



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

TATIARA ALINE PINTO

O SONO E O SONHO NA POÉTICA DE FRANCO FORTINI

Florianópolis
2019

Tatiara Aline Pinto

O SONO E O SONHO NA POÉTICA DE FRANCO FORTINI

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr.^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano.

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

PINTO, Tatiara Aline.

O sono e o sonho na poética de Franco Fortini. / Orientadora:
Patricia Peterle Figueredo Santurbano- Florianópolis, SC, 2019.
219 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e expressão. Programa de Pós-graduação em
Literatura.

Inclui referências.

1. Literatura italiana 2. Franco Fortini 3. Sono/sonho.

Tatiara Aline Pinto

O SONO E O SONHO NA POÉTICA DE FRANCO FORTINI

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof^a Dr^a Lucia Wataghin
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a Dr^a Maria Aparecida Barbosa
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a Dr^a Égide Guareschi
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Prof. Dr. Márcio Markendorf
Coordenador do Programa

Prof^a Dr^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
Orientadora

Florianópolis, 23 de abril de 2019.

*Às mães solo
e à memória de Nicanor Pinto.*

Agradecimentos

À professora Patricia Peterle, pela disponibilidade, pela paciência carinhosa, por todo auxílio no decorrer desta pesquisa, por me fazer descobrir e confiar em algumas habilidades.

Ao companherismo, aos doces devaneios e as sugestões precisas de Fermin Erdocia.

À força silenciosa de minha mãe Maria de Lourdes Pinto.

Aos meus avós, tias e tios, João e Pedro pela força e amor.

Ao exemplo de Franco Fortini, por não se conformar diante das injustiças.

Ao círculo de mulheres La loba, em especial à Claudia, Laís e Jurema, pela amizade e revisão deste estudo.

Ao Elias Vidal Filho, por ser presente.

À Vincenzina, Ionara, Mariana, pela amizade e prontidão nos auxílios variados durante esta pesquisa.

Ao professor Enrico Testa, pelo conselho do que não fazer com a obra de Fortini.

Aos colegas do PPGLIT, em especial à Contragolpe, pela horizontalidade da nossa gestão.

Aos colegas do NECLIT, em especial à Elena, Fabi e Agnes, pelas parcerias.

À professora Égide Guareschi pelas observações e apoio durante o trabalho de pesquisa e produção.

Aos amigos que fiz na estrada, por me ensinarem sobre a generosidade.

Aos conhecimentos do povo da floresta, em especial os Yanomamis, os Shipibos, os Guaranis e os Boras.

À banca de qualificação, pelos encaminhamentos.

Aos servidores do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC.

Ao povo brasileiro que através do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico financiou essa pesquisa e conseqüentemente proporcionou minha integração aos grupos de Maracatu Baque Mulher Florianópolis e à Associação Cultural Arrasta Ilha.

À fidelidade de Sisa Bartolina.

À natureza por me proporcionar uma vida repleta de belezas.

Heráclito

*O segundo crepúsculo.
A noite que se afunda no sono.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo.
A manhã que foi a aurora.
O dia que foi a manhã.
O dia numeroso que será a tarde gasta.
O segundo crepúsculo.
Esse outro hábito do tempo, a noite.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo.
A aurora sigilosa e na aurora
o soçobrar do grego.
Que trama é esta
do será, do é e do foi?
Que rio é este
pelo qual flui o Ganges?
Que rio é este cuja fonte é inconcebível?
Que rio é este
que arrasta mitologias e espadas?
É inútil que durma.
Corre no sono, no deserto, num porão.
O rio me arrebatou e sou esse rio.
De matéria corrosível fui feito, de misterioso tempo.
Talvez o manancial esteja em mim.
Talvez de minha sombra,
fatais e ilusórios, surjam os dias.*

Elogio da sombra (1969)

Jorge Luiz Borges

RESUMO

Esta dissertação busca analisar as aparições dos termos “sono” e “sonho” na poética de Franco Fortini. Ao tecer um panorama a respeito das variações de sentido e potencialidades destes termos, de *Foglio di via* (1946) à *Composita Solvantur* (1994), passando pela experiência da revista *Il Politecnico*, o estudo proposto encontrou um processo alegórico que articula o apelo do poeta à classe intelectual. Uma vez que o aparato teórico auxiliará com conceitos e considerações para elucidar estas alegorias, o sono poderá ser visto como apatia política e em última instância associado à causa da morte. O objetivo desta pesquisa é articular em que medida o engajamento social se dá pelo refinamento estético, através da e na linguagem, mediante algumas discussões acerca do papel da cultura e dos intelectuais no pós-guerra italiano. O fluxo da análise crítica, ao se deparar com o onírico e suas fantasmagorias pretende averiguar como o sonho revolucionário e messiânico de estabelecer a justiça social orbita a poética de Fortini. Para isso, esta pesquisa traça uma leitura política do sonho e do espaço em que são projetadas as imagens oníricas. O elemento onírico da poesia de Fortini é também tratado, anacronicamente, por meio dos conhecimentos ameríndios, passando por Levi-Strauss, por Eduardo Viveiros de Castro e pelo xamã-yanomami Davi Kopenawa, numa tentativa de “perspectivar contrastes”, na medida em que busca, a partir do prisma Americano, lançar um olhar sobre a poesia produzida na Itália.

Palavras chave: 1. Poesia italiana; 2. Franco Fortni; 3. Sono; 4. Sonho

RIASSUNTO

Questa tesi ha come obiettivo quello di analizzare le occorrenze dei termini “sonno” e “sogno” nella poetica di Franco Fortini. Tessendo un panorama delle variazioni di senso e delle potenzialità di questi termini, da *Foglio di via* (1946) a *Composita Solvantur* (1994), passando ancora alla esperienza della rivista “Il Politecnico”, lo studio proposto ha individuato un processo allegorico che articola l’appello del poeta alla classe intellettuale. Una volta che l’apparato teorico offrirà ausilio attraverso concetti e considerazioni per chiarire queste allegorie, il sonno potrà essere visto come apatia politica e, in ultima istanza, associato alla morte. L’obiettivo di questa ricerca è articolare in quale misura l’impegno sociale si realizza attraverso l’estetica, per mezzo del e nel linguaggio, mediante alcune discussioni a proposito del ruolo della cultura e degli intellettuali nel dopoguerra italiano. Il flusso della analisi critica, imbattendosi con l’onirico e con le sue fantasmagorie, si propone di verificare in che modo il sogno, rivoluzionario e messianico di stabilire la giustizia sociale, orienti la poetica di Fortini. A tal proposito, questa ricerca intraprende un’analisi politica del sogno ma anche dello spazio, in quale sono proiettate le immagini oniriche, a partire dai sistemi di conoscenza amerindi, passando dalle idee di Levi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro e dello sciamano-yanomami Davi Kopenawa come modi di “prospettare contrasti”, nella misura in cui cerca di partire dal prisma Americano per dirigere lo sguardo sulla poesia prodotta in Italia.

Parole-chiavi: 1. Poesia italiana; 2. Franco Fortini; 3. Sonno; 4. Sogno.

ABSTRACT

This dissertation seeks to analyze the apparitions of the terms "sleep" and "dream" in the poetics of Franco Fortini. By providing an overview of the variations of meaning and potentialities of these terms, from *Foglio di via* (1946) to *Composita Solvantur* (1994), through the experience of "Il Politecnico" magazine, the proposed study found an allegorical process that articulates the poet's appeal to the intellectual class. Since the theoretical apparatus will aid with concepts and considerations to elucidate these allegories, sleep may be seen as political apathy and ultimately associated with the cause of death. The aim of this research is to articulate the extent to which social engagement takes place through aesthetic refinement, through and in language, through some discussions about the role of culture and intellectuals in the post-Italian war. The flow of critical analysis, when encountering the dream and its phantasmagoria, seeks to ascertain how the revolutionary and messianic dream of establishing social justice orbit the poetics of Fortini. For this, this research traces a political reading of the dream and the space in which the dream images are projected. The dream element of Fortini's poetry is also treated, anachronistically, through Amerindian knowledge, through Levi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro, and the Shaman-Yanomami Davi Kopenawa, in an attempt to "look at contrasts", insofar as seeks, from the American prism, to take a look at the poetry produced in Italy.

Keywords: 1. Italian poetry; 2. Franco Fortini; 3. Sleep; 4. Dream.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – A periodicidade da revista “Il Politecnico”	25
Quadro 2 – Poema “Coro dell'ultimo atto” de Fortini e tradução.....	31
Quadro 3 – Estrofe de <i>Rime d'amore</i> de Tasso e o poema “Imitazione dal Tasso” de Fortini.....	33
Quadro 4 – Visualização dos imbricamentos alegóricos de <i>Foglio di via</i>	89
Quadro 5 – Visualização dos imbricamentos alegóricos de <i>Poesie e errore</i>	106

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Il Politecnico</i> . Milano: Einaudi, n.1, set. ,1945.....	19
Figura 2 – foto do livro: MINOIA, 1977, p. 403.....	21
Figura 3 – <i>Il Politecnico</i> . Milano: Einaudi, n. 5, out. , 1945..	24
Figura 4 – <i>Il Politecnico</i> . Milano: Einaudi, n. 5, out. , 1945.....	28
Figura 5 – <i>Il Politecnico</i> . Milano: Einaudi, n. 5, out. , 1945.....	31
Figura 6 – Diego Rivera, <i>Epopéia do povo mexicano</i> , 1935.....	37
Figura 7 – Diego Rivera, detalhe da obra: <i>Epopéia do povo mexicano</i> , 1935	37
Figura 8 – Capa da primeira edição de <i>Foglio di via</i>	49
Figura 9 – Paul Klee, <i>Angelus Novus</i> , 1920.....	68
Figura 10 – Gravura de Albrecht Durer, <i>Melancolia</i> , 1514	136
Figura 11 – As flores do sonho, desenho de Davi KOPENAWA.....	149
Figura 12 – Nicolas Poussain, <i>Paisagem com Homem Morto por uma serpente</i> , 1648	153

SUMÁRIO

Introdução	1
1. ENTREMEIOS: A GUERRA, A RESISTENZA E AS REVISTA .5	
1.1 As raízes da Resistência intelectual nos primeiros escritos fortiniano.....	5
1.2 <i>La resistenza partigiana</i>	10
1.3 Uma nova posição de ação: “Il Politecnico”.....	17
1.4 Surrealismo: a potência do vir a ser e o sonho, segundo Fortini.....	43
2. A TAREFA DO INTELLECTUAL	49
2.1 <i>Foglio di via</i> : a espera de um evento supremo, a estreia do mestre da nova esquerda.....	49
2.2 Velar o sono: o anjo e o lamento elegíaco.....	64
2.3 Outros versos e “La gioia”.....	69
2.4 A crítica fortiniana: <i>Dieci inverni</i> à Lukács.....	76
3. ESPAÇOS DO LIMIAR E DIÁLOGOS	83
3.1 O sono morto: o sistema alegórico de <i>Foglio di via</i>	83
3.2 <i>Poesia e errore</i> : na soleira do espaço onírico.....	90
3.3 A poesia no fundo do sono.....	98
3.4 Em diálogos.....	107
3.4.1 A experiência da tradução: Bertolt Brecht, diálogos operantes.	112
4. ESBOÇO PARA UMA POLÍTICA DO SONHO	122
4.1 O sonho de redenção: messianismo e revolução	128
4.2 Benjamin e Agamben: o direito do <i>spiritus phantasticus</i>	136
4.3 O sonho como fonte de conhecimento: a cosmopolítica Yanomani e o perspectivismo ameríndio	143
Considerações finais	164
Bibliografia referenciada	168
Apêndice	175

Introdução

A Segunda Guerra Mundial provocou o extermínio de aproximadamente 60 milhões de pessoas entre soldados e civis. Os dias foram tomados por uma grande nuvem de morte e vazio. A irracionalidade da morte em massa assolava os vivos. Sobre estes recaía a responsabilidade de reconstrução física e moral dos homens e das cidades. Não há dúvida de que a vida passa a ter outro valor diante da morte. Em *Se a Europa despertar*, Sloterdijk diz que com a Segunda Guerra a Europa sofreu o duro golpe de não ser mais o centro do mundo. No palco da Guerra Fria ficaram em cena apenas os norte americanos e russos. A crise de identidade da Europa no pós-guerra fez com que filosofias e teorias ocidentais fossem revistas, pois de nada valeram no sentido de preservação da vida. A necessidade de reconstrução gerou uma onda de agrupamentos de escritores e intelectuais para repensarem as artes a partir das dores e ruínas da guerra.

