lavoro»; *TP*, p. 60), viene infatti messa in evidenza la pazienza del lavoro piuttosto che il rovescio utopico dell'avvento, sebbene l'immagine del grido solare rappresenti la luminosità del destino. Nell'edizione del 1967, invece, dopo il *Coro* abbiamo l'inserimento di un ulteriore testo, *La gioia avvenire*, messo in evidenza dal corsivo, così come il testo liminare della raccolta, *E questo è il sonno*. Questa strategia chiude circolarmente il libro, connettendo *incipit* ed *explicit*. Al passato nichilistico e regressivo di *E questo è il sonno* si oppone ora l'utopia dell'avvenire: la guerra, insomma, ha disfatto il tempo vuoto e ha instaurato il tempo utopico. A differenza del *Coro*, però, qui presente, passato e futuro appaiono divaricati: rappresentata con immagini naturali tumultuose nella prima strofa, poi nella seconda con gesti ed esseri minuti, la «gioia» appare situata, potremmo dire, alla fine dei tempi. L'elemento di maggiore articolazione della dialettica temporale è che ora non vi è più un immediato rovesciamento, ma una vera e propria redenzione del passato. Se «la scuola della gioia è piena di pianto e sangue», l'avvenire allora è un istante che in sé raccoglie gli altri antecedenti. Non a caso, il «tu» cui si rivolge il testo è rivolto anche a chi ritiene che la rivoluzione sia un processo progressivo e lineare («Tu che credi dimenticare vanitoso / o mascherato di rivoluzione»; *TP*, p. 61).

La differenza fra i due testi va probabilmente ascritta a un diverso sentimento del tempo; la Resistenza e l'immediato dopoguerra erano state occasioni in cui il futuro rivoluzionario sembrava prossimo, in cui le decisioni del presente avevano un immediato effetto sullo stato di cose, qualcosa di simile all'8 settembre 1943, quando il vuoto dell'autorità costituita diveniva una chiamata alla responsabilità, e ogni scelta era decisiva. Ma dal 1946 inizia invece la lunga stagione dei «dieci inverni»: chiusa la speranza del rivolgimento, si apre la fase dell'attesa, dello sguardo di chi veglia alla finestra. L'attenzione del soggetto restringe il presente, che diventa il punto dal quale auscultare le estensioni immani del passato e del futuro.

Questa nuova *facies* temporale investe i testi di *Poesia e errore*; un componimento in particolare ben descrive questa struttura del tempo: intitolato *A metà* (*TP*, p. 102), nell'edizione definitiva del 1969 dà il nome alla sezione che lo accoglie. Le ultime due quartine di questo testo ricorrono all'immagine bellica proprio per descrivere «i due orizzonti eguali e assoluti» del passato e del futuro:

a metà della strada – quando il comando è lontano  
e il foglio scritto è sbiadito di pioggia  
e la battaglia è un'eco e la notte precipita  
e chi porta il messaggio ha l'affanno del disertore

a metà della strada – tra due distanze  
quando memoria e previsione hanno taciuto  
tra la fine del fiume e il principio del mare  
tra due orizzonti eguali e assoluti...

Nella penultima quartina, è evidente il cambiamento rispetto alla prima raccolta *Foglio di via*, esplicitamente tematizzato nelle immagini del foglio sbiadito e del disertore: la battaglia è lontana, il messaggio non è più chiaro, il soggetto è un disertore che ha alle spalle, nel passato, le macerie della guerra e davanti a sé, nel futuro, la vita alla macchia. Nell'ultima strofa, invece, il tempo dei «dieci inverni» appare una sospensione fra due distanze: memoria e previsione non hanno la forza di agire sul presente e gli spazi del passato e del futuro diventano contenitori assoluti irraggiungibili, perché il presente appunto non è in grado di connetterli.

