

“Sobri e ubriachi”.

Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: *ostranenie*, *Verfremdung*, alienazione

Salvatore Spampinato

◇ eSamizdat (XII), pp. 39-49 ◇

1. SOBRI E UBRIACHI

IN un saggio del 1966 intitolato *Due avanguardie*¹, Franco Fortini, argomentando un suo giudizio fortemente negativo nei confronti dei poeti della neoavanguardia italiana, riporta un aneddoto di Viktor Šklovskij secondo cui, rispondendo a un neoformalista, il teorico avrebbe detto: “I nostri antenati, gli Sciti, solevano sempre due volte deliberare, se la materia era di grande momento: la prima da ebbri, la seconda a mente sgombra. Ebbene, voi state ripetendo da sobri quel che noi, venticinque anni fa, abbiamo detto, per la prima volta, da ubriachi”².

La citazione serve a sancire il rifiuto fortiniano della neoavanguardia, interpretata come una ripetizione sterile delle posizioni delle avanguardie novecentesche in sede pratica e del formalismo russo in sede teorica; una ripetizione non solo ormai assolutamente inefficace nella società dei consumi degli anni Sessanta, ma che anzi risulta deleteria perché disinnesca, istituzionalizzandoli, i presupposti, le tecniche e lo spirito di quelli che potremmo chiamare gli zii primonovecenteschi. A questo etilismo acuto tardivo, Fortini contrappone in chiusura, non senza mordace ironia, una citazione di Brecht tratta dalla poesia *Der Zweifler* da lui tradotta con il titolo *Colui che dubita*: “Vi lascia sobri? Si può leggere al mattino?”³.

Ubriachi e sobri, neoformalisti e brechtiani: que-

sta contrapposizione, dalle impellenti radici storiche, è indice di una battaglia simbolica che si svolge in Italia da più di un decennio e che ha al centro la scoperta italiana di un concetto di fondamentale importanza per entrambi gli autori posti in questione, lo straniamento.

In questo breve contributo, per comprendere la presenza di tale concetto all’interno del dibattito italiano attorno alla poesia neoavanguardista, ci soffermeremo su due punti: 1) un ragionamento sulle possibili definizioni dello straniamento, attraverso quelle che sono passate alla Storia come le sue due più famose teorizzazioni: l’*ostranenie* formulato da Šklovskij nel suo celeberrimo *Iskusstvo kak priem* [L’arte come artificio] e la *Verfremdung* brechtiana, al centro della concezione di teatro epico e dialettico; 2) una riflessione sulla ricezione italiana di questi due concetti e dei loro autori, all’interno del campo letterario italiano tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, soprattutto da parte dei poeti del Gruppo 63 (Sanguineti e Pagliarani in primis) e di Fortini.

2. OSTRANENIE E VERFREMDUNG

Il dibattito attorno alle affinità e alle divergenze tra i due tipi di straniamento è molto ricco e difficile da esaurire qui con lo spazio che meriterebbe⁴. In questa sede ci limiteremo a ripercorre-

¹ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, Milano 2002, pp. 77-92.

² Ivi, p. 88.

³ Ivi, p. 89. La poesia, nella traduzione di Fortini, è presente per la prima volta nella raccolta di B. Brecht, *Poesie e canzoni*, Torino 1959, pp. 424-427.

⁴ Per un approfondimento su questo tema si rimanda, tra la ricca bibliografia, almeno a: E. Barba, “Priem ostrannenija, Verfremdung, Hana”, *Sipario*, 1980 (XXXV), 406, pp. 68-71; J. Willett, “Brecht et les formalistes russes”, *Tel Quel*, Autunno 1965; Idem, *Brecht on theatre*, London 1964; *Verfremdung in der Literatur*, a cura di H. Helmers, Darmstadt 1984; L. Di Tommaso, “Ostranenie/Verfremdung: uno studio comparativo”, *Teatro e Storia*,

re sinteticamente alcuni punti chiave delle diverse posizioni.

Già Reinhold Grimm considera le teorie dei formalisti russi come una delle due fonti (l'altra sono gli *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte aus dem Jahre 1844* di Marx) che portano Bertolt Brecht a elaborare il concetto di *Verfremdung*. Anche a livello storico, non si può negare che Brecht, anche attraverso la mediazione di Sergej Tret'jakov⁵, abbia molto appreso dal suo soggiorno del 1934 in Unione sovietica, non solo per la visione di alcuni spettacoli dell'attore cinese Mei Lanfang – a cui è dedicato il primo scritto brechtiano contenente il termine *Verfremdung*⁶ – ma anche grazie al dialogo con i formalisti, per i quali l'*ostranenie* di Šklovskij era un punto di riferimento imprescindibile in sede letteraria. Lo stesso Šklovskij, in diverse interviste⁷, ha indicato una certa filiazione di un concetto dall'altro. Difficile da condividere è la posi-

zione di Willett, il quale dichiara addirittura che la *Verfremdung* sarebbe la perfetta traduzione in tedesco di *ostranenie*⁸. Ci sentiamo, anzi, in questo senso, di condividere alcune argomentazioni del critico Di Tommaso, che prende le mosse dall'analisi interlinguistica di Lachmann⁹ per poi estendersi a un'intelligente analisi semiotica:

“ostranienije”[sic]contiene la parola “stran[n]j”, che non significa tanto “fremd” (“estraneo”), quanto “seltsam” (“strano”). E non si tratta di una semplice differenza di significanti, bensì di significati: ci sono cose *estranee* che non sono *strane*; ci si può estraniare da una situazione senza per questo trovarla strana. E, d'altra parte, ci sono cose *strane* che non sono *estranee*; si può notare la stranezza di una situazione senza per questo sentirsi estranei a essa. Risultato: la traduzione precisa del termine russo sarebbe piuttosto “seltsammachen” (“rendere strano”, “straniare”) che “Verfremdung” (“rendere estraneo”, “estraniare”)¹⁰.

D'altronde non si può negare che la *Verfremdung* brechtiana – pur essendo debitrice di certe rivoluzionarie intuizioni formaliste e pur avendo delle forti affinità con alcune realizzazioni dello straniamento da parte di importanti registi teatrali russi di quegli anni come Vsevolod Mejerchol'd e Sergej Ejzenštejn – sia un concetto, per certi aspetti, con caratteristiche intrinseche molto differenti dall'*ostranenie*, per come è stato concepito da Šklovskij nel 1916. Se non altro perché l'*ostranenie* è elaborato in un contesto di riforma della critica letteraria e inteso, come nota Erlich, quale “principio universale della letteratura”¹¹, da applicare, potenzialmente, all'analisi di ogni prodotto letterario e in generale artistico, essendo un concetto definitorio della letterarietà in sé, contrapposta *in toto* al linguaggio pratico, mentre Brecht conia il suo straniamento all'interno di una definizione di prassi teatrale e di poetica specifiche, in rottura radicale con l'estetica precedente (*Gesamtkunstwerk* ma non solo). Inoltre, soprattutto nell'ultimo Šklovskij, lo straniamento si configura come uno strumento dialettico interno alla letteratura consistente nel superamento di stili letterari

2008, 29, pp. 273-312 e C. Ginzburg, “Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario”, Idem, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998, pp. 15-39.