No pós-guerra, a literatura, em seu valor estético, passa a depender mais dos fatores externos, adquirindo duas medidas, ou ela era alienada de seu contexto, fechada na auto-referencialidade, ou dialogava com o contexto, denunciava a condição dos homens. Não se pode negar o quanto esse maniqueísmo tendia a reduzir as possibilidades de verdades singulares. Assim, o valor estético das obras de arte estava sujeito ao seu poder de atuação no tocante da vida comum, ao seu contexto imediato. Diante das perdas e cicatrizes da guerra a arte não poderia passar ilesa ou indiferente, a avaliação estética tendia a ser medida pelo grau de provocação, ao poder da obra em suscitar reflexão no espectador. A literatura foi um meio pelo qual muitos escritores manifestavam seu posicionamento político. Certa parcela da classe intelectual exigia comprometimento social por parte da literatura na luta contra as formas de poder da classe dominante. A literatura passou a ser vista também como um canal expressivo capaz de modificar mais diretamente o seu contexto.

A pintura, a música, o cinema e a literatura foram canais de expressão dos sentimentos tanto de falimento como de esperança e reconstrução neste período da história. Os estilhaços da guerra penetravam a arte modificando-a, ao mesmo tempo a arte tinha o poder de redimir as feridas dos homens, pois acolhia suas experiências e transmutava-as artisticamente. As antigas formas literárias atreladas à contemplação da natureza, aos costumes e à moral não representavam mais todas as atuais necessidades da experiência. O luto estratosférico, as atrocidades cometidas em nome da pátria não cabiam mais nos moldes da arte intimista. O

sentimentalismo pessoal, o lirismo, cedeu lugar, não por gentileza, à denúncia de cunho social.

Estudar a literatura do período pós-guerra hoje é colocar-se em vantagem com relação ao passado, pois a distância temporal permite visualizar o panorama das perspectivas de ação exploradas pelos intelectuais diante de regimes totalitários. Poder visualizar as discussões teóricas travadas por aqueles intelectuais, seus sonhos, anseios e preocupações com relação ao futuro, coloca o estudante de literatura diante de uma responsabilidade e da possibilidade de rearmar antigas operações, reavivar o arquivo na esperança de um dia inoperar as forças opressoras atuais, buscando lacunas do processo histórico, repensando categorias e conceitos, que porventura possam ter servido de escopo para legitimar políticas autoritárias.

Entre os sonhos e anseios, deste período, se encontra a poesia do italiano Franco Fortini. Poeta, professor, tradutor e crítico italiano comprometido com a reflexão acerca da função do escritor na sociedade e sobre os modos de ser da poesia. Em comemoração ao centenário de nascimento de Franco Fortini, setembro de 1917, a presente dissertação tem como objetivo apresentar o poeta ao leitor brasileiro por meio da dupla espiral: do sono e do sonho, percorrendo as aparições destes termos em sua obra poética, sem deixar de lado a sua face crítica como também a ensaística, para pensar sua produção poética.

Para alcançar tais objetivos foi feito um levantamento de *Foglio di via* (1946) à *Composita Solvantur* (1994) de todas as aparições das expressões: sono e sonho, além de suas variações semânticas como o verbo dormir, aparições espectrais, entre outras. Ver-se-á o sono, ora como alegoria da falta de senso político, ora como a porta do inconsciente, o sono regenerador e o sono morte. O sonho como motriz da esperança, o sonho da revolução. Em última análise refletir sobre a existência de uma “razão onírica” ou política do sonho, partindo das considerações de Walter Benjamin sobre rever o conceito de história a partir do sonho, chegando à visão ameríndia onde o onírico é a fonte do conhecimento.

A dissertação foi dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo, “Entremeios: a vida, a *resistenza* e as revistas”, articula a formação e a participação de Fortini junto aos *partigiani*, na *Resistenza* italiana. Ao adentrar a revista de Elio Vittorini “Il Politecnico”, seu programa-projeto, seus colaboradores é possível traçar algumas questões de política e cultura que Fortini empreende no início de sua carreira, e como esse envolvimento motivou a publicação de seu primeiro livro e se desdobrou durante toda a sua carreira.

Ainda neste primeiro capítulo será possível refletir sobre a faceta do poeta enquanto ensaísta, mais precisamente sua análise política do surrealismo. Na antologia que Fortini

escreve sobre o surrealismo *Il Movimento surrealista* (1959) ele vai dizer que “o maior valor do surrealismo é ter coincido por um período bastante longo com a própria ideia de literatura” (FORTINI, 1965, p. 58-60). Nesse mesmo texto, que funciona como um elo com o último capítulo, destinado à tratar do plano onírico, o poeta vai dizer que há toda uma parte do homem injustamente condenada, que é o desejo, o eros, o sonho, o delírio, e esta parte deve ser integrada à luz diurna.

O segundo capítulo, “A tarefa do intelectual”, inicia a exploração do “sono” que atravessa o trabalho como um todo, especialmente do “sono” a ser combatido, o apelo, ou o chamado ao despertar de Fortini para com a classe intelectual. Tal chamado à reflexão que pudesse conceber uma nova cultura era o principal ideal da revista “Il Politecnico”, por isso, se faz interessante destacar nela a participação de Fortini. A análise das seções, uma a uma, e dos poemas de *Foglio di via* (1946) será o fio condutor desde capítulo, no entanto, na última parte deste, pode-se encontrar um recorte de alguns textos críticos de Fortini, como também a adesão ao pensamento de Lukács. *Dieci inverni 1947-1957. Contributo a un discorso socialista* (1957), *Per una critica come servizio* (1951), como a entrevista à Éluard *La poesia non è sacra* (1946), são alguns destes textos dos quais foi possível percorrer os caminhos que o poeta foi tomando ao lidar com as tensões acerca da poesia, e da tarefa do intelectual diante dela.

O terceiro capítulo, “Espaços do limiar e diálogos”, ao abordar algumas considerações teóricas sobre a alegoria, seu funcionamento na poética do autor, amplia-se a compreensão da obra de Fortini em um período de profundas transformações estéticas. Visualizar como o sistema alegórico, com seus imbricamentos, opera na poesia de Fortini, é a intenção deste capítulo, na medida em que se articulam esteticamente, o sono como morada da poesia e o engajamento social. O espaço onírico e os seres de outra história, que visitam o sono nos poemas fortinianos, já aparecem nesse ponto do trabalho. Também são abordados no terceiro capítulo alguns diálogos operantes da sua obra, como, Boris Pasternak, Pier Paolo Pasolini, e, principalmente, Bertolt Brecht.

“O esboço para uma política do sonho”, quarto capítulo, parte dos poemas de Fortini para rever algumas marcas do sonho revolucionário, como também os traços do cristianismo-trágico-heróico na sua escrita, através das considerações de Sloterdijk, Hanna Arendt e Octavio Paz. Alguns poemas ao explorarem o plano onírico nos levarão a refletir sobre a fantasmagoria, segundo Susan Buck-Morss, e ainda sobre a fantasia como *spiritus*

phantasticus, definido segundo um conjunto doutrinal, recuperado por Giorgio Agamben, já na segunda parte do capítulo. Esta de fato se dedica a sugerir uma “onirocrítica benjaminiana”, explorando de sua obra as considerações sobre o sonho, como também o conceito de *revolução dialética da rememoração*.

A terceira e a mais significativa parte do capítulo busca analisar o sonho a partir de outro lugar do conhecimento, desde este continente, através da tradição Choctaw (norte-americana) e principalmente do xamã Yanomami Davi Kopenawa (Roraima, Brasil e Venezuela), por meio da obra *A queda do céu* (2015). Esse percurso anacrônico chega ao pensamento ameríndio com a intenção de investigar se haveria nessas culturas uma política orgânica do sonho. Para essa finalidade foi necessário abordar o conceito de “perspectivismo” de Eduardo Viveiros de Campos, como também considerações de Lévi-Strauss, acerca das distinções categóricas entre a visão de mundo ameríndia e a branca.

Além de recuperar as reflexões anti-historicistas de Fortini no sentido de dissolver o que se entende por humano não mais para construí-lo, e sim para reintegrá-lo à natureza. E ainda, noções de Ernesto De Martino que circundam o mito da catástrofe apocalíptica, afim de dar voz à uma sabedoria silenciada através dos séculos.¹

¹ Lembrando que as traduções de textos em italiano que não indicarem o tradutor são minhas, inclusive dos poemas de Fortini.

1. ENTREMEIOS: A GUERRA, A RESISTÊNCIA E AS REVISTAS.

Non ho da giustificarmi per te: ma chi mi conosce sa che ho voluto soltanto esser utile, a mio modo, come so e posso. Non sono popolo, sono figlio di piccoli borghesi ebrei e toscani, astratto, represso, calvinista, ideologizzante – che altro?

Franco Fortini

L'uomo vuole la verità della poesia, quella verità che egli non ha il potere di esprimere e nella quale si riconosce, verità delusa o attiva che lo aiuti nella determinazione del mondo, a dare un significato alla gioia o al dolore in questa fuga continua di giorni, a stabilire il bene e il male, perché la poesia nasce con l'uomo, e l'uomo nella sua verità non è altro che bene più male.