In *Poesia e errore*, data anche la vicinanza con l'esperienza bellica, numerosi sono i riferimenti alla guerra. In molti testi viene confermato l'assetto temporale descritto in *A metà*. In *Sono morti ormai*, ad esempio, prigionieri di guerra uccisi restano irredenti, perché «si crede di aspettare e la speranza si inaridisce / si spera di ricordare e non si ricorda» (*TP*, p. 141). *Una sera di settembre*, invece, ritorna alle giornate convulse dell'Armistizio, «quando fu un urlo unico la paura e la gioia», «e tutto era possibile» (*TP*, p. 165); un ricordo però che si è irrimediabilmente allontanato nel passato. In *Ai nostri caduti di Russia*, la speranza e l'attesa sono l'inganno delle classi dominanti, paragonabili alla Madonna di stagno distribuita ai combattenti della campagna di Russia e al ritornello di una canzone popolare trasmessa dagli altoparlanti per il conforto dei soldati (*TP*, p. 166). In *V-Day* il ricordo della fine del secondo conflitto mondiale riemerge come un atto di burocrazia con i «vecchi / nemici» (*TP*, p. 207). Se in *Fra parentesi* la volontà del soggetto prova a svelare che si è stati «ingannati» e ad affermare che «una di

<sup>14</sup> F. Fortini, *Coro dell'ultimo atto, Imitazione del Tasso*, in «Il Politecnico», 5, 27 ottobre 1945, p. 3.

queste sere / verrà la verità» (dicendolo però tra parentesi; *TP*, p. 174), solo nel libro successivo cambierà veramente la posizione del soggetto di fronte al tempo.

In *Una volta per sempre*, il cambiamento utopico viene percepito sempre a una distanza estesa; ma ora l'io decide di assumere questa estensione, di inscrivere nelle forme stesse della sua poesia, di essere disposto ad accettare i tempi lunghi dell'attesa, oltre la morte individuale. È la prospettiva che ritroviamo in una delle più celebri poesie fortiniane, *La gronda*. Proprio dopo questa poesia, abbiamo la sezione eponima del libro, che si apre con un testo legato agli anni della guerra, intitolato appunto *1944-1947* (*TP*, pp. 261-262). Divisa in quattro momenti e costituita dal dialogo con un tu femminile, la poesia ripercorre, nel primo movimento, gli anni di guerra; nel secondo quelli della ricostruzione. Nel terzo movimento, un'immagine naturale e marina descrive l'inabissamento della verità, che tuttavia dal fondo «aspetta»; nell'ultimo movimento, infine, il dialogo si fa più intimo, come per verificare la relazione tra storia individuale e storia universale. Nel rapporto tra guerra e tempo, è particolarmente interessante l'immagine del secondo movimento, dopo che nel primo si è descritta la distruzione dei bombardamenti e l'esilio svizzero:

Vecchi carri carichi  
delle macerie di Milano andavano  
verso il nostro avvenire che ora è qui,  
la modesta collina del passato  
che agita un poco di verde in questo aprile.

A mio giudizio, questi versi vanno collegati alla parabola naturale del terzo movimento: così come la "monaca", mollusco di colore rosso viola, cala al fondo e attende (rappresentando la verità che da allora «tacque» ma «aspetta»), ugualmente la collina del passato attende di essere guardata con occhi diversi, da un avvenire che non è quello che ora è qui. Una nota dell'autore specifica, infatti, che si tratta della collina «di San Siro, formata con le macerie della città». Le rovine ora celate saranno riscattate in quel «luogo nostro che è oltre noi due», come recita l'ultimo verso dello stesso secondo movimento.