⁵ Brecht e Tret'jakov si incontrarono più volte, a Berlino nel 1931 e a Mosca nel 1934, durante il viaggio in cui Brecht vide gli spettacoli di Mei Lanfang, e dialogarono anche a distanza, scambiandosi parecchie lettere. Tret'jakov fu importante critico e traduttore di Brecht in Russia, mentre Brecht riscrisse in tedesco alcune opere di Tret'jakov (*Voglio avere un bambino!*; *Ruggisci Cina!*). Si veda a proposito: S. Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano 1979, soprattutto il capitolo su Brecht e gli estratti dal carteggio, rispettivamente pp. 185-207 e pp. 215-230; M. Hoover, “Brecht's Soviet connection: Tretjakov”, *Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft*, 1973, 3, pp. 39-56, e L. Di Tommaso, “Ostranenie/Verfremdung”, op. cit.

⁶ Si tratta di “Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst” [1937], *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, Berlin und Weimar-Frankfurt am Main 1988-2000, vol. XXII, pp. 200-210 (trad. it. “Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese”, Idem, *Scritti teatrali*, Torino 1975, vol. II, pp. 102-111). Il testo sarebbe in realtà una seconda versione di *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst*, scritto nel 1935 e pubblicato per la prima volta in traduzione inglese sulla rivista *Life and Letters Today* con il titolo *The Fourth Wall of China. An Essay on the Effect of Disillusion in Chinese Theater*.

⁷ Per esempio, in un'intervista per *Les lettres françaises*, 31 dicembre 1964, p. 6, Šklovskij dichiara: “A travers Sergej Tret'jakov – c'était un homme bien – c'est passé chez Brecht qui l'a appelé distanciation”. Una dichiarazione simile è presente anche in italiano, nell'intervista pubblicata postuma: V. Šklovskij, “Divagazioni sull'arte e sullo strutturalismo” [1975], *L'immagine riflessa*, 1999 (VIII), 1, p. 12: “Tret'jakov, membro del 'Lef', era amico mio e di Brecht; è stato lui a trasmettere il concetto di *ostranenie* (straniamento) a Brecht, quando era a Berlino”.

⁸ J. Willett, “Brecht et les formalistes russes”, op. cit.

⁹ R. Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen' bei Viktor Šklovskij*, in *Verfremdung in der Literatur*, op. cit., p. 341.

¹⁰ L. Di Tommaso, “Ostranenie/Verfremdung”, op. cit., p. 286.

¹¹ V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano 1966, p. 191.

man mano che questi si automatizzano e quindi non vengono più percepiti come stranianti¹², mentre per Brecht lo straniamento, in molte fasi di elaborazione teorica, acquisisce il significato di contrapposizione radicale a tutto il modo di concepire l'arte e la letteratura proprio della cultura occidentale, da Aristotele in poi, allo scopo, come scrive Chiarini, di fondare "un'estetica altra"¹³ che rifiuti la catarsi come strumento di conoscenza e di godimento.

Per riportare due felici espressioni di Di Tommaso¹⁴, lo straniamento è, quanto meno nella sua prima forma di enunciazione, quella šklovskiana, un artificio *rilessivo* del linguaggio poetico, analizzato in quanto procedimento dell'arte; lo straniamento brechtiano è invece *transitivo*, cioè un processo aperto sul mondo che pretende di dire qualcosa non tanto del meccanismo letterario, quanto della società che quel meccanismo ha prodotto. Inoltre, Šklovskij punta l'accento della sua riflessione sulla percezione, arrivando perfino a citare Bergson per spiegare la sua idea di riappropriazione della realtà, tanto da permettere a Erlich di accomunare la sua posizione a quella di Eliot e di Cocteau¹⁵. Per il critico sovietico lo scopo dello straniamento non è tanto cognitivo – e ciò si vede perfettamente nei passi de *L'arte come artificio* incentrati sulla letteratura erotica – ma percettivo: il congegno letterario costruisce un "modo di vedere l'oggetto [...]"

predisposto [...] per far sì che la percezione vi si soffermi e raggiunga il più alto grado possibile di intensità"¹⁶. Brecht, invece, con la sua impalcatura illuministica-marxista, è del tutto estraneo a simili visioni irrazionaliste della letteratura e della vita: egli concepisce la *Verfremdung* prima di ogni altra cosa come uno strumento di conoscenza, come un nuovo modo di guardare, come un atteggiamento di divertimento che possa dirsi proprio "dei figli di un'era scientifica"¹⁷: "Sarà un atteggiamento critico. Rispetto a un fiume esso consiste nel regolare il corso del fiume; rispetto a un albero fruttifero consiste nell'innestare l'albero; rispetto alla locomozione, nel costruire nuovi veicoli e velivoli; rispetto alla società, nel rivolgimento della società"¹⁸.

Da questa frase emerge un'altra caratteristica fondamentale e originale dello straniamento brechtiano: l'importanza della prassi. Per Brecht, pensare non significa solo provare stupore per il mondo, scoprire la realtà "per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra"¹⁹: per Brecht, come dice il Signor Keuner in una delle sue *Storie*, "Denken heißt verändern" [pensare significa cambiare]²⁰. Come ha ben scritto Jameson, parlando della differenza tra *ostranenie* e *Verfremdung*: "Per Brecht, la distinzione fondamentale [...] è [...] fra staticità e dinamismo, fra ciò che viene percepito come immutabile, eterno, privo di storia, e ciò che viene percepito come mutevole nel tempo e di natura essenzialmente storica"²¹.

¹² Si veda per esempio Viktor Šklovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Mursia, Milano 1982 [1970], p. 166: "L'arte cambia, i generi si scontrano per mantenere viva la sensazione del mondo, perché dal mondo continui a venirci informazione, e non sia sentita come una forma ormai tradizionale" o, lapidariamente, Idem, "Divagazioni sull'arte e sullo strutturalismo" [1975], *L'immagine riflessa*, 1999 (VIII), 1, p. 10: "i sistemi mutano e mutano anche i loro legami semantici".

¹³ "L'estetico [...] come appropriazione del mondo e dunque sua trasformazione", P. Chiarini, "Ipotesi su Brecht", Idem, *Bertolt Brecht e la dialettica del paradosso*, Milano 1969, p. 19.