Salvatore Quasimodo

1.1 As raízes da Resistência intelectual nos primeiros escritos fortinianos.

*Lontano lontano si fanno la guerra.
Il sangue degli altri si sparge per terra.*

*In questa mattina mi sono ferito
a un gambo di rosa, pungendomi un dito.*

*Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.
Oh povera gente, che triste è la terra!*

Franco Fortini

Pensar como a guerra e o pós-guerra italiano podem ter contribuído para a escritura de Franco Fortini não é o cerne deste capítulo, no entanto, considerando o percurso literário como indissociável da vida, são relevantes as experiências vivenciadas pelo poeta para uma maior compreensão dos movimentos inerentes à sua escritura. A manifestação de sua poética está em perfeita consonância com o contexto histórico, no momento em que sua geração saía do pós-guerra e o paradigma da arte empenhada ou engajada² era uma questão central não só para Fortini. Foi um momento da história cultural em que as tensões políticas eram latentes e havia, por parte da sociedade italiana, após mais de vinte anos de regime fascista, uma

² Se diz “literatura engajada” afastando-se da ideia de uma literatura que serve de ilustração de uma tese já definida a priori, independentemente da expressão poética. Se aproximando do conceito de “engagement”, ou seja do empenho que pode saltar fora de todos os níveis categorizantes sem perder o sentido poético, onde se contribui para a formação cível através do gozo artístico.

expectativa sobre o posicionamento dos artistas e intelectuais.

Em 1939, durante o regime, por conta da perseguição aos judeus o sobrenome de batismo do futuro poeta, Franco Lattes, foi abandonado, Franco adota o sobrenome da mãe. Nascido em 10 de setembro de 1917, filho de Emma Fortini del Giglio e Dino Lattes, um jovem advogado judeu, voluntário na Primeira Guerra Mundial e antifascista. Por conta da descendência judia foram várias as vezes em que o pai de Fortini, Dino, fora levado à prisão. Uma das acusações era a de fazer parte do grupo “Non mollare” de Gaetano Salvemini e por essa razão esteve um mês na prisão “delle Murate”. Na noite entre dois e três de outubro de 1925 (la “notte dell'Apocalisse”) narrada por Vasco Pratolini em *Cronache di poveri amanti* (1946), o escritório de Dino foi devastado pelos “squadristi”³ e a família passou quinze dias sem saber o paradeiro de Dino Lattes.

Ainda sobre a juventude, entre os doze e treze anos Fortini começa a escrever assiduamente e se apaixona pela pintura. Entre as leituras que mais o impressionaram nesse período está a Bíblia protestante, *Os irmãos Karamazov* (1879) de Dostoiévski e *Martin Eden* (1909) de Jack London, mais tarde *Un uomo finito* (1913) de Papini. Durante a infância os episódios de violência não foram poucos e lhe ficaram na memória, Fortini relata: “Eu tinha cinco anos quando vi os fascistas baterem em alguém que não havia saudado a bandeira”⁴. Não se pode esquecer que antes mesmo de completar vinte anos Fortini já colaborava com os folhetins “Goliardia Fascista”, “Il Bo” e ainda “Gioventù Cristiana”. A amizade com Giorgio Spini o leva a ter contato com ambientes protestantes da cidade de Florença e neste período lê Kierkegaard com entusiasmo.

Destacam-se ainda outros fatos importantes da vida de Fortini que antecedem e são matéria fundante do primeiro livro *Foglio di via*. O encontro com o “maestro”⁵ Giacomo Noventa em 1937, que será um adversário tanto da poesia hermética quanto do idealismo. A aproximação de Noventa ajuda a delinear o posicionamento de Fortini que irá rejeitar várias formas correntes de expressão literária, mais precisamente, aquela expressa pela revista

³ Em 1922 após a “Marcia su Roma” o novo presidente do conselho Benito Mussolini promete a imediata mobilização de todas as brigadas policiais em nome da restauração da ordem pública. Assim nasce o *Squadrisimo* unindo uma nova Milícia Voluntária, os camisa negra ou “squadristi”, graças a eles foi possível ao regime impor uma ditadura fascista na Itália. Mais informações: MILLAN, Matteo. *Squadrisimo e squadristi nella dittatura fascista*. Roma: Viela. 2015.

⁴ “Avevo cinque anni quando vidi i fascisti picchiare uno che non aveva salutato la bandiera.” (FORTINI, 2014, p.33).

⁵ Na ocasião da morte de Noventa em 1960 Fortini escreve: “in morte” versos de *Ospite ingrato*: “Più d'ogni tua parola a me maestro, / per disperato orgoglio a falsi òmeni, / vecchio, fingevi di arrenderti. Io / ero lontano da te, coi tuoi versi”. (FORTINI, 2014, p. 35).

“Solaria” de Florença. A revista, que durou cerca de dez anos, fundada em 1926 por Alberto Carocci e co-dirigida por Giansiro Ferrata, acolhia a tradicional poesia hermética.⁶

“Solaria” não era somente uma revista de tendência hermética, pois foi nela que Elio Vittorini publica seu segundo livro *Viaggio in Sardegna*, em 1934. Cinco anos depois de seu polêmico artigo “Italia Letteraria” em que acusara de provincialismo a cultura italiana, sustentando a necessidade de se escrever em sentido europeu. A produção hermética era uma tendência antes mesmo da Segunda Guerra, com a produção poética de Giuseppe Ungaretti, que havia participado como outros da Primeira Guerra.

Depois da Segunda Guerra, a tendência hermética se vê ao lado de uma nova tendência que é da arte engajada, gerada pelas consequências e ruínas da guerra. Com isso, reconhece-se que as categorias literatura hermética e literatura engajada não serão vistas aqui fechadas em si, o presente trabalho tem a intenção, justamente, de demonstrar como às vezes essas categorias se misturam, e explorar a possibilidade de pensá-las sem querer delimitá-las, muito menos colocá-las uma contra a outra, pelo contrário, “fractalizar” os contornos categóricos possíveis. E a poesia fortiniana é um bom exemplo da intersecção dessas categorias.

Assim que “Solaria” teve seu fim em 1936, seu fundador Alberto Carocci, juntamente com Giacomo Noventa, fundou uma nova revista: “La riforma letteraria”. Nela Fortini publica seu único e breve romance *Anna* (1938) e em seguida publica o texto “Monologo della pazienza”. Neste texto polemiza com Piero Bigongiari e a literatura hermética, sucessivamente faz uma leitura crítica de Ungaretti e Quasimodo centrando a análise desses autores no conceito de solidão. Polêmicas e inimizades farão parte do histórico fortiniano, mesmo antes de sua estreia literária.

O grupo de Noventa, ao recusar a tradição hermética dominante acentua o posicionamento político de seus membros, e logo são denunciados como opositores do regime de Mussolini, o grupo será mal visto pelos apoiadores do governo, gerando enfrentamentos e perseguição pessoal de seus membros, Fortini em uma dessas ocasiões é

⁶ O hermetismo italiano foi um o movimento de concessão mística à palavra poética. Foi Carlo Bo, em 1938, no ensaio *Frontespizio, Letteratura come vita*, quem escreveu o que seria considerado o manifesto hermético, dando os fundamentos teóricos e metodológicos da poesia. Influenciados pelo decadentismo francês de Marllamé e Rimbaud, por Rilke e Eliot como também pelo simbolismo de Pascoli e até mesmo pelo surrealismo. O estilo hermético privilegia a experiência interior, rejeitando o empenho político direto. A linguagem persegue o ideal de “poesia pura” livre de função prática. Há neste movimento uma espera por transcender a matéria, às vezes explicitamente religioso como no caso de Mario Luzi. Um livro importante para pensar o hermetismo fiorentino é *L'hermetismo e Firenze* de Anna Dolfi, o arquivo pode ser encontrado em: < http://www.fupress.com/archivio/pdf/3018_9142.pdf.> Acesso em: 08 janeiro 2019.

agredido entre a multidão.⁷ São vários os episódios que vão deixando marcas, cicatrizes, na vida do poeta.

Em novembro de 1939, Fortini, aos vinte e dois anos, se gradua em filosofia do direito com a tese: *Lo spirito antimachiavellico della Riforma nell'opera di don Valerio Castiglione "Lo statista regnante"*, sua contribuição teórica para pensar o regime de Mussolini. Vale ressaltar que na queda do estadista o poeta escreveu: “a liberdade recebida não conquistada, a grande responsabilidade de cada um, daqui pra frente, o sentido do “agora ou nunca mais”, da vida que começa agora”.⁸ Essa frase já sublinha uma marca de sua dicção: o “agora ou nunca” que será lançado ao leitor, junto com o apelo para uma tomada de consciência. Com efeito para o poeta o “agora” contém a possibilidade de atuar no *status quo*, o “agora” fortiniano contém em si a responsabilidade de intervenção para com os acontecimentos do mundo. Foi ainda nesse período que o futuro poeta se converte ao protestantismo “valdese”⁹.

Nesse mesmo ano, Fortini assume o cargo de professor suplente no Instituto Técnico na cidade de Porto Civitanova (Marche), onde um diretor fascista denuncia sua descendência judia, e o leva a perder o cargo. A lei racial decretada por Mussolini em 1938 intensificou o isolamento vivenciado pelo futuro poeta. Isso não o impediu de se formar também em Letras, Fortini já era advogado quando defendeu uma tese em História da Arte sobre Rosso Fiorentino, em junho de 1940. Logo após a formatura se dirigiu com a mãe para a prisão “delle Murate” para encontrar o pai que havia sido mais uma vez encarcerado. Na ocasião, Fortini assumiu os casos jurídicos mais urgentes em que o pai estava trabalhando.

Fortini não permaneceria advogando em Florença por muito tempo, pois, o mundo entrara mais uma vez em Guerra. Como reservista, foi convocado para prestar serviço militar, passando por diversas transferências, em 1941 passa por Roma, Civita Castellana e Perugia, em 1942, a serviço do Estado, serve em Sanremo, Castiglione Saluzzo e Cecina. Ainda durante a primeira e menos drástica fase da Segunda Guerra, Fortini publica sua tradução de Flaubert, *Un cuore semplice*, em 1943. No mesmo ano chega ao fim o regime fascista de

⁷ Sobre essa agressão Fortini conta: “‘Sporco ebreo antifascista’, queste parole accompagnate da un pugno e dal sapore del sangue sui denti; e il pugno era quello d'un senior della Milizia, fratello d'un mio conoscente che avrei traviato col mio giudaismo; e miei i denti; in una via del centro di Firenze, tra la folla, primi di novembre del 1939”. (FORTINI, 2014, p. 36).

⁸ “la libertà ricevuta non conquistata, la responsabilità grande di ciascuno, da oggi in poi, il senso dell “ora o mai più”, della vita che comincia ora” (FORTINI, 2014, p. 36).

⁹ Fundada por Pedro Valdo no século XII, a igreja protestante valdese, cristã reformada, teve sua difusão na Itália e Suíça.

Mussolini.

Em 8 de setembro de 1943¹⁰, o dia em que as autoridades italianas anunciaram no rádio o armistício¹¹ com os Aliados, o regime nazista alemão considera o fim da aliança com a Itália e passa diretamente a encará-la como inimiga, e então, o país é subitamente atacado pela força bélica nazista. Neste dia, Fortini se encontrava na condição de sub-tenente da infantaria em Milão, como tal, tentou armar os soldados italianos para se confrontarem com o exército inimigo. O poderio bélico alemão era superior ao italiano, e durante o bombardeio à cidade de Milão os soldados italianos foram acudados e tiveram de se retirar rapidamente em direção à Suíça. Foi também em vão a tentativa de Fortini de reentrar, dias depois, em Florença.