In *Una volta per sempre*, nella celebre *Traducendo Brecht*, Fortini sostiene che «la natura / per imitare le battaglie è troppo debole» (*TP*, p. 238). Negli anni successivi, proprio il tempo ciclico e biologico della natura interviene a rendere più complessa l'articolazione temporale della poesia fortiniana. Così come definito e analizzato da Luca Lenzini,<sup>15</sup> lo stile tardo di Fortini presume un confronto serrato con la potenza delle forze naturali, al tempo

stesso annichilenti per l'individuo e indifferenti ai destini generali. In *Questo muro*, abbiamo visto che i riferimenti bellici si infittivano, a rimettere all'ordine del giorno la questione della scelta e della responsabilità; la natura invece non era capace di scalzare il primato del tempo storico; come recita *Le belle querce*: «Il dolce sguardo d'ansia diceva / che non esistono le belle querce mai / ma soltanto creature in attesa» (*TP*, p. 361).

*Paesaggio con serpente* contiene riferimenti indiretti alla guerra che, spesso, vengono desunti da storie non appartenenti al vissuto fortiniano. È il caso di liriche come *Gli anni della violenza* e *Editto contro i cantastorie* (*TP*, pp. 409, 411), non a caso due testi contigui che aprono la sezione *Circostanze*. *Gli anni della violenza* è in parte montaggio di citazioni tratte dai diari di Ernesto «Che» Guevara, mentre *L'Editto contro i cantastorie* è ambientata in Cina e utilizza passi di scritti di Mao Tse-Tung. Sono liriche, dunque, che propongono parabole legate ai "paesi allegorici". *L'Editto* fonde temporalità diverse, descrivendo una Cina attraversata dalle guerre civili; il potere consolatorio del canto viene rifiutato, perché ricorda i «poveri morti» riportando il «passato irrecuperabile»: la comunità non vuole più che la vecchia vita sia «santa e sopportabile», ma che venga riscattata dalle battaglie del presente. La messa in discussione di qualsiasi forma di consolazione estetica è radicale. Ciò non significa che la letteratura non abbia una funzione in rapporto alla memoria storica. È ciò che emerge in uno degli *Otto recitativi* (*Perché alla fine...*) (*TP*, p. 446), dove la dialettica non è più tra i soli tempi della storia dell'uomo, ma tra questi e la natura:

«Perché alla fine che cos'è  
tutto il genere umano a paragone  
della natura e della universalità delle cose?»  
I ragazzi corrono senza fiato.  
Le pinete scricchiolano al sole.  
Di qui la società è invisibile.  
Ma se continuiamo a non volere la verità  
sarà terribile la nostra via.  
È bene che lo sappiamo una volta per sempre.  
La battaglia ebbe luogo prima del bivio  
dove la strada fa una larga svolta.  
Il nome lo rammenta Livio, lo storico antico.  
E non guardate dove le stelle si riproducono?  
Non volete  
nemmeno osservare le piccole persone  
che stridono sotto le nostre scarpe?  
Come l'agonizzante diventa sasso lo sapete.  
Come si butta via  
die Leiche il cadavere spezzato l'avete visto.

Le virgolette che racchiudono i primi tre versi segnalano una citazione immaginaria; la voce rim-

<sup>15</sup> L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti italiani del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2008.