¹⁴ L. Di Tommaso, "Iparità stranianti. Studio sulla teoria implicita del riso in Bertolt Brecht", *Reti di Dedalus*, febbraio 2011 <http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/febbraio/TEATRICA/4_saggi.htm> (ultimo accesso 03/09/2019): "l'estranamento brechtiano ha funzione innanzitutto transitiva e solo secondariamente riflessiva, mentre quello šklovskijano ha funzione certamente riflessiva e solo ambigualmente transitiva. Non è un caso, infatti, che in Šklovskij la categoria di satira sia quasi del tutto assente, e che la parodia costituisca uno dei suoi argomenti principali (mentre in Brecht essi sono entrambi problemi discussi e procedimenti altrettanto praticati)".

¹⁵ V. Erlich, *Il formalismo*, op. cit., pp. 194-195, 297, 299.

¹⁶ V. Šklovskij, "L'arte come artificio" [1916], Idem, *Una teoria della prosa*, Bari 1966, p. 28.

¹⁷ B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, Idem, *Werke*, op. cit., vol. XXIII, p. 96 (trad. it. *Breviario d'estetica teatrale*, Idem, *Scritti teatrali*, op. cit., vol. II, p. 184).

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ V. Šklovskij, "L'arte come artificio", op. cit., p. 16.

²⁰ "Pensare significa cambiare", B. Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*, Idem, *Werke*, op. cit., vol. XVIII, p. 31 (trad. it. *Storie del signor Keuner*, Torino 2008, p. 18). Il brano per intero: "Il signor Keuner aveva scarsa conoscenza degli uomini. Diceva: La conoscenza degli uomini è necessaria solo là dove è in gioco lo sfruttamento. *Pensare significa cambiare*. Se penso a un uomo, lo cambio, e quasi mi sembra che non sia fatto come è, ma che fosse così solo quando io cominciai a farmi dei pensieri su di lui".

²¹ F. Jameson, *The Prison-House of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1972 (trad. it. *La prigione del linguaggio. Interpretazione critica dello strutturalismo e del formalismo russo*, Bologna 1982). Per un approfondimento della lettura della *Verfremdung* condotta da

In un passo del *Messingkauf*, Brecht definisce lo straniamento della pittura surrealista uno “straniamento primitivo”, il quale “si risolve tutto in un divertimento provocato dallo choc”²². Esso non emancipa il fruitore dall’opera, che invece continua ad assorbirlo totalmente, come accade oggi con gli slogan commerciali. Rendere *strane* le cose secondo Brecht non basta, bisogna renderle *estrane*, e imparare a guardare il mondo non secondo il modello della giostra – da dentro, trascinati dal suo meccanismo – ma secondo quello del planetario, nel quale sia possibile osservare dall’esterno, in scala, come in un esperimento scientifico, i meccanismi della realtà, per capire se e come le teorie elaborate su di essa siano da modificare²³. Potremmo dire che lo straniamento brechtiano è insieme una categoria estetica e una categoria cognitiva e sociologica, e che anzi la sua più importante portata storica consista proprio nel tentativo di eliminare la barriera presente tra estetica e cognizione. In termini marxisti, Brecht ha definito in un suo scritto la *Verfremdung* come un procedimento dialettico del comprendere, come una “negazione della negazione”²⁴, atto a sopprimere e neutralizzare l’alienazione di cui parla Marx nei *Manuskripte*. Tutti gli choc provocati dal teatro epico e tutti i procedimenti autoestranianti applicati alla poesia rifuggono lo straniamento primitivo, considerato come fine a se stesso, e servono un intento che si vuole scientifico. Essi hanno sempre e solo uno scopo: la storicizzazione del presente e del passato, l’insegnamento all’osservazione disalienata dei meccanismi estetici, così come dei comportamenti umani, attraverso cui l’essere umano, finalmente cosciente di se stes-

so e dei suoi limiti, possa agire praticamente per un superamento delle sue condizioni attuali. Fortini ha scritto a proposito, nella sua introduzione a *Poesie e canzoni*, che per Brecht “il mondo, e senza stupore, esiste”²⁵, bisogna imparare a maneggiarlo. Quale frase potrebbe essere meno šklovskiana?

3. LO STRANIAMENTO IN ITALIA

Brecht è recepito in Italia molto prima di Šklovskij e dei formalisti russi. È un nome importante nel dibattito italiano già dal 1945, quando suoi scritti vengono pubblicati sul Politecnico di Vittorini; in seguito – dopo essere stato invisato al Pci per l’incompatibilità della sua estetica con lo ždanovismo ed essere diventato un autore-manifesto dell’Avanti! – viene presto legittimato, prima da Einaudi, che tra il 1951 e il 1954 pubblica il suo *Teatro* nella collana più celebrativa, I Millenni – con un’introduzione in cui Castellani lo definisce il “prototipo dello scrittore impegnato”²⁶ – poi nel 1956 dalla rappresentazione dell’*Opera da tre soldi* diretta da Strehler, destinata ad aprire la strada a una celebrazione massima di entrambi e, infine, nel 1959 da Fortini, che traduce le sue liriche e i suoi *song* e lo erge a “unico ‘poeta morale’ del Socialismo”²⁷. Insomma, Brecht nel 1960 si presenta come un autore che è riuscito a superare le diffidenze estetico-politiche del campo letterario italiano e a diventare presto l’autore maestro della cultura di sinistra. Non si può dire altrettanto dei formalisti russi e di Šklovskij. Se nel 1964 vede la luce per la Bompiani di Eco la prima edizione italiana de *Il formalismo russo* di Erlich, Alberto Arbasino ci informa che questo volume sarà “da allora citato fino allo *strip-tease*”²⁸ (e

Jameson, si veda anche Idem, *Brecht e il metodo*, Napoli 2008.

²² B. Brecht, *Messingkauf*, Idem, *Werke*, op. cit., vol. XXII, p. 824 (trad. it. *L’acquisto dell’ottone*, Idem, *Scritti teatrali*, Torino 1974, vol. II, pp. 96-97).

²³ Per il riferimento brechtiano alla giostra e al planetario si veda il brano del *Messingkauf*: *K-tyous und P-tyous*, Idem, *Werke*, op. cit., vol. XXII, pp. 385-391 (trad. it. *Tipo «G» e tipo «P»*, Idem, *Scritti teatrali*, op. cit., vol. II, pp. 39-43).

²⁴ “*Verfremdung als ein Verstehen* (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation”, B. Brecht, *Dialektik und Verfremdung* (1938), Idem, *Werke*, op. cit., vol. XXII, p. 401; brano inedito in lingua italiana. Una possibile traduzione potrebbe essere: “Straniamento come una comprensione (comprendere – non comprendere – comprendere), negazione della negazione”.

²⁵ F. Fortini, “Prefazione”, *Poesie e canzoni*, B. Brecht, op. cit., p. XVI.

²⁶ E. Castellani, “Introduzione”, B. Brecht, *Teatro*, Torino 1951, vol. I, p. XI. Per una lettura della ricezione di Brecht in Italia si rimanda a P. Barbon, *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn 1987, e a M. Martini, M. Sisto, “Bertolt Brecht e la parabola italiana dello ‘scrittore impegnato’”, *L’invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, a cura di M. Sisto, Milano 2009, pp. 336-343.