Assim, o poeta foi coagido ao exílio na Suíça, se havia formado em Zurique um decisivo grupo de exilados e voluntários anti-nazista, vindos de várias partes da Europa. Nos cadernos fornecidos pela Cruz Vermelha o poeta escreve, nestes dias, algumas recordações que formarão o texto *La guerra a Milano* (1943). Durante o exílio, na casa do pastor Alberto Fuhrmann, Fortini diz ter vivido a segunda universidade: “foi um turbilhão de descobertas”, “uma verdadeira segunda universidade, um momento extraordinário”¹². Na casa de Fuhrmann, Fortini entra em contato com vários artistas e escritores, como Jean Starobinski, Cesare Cases e reencontra Adriano Olivetti.

Neste período Fortini lê Marx, Serge e Ignazio Silone. Este último, que também se encontrava exilado na Suíça¹³, patrocina sua inscrição no Partido Socialista da Unidade Proletária em 1944. É ainda Silone quem apresenta o texto *La guerra a Milano* (1943) para o editor Oprecht, em Baden. No exílio o poeta de Florença colabora com o periódico da federação socialista: “L'avvenire dei lavoratori” e conhece Ruth Leiser, sua futura esposa. Estes novos agrupamentos de escritores, pintores e intelectuais contribuíram para o seu amadurecimento político e literário, e provavelmente para a decisão de Fortini de se unir aos *partigiani*, era assim chamado o grupo da *Resistenza* italiana, composto por civis armados,

¹⁰ Mais detalhes sobre o fatídico 8 de setembro de 1943 consultar: BIANCONI, Leonardo. *Bandidos e heróis: os partigiani na Resistenza de Beppe Fenoglio*. Dissertação (2013) UFSC - CCE. Disponível em: <<http://tede.ufsc.br/teses/PLIT0567-D.pdf>> Acesso em: 06 novembro 2017.

¹¹ Armistício consiste em um acordo formal que suspende hostilidades entre os lados envolvidos em uma batalha, ou seja, que os italianos não estavam mais em guerra contra os anglo-americanos. Na história italiana, esta data, marca também o início da Resistência.

¹² “fu un turbine di scoperte”, “una vera seconda università, un momento straordinario” (FORTINI, 2014, p. 37).

¹³ Para mais detalhes sobre Silone neste período ver: PETERLE, Patricia. *Ignazio Silone encruzilhadas entre literatura, história e política*. Niterói: Comunidade, 2011.

combatentes antifascistas.

1.2 *La resistenza partigiana*

Fortini, ao receber a notícia de que a cidade de Domodossola, na fronteira entre a Suíça e a Itália, havia sido liberada da ocupação do exército alemão pelos *partigiani*, decide se juntar ao grupo. Tal motivação o fez voltar para a Itália em outubro de 1944, deixando o exílio na Suíça, partindo para a cidade de Domodossola, ali se apresenta ao comandante *partigiano* Matteotti, e encontra Gianfranco Contini, Giansiro Ferrata (co-diretor da revista “Solaria”) entre outros. Aos *partigiani* Fortini dedica o poema:

Canto degli ultimi partigiani

Sulla spalletta del ponte
Le teste degli impiccati
Nell'acqua della fonte
La bava degli impiccati.

Sul lastrico del mercato
Le unghie dei fucilati
Sull'erba secca del prato
I denti dei fucilati.

Mordere l'aria mordere i sassi
La nostra carne non è più d'uomini
Mordere l'aria mordere i sassi
Il nostro cuore non è più d'uomini.

Ma noi s'è letta negli occhi dei morti
E sulla terra faremo libertà
Ma l'hanno stretta i pugni dei morti
La giustizia che si farà

(FORTINI, 2014, p. 24).

Nesse poema se nota quão impactante foram as experiências junto ao grupo, para além de recompor cenas de guerra, nas quais se avistam partes dos corpos mortos (“sulla spalletta del ponte/ Le teste degli impiccati”, “Le unghie dei fucilati”), ele consegue expressar o processo de desumanização pelo qual passavam os combatentes.

Na primeira estrofe a repetição da expressão “degli impiccati”, do segundo e quarto verso, além de compor a musicalidade do canto, reforça a cena cruel dos corpos mortos. As imagens que o poema constrói entre a primeira e segunda estrofe são no mínimo chocantes, pois não se fala do corpo inteiro e sim das partes “teste”, “unghie” e “denti” (cabeças, unhas

e dentes) sobre a ponte, sobre o pasto e na água.

Já nas terceiras e quartas estrofes há uma espécie de reflexão sobre as cenas apresentadas, Fortini mantém a repetição quase completa de alguns versos explorando a musicalidade do “canto degli ultimi partigiani”, dando um ritmo de marcha ao poema, e o faz tanto pelo uso da aliteração em “m”, quanto pela assonância em “i” do verso: “Mordere l'aria mordere i sassi”, em português: “Morder o ar morder as pedras” o que pode se referir à raiva, à fome, à loucura, enfim, à desumanização pela qual passaram aqueles homens, pois “o nosso coração e nossa carne não são mais de homens.”

O canto/poema que inicia com cenas pavorosas de corpos dilacerados termina evocando liberdade e justiça. A quarta estrofe inicia com uma conjunção adversativa, “Ma”, tal expressão funciona como divisor de águas no poema, no sentido de demonstrar oposição às cenas descritas até então. Reforçano a ideia do poema de que mesmo diante dessas atrocidades, nós “sobre a terra faremos liberdade”, e a justiça será feita. Não restam dúvidas que a perda de tantas vidas imprimia o senso de responsabilidade em alguns sobreviventes, e estes serão os encarregados da justiça futura. O leitor poderá seguir na obra do poeta um itinerário que busca manter vivo os votos de liberdade e justiça.

Essa busca gera um espírito afoito que domina sua poesia, nesses anos serão poucos os poemas com atmosfera apaziguada, em grande parte deles há uma névoa conflituosa rondando a voz do poema. E assim, os acontecimentos históricos vão ser aproveitados na batalha cultural e coletiva contra o fascismo e a injustiça, dando corpo aos temas do primeiro livro *Foglio di via* (1946).

Fortini não estava sozinho ao ousar fazer poesia da experiência de guerra. Italo Calvino no prefácio da segunda edição de *Il sentiero dei nidi di ragno* diz ter sido fisiológica, existencial e coletiva a explosão literária no pós-guerra. Neste ínterim há uma exigência urgente não só na poesia que é a necessidade de comunicação entre escritor e leitor, o rito de expurgar as feridas da guerra se estende à linguagem literária, o redimir-se se intensifica no contar das experiências vividas. Calvino diz:

A explosão literária daqueles anos na Itália foi, antes de ser um fato de arte, um fato fisiológico, existencial, coletivo. Tínhamos vivido a guerra – tínhamos tido apenas o tempo de ser *partigiano* [...] Ter saído de uma experiência – guerra, guerra civil – que não havia economizado ninguém – estabelecia uma forma imediata de comunicação entre o escritor e seu público: era o cara a cara, com os pares, cheios de histórias para contar, cada um tinha a sua, cada um tinha vivido vidas irregulares

dramáticas aventurosas, nos arrancava as palavras da boca.¹⁴

Fortini está imerso nesta explosão literária que pretendia comunicar e intervir socialmente. Na década de 1940, não somente na Itália, unir literatura e experiência social era uma demanda. A *Resistência* italiana em seu critério político estendia suas ações na cultura e consequentemente na literatura. Os intelectuais se organizavam dentro e fora dos partidos na tentativa de conseguir abarcar a nova realidade que se instaurava, assim, incorporavam a política aos seus projetos culturais, baseando-se na força dos ideais socialistas da *Resistenza*.¹⁵

Essa necessidade do novo, no plano físico e intelectual, da reconstrução teve na *Resistenza partigiana* seu ponto de partida. Foram os *partigiani* que levaram a cabo toda a indignação e repulsa ao fascismo. A partir deles se alimentava o argumento de que o trabalho dos intelectuais, suas obras, deveriam se colocar a favor da emancipação da classe popular de toda e qualquer opressão. Segundo o Manual literário de Giulio Ferroni, *Storia e testi della letteratura italiana – ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra* (2005), esse “empenho” ou esse chamado aos escritores em favor das massas, durou de 1945 até 1956, ou seja, a produção do poeta estudado aqui nasce com essa expectativa, que pairava sobre seu contexto.

A poesia “empenhada” de Franco Fortini vai se configurar também como uma tentativa de se desvencilhar da poesia hermética de Florença, da qual ele havia mantido estreita relação durante sua formação. Pois, os moldes da literatura hermética, diga-se de passagem, fechada no interior do sujeito, apreciada antes da guerra, foram duramente questionados, pois o acentuado esteticismo de sua linguagem não comportava experiências comunicáveis.

Não seria exagero dizer que a literatura também se reinventava depois da guerra. A paisagem e o questionamento existencial mais intimista descontextualizando do social e

¹⁴ L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano. [...] inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. (CALVINO, 2006, p. 11) Tradução nossa.

¹⁵ A linha de frente do “empenho” era notável a participação de intelectuais envolvidos nos partidos políticos, como por exemplo, o partido d'Azione, constituído clandestinamente em 1942. O partido defendia a constituição de uma república parlamentar, a reforma agrária, a liberdade sindical e o descentramento político-administrativo. Mais detalhes consultar *Storia e testi della letteratura italiana*. In: FERRONI, 2005, p. 37.

histórico vão ser postos em segundo plano diante da demanda e emergência das novas configurações da realidade do pós-guerra. A *Resistenza* representou a fusão entre paisagem e pessoas, nos diz Calvino.¹⁶ Após duas guerras mundiais os intelectuais e artistas se depararam mais fortemente com a necessidade de mediar as relações artísticas, fomentar inclusive a reconstrução emocional pelo viés da cultura. Comunicar experiências e pensar em como envolver as questões de ética na estética literária impulsionavam os encontros e correntes de escritores e intelectuais. Esse impulso foi em parte ocasionado pelo espírito da *Resistenza*, o qual reabria o diálogo artístico-intelectual.

Mesmo com as transformações e o *duro clima* instaurado *depois* da guerra, Giorgio Caproni, em *Prose Critiche 1934-1957*, chama a atenção para o fato de que não se pode ignorar a progressiva maturação dos conteúdos e dos próprios intelectuais, e que esta não emergia separadamente do seu tempo, enfatizando o papel dos poetas que vieram antes dos terríveis fatos bélicos. Sendo assim, não é possível pensar o reinventar-se isolado de uma tradição, não há dúvidas da importância dos poetas de *antes* da guerra, inclusive dos ditos herméticos, que serviam de modelo para os novos modos culturais, como parte natural do desenvolvimento dos escritores.

A produção poética carrega a herança desse período de transição, talvez acelerada pela guerra, e no caso de Fortini e tantos outros intelectuais italianos, há de se considerar a participação junto aos membros da *Resistenza*. Defender-se do avanço fascista depositará sobre sua linguagem certo inconformismo, além do tom introspectivo, com uma tônica de violência. Fortini não tem uma visão monumental da Resistência¹⁷. Vale ressaltar que a

¹⁶ “Eu tinha uma paisagem. Mas para poder representá-la me ocorria que ela se tornasse secundária em relação à outras coisa: à algumas pessoas, à algumas histórias. A resistência representou a fusão entre paisagem e pessoas.” (“Avevo un paesaggio. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcosa'altro: a delle persone, a delle storie. La resistenza rappresento la fusione tra paesaggio e persone.”). (CALVINO, 2006, p. 12.)