picciolisce la storia umana di fronte all'immen-  
sità e potenza della natura. I tre versi successivi  
confermano l'indifferenza della natura verso la  
società, che sembra invisibile da questa prospet-  
tiva. Con tipico movimento avversativo, la voce  
viene smentita dalle constatazioni del sogget-  
to. Il paesaggio stesso che suscita le riflessioni  
sull'«universalità delle cose» è dimora di trage-  
die storiche: qui, infatti, si consumarono tremen-  
de tragedie e sotto le scarpe stridono i morti in  
battaglia. Gli ultimi due versi accostano e fanno  
confliggere le due dimensioni, naturale e storica:  
il divenire inorganico del morto; l'oblio del cada-  
vere gettato via. Fortini, quindi, sembra ribadire il  
primato della verità storica. Ma sono gli anni della  
sconfitta, quando le ipotesi nate dal dopoguerra  
e dalla contestazione sono state revocate dalla  
mutazione antropologica; lo stesso Fortini nel  
1993 affermava, rispetto ai rivolgimenti del pas-  
sato: «Furono anni in cui sentivamo imminente  
una trasformazione catastrofica [...]. Oggi lo sap-  
piamo: quel che avveniva ci mascherò in parte  
tutta l'altra trasformazione compiuta dal capitale  
tecnologico e finanziario».<sup>16</sup> Ritornando al testo  
poetico, e al rapporto tra guerra e temporalità,  
una spia credo sia indice di una diversa emersi-  
one del tema bellico in relazione alla chiusura del-  
le ipotesi rivoluzionarie: i riferimenti bellici non  
sono più le guerre novecentesche, e in partico-  
lare la Seconda guerra mondiale, che quelle ipote-  
si avevano in qualche modo reso possibili; ma  
sono battaglie – non nominate – del mondo anti-  
co. L'arretramento a un passato remoto e vago è  
il corrispettivo del restringersi dell'utopia; quanto  
più si allontana la gioia dell'avvenire tanto più il  
passato che questa potrebbe redimere sbiadisce.  
La categoria del “remoto” credo sia associabile  
anche ai testi “di guerra” dell'ultimo libro poe-  
tico di Fortini, *Composita solvantur*. Faccio ri-  
ferimento alle *Sette canzonette del Golfo*, nelle  
quali l'ironia amara è in qualche modo specchio  
dell'impotenza all'azione: secessione, come ha  
ben visto Lenzini, piuttosto che rassegnazione.<sup>17</sup>  
La distanza, allora, è qui innanzitutto spaziale: la  
melodia delle canzonette è un'eco della guerra  
resa spettacolo mediatico, incapace – a differen-  
za delle guerre precedenti – di agire sul presente  
dell'Occidente, di delineare una nuova configura-  
zione del tempo. Nell'*Appendice di light verses e  
imitazioni*, tuttavia, troviamo una palinodia delle  
stesse *Canzonette*. In *Considero errore...* il poeta  
rinnega il proprio esperimento comico, ricono-

scendo alla Guerra del Golfo una funzione veri-  
tativa («la verità non perdona»). La mesta ironia  
era un errore, perché il compito di comprendere  
quegli avvenimenti, che in ottica fortiniana signifi-  
fica farli reagire con il futuro, non è del soggetto:  
per lui, ormai, quell'evento resta «incomprensibi-  
le e senza nome». Con un rovesciamento tipico  
di Fortini, l'ultimo verso instaura un nuovo tem-  
po, da cui però il soggetto è, consapevolmente,  
escluso: «(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inven-  
tare)» (*TP*, p. 573).

Forse, questo verso può essere utile per legge-  
re diversamente anche la celebre affermazione  
dell'ultima poesia testamentaria, «*E questo è il  
sonno...*» *Come lo amavano, il niente*: cioè, «Pro-  
teggete le nostre verità». Se tutto è da inventare,  
e se la nozione di verità in Fortini è strettamen-  
te legata alla dialettica dei tempi, allora significa  
che quell'invito è innanzitutto un invito alla tra-  
sformazione. Da questo punto di vista, ci aspet-  
ta un compito arduo. Proprio prima di enunciare  
l'invito, vi è l'ultima visualizzazione bellica forti-  
niana, che ritorna alla Seconda guerra mondiale:  
è l'immagine dei ventotto di Panfilov, attraverso le  
parole estreme del commissario politico Klockov  
nel giorno e nel luogo dell'estrema vicinanza del-  
la Wehrmacht alla capitale sovietica («Non pos-  
siamo più, – ci disse, – ritirarci. / Abbiamo Mosca  
alle spalle»; *TP*, pp. 561-562). Come mostrato  
in un recente saggio di Tommaso Di Dio,<sup>18</sup> l'eroi-  
co sacrificio dei ventotto di Panfilov, che a prezzo  
della vita avevano fermato fanteria e carri armati  
tedeschi, si è dimostrato essere un falso di regi-  
me. Nel 2015, documenti dell'Archivio di Stato  
Russo hanno svelato che la leggenda era stata in  
parte costruita dalla stampa propagandista e che,  
con l'assenso delle dirigenze sovietiche, il mito fu  
alimentato e non smentito: «la storia ha un modo  
di ridere che è ripugnante» (*27 aprile 1935, TP*,  
p. 405).