²⁷ F. Fortini, “Prefazione”, *Poesie e canzoni*, B. Brecht, op. cit., p. XX.

²⁸ A. Arbasino, “Viktor Šklovskij”, Idem, *Sessanta posizioni*, Milano 1971, p. 411. Per un interesse per Šklovskij da parte di Arbasino, si segnala anche Idem, “Non è possibile scrivere un roman-

ciò anche per una mancata conoscenza del russo); se sono presenti in varie riviste saggi di argomento formalista da parte di alcuni slavisti (animati, non a caso, da un crescente interesse per il neoformalismo)²⁹, Viktor Šklovskij è ancora "del tutto sconosciuto"³⁰ quando nel 1965 si reca a Roma per il congresso della Comes³¹, e la prima edizione della *Teoria della prosa*, in cui è contenuto il famoso *L'arte come artificio*, viene pubblicata in Italia solo nel 1966, da De Donato, una casa editrice nuova, senza molto capitale simbolico. Nello stesso anno è però edita da Feltrinelli la prima edizione italiana di *Saggi di linguistica generale* di Jakobson. Dal 1966 i titoli poi si infoltiscono sempre di più: su Rassegna sovietica appare un'antologia di testi a cura di M. Fabris, poi nel 1968 è edita da Einaudi la traduzione italiana della famosa antologia di Todorov, *I formalisti russi*. Si moltiplicano così, nella seconda metà degli anni Sessanta, i segnali di un interesse ormai manifesto, fino a che il metodo formalista viene pienamente legittimato da monografie italiane, la cui strada è aperta da Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Editori Riuniti 1968 (per la casa editrice più vicina al Pci) e, sotto il segno del legame con lo strutturalismo francese e con la nuova semiotica sovietica, da testi come *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di Remo Faccani e Umberto Eco, e *I metodi attuali della critica in Italia* del 1970, a cura di Maria Corti e Cesare Segre. All'inizio degli anni Sessanta invece, in un campo letterario dominato dal marxismo ortodosso e dagli strascichi dell'estetica crociana e postcrociana, il formalismo, cono-

sciuto solo superficialmente come movimento storico, è ancora soprattutto un'etichetta scomoda e a tratti addirittura malfamante. Scrive ad esempio Alberto Arbasino nel 1966: "I Formalisti Russi apparvero prima di tutto come Leggenda. Fino a poco fa le loro teorie erano quasi ignote, gli scritti inesorabilmente introvabili, inesistenti le traduzioni in qualche lingua accessibile"³².

E sul volume di Erlich, introvabile in Italia: "Libri come questo sono capaci d'innamorare, incantare, disincantare... Hanno il potere d'illuminare e sconvolgere, di deviar carriere e folgorar vocazioni... e di fulminare balorde reputazioni"³³.

In realtà dichiarazioni come questa di Arbasino danno l'idea che comunque un vivo interesse da parte degli specialisti sia presente da tempo.

Nel pantheon multiforme di coloro che fonderanno il Gruppo 63, c'è la fenomenologia di Anceschi, ci sono i modernisti inglesi, Joyce, Eliot e Pound, e c'è un posto anche per i formalisti... e per Brecht.

In questo marasma estetico e artistico la categoria di straniamento ha una funzione centrale. Ma di che tipo di straniamento si tratta?

Per meglio addentrarsi nella questione, si analizzeranno di seguito tre *case-studies* tratti dal dibattito sulla poesia e, in generale, sulla letteratura della neoavanguardia.

3.1 I NOVISSIMI E SANGUINETI

I Novissimi, Einaudi 1960, è la prima antologia in volume di poeti vicini ad Anceschi e alla rivista *Il Verri*; è il primo tentativo di organizzare e sistematizzare la tendenza letteraria dei nuovi entranti sviluppando la loro proposta in modo coerente. Si tratta di un'antologia di cinque poeti, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Antonio Porta, corredata da una lunga introduzione di Giuliani e da una sezione intitolata *Dietro la poesia*, che raccoglie saggi teorici scritti dagli stessi poeti. Le poesie e le poetiche proposte sono davvero molto diverse tra loro, e se-

zo perfetto. Intervista a Roma con il leader del formalismo russo Viktor Sklovski [sic]", *Il Giorno*, 13 ottobre 1965, ora con il titolo "Roma, 13 ottobre 1965: Arbasino intervista Šklovskij", *Between*, 2013 (III), 5.

²⁹ Si veda per esempio V. Strada, "Formalismo e neoformalismo", *Questo e altro*, 1964 (III), 6-7, p. 51.

³⁰ A. Arbasino, "Viktor Šklovskij", op. cit., p. 418.

³¹ Ovvero "Comunità europea degli scrittori". Il congresso del 1965 aveva come titolo "Le avanguardie di ieri e di oggi" e vi parteciparono, oltre a Šklovskij, anche scrittori stranieri di calibro internazionale come Sartre e, chiaramente, molti neoavanguardisti. In quell'occasione Pagliarani tenne un importante discorso ora raccolto con il titolo "Per una definizione dell'avanguardia", *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano 2003.

³² A. Arbasino, "Viktor Šklovskij", op. cit., p. 410.

³³ *Ibidem*.

guono una strategia che, secondo Bourdieu³⁴, è tipica dei nuovi entranti nel campo: raggrupparsi pur nelle diversità per sommare il loro capitale simbolico nella comune contrapposizione alle posizioni già legittimate.

Pur nella ricchezza dei punti di vista, schematizzando molto, l'idea di fondo è molto chiara ed è ben espressa già nella prima pagina dell'introduzione, in cui, citando il Leopardi dello *Zibaldone*, Giuliani afferma che il compito della poesia "vera contemporanea" sia, innanzitutto, di "accrescere la vitalità"³⁵. Spiega così in cosa consista questa vitalità:

In che consiste, di fatto, l'effetto di *accrescimento* che una poesia sembra comportare [...]? Una poesia è vitale quando ci spinge oltre i propri limiti, quando cioè le cose che hanno ispirato le sue parole (se tratti anche di quelle povere inquiete «cose» che sono le parole stesse) ci inducono il senso di altre cose e di altre parole [...]; si deve poter profittare di una poesia come di un incontro un po' fuori dell'ordinario.³⁶

La poesia è concepita come un incontro fuori dell'ordinario che si sviluppa attraverso le capacità critiche proprie del linguaggio poetico in grado di riprodurre a un grado più alto e cosciente ciò che nel linguaggio quotidiano della società dei consumi è ormai "abuso di consuetudine"³⁷, tramite un'oggettivazione non inerziale che porti alla luce le contraddizioni e le ponga, con atteggiamento aperto, di fronte al lettore: "Pensiamo che parlando di noi o d'altro o di niente [...] la poesia debba aprirci un varco: nel rispecchiare la realtà rispondere al nostro bisogno di attraversare lo specchio"³⁸.