¹⁷ É importante lembrar que Fortini tem como falsa a acusação de que todos os membros da *Resistenza* queriam a morte dos fascistas e alemães, ele diz: “Não foi dada, e quiça quantos anos ainda não será dada, uma interpretação autêntica da Resistência e do 25 de abril de 1945. Quiça por quantos anos continuará à servir como exercício de hipocrisia e patriotismo. As mãos dos companheiros e dos parentes acenderão as velas sobre o mármore das vilas, enquanto nas cidades ainda se inaugurarão monumentos. Mas nada será até quando viverão a falsidade e a injustiça de que todos os homens da Resistência, também aqueles que não usavam bandanas vermelhas, queriam matar com os fascistas e os alemães”. (FORTINI, 2006, p. 83. “Non è stata data, e chissà per quanti anni ancora non sarà data, una interpretazione autentica della Resistenza e del 25 aprile 1945. Chissà per quanti anni continuerà a servire da esercizio di ipocrisia e di patriottismo. Le mani dei compagni e dei parenti accenderanno i lumi sotto i marmi dei paesei, mentre nelle città si inaugureranno ancora monumenti. Ma nulla sarà finché vivranno la falsità e l'ingiustizia che tutti gli uomini della Resistenza, anche quelli che non portavano fazzoletti rossi, volevano uccidere con i fascisti e i tedeschi.”). Essa questão da não monumentalização da Resistência, do ponto de vista literário, será trabalhada por Beppe Fenoglio.

introspecção fortiniana não se fecha no interior do sujeito, o *eu* não é colocado no foco das atenções, o mergulho sobre a própria condição gera o *leitmotiv* fortiniano: a intenção de refletir a experiência de muitos¹⁸.

Pode-se dizer que, principalmente na fase inicial, sua obra é herança também do pensamento gramsciano de “atribuir à arte uma tarefa social transformadora”¹⁹. Esse é seu primeiro projeto literário: dar voz à experiência coletiva da guerra, dando voz aos seus efeitos, tal projeto pode ser facilmente verificado na leitura de seu primeiro livro de poemas *Foglio di via* de 1946.

Nessa perspectiva, a necessidade de reconstruir-se enquanto sujeito livre, de sentir-se, antes de tudo, cidadão politicamente ativo, de refletir sobre os acontecimentos para repensar as bases teóricas e promover a efervescência cultural vertebrava os encontros de escritores e colaboradores das revistas. As revistas literárias foram um profícuo veículo na formação de novos preceitos artísticos, nelas se articulavam teorias e métodos mais próximos do evento e da história, formava-se o que seria mais tarde um legado do pós-guerra para os intelectuais italianos. Além de serem o meio pelo qual muitos novos intelectuais adentravam o universo literário, as revistas foram o lugar onde se mantinha viva a esperança de dias melhores. Entre a segunda metade da década de quarenta e de cinquenta, para exemplificar, foram criadas mais de dez revistas literárias na Itália.²⁰

Destaca-se a revista “Ragionamenti”, por ser fruto das discussões que aconteciam no círculo de escritores em que se encontrava Fortini. Inclusive a ideia da revista nasce na casa do poeta, na via Strobel em Milão. Juntamente com Roberto e Armanda Guiducci, Luciano

¹⁸ No prefácio para a segunda edição de *Foglio di via* em 1967, escreveu Fortini: “Estaria contente que aqueles versos pudessem ainda comover e interessar. Mas outra coisa merece atenção: que se reflita uma experiência de muitos”. (FORTINI, 2014, p. 64) “Sarei contento che quei versi potessero ancora commuovere o interessare. Ma altro merita attenzione: che vi si rifletta un'esperienza di molti”.

¹⁹ Raul Antelo no texto *O pensamento italiano e os impasses políticos do Moderno* aponta que a crítica estética italiana na segunda metade do séc. XX estava cindida em duas vertentes: a *filosofia da práxis*, dos herdeiros de Gramsci e a *estética da formatividade*, dos que acatavam a lição de Luigi Pareyson. (PETERLE; GASPARI, 2012, p. 26).

²⁰ Fortini colabora com: a já mencionada “La riforma letteraria” (1939), do grupo Noventa; a revista “Il Politecnico” (1945) de Elio Vittorini; a revista “Nuovi Argomenti” (1953) em atividade até hoje, de Alberto Moravia e Alberto Carocci; “Officina” (1955) de Roversi - que mantinha estreita ligação com a tradição realista - e de Leonetti que se aventurava pela nova vanguarda, nela participa também Pasolini que convida Fortini a colaborar; a revista “Ragionamenti” (1955) que nasce na casa de Fortini e mais tarde “Il Menabò” de Vittorini e Italo Calvino (1959). Outras revistas da década: “Il Ponte” de Calamandrei (1945); “Società” de Bandinelli, Bilenchi, Luporini, Manacorda e Muscetta (1945); “Belfagor” de Luigi Russo (1946), as três últimas de Florença; “Botteghe Oscure” de Caetani e Bassani (1948); “Galleria” de Sciascia, Petrucciani, Tognelli e Consolo (1949); “Paragone” de Longhi, Banti, Bertolucci, Gàrboli (1950); “Il Caffè” de Vicari (1953), “Il Contemporaneo” de Bilenchi (1954) e “Tempo presente” de Chiaromonte e Silone (1956). Uma lista completa das revistas literárias e culturais pode ser encontrada em: (FERRONI, 2005, p. 108).

Amodio e Sergio Caprioglio, no momento em que decidiam as razões para continuarem com a publicação do folheto “Discussioni”, Fortini relembra ter dito na ocasião: ““Se não queremos completamente dispersar-nos e se não queremos perder o fruto destes anos de discussões, decidamos por publicar uma pequena revista.’ De fato tínhamos falado tantas vezes que não teve necessidade de outras discussões. Em menos de uma hora tínhamos decidido as principais características que “Ragionamenti” assumiria”²¹

Dirigida pela napolitana Armanda Guiducci a revista “Ragionamenti” foi publicada em 1955, era bimestral e tinha como objetivo a revisão crítica do marxismo, no sentido de desprovincializar a cultura italiana abrindo-a para o pensamento de Adorno de *Dialética do Esclarecimento* e Lukács de *História e consciência de classe*. A revista teve seu fim em 1957. Em 1974, foi fundada uma revista com o mesmo nome por Giuseppe Averardi, então membro da direção do Partido Socialista Democrático Italiano, que porém, não apresenta nenhuma relação com Fortini.

Sobre esse período de efervescência promovida pelas revistas, no texto “*Riviste della Nuova Sinistra*” (FORTINI, 2006, p. 377) Fortini aponta sérias contradições entre os termos do discurso e a intenção dele, fazendo uma profunda análise sobre a composição instável do discurso das revistas, entre uma intencionalidade imediata, (alimentada pela agitação estudantil e pelas greves) e a certeza (de origem marx-leninista) de que aquela intencionalidade seja indispensável para o momento teórico como formalização de uma “verdade” cognitiva (científica, ética, estética) e finalmente a impossibilidade ou incapacidade de colher a fase de distinção entre esses dois momentos (ou seja a dificuldade de implementar a relação dialética).²² Seu refinamento político o leva a não temer polêmicas.

No livro *Un giorno o l'altro* (2006), organizado por Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, pode-se acompanhar ano a ano através de pequenos textos e cartas como naturalmente se torna visceral a necessidade de seu posicionamento em uma variedade de assuntos político-literários. Como, por exemplo, comentando novos livros, artigos de jornais, acontecimentos como o *Referendum* de 1946, no qual a população foi consultada sobre manter o regime monárquico ou adotar o sistema republicano. Neste livro também se pode encontrar a rede de importantes interlocutores do poeta, como cartas para diversos escritores como

²¹ ““Se non vogliamo completamente disperderci e se non vogliamo perdere il frutto di questi anni di conversazioni, decidiamoci a stampare una piccola rivista’. Ormai ne avevamo parlato tante volte che non ci fu bisogno di altre discussioni. In meno di un’ora avevamo deciso i principali caratteri che “Ragionamenti” avrebbe avuto” (FORTINI, 2006, p. 323).

²² Mais detalhes no texto “*Riviste della Nuova Sinistra*”. (FORTINI, 2006, p. 380).

Montale, Vittorini, Debenedetti, Calvino, Adorno, Pasolini entre outros. Por exemplo, cartas para: *Al Consiglio Direttivo Milanese della Associazione Italia-URSS*; *Risposte sullo “stato guida”*; *Al museo indiano*; *Aspettando Alicata*, entre outros destinatários. Além de sucessivas intervenções publicadas em jornais, como o texto *Mondo operaio*, no jornal “Contemporaneo” de 5 de maio de 1958.

Fortini não hesitava em indagar publicamente sobre o cunho ideológico-político das revistas, ao sair da revista “Officina”, por exemplo, ele diz: “seja capaz de me convencer da ideia de alguma utilidade das revistas literárias que se dizem de tendência que não assumem explicitamente a própria figura ideológica-política” (FORTINI, 2014, p.52). Assumir a própria tendência política era imprescindível tanto para escritores, artistas quanto para as revistas literárias. As revistas do pós-guerra mantiveram a posição contestadora da oficialidade cultural garantindo a possibilidade de encontrar novos instrumentos teóricos, o apaziguamento do caos e o espaço para abertura de uma consciência mais popular e democrática.

Na maneira poética do primeiro Fortini²³ a experiência do sujeito será colocada no centro da discussão, seguindo o que seria chamado mais tarde de tradição da *Nuova Sinistra*. Essa tradição em desenvolvimento buscava novos modos poéticos, uma espécie de revisionismo de viés marxista direcionado à literatura, elaborado, não só na academia, e de forma mais dinâmica, pela rede de intelectuais envolvidos com as revistas. A participação de Fortini na redação de “Il Politecnico” foi sobretudo seu encontro com “o povo”, com a realidade da massa italiana, e também foi a forma pela qual ele se aproxima da Milão bombardeada. Pretende-se neste primeiro capítulo fazer uma reflexão sobre a participação de Fortini na revista “Il Politecnico” com a finalidade de tocar as bases do seu itinerário poético. Além de ressaltar a revista, como um importante veículo político e cultural do pós-guerra, que reuniu um grande grupo de intelectuais. Estes nomes podem ser encontrados no apêndice desta pesquisa.

Franco Fortini participa da redação e colabora em vários números, justifica-se aqui a escolha da revista “Il Politecnico” por várias razões. Primeiro porque o período da participação nela coincide com a organização do primeiro livro de poesia, *Foglio di via* (1946). Segundo e não menos relevante, o fato de a proposta da revista, fundada e dirigida por

²³ Por primeiro Fortini, se entende os dois primeiros livros: *Foglio di via* (1946) e *Poesia e errore* (1959); *Una volta per sempre* (1963) é considerada uma obra de transição, já que *Questo muro* (1973) e *Paesaggio con serpente* (1984) podem ser consideradas obras da fase mais madura de Fortini, enquanto *Composita Solvantur* (1994) a derradeira coletânea de poemas, marca a fase senior do poeta.