Da questo percorso che ho delineato, possiamo  
trarre due tipologie di conclusioni: la prima indivi-  
dua il posto di Fortini all'interno di quella schiera  
di poeti rievocati all'inizio; la seconda ci consen-  
te di guardare al nostro presente. Il trauma della  
guerra nella poesia del secondo novecento è uno  
strappo che non permette di ricucire una storia:  
frutto della rimozione, i numerosi spettri che po-  
polano i versi di autori come Sereni e Caproni sono  
anche la testimonianza di questa impossibilità. Il  
fantasma «è un passato non pacificato [che] ri-  
sorge inaspettatamente come un vampiro e cerca

<sup>16</sup> F. Fortini, P. Jachia, *Fortini: leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993, p. 63.

<sup>17</sup> L. Lenzini, *Giacimenti di futuro. Appunti su «Composita solvantur»*, in Id., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 221.

<sup>18</sup> T. Di Dio, *Proteggete le nostre verità. Una lettura di «E questo è il sonno...» di Franco Fortini*, in «Siculorum Gymnasium», LXXI, IV, 2018, ripubblicato su «L'ospite ingrato», 25 novembre 2019, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/proteggete-le-nostre-veritauna-lettura-die-questo-sonno-di-franco-fortinitommaso-di-dio/> (ultimo accesso: 12/10/2021).

di insediarsi nel presente».<sup>19</sup> Per continuare con la metafora fantasmatica, potremmo dire che Fortini reduplica lo spettro: a uno che dal passato prova a insediarsi nel presente, Fortini oppone quello di un futuro in grado di sussumerlo, così da non bloccare il tempo e tentare una ricucitura, per quanto spostata in avanti, di una storia. In questo modo, la poesia fortiniana si sottrae alla natura intermittente della temporalità lirica: non alternanza di epifanie e ripetizione o la circolarità aporetica di un tempo dominato dal mutamento di una fissità, ma il tentativo di tenere connesse le ante del passato e del futuro. Ciò non significa che ci troviamo davanti a un tempo omogeneo e lineare: quello è il tempo delle *magnifiche sorti e progressive* cui Fortini si sottrae, non credendo nella inevitabile perfettibilità dell'uomo. La connessione si dà nell'attesa della catastrofe trasformativa: potranno cambiare estensione e durata dei tempi, ma la dialettica principale è questa. La seconda conclusione, invece, è legata all'immagine di società che quella dialettica suscita. Se il passato, come la collina di San Siro, in qualche modo è sempre nel nostro presente, anche quando celato, il vero discrimine per Fortini credo sia il futuro. E questo ci permette anche di vedere chiaramente cosa ci divide da lui. L'omogeneità lineare e accelerata del tardo capitalismo abita le nostre menti come una seconda natura. Lo abbiamo visto in questi anni di pandemia: al netto dei traumi subiti, far fronte alla catastrofe ha significato ristabilire quanto prima la possibilità che il futuro sia in continuità con il pre-catastrofe. Sono note le molte connessioni tra le *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin e la dialettica di Fortini. Tra i maggiori punti di contatto, vi è quella «debole forza messianica» capace di creare «un appuntamento misterioso tra le generazioni», che permette di dire: «siamo stati attesi»,<sup>20</sup> come emergeva ancora negli ultimi testi di *Composita solvantur*. Ciò significa che anche i vivi dovrebbero avere la capacità di porsi in attesa: ma questo può avvenire se vi è una visualizzazione del futuro, un'ipotesi da immaginare. Noi cosa attendiamo?

<sup>19</sup> A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. a cura di S. Paparelli, Bologna, il Mulino, 2002, p. 194.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 76.