Il nome di Brecht, accoppiato a quello di Majakovskij, viene fuori solo quando si parla di Pagliarini e la sua poetica viene descritta in termini che ci appaiono simili a quelli brechtiani: il suo discorso si manifesta "in forma di pensieri non concettuali ma 'gestuali'", il suo linguaggio è "pensato drammaticamente"³⁹.

La nuova introduzione all'edizione del 1965 è per il nostro discorso esplicativa del senso di fondo della poetica neoavanguardista. In essa, in un contesto profondamente mutato, Giuliani, citando direttamente Jakobson, parla esplicitamente di funzione poetica e si afferma di voler "saggiare il grado di energia di una cultura linguistica"⁴⁰. Qui la poesia è definita come "rito demente e schernitore" che "si misura con la *degradazione dei significati* e con l'*instabilità fisiognomica* del mondo verbale in cui siamo immersi"⁴¹ e si afferma che il linguaggio debba essere esaltato "*straniandolo* [corsivo mio – S.S.] dalle sue proprietà semantiche, lacerandone il tessuto sintattico, scomponendone l'armonia, e ricostruendolo in ordini provvisori"⁴². Chiaramente il verbo "straniare" non ha alcuna valenza brechtiana, semmai è più vicino alla concezione formalista.

In un volume con un'impostazione di questo tipo si colloca poi il saggio di Sanguineti, *Poesia informale?*, in cui lo straniamento occupa un posto centrale: esso è esplicitamente "di marca brechtiana"⁴³, definito con il termine tedesco *Verfremdung*, con tanto di riferimento alla sua connessione con la categoria marxiana di alienazione (*Veräusserung*). Senonché, subito sotto, Sanguineti spiega il suo ricorso alla *Verfremdung* "come straniamento, non dalla poesia [...] ma da una poesia, storicamente concreta, da una poetica letteraria"⁴⁴. E specifica: "Quegli effetti sovrastrutturali che la crisi di un linguaggio dato dimostrava nelle altre arti, sotto la specie di una crisi *del* linguaggio, erano per me da ritrovarsi nei confronti di un linguaggio poetico [...], nella speranza [...] di 'fare dell'avanguardia un'arte da museo'"⁴⁵.

L'intento di Sanguineti è, insomma, in ultima analisi, di straniare la poetica dell'avanguardia novecentesca in modo da superarla dialetticamente, in un procedimento artistico che si colloca tutto all'interno del linguaggio poetico e dei suoi meccanismi

³⁴ P. Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992 (trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano 2013).

³⁵ A. Giuliani, Introduzione a *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino 1965, p. 15.

³⁶ Ivi, p. 20.

³⁷ Ivi, p. 18.

³⁸ Ivi, p. 16.

³⁹ Ivi, p. 24.

⁴⁰ A. Giuliani, "Prefazione alla presente edizione", *Novissimi*, op. cit., p. 8.

⁴¹ Ivi, p. 9.

⁴² Ivi, p. 5.

⁴³ E. Sanguineti, *Poesia informale?*, *Novissimi*, op. cit., p. 203.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

formali, non diverso nella sostanza da quello lodato da Šklovskij nella narrativa modernista personificata dal *Tristram Shandy* di Sterne. In Sanguineti si manifesta però, anche se in modo indiretto, anche una speranza diversa: far sì che un'esperazione del "formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia" porti a "a un grado di storica coscienza eversiva"⁴⁶. Lo straniamento sanguinetiano si prefigura così come uno strano ibrido in cui si vorrebbe che a uno straniamento sostanzialmente di tipo formalista, di carattere sperimentale e letterario, corrisponda, quasi automaticamente, uno straniamento sociale e cognitivo, questo sì di tipo apertamente brechtiano e marxista, capace di portare alla coscienza i meccanismi mentali e psicologici ("del patetico e del patologico") di una condizione storica, ma vista tutta dall'interno, incapace di guardarsi dall'esterno: "Il *Laborintus* era insomma la descrizione di uno straniamento sofferto con la coscienza dello straniamento, e anzi di uno straniamento inoculato volutamente, se possibile, in dose particolarmente massiccia, a scopo analitico-sperimentale"⁴⁷.

3.2 IL QUINTO NUMERO DEL MENABÒ E LA VERFREMDUNG DI UMBERTO ECO

Il Menabò di letteratura, la famosa rivista fondata nel 1959 da Elio Vittorini e Italo Calvino, decide nel 1961 e nel 1962 di dedicare due numeri al tema dell'industria e della letteratura: il n. 4 e il n. 5. Nell'editoriale del quarto numero Vittorini chiarisce da subito il punto della questione: l'esigenza "di vedere a qual punto le 'cose nuove' tra cui oggi viviamo, direttamente o indirettamente, per opera dell'ultima rivoluzione industriale abbiano un riscontro di 'novità' nell'immaginazione umana"⁴⁸. Il punto non è stimolare una letteratura che parli di fabbriche e

aziende, ma superare i "limiti letterariamente 'pre-industriali'" e cercare una vera possibilità per la letteratura di essere "pienamente all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale"⁴⁹. Soprattutto nel n. 5, Vittorini, marxista eterodosso già dai tempi del Politecnico sempre attento alle nuove possibilità di rinnovamento della letteratura⁵⁰, sviluppa questo discorso aprendo il dibattito a un'indagine sugli sperimentalismi linguistici e formali tipici di un certo tipo di letteratura industriale. Il numero potrebbe essere interpretato, in termini boudieusiani, come un tentativo da parte di Vittorini di trovare una nuova legittimazione dopo il suo riposizionamento nel campo a partire dal 1956, anno in cui fuoriesce dal Pci, e nel contempo anche di legittimazione dei nuovi entranti neoavanguardisti all'interno del polo eteronomo del campo, in cui si è aperto un varco dopo la crisi massiccia del neorealismo. Il clima culturale in cui si svolge questa operazione strategica è ben descritto da Eco nel saggio *Opera aperta: il tempo, la società* che ora introduce la nuova edizione di *Opera aperta*⁵¹, in cui, tra l'altro, veniamo a conoscenza di aneddoti che rivelano significativamente "vaghi sentori strutturalistici nell'aria" come gli incontri "quasi ogni sera nella libreria Aldrovandi" in cui Vittorini si presentava avendo "sottobraccio la fonologia di Trubetcoij [sic]"⁵² e apprendiamo dei tre shock che sconvolsero Eco in quegli anni: Lévi Strauss, Jakobson e — neanche a dirlo — i formalisti russi, conosciuti attraverso il volume di Erlich, che Eco stava facendo pubblicare per Bompiani⁵³. Il risultato di questa operazione è un fascicolo con una fortissima dialettica interna in cui convivono, da un lato, una poco convinta introduzione di Vittorini⁵⁴ e

⁴⁹ Ivi, p. 18.

⁵⁰ Si veda a proposito *La polemica Vittorini-Togliatti e la linea del PCI nel '45-47: testi del "Politecnico" e scritti critici di N. Recupero, F. Leonetti, E. Fiorani*, Milano 1974.