Elio Vittorini, estar em profundo diálogo com o pensamento de Fortini.

1.3 Uma nova posição de ação: “Il Politecnico”

Na “Politecnico” terei denunciado, inspirado por Vittorini, a semelhança entre as técnicas figurativas italo-fascistas, aquelas japonesas e a publicidade USA, terei falado de surrealismo ao “povo”, destinatário nem tão imaginário assim do semanal. E quantas vezes, mais tarde, se teria disputado nas buscas e tentativas de revivência do “popular” e do dialetal; Pavese, De Martino.

Fortini

Na epígrafe, logo acima, Fortini diz ter feito denúncias inspirado em Elio Vittorini. Pensar, rapidamente, na trajetória de Vittorini ajudará a entender a fonte dessa relação. O primeiro livro de contos de Vittorini foi publicado em 1931 na revista “Solaria”, intitulado *Piccola Borghesia*, e em 1934, na mesma revista se publica em partes, o romance *Il Garofano Rosso*, este que por conta da censura, será publicado integralmente somente em 1948, por Arnoldo Mondadori.

O romance mais conhecido de Vittorini é *Conversazione in Sicilia*, publicado como folhetim na revista “Letteratura”, entre 1938 e 1939, depois sob formato de livro com o título *Nome e lacrima* e, finalmente em 1941, como *Conversazione in Sicilia* pela Bompiani. A segunda edição saiu com 5 mil exemplares. Este livro, segundo Patricia Peterle no ensaio *Espaços geográficos e alegóricos nos anos do fascismo*, pode ser lido em chave alegórica, por refletir o “estado de ânimo” daqueles anos, pois:

O retorno a um passado quase esquecido, as revisitações das paisagens sicilianas e, principalmente, as conversas com os diferentes personagens são fundamentais para o delinear do conjunto de questões exploradas pelo autor. É no amálgama de traços simbólicos que são problematizados o valor do ser humano, a tomada de consciência, as consequências da miséria, a realidade dura da opressão, do poder e da discriminação social. [...] Diálogos e passagens, aparentemente perdidos e sem um fio mais nítido que conduza a narrativa, dão a esta obra um lugar singular na literatura italiana. A viagem esperançosa e a descoberta do novo que caracterizam o espaço da cidade grande, representada por Roma, nas duas obras anteriores, em *Conversa na Sicília* ganham outra dimensão e convergem para um reencontro e reconhecimento de fatos e sentimentos de um passado adormecido. O espaço da grande cidade não é mais Roma, é Milão. Roma, juntamente com Florença, só é mencionada devido às conexões de trem; e Milão é apresentada com um espaço que oprime, quase “claustrofóbico”. Habitante da capital Lombarda, Silvestro é descrito como um indivíduo sem anseios e desejos; é como se o ritmo frenético da metrópole sufocasse a esfera individual do protagonista. Há um descompasso entre o ritmo da

metrópole e do personagem. (PETERLE, 2011, pp. 123-124).

A personagem cabisbaixa de auspicioso nome, Silvestro Ferrato, descrita na citação, despertava um sintoma que rondava inclusive a classe intelectual. Silvestro denuncia o momento em que as exigências das grandes cidades sufocam o indivíduo, sem deixar espaço para a manifestação das singularidades do sujeito, quando o processo de homogeneização, pelo qual passam os homens das cidades, o oprime.

A obra, ao conter “diálogos aparentemente perdidos e sem um fio mais nítido que conduza a narrativa” (PETERLE, 2011, p. 123-124), consegue transpor a experiência de seus personagens na forma do discurso. E, com isso, o possível choque entre o passado rural e o futuro urbano ganha protagonismo no cenário literário italiano. *Conversazione in Sicilia*, de Vittorini, adentra questões históricas e sociais cruciais, como a imigração do sul para o norte, no entanto, o centro do romance é a viagem feita de Milão até Siracusa para encontrar-se com a mãe Concezione. O percurso da viagem, parte em trem, parte em barco, é significativo pelos tipos sociais que Silvestro ali vai encontrando, como diz Patricia Peterle.

Meses antes da primeira edição da revista “Il Politecnico”, Vittorini havia publicado, em junho de 1945, *Uomini e no*, o primeiro romance da *Resistenza*. O fato de ter participado da luta *partigiana*, e mais ainda, introduzir o tema da *Resistenza* na literatura é apenas um ponto em comum entre Fortini e Vittorini.

Uomini e no, foi o primeiro texto em prosa sobre a *Resistenza* em Milão. Escrito durante os conflitos tem como protagonista o capitão *partigiano* Enne 2, este, por sua vez, não é descrito como herói e sim como um homem repleto de problemáticas e dúvidas. Entre suas preocupações está o romance com Berta²⁴, a amante de Enne 2, e é entre as ações do grupo de *partigiani* que a história dos dois amantes se desenvolve. O livro é ambientado em Milão no inverno de 1944, durante a ocupação nazista. Enne 2, nome de batalha, entre uma bomba e outra, entre um ataque e outro, reflete sobre seu estar no mundo, sua história com Berta, e sobre a natureza do ser humano. Com isso, a obra coloca muitas questões sobre o que realmente aconteceu, provocando questionamentos que tem como cerne o combater e morrer em favor de uma humanidade tão pouco humana.

Elio Vittorini, conhecido como grande animador de cultura, é definido por Giulio

²⁴ Berta, é também o nome do potente canhão alemão de 420mm, fabricado em 1913, conhecido como “Dicke Berta” ou Berta a gorda, e, curiosamente Vittorini coloca o mesmo nome do canhão na personagem que vive um romance com o *partigiano* Enne 2.

Ferroni como “una presenza inquieta e vitale”. Sempre buscando uma intervenção ativa na realidade, Vittorini além de escritor teve outras funções na engrenagem cultural, em 1939 começou a trabalhar como editor para a Bompiani. Como tradutor do inglês foi responsável pela introdução de alguns escritores como Hemingway na Itália²⁵. Foi o responsável pela *Antologia Americana* reunindo 33 narradores norte americanos, no que foi considerado o primeiro “fotorraconto”²⁶ italiano. Em 26 de julho de 1943 foi preso por ter participado de um comício na praça Oberdan, nesta altura já como filiado ao P.C.I. (Partido Comunista Italiano), ao ser liberado seguiu publicando clandestinamente parte das ações do partido como também da *Resistência Italiana*. Como redator “capo” do jornal fundado por Antonio Gramsci *L'Unità* priorizava a literatura dita engajada, nesse contexto e inspirado pelo pensamento de Jean Paul Sartre, pela revista *Les Temps Modernes*, funda a revista “Il Politecnico”, que será um marco para toda a cultura italiana do pós-guerra. Editada, em formato tablóide, por Giulio Einaudi em Milão, a revista estreia no cenário político-literário em 29 de setembro de 1945. Abaixo a foto da primeira capa:



²⁵ Apear de a tradução do romance *Per chi suonano le campane*, de Hemingway, que será publicada em 28 episódios nos números da revista “Il Politecnico”, não ser a de Vittorini, pois ele havia perdido sua tradução.
²⁶ “Fotorraconto” é um tipo de narrativa construída através de imagens.

Figura 1- foto da capa: *Il Politecnico*. Milano: Einaudi, n.1, set. , 1945.

O slogan da revista era: “Por uma nova cultura, não mais que console o sofrimento, mas uma cultura que proteja do sofrimento, que o combata e o elimine.” (FERRONI, 2005, p. 157). Com o objetivo de combater as formas de opressão a “Il Politecnico” era financiada pela editora Einaudi representada pela figura de Giulio Einaudi e pelo Partido Comunista Italiano. Relação que Vittorini fazia questão de expor, em carta para Giulio Einaudi em julho de 1945 Vittorini diz: “É necessário que a casa Einaudi se faça conhecer como casa ligada ao PC, que “Il Politecnico seja reconhecida como semanal de cultura ligado ao PC”²⁷.

No texto de abertura, presente na segunda coluna da foto acima, Vittorini escreve que a velha cultura, que havia sido a herança do pensamento grego, romano, cristão, latino, do cristianismo medieval, do humanismo, da reforma, do iluminismo e do liberalismo não foi capaz de poupar os meninos que morreram na guerra, dito isso, Vittorini se pergunta se continuaremos no mesmo caminho. Seu objetivo é instrumentalizar o processo de construção de uma nova cultura que seja de defesa e não mais de consolação, em defesa de todos, idealistas, católicos e marxistas. Em uma linguagem direta, cheia de indagações, a revista se desenvolve a partir de um fundamentado projeto, como se vê na imagem a seguir, extraída do livro organizado por Carlo Minoia *Elio Vittorini – Gli anni del “Politecnico” lettere 1945-1951* (1977):

²⁷ “Bisogna che la Casa Einaudi si faccia conoscere come casa legata al P.C., che “Il Politecnico” sia riconosciuto come settimanale di cultura legato al P.C.” (MINOIA, 1977, p. 11)

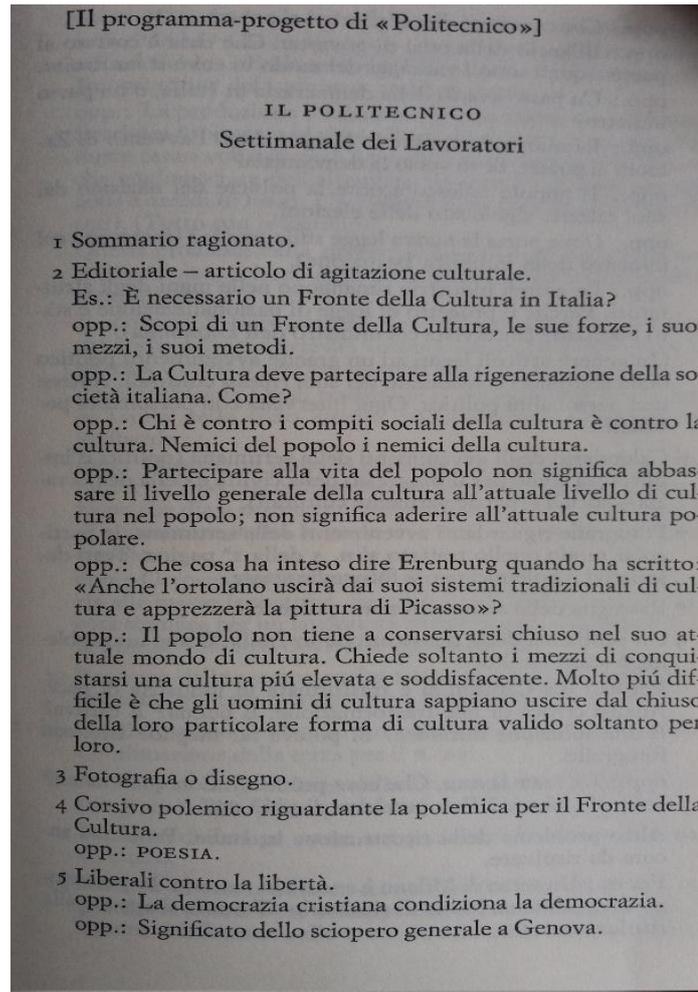


Figura 2 – foto do livro: MINOIA, 1977, p. 403.