⁵¹ U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 2009; per esempio a pag. XVI si legge: "Vittorini pare introdurre nella cittadella della critica marxista i fermenti dell'avanguardia e delle nuove metodologie critiche".

⁵² Ivi, p. VII.

⁵³ Ivi, p. VIII.

⁵⁴ E. Vittorini, "Ancora industria e letteratura", *Il Menabò di letteratura*, 1962, 5, pp. 1-4.

⁴⁶ Ibidem. Qui chiaramente il discorso è sul Sanguineti di *Laborintus*. Non si dimentichi però il Sanguineti autore, in quegli anni, di ballate, nella cui poetica agisce, attraverso Villon, un interesse squisitamente brechtiano, volto a una rifunzionalizzazione dello stile comico in chiave eversiva. Si veda a proposito Gian Luca Picconi, "La controverità delle madri: la ballata 'à la manière de Villon' tra Sanguineti e Pasolini", *Between*, 2016 (VI), 12, pp. 1-20.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ E. Vittorini, "Industria e letteratura", *Il Menabò di letteratura*, 1961, 4, p. 13.

un saggio estremamente antiprogressista di Fortini⁵⁵ e, dall'altra, stralci di *Purgatorio dell'inferno* e di *Capriccio italiano* di Sanguineti e, soprattutto, un saggio di Eco "Del modo di formare come impegno sulla realtà". Già dal titolo provocatorio emerge l'intento di Eco di conciliare teoricamente l'idea di impegno, fondamentale nella tradizione letteraria marxista degli anni Cinquanta, e l'attenzione per la forma come fulcro della teoria neoavanguardista. Anche questa operazione passa da un'analisi e da un'interpretazione del concetto di straniamento. Il discorso prende le mosse da un'operazione di chiarezza espositiva sui termini che verranno utilizzati: si distingue tra l'*Entfremdung* marxiana (alienazione-a-qualcosa) e la *Verfremdung* (alienazione-da-qualcosa nel senso di estraniamento), si citano ampiamente Marx e Hegel e si fanno anche generosi riferimenti a Brecht⁵⁶. Si parla di: "un eludere l'*Entfremdung* grazie alla *Verfremdung*, uno sfuggire all'alienazione grazie a una tecnica di straniamento – così come Brecht, perché lo spettatore si sottragga alla eventuale ipnosi della vicenda rappresentata, richiede che si tenga accesa la luce in sala e che il pubblico possa fumare"⁵⁷.

Senonché l'accento di Eco si sposta presto su

una seconda distinzione, quella tra due tipi di alienazione: il tipo di alienazione "di cui parla Marx [...] di cui si occupa l'economia politica", che ha a che fare con "una società di proprietà privata" e l'alienazione invece all'oggetto che l'operaio produce e usa, un'alienazione irriducibile, "una struttura dell'esistenza" che non può essere "*mai risolta per sempre*", anche in una società socialista⁵⁸. L'interesse si concentra così su un tipo di alienazione che, šklovskianamente, pertiene soprattutto alla *percezione*. Vengono fatti esempi tratti dalla vita moderna, come il semaforo, l'automobile e il treno, e ci si arriva a chiedere "perché [...] si pensa come alienante il rapporto di simbiosi con l'automobile e non si sospetta di alienatività la simbiosi del cavaliere col proprio cavallo[...]?"⁵⁹, salvo poi rilevare in una canzone di Claudio Villa, *Binario*, "quanto facilmente anche le nuove immagini e la coscienza della nuova realtà tradotta in immagini, possa[no] pietrificarsi appena venga introdotta in un giro di consumo" poiché "la metafora del treno è già *usurata* [corsivo mio – S.S.] da più di un secolo"⁵⁹. Potremmo dire, insomma, che l'automobile è *straniante* negli anni Sessanta perché ancora non *automatizzata* come il treno. Ma il discorso è in realtà più complesso. E lo si capisce quando si passa dagli oggetti industriali alle forme d'arte: per esempio quando Eco porta l'esempio della musica atonale.

La ribellione contro il sistema tonale [...] non riguarda solo una dialettica di invenzione e maniera; non si esce dal sistema solo perché ormai le consuetudini si sono irrigidite, la rosa delle possibilità inventive (in senso puramente formale) esaurita, [...] svuotata di qualsiasi capacità di suggestione. Il musicista rifiuta il sistema tonale perché esso ormai traspare sul piano dei rapporti strutturali *tutto un modo di vedere il mondo e un modo di essere al mondo*.⁶⁰

Ne consegue che le forme avanguardiste sono, paradossalmente, più adatte a rappresentare il presente:

Se nella pittura informale come nella poesia, nel cinema come nel teatro osserviamo l'affermarsi di *opere aperte*, dalla struttura ambigua, sottoposta a una indeterminazione degli esiti, questo avviene perché le forme in questo modo adeguano tutta una

⁵⁵ F. Fortini, "Astuti come colombe", *Il Menabò di letteratura*, 1962, 5, pp. 29-45.

⁵⁶ Autore a cui, l'anno successivo, sarà dedicato molto spazio nell'"Introduzione alla I edizione" di *Opera aperta* e che, nell'"Introduzione alla II edizione" [1967], sarà definito "l'unico chiaro esempio di appello ideologico risoltosi in opera aperta" (op. cit., p. 20). Una lettura di questo tipo di Brecht in chiave formalista non può essere compresa senza porre attenzione sulla mediazione culturale attuata da R. Barthes, futuro padre dello strutturalismo e della semiotica, autore-guida di Eco. Barthes dal 1954 diviene per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta uno tra i più instancabili critici brechtiani fuori dalla Germania e le sue analisi critiche hanno ampi influssi in Italia, anche tra gli autori della Neoavanguardia come Sanguineti (si veda E. Sanguineti, "Poesia e mitologia", *Novissimi*, op. cit., pp. 205-213) e non rimangono indifferenti neanche a Fortini, che nell'"Introduzione a *Poesie e canzoni*" ne riprende alcuni dei punti fondamentali, quelli riguardanti la distanza incolmabile nel teatro epico tra segno e significato. Sul brechtismo di Roland Barthes si vedano gli articoli ora raccolti nell'antologia R. Barthes, *Bertolt Brecht*, Roma 2014, il saggio L. Di Tommaso, "L'estranamento tra dialettica e differenza. Uno studio sul brechtismo di Roland Barthes", *Culture Teatrali*, 15 dicembre 2011, e la monografia Marco Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964: storia di una rivista militante*, Roma 2002.

⁵⁷ U. Eco, "Del modo di formare come impegno sulla realtà", *Il Menabò di letteratura*, 1962, 5, p. 211.

⁵⁸ Ivi, pp. 202-203 (una distinzione, questa, rimproverata a Eco sia da Vittorini nella sua introduzione che da Fortini nel suo saggio, con un riferimento ai film di Chaplin e, emblematicamente, a Brecht).

⁵⁹ Ivi, pp. 212-214 e n. 8.

⁶⁰ Ivi, p. 216.

visione dell'universo fisico e dei rapporti psicologici [...] e avverte di non poter parlare di questo mondo nei termini formali coi quali si poteva definire il Cosmo Ordinato che non è più il nostro. [...] Quello che potrebbe apparirci un discorso sull'uomo dovrebbe oggi atteggiarsi secondo i moduli d'ordine formativo che servivano a parlare di un uomo di ieri. Rompendo questi moduli d'ordine l'arte parla, attraverso il suo modo di strutturarsi, dell'uomo di oggi.⁶¹

A questo *adeguamento* necessario non corrisponde, però, un venir meno di uno slancio politico. Per Eco, così come in Sanguineti – il cui saggio *Poesia informale?* viene espressamente citato⁶² – il lavoro artistico, pur essendo tutto interno alla forma d'arte – sia essa musica, pittura o letteratura – viene investito dalla fiducia e quasi dalla pretesa che alla rottura delle vecchie forme corrisponda, nella società, una possibilità di vedervi attraverso e faccia sì che l'avanguardia non diventi "maniera, esercizio compiaciuto"⁶³. Si conserva così, in Eco come in Sanguineti, la stessa ambivalenza che è il discrimine tra Šklovskij e Brecht: rispecchiare forme e linguaggi tentando di rispecchiare comportamenti. È condanna e fortuna dell'avanguardia rimanere in bilico in questa ambivalenza.

3.3 IL MANUALE DI POESIA SPERIMENTALE DI GUGLIELMI E PAGLIARANI

Nel 1966 viene pubblicata per Mondadori un'antologia di poesia contemporanea a cura del poeta Elio Pagliarani e del critico Guido Guglielmi. Scopo dell'operazione è fare il punto sulla produzione poetica italiana degli ultimi anni tentando di inserirla in un sistema teorico rigoroso, di chiara matrice strutturalista e neoformalista. I poeti vengono classificati facendo riferimento alla funzione della lingua che nei loro componimenti risulta egemone; si formano così due gruppi: 1) gli autori che danno maggior importanza alla funzione dell'espressione e 2) gli autori che, invece, privilegiano la funzione della comunicazione, a loro volta divisi tra coloro che sviluppano maggiormente i significanti o i significati. È un'antologia in cui uno spazio enorme è occupato dai poeti neoavanguardisti, anche se c'è

una certa presenza anche di autori sperimentali che erano stati di *Officina*, come Pasolini, Leonetti, Roversi, Volponi, e di outsider come Zanzotto. C'è un illustre assente, non casuale: Franco Fortini. L'antologia è preceduta da una nutrita introduzione a quattro mani il cui titolo cita apertamente Jakobson: *Funzione poetica della lingua*. Un poeta e un critico neoavanguardisti intendono, a sei anni di distanza dai *Novissimi*, legittimare pienamente una poetica e un metodo teorico. E in modo diverso rispetto agli anni prima: non si tratta più di introdurre nel campo una posizione da nuovi entranti, si tratta adesso di mostrarne l'egemonia. È indispensabile quindi che l'analisi critica neoformalista sia estesa anche ad autori altri, con poetiche e posizioni diverse. L'impostazione è esplicita e chiaramente espressa già nei titoli e nella prima pagina: "La nostra ipotesi di lavoro è che la mediazione tra poesia e cultura sia rappresentata dall'istituto linguistico"⁶⁴.

Per il nostro scopo riveste una particolare importanza la prima parte dell'introduzione, e in specie un brano tratto dalla seconda pagina. Qui, dopo aver parafrasato Saussure sulla definizione di lingua come sistema di differenze, si ripropone la distinzione, squisitamente šklovskiana, tra uso letterario della lingua e uso pratico, con tanto di nota in cui si rimanda all'edizione francese di Jakobson, *Essais de linguistique générale* e a quella inglese di Erlich, *Russian formalism* (le edizioni italiane saranno pubblicate entrambe nello stesso 1966, anno di svolta, come abbiamo visto, per la ricezione del formalismo russo in Italia): "Mentre la comunicazione pratica non esige la consapevolezza dello strumento comunicativo, la poesia richiede il rilievo autonomo delle strutture linguistiche del discorso, l'uso consapevole delle relazioni dei segni, la *percezione* [corsivo mio – S.S.] delle forme"⁶⁵.

Tuttavia, nella frase immediatamente successiva, si sente il bisogno di specificare: "E non sarà inutile sottolineare che l'estetica di Brecht, la quale fonda l'effetto di straniamento sulla distinzione tra figura-

⁶¹ Ivi, p. 220.

⁶² Ivi, p. 234.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ *Manuale di poesia sperimentale*, a cura di E. Pagliarani e G. Guglielmi, Milano 1966, pp. 9-10.

⁶⁵ Ivi, p. 10.

zione e cosa figurata, tra segno e referente⁶⁶, appare perfettamente coerente, anche da un punto di vista teorico, con un'estetica di questo tipo⁶⁷.

Un passaggio che è forse l'esempio più lampante della strategia neoavanguardista sullo straniamento, che tende a saldare, su un piano teorico, l'approccio formalista e quello brechtiano.

4. CONCLUSIONI PROVVISORIE: ZEITGEIST EPICO

Prendendo le mosse dalla ricostruzione del dibattito storico attorno alle categorie *ostranenie* e *Verfremdung*, si sono dapprima esaminate le diverse posizioni teoriche allo scopo di esemplificare come, nonostante i concetti siano stati tradotti in italiano con lo stesso termine, straniamento, e nonostante essi abbiano indubbiamente cospicue affinità teoriche e storiche, siano in realtà due categorie diverse con caratteri peculiari e irriducibili l'uno all'altro.

Successivamente, abbiamo tentato di ricostruire l'interpretazione critica che dello straniamento hanno dato alcuni critici e poeti italiani vicini alla Neoavanguardia, sforzandoci sempre di inserire il dibattito all'interno del suo preciso contesto storico-culturale e di tenere conto del fenomeno più generale della problematica ricezione di Brecht e del formalismo russo in Italia negli anni Sessanta del secolo scorso.

Ne risulta un quadro ricco di suggestioni in cui, considerando comunque posizioni e sfumature diverse da caso a caso, si delinea una strategia complessiva riguardo allo straniamento da parte dei neoavanguardisti italiani, atta a presentare se stessi come innovatori e insieme come continuatori di una tradizione. In questa operazione un ruolo essenziale giocano i riferimenti al formalismo russo da una parte e a Brecht dall'altra. In particolare, la presenza di Brecht nel dibattito è utile ai nuovi entranti per due motivi, speculari tra loro: 1) nella battaglia per la legittimazione dello scomodo modello formalista

e di se stessi, Brecht funge da "cordone sanitario"⁶⁸ tramite cui è possibile presentarsi in una luce "accettabile" alla critica letteraria marxista degli anni; 2) riuscire a leggere Brecht in modo diverso e originale significa appropriarsi del capitale simbolico di un autore che negli anni Sessanta ha un ruolo chiave nella cultura italiana di sinistra su tantissimi livelli (tanto che questa temperie culturale sarà definita da un affermato critico teatrale "L'età di Brecht"⁶⁹), strappandone l'eredità poetica ad autori come Fortini con un'operazione per certi versi molto simile a quella, sicuramente più visibile, attuata su Eliot contro il poeta al vertice della legittimazione: Eugenio Montale.