O programa-projeto de “Il Politecnico” era ousado. O sub-título da revista era: “semanal do trabalhador” enfatizando o público com o qual se pretendia dialogar: a classe trabalhadora. Na apresentação da revista e mais tarde no quinto número, o leitor é convidado a intervir, sugerir pontos a serem melhor explorados. “Il Politecnico” queria dialogar com a classe operária, ir além de seus pares acadêmicos, sair dos comuns círculos de intelectuais, esse era o grande sonho do seu fundador e diretor. E, ainda, construir esse diálogo de forma democrática e progressiva. No projeto da revista constam cinquenta e cinco temas centrais que se ramificam em muitos assuntos específicos a serem discutidos, cada um contendo diversos exemplos e indicações para a construção da argumentação.

Na figura 2, acima, se pode notar o primeiro ponto do programa: “Sumário reflexivo”, o que já demonstra a preocupação em suscitar reflexão desde a síntese dos argumentos que serão tratados. Traduzindo o segundo ponto: “Editorial – artigo de agitação cultural” seguido

de sete sugestões, entre elas destaca-se: “É necessário um *Fronte* da Cultura na Itália?”. Vittorini adentra o campo semântico da guerra, que recém terminava, se vale do termo “fronte” agora em defesa da Cultura como ação, combatendo a opressão e promovendo a reconstrução moral do país, trazendo com clareza os objetivos desse *Fronte*, suas forças, meios e métodos. Ele ainda levanta questões como: “A cultura deve participar da regeneração da sociedade italiana. Como?” E é categórico ao afirmar: “Quem é contra as tarefas sociais da cultura é contra a cultura. Inimigo do povo e inimigo da cultura. Participar da vida do povo não significa abaixar o nível geral da cultura ao nível de cultura do povo; não significa aderir à atual cultura popular”, como se pode ver na foto acima. Propostas e argumentos que priorizam os posicionamentos políticos, inclusive a própria discussão das noções marxistas sobre a cultura estava entre os objetivos do diretor da revista.

O quarto ponto do programa, diz: “Título polêmico referente à polêmica para o *Fronte* de cultura”, se nota a intenção categórica da revista de tocar e discutir questões polêmicas, pois a palavra “polêmica” aparece em vários pontos de seu projeto inicial, e em algumas vezes se sugere uma foto polêmica sobre o assunto discutido. Há ainda diversos pontos do projeto da revista que sugerem sobre determinado argumento “outro problema” ou “problemas para se resolver”, por exemplo, no caso da “reconstrução da Itália”, a ser discutida em um dos números da revista.

Vittorini projetava trazer à tona questões cruciais de política e cultura. No seu plano é evidente o desejo de levantar questões que muitas vezes dividia a opinião das pessoas e seu objetivo era justamente de que elas fossem discutidas pelas pessoas, pelos trabalhadores e intelectuais. A revista “Il Politecnico” foi uma interessante ferramenta prática e teórica para discutir o presente italiano e europeu, além de uma janela para vislumbrar o futuro que se almejava naquele período.

Os argumentos do programa-projeto da revista se estendem e se aprofundam em várias direções no tocante à reconstrução da Itália, por exemplo. As discussões propostas como pauta se desdobram para além do contexto europeu: Etiópia, Japão e Estados Unidos são mencionados pelo projeto, destaca-se também a recomendação sobre o tom desses artigos, que deveria ser popular.

Entre os artigos de agitação cultural,²⁸ ressaltamos ainda os pontos 11 e 16 do

²⁸ Entre esses Vittorini sugere: “A cultura progressista no México, na Índia, na China del Kuomintang e na China Comunista.”; “A cultura alemã a serviço do nazismo.”; “Cultura reacionária e cultura progressista nos Bálcãs.”; “Cultura da Resistência na França.” e “Crocianismo e idealismo na escola italiana. Através da

programa-projeto, que se destinam à colaboração dos leitores sobre os problemas da reconstrução do país, que vinha sendo abordada desde o primeiro ponto. Em vários números da revista se pode ler cartas dos leitores, alguns mais ilustres como, por exemplo, a carta de Albert Einstein, no número 35 e a carta de Palmiro Togliatti, o então dirigente do Partido Comunista Italiano no número 33-34.

A revista seguia um padrão, era dividida em seções: “politica e cultura”; “libri uomini e idee”; “il mondo e le arti”; “paesi e problemi”; “documenti”, “enciclopedia” e “risposte ai lettori”. Entre os colaboradores mais frequentes estão: Carlo Bo, Stefano Terra, Giuseppe Calimandrei, Enrico Serra, Elio Vittorini, Alfonso Gatto, Silvio Menicanti, Franco Fortini, Tommaso Giglio entre outros. No apêndice, no final da presente dissertação, se encontra uma tabela detalhada dos colaboradores e respectivos títulos da revista.

Os variados temas, sobretudo, as questões de atualidade que envolviam a política e a cultura, no sentido de desenvolver um panorama da esquerda internacional se sobrepunham aos olhos desses intelectuais. O avanço do fascismo e capitalismo no mundo era criticamente abordado na revista “Il Politecnico”, seus colaboradores se mostram cientes de que as diferenças entre o povo, a classe dirigente burguesa e a classe política aumentavam exponencialmente. Era justamente nessas lacunas entre classes, propondo problematizar outros tipos de relação, que a revista pretendia trabalhar.

O tom direto do discurso, visava a tentativa de induzir à reflexão dos leitores, e tinha função de fazer uma mediação político-cultural. Tendo sempre os conceitos de classe a frente para combater injustiças, construindo dialeticamente parâmetros para entender o avanço capitalista e o que representava socialmente esse avanço, a revista “Il Politecnico” era, justamente, um porta-voz cultural, transmitindo notícias, políticas-culturais, anunciando novos escritores e escrituras, novas práticas artísticas e teóricas. Havia por detrás de toda essa organização e mobilização a ideia de fazer dialogar cultura e política, em um espaço que fosse para todos, sendo porta-voz desse mesmo “todos”. Entre os mais notórios anúncios está, por exemplo, o livro “Lettere dal carcere” de Gramsci, publicado pela Einaudi, anunciado, no número 35 da revista, como um dos mais altos documentos humanos do nosso tempo.

Sobre o caráter de porta-voz da revista “Il Politecnico” se pode acrescentar o fato de se

reforma *Gentile*” (MINOIA, 1977, p. 408). “La cultura progressista nel Messico, in India Italia, nella Cina del Kuomintang e nella Cina Comunista.”; “La cultura tedesca al servizio del nazismo.”; “Cultura reazionaria e cultura progressista nei Balcani.”; “Cultura della Resistenza in França.” e “Crocianismo e idealismo nella scuola italiana. Attraverso la riforma *Gentile*”.

tratar de um período específico, o pós-guerra, em que os meios de comunicação eram restritos ao rádio e ao jornal, a TV recém começava a popularizar-se. Em meio à tanta destruição, pensando somente na bombardeada Milão, local em que era impressa, nascia uma revista trazendo semanalmente diferentes vozes com a mesma intenção: não consolar, e sim informar a população, dando instrumentos teóricos na tentativa de encabeçar novos métodos de se fazer cultura, combatendo qualquer tipo de opressão. Pelo menos, essa era a proposta de todo o grupo ao redor da Revista.

Falar de “Il Politecnico” é entender a situação da Itália em 1945, saindo da guerra e da ditadura fascista, e sobretudo falar da retomada coletiva por parte dos intelectuais. Entender enfim, os propósitos de quem sonhava em renovar a cultura:



Figura 3 – foto: *Il Politecnico*. Milano: Einaudi, n. 5, out. , 1945.

No recorte acima, extraído do quinto número, Vittorini explica que a revista não tinha a pretensão de uma nova cultura, seu objetivo era auxiliar na renovação da cultura já existente. No pequeno trecho se destaca ainda o porquê da escolha da palavra “politecnico”. A revista buscava se reportar às várias técnicas, como a poesia, o teatro, a política, a sociologia, e a arte. Um amplo chamado a toda classe técnica para um renovação transdisciplinar da cultura. Era também um modo de se aproximar do “povo”.

A revista de Elio Vittorini, que tinha participação direta no Partido Comunista Italiano, representou um perigo também para o próprio Partido, pois nela se promovia espaço de estudos marxistas com “germes desviacionistas”. Convém aqui lembrar, que a cor vermelha escolhida para a revista, é a mesma usada pelo Partido Comunista, além do preto. No total foram 39 números, durante mais de dois anos de atividades:

Semanal	Mensal	Bimestral	Quadrimestral	Trimestral	Mensal
1 ao 28	29 ao 30	31/32	33/34	35	36 ao 39
29/09/1945 - 06/04/1946	Mai - Jun. (1946)	Jul. e Ago. (1946)	Set. à dez. (1946)	Jan. à Mar. (1947)	Set.- Dez. (1947)

Quadro 1 – A periodicidade da revista “Il Politecnico”.
Fonte: Dados elaborados pelo autor deste trabalho.

Antes do encerramento e mesmo com a tiragem de 100 mil cópias, em abril de 1946, no número 28, Vittorini anunciava aos leitores que a revista de semanal passaria a ser mensal, sem hesitar declarava abertamente: “Devemos dizer aos nossos leitores. É por uma coerção não menos rígida de uma medida policial que devemos abandonar o nosso semanal. É um fato de verdadeira e própria ditadura que devemos ceder. E é para não ceder totalmente que nos transformamos em mensal”²⁹. A declaração de Vittorini mostra quão dificultoso estava sendo manter a publicação da “Il Politecnico”, pois, mesmo havendo um público assinante, que contribuía com seu custo, este não era suficiente para sustentá-la.

A problemática central era ideológica. Vittorini almejava ampliar algumas discussões

²⁹ “Dobbiamo dirlo ai nostri lettori. È per una coercizione non meno rigida d'un provvedimento di polizia che dobbiamo abbandonare il nostro posto settimanale. È un fatto di vera e propria dittatura che dobbiamo cedere. Ed è per non cedere del tutto che ci trasformiamo in mensile” (*Il Politecnico*. Milano: Einaudi, p.1, n.28, apr. ,1946).

que eram delicadas, o que ocasionou sérias polêmicas com os dirigentes do partido, que em dezembro de 1947, ao cortarem o patrocínio, induzem o fechamento da revista. Uma das polêmicas se publica no número 33-34 set. - dez. de 1946, a famosa carta de Palmiro Togliatti, então líder do P.C.I., para Vittorini, nela Togliatti uniformiza o inteiro raio da ação cultural subordinando-o a um declarado “objetivo” o do partido. O P.C.I. quer fazer da revista um órgão do partido. Em resposta, no número 35, Vittorini aproveita a ocasião para reafirmar justamente que essa subordinação era inadmissível nas artes. Reiterando que seu trabalho se move no sentido do direito da expressão ao buscar a verdade, condenando filosofias e sistemas que dizem possuí-las. (BERARDINELLI, 1973, p. 26).