Una riflessione di questo tipo permette di comprendere meglio anche la frase di Fortini da cui siamo partiti e l'esigenza fortiniana di marcare dei distinguo tra i ripetitori sterili di Šklovskij e l'attualità di Brecht. L'operazione di Fortini è parimenti interessante, spinta dall'esigenza di non farsi strappare l'eredità da minacciosi nuovi entranti, anche perché egli in quegli stessi anni si sta creando una posizione da contrapporre all'egemonia lirica italiana proprio traducendo e importando nel campo letterario italiano la lingua "doppiamente *altra*"⁷⁰ di Brecht. La lettura fortiniana di Brecht è agli antipodi rispetto a quella neoavanguardista: sulla scorta di Lukács e della sua categoria di prospettiva, lo straniamento è da lui interpretato e praticato come una possibilità estrema di leggere anche i tratti più alienanti della società neocapitalistica attraverso una spinta tutta classica all'unità dell'uomo, per poter raccontare la modernità dall'esterno, con uno slancio che punta a superarla. Non a caso, proprio nel quinto numero del *Menabò*, qualche pagina prima del sopracitato saggio di Eco, Fortini scrive polemicamente nel suo *Astuti come colombe* "di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più 'reazionario' degli scrittori" al cospetto dei "gestori della cultura industriale e progressi-

⁶⁸ L'espressione è attribuita in maniera dubbia a Vittorini o a Calvino da Eco nel suo "Opera aperta: il tempo, la società", op. cit., p. VIII.

⁶⁹ A. Lazzari, *L'età di Brecht*, Milano 1979.

⁷⁰ L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini: saggi e proposte di lettura*, Lecce 1999, p. 136.

⁶⁶ Su quanto questa lettura di Brecht risenta delle riflessioni di Barthes, si rimanda alla nota 54.

⁶⁷ *Manuale di poesia*, op. cit., p. 10.

sta"⁷¹ e non a caso proprio in quella sede propone la sua opzione di resistenza e di straniamento:

[...] preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi.⁷²

Sulla cospicua problematicità insita nell'interpretazione di questa posizione fortiniana è impossibile qui soffermarsi. In ogni caso, l'opposizione costruita tra brechtiani e avanguardisti avrà vita breve e già dopo il Sessantotto non avrà più senso di esistere. In ambiente neoavanguardistico, in particolare, le posizioni si divaricheranno tra uno strutturalismo semiotico ormai disinteressato alla modificazione della società e un ritorno alla comunicazione in cui, in un contesto totalmente mutato, un Brecht divenuto marginale servirà a Sanguineti per legittimare, insieme con quello brechtiano, il suo "periodo in qualche modo purgatorio"⁷³. Negli anni Sessanta, invece, la battaglia per l'eredità brechtiana terrà impegnati molti tra i più importanti intellettuali e poeti italiani del secondo Novecento. Ma non tutti. Non è inutile notare che tra le due strategie per accumulare capitale simbolico (contrapporre i formalisti all'egemonia marxista o tentare un amalgama) i nuovi entranti neoavanguardisti sembrano muoversi in realtà in due diverse direzioni: i prosatori (Arbasino e Manganeli) verso la prima, mentre verso la seconda sono interessati soprattutto i poeti e tra loro, com'era facile intuire, coloro che si collocano più a sinistra e non vogliono rinunciare alla nozione di impegno (soprattutto Sanguineti e Pagliarani). Arbasino, che non è né poeta, né brechtiano, né tanto meno marxista, riassumerà così perfettamente quella temperie culturale, in quello che, non senza ironia, chiamerà lo "*Zeitgeist* epico": "Il *priem ostranenija* [...] corrisponderà inevitabilmente all'*alienazione*, se non addirittura (meglio) allo *straniamento*, dunque naturalmente *Verfremdungseffekt*, con spettacolari analogie fra

il saggio-programma di Šklovskij e i testi di Brecht posteriori esattamente di vent'anni"⁷⁴.

Oggi invece, a cinquant'anni di distanza, possiamo provvisoriamente concludere che alla domanda su chi abbia più ragione, con la sua interpretazione e con la sua appropriazione o, se si preferisce, su chi siano il vero Brecht e il vero Šklovskij non spetta a noi rispondere, e che forse in fin dei conti questa è una domanda di poca importanza, sia da un punto di vista storico che da un punto di vista letterario, soprattutto riguardo ad autori come Šklovskij e Brecht. Il primo concepiva la letteratura come un meccanismo dinamico in continua contraddizione con se stesso per rinvigorire la percezione umana della realtà, per far sì che si possa scoprire come nuova, e il secondo concepiva l'arte come uno strumento di divertimento e conoscenza insieme, plagiando e divorando senza scrupoli forme, concetti, estetiche, linguaggi, per rifunzionalizzarli e piegarli al suo progetto di educazione all'intelligenza.

Forse, in clima šklovskiano o brechtiano, sarebbe più interessante chiedersi quali forme letterarie siano state e siano oggi efficaci, quali abbiamo rievocato e quali riescano a ravvivare la nostra percezione, quali, e in che modo rispetto al passato, riescano a smuovere la nostra incoscienza per renderci capaci di vedere i nostri comportamenti e il nostro mondo in modo diverso, facendoci venire voglia di cambiarlo e di viverlo a fondo, con stupore e intelligenza, mentre siamo, invece, ormai, inesorabilmente, quotidianamente travolti da shock sì stranianti ma pubblicitari e inconsistenti, trascinati via dalla corrente. Perché Šklovskij voleva che la letteratura fosse un rapporto non supino con il passato, una relazione zio-nipote e, citando Ejzenštejn, scriveva: "nella vita la verità esiste sempre, ma è la vita che solitamente manca"⁷⁵.

www.esamizdat.it Salvatore Spampinato, "Sobri e ubriachi". Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: *ostranenie, Verfremdung, alienazione*", e*Samizdat*, (XII), pp. 39-49

⁷¹ F. Fortini, *Saggi*, op. cit., p. 67.

⁷² Ibidem.

⁷³ E. Sanguineti, "Il paradosso dell'autore", *l'Unità*, 14 agosto 1976.

⁷⁴ A. Arbasino, "Viktor Šklovskij", op. cit., p. 416.

⁷⁵ V. Šklovskij, *C'era una volta*, Milano 1968, p. 216.