Fortini, assim como o amigo Vittorini, buscava novos valores organizacionais da cultura, havia neles o desejo de construção da verdade a partir da realidade dos explorados. A “Il Politecnico” buscava discutir as causas do sofrimento, principalmente aquele de origem social, o despertar para as questões de reconstrução será a força motriz da poesia que neste período escrevia Fortini. “Il Politecnico” deixara viva no poeta que a função do intelectual era ser “oficial de ligação” (BERARDINELLI, 1973, p. 27) entre as duas categorias: cultura e política.

O próprio Fortini explica que sua participação na revista começou quando recém chegara a Milão, ele que nascera em Florença, se aventura avidamente à cena cultural milanesa. Ao conhecer Elio Vittorini, que na ocasião já era um escritor conhecido, Fortini lhe entrega seus poemas e em troca é convidado a participar da redação da revista.

Sobre a participação e o pensamento de Fortini em “Il Politecnico” destaca-se o rigor ideológico pautado em questões que não perdiam de vista a consciência de classe. Em textos como *Cultura come scelta necessaria*, publicado no n.17 da revista, de janeiro de 1946, ele afirma a necessidade de assumir uma ideologia coerente, e que o *ler* e o *escrever* não são de fato livres atividades do espírito. Por conta da heterogênea noção de cultura, muitos idealistas ou semi-idealistas negavam a mediação entre vida e cultura, entre política e arte, defendendo a liberdade do espírito, enquanto também muitos militantes de partidos pregavam a coação econômica, e por isso, ambos os tipos se sentem livres diante de uma página. Fortini defende, nesse texto, que o *ler* o *escrever* são uma forma de prática social que como tal deve ser analisada em respeito do assunto que nele se empenha. Nesse texto, um dos centrais para pensar o papel de Fortini na revista, defende-se que a cultura, mais especificamente a literatura não estava e não poderia estar isenta de responsabilidade social.

Na antologia “Il Politecnico” de Pautasso e Forti, lançada em 1960, é reforçada a ideia da responsabilidade social por parte dos intelectuais. Para os autores, Fortini representava na revista a figura do “novo intelectual”. Eles mencionam o texto *Cultura come scelta necessaria*, do n.17, destacando que Fortini afirmava que cultura para ele era sinônimo de civilidade e que o convite da revista era para todos sentirem que a honra do homem estava no reconhecimento das próprias correntes, isso segundo uma fórmula que antes de ser existencialista era marxista.

A antologia ainda destaca a colocação de Fortini, de que a “potência da cultura” ou “os meios de fazer do homem uma pessoa” e não um escravo ou um tirano estavam nas mãos e sob responsabilidade daqueles que não eram nem escravos nem tiranos, mas pessoas, e “o papel da cultura seria dar a esta classe de pessoas os instrumentos para reconhecer sua própria condição”³⁰. E como veremos, mais adiante, a poética de Fortini formula incansavelmente essas ferramentas para dar aos homens condição de perceber a opressão gerada pela história e regimes autoritários.

Na revista, destaca-se o n. 5, pois é nele que Fortini estreia. A capa desse número, publicado em 27 de Outubro de 1945, reforça, no espaço reservado para as próprias considerações da revista e respostas aos leitores, a proposta de renovar a cultura italiana, retomando as ideias do número inicial, e de defender toda atividade cultural que se apresente na busca de uma verdade e que não apresente uma pregação da verdade, é a função da revista, diz Elio Vittorini:

O Politecnico quer de fato ser um instrumento de trabalho que dê às massas a possibilidade de fazer pensar as próprias exigências, na elaboração dos problemas culturais. Quer ser um instrumento de trabalho por meio do qual: 1) os intelectuais possam esforçar-se a colocar os problemas da cultura de modo mais profícuo com a finalidade da regeneração social e do progresso civil; 2) os outros trabalhadores possam esforçar-se em ter interesse e participar da elaboração dos problemas culturais para a regeneração social e para o progresso. É por esse motivo, é para contribuir com a formação na Itália de uma cultura na qual as exigências e as aspirações das massas trabalhadoras tenham o peso dela, que: “Il Politecnico” escolheu para si a tarefa especial de fazer elos entre trabalhadores manuais, trabalhadores intelectuais e homens de cultura verdadeiros e próprios, todos os nossos leitores devem tomar parte no cumprimento desta tarefa que “Il Politecnico” escolheu para si.³¹

³⁰ FORTI, Marco; PAUTASSO, Sergio. *Il Politecnico*. Lerici: Milano, 1960, p. 16.

³¹ “Il Politecnico vuole appunto essere uno strumento di lavoro che dia alle masse la possibilità di far pensare le esigenze loro nell'elaborazione dei problemi culturali. Vuol essere uno strumento di lavoro per mezzo del quale: 1) gli intellettuali possano sforzarsi di porre i problemi della cultura nel modo più profícuo ai fini della rigenerazione sociale e del progresso civile; 2) gli altri lavoratori possano sforzarsi di prendere interesse e partecipare all'elaborazione dei problemi culturali per la rigenerazione sociale e per il progresso civile. È a questo scopo, è per

A intenção da revista de Vittorini, descrita na citação acima, de não ser uma pregação da verdade se consolida sob o fato de privilegiar o diálogo entre trabalhadores intelectuais e manuais, tendo como princípio a construção coletiva de políticas culturais. A revista “Il Politecnico” não apresentava uma tese ou modelo pronto a ser seguido, ela almejava ser instrumento de conscientização nessa construção ideológica a partir das demandas do povo. Ser um elo entre trabalhadores manuais e trabalhadores intelectuais na compreensão dos problemas de cultura, visando o progresso civil, esse ideal é evidentemente apreciado por Fortini. E como uma espécie de resposta a esse chamado de mediação da revista ele publicará no n. 8 o texto *Poesia è libertà*, do qual trataremos nas próximas páginas. Antes, vejamos o n. 5:



Figura 4 – foto: *Il Politecnico*. Milano: Einaudi, n. 5, out. , 1945.

contribuire alla formazione in Italian di una cultura in cui le esigenze e le aspirazioni delle masse lavoratrici abbiano il loro peso, che: Il Politecnico si è scelto il compito speciale di fare da legame tra lavoratori manuali, lavoratori intellettuali e uomini di cultura veri e propri tutti i nostri lettori debbono prender parte all'adempimento di questo compito che Il Politecnico si è scelto” (Il Politecnico, n°5, p. 1).

No texto de abertura do quinto número Vittorini anunciava para o fim de novembro a mudança da revista de semanal para mensal. E, de fato, o número 28 foi o último semanal. Vittorini reforça o convite aos leitores para comentarem os assuntos já discutidos e propor, de acordo com seus interesses, o que poderia ser tratado de modo mais amplo. E ainda, acrescenta que uma revista verdadeira deve ser feita pelos leitores.

Na manchete da capa, observada na figura acima, está o artigo de Stefano Terra: “Non soltanto piramidi, in Egitto vi sono anche contadini e operai”.³² A foto central, do que parece ser um campesino beijando a mão de um senhor latifundiário, faz alusão aos esforços do governo egípcio para obter a independência. O Egito recém havia feito um acordo de paz com a Inglaterra ao pedir a retirada das tropas inglesas. Ainda na capa, encontra-se a nota sobre as características e limites da constituição espanhola de Aldo Garosci, que abre o caminho para o texto no final da página, com a transcrição de alguns trechos da constituição espanhola aprovada em 1931. Visto que em breve a Itália deveria eleger uma assembleia constituinte,³³ a escolha dessa temática traz considerações de utilidade pública. Como previa o programa da revista, e afirmava Vittorini: a revista suscita problemas para motivar a reflexão e a tomada de posição dos leitores.

Na segunda página do quinto número encontra-se um artigo sobre os Sindicatos Americanos, ao lado um texto de Tomasso Giglio: “Gli italiani sono poveri, non stanchi, Napoli crede nella vita” junto do poema “Alla mia terra” de Alfonso Gatto, 1909-1941, poeta salernitano, que adere à poesia da *Resistenza* ao publicar a coletânea *Il capo sulla neve* (1947). Outro texto literário desta página é o conto de Vasco Patrolini *Il Segreto*.

A terceira página, ainda no mesmo número da revista, como de costume, no canto esquerdo, traz a sessão “Enciclopedia” que nesta edição aborda quem foi e o que fez Carlo Pisacane. Resumidamente se pode dizer que o revolucionário Pisacane, nascido em 1818, que participou da revolta contra o Reino de Nápoles, seguia o perfil de “Il Politecnico” de apresentar ao leitor fatos e personagens históricos comprometidos com o progresso social. De fato, Pisacane é considerado por alguns estudiosos um dos primeiros defensores da utopia igualitária socialista na Itália. No centro da mesma página a sessão “Racconti per riconoscere il mondo” apresenta o texto: “Non c’è nessuno che riconosca Brooklyn” , com um conto de Thomas Wolpe. Interessante pensar que ao trazer Nova York a revista o faz por um outro

³² *Il Politecnico*. Milano: Einaudi, n. 5, out. , 1945. (“Non soltanto piramidi, in Egitto vi sono anche contadini e operai”).

³³ E de fato a Itália promulgou sua constituição em 27 de dezembro de 1947.

caminho, fazendo com que os leitores conheçam um lugar mais periférico, menos turístico, desviando da efervescência cultural ou econômica norte americana. Neste sentido, o próprio título já indica esse movimento de uma visão outra da cidade americana.

A razão pela qual se descreve esse quinto número de “Il Politecnico” está no fato de ele conter a primeira aparição impressa de Fortini³⁴ na revista, ainda nesta terceira página, encontra-se a sessão “Due poeti e un romanziere”, que começa com uma interessante reflexão dele a respeito de dois poemas seus:

Para uns a poesia era um exercício avventuroso, mesmo quando se queria levá-la com o humilhado orgulho de um ofício. Depois se tornou um dever. Estava para abrir-se a cena sobre um último ato de tragédia – uma vida uma guerra – e o coro advertia a continuidade da existência para além da pena pessoal. Os anos da guerra nos arrastavam, como pedras no riacho, sem escapatória, e dizíamos a nós mesmos à fadiga silenciosa e humilde de viver, ao trabalho que era a única dignidade dos desesperados. Ou, sobre a música exata e frágil de um madrigal do “cinquecento”, heráldico como uma disputa de torneio, um veneno de amor tentava se dissolver. O poeta forçava a solidez daqueles endecassílabos antigos, e dizia do seu amor aquilo que se pode dizer de todos os amores, retomando exatamente por isso as palavras de Tasso: “fomos um tempo felizes”.³⁵

Neste comentário que introduz os dois poemas, Fortini afirma que a poesia era, antes, somente um exercício pessoal, uma aventura, e com a guerra se havia transformado em um dever, uma “correnteza sem escapatória.” A experiência da guerra impunha uma reflexão, um falar sobre algo que envolvia a todos de um modo ou de outro. Para retomar o prefácio de Calvino “havia tornado visceral o expressar-se após 1945”. A guerra colocava e exigia a experiência pessoal, individual, mas também a coletiva.

Os dois poemas que serão trabalhados agora antecedem a publicação do primeiro livro *Foglio di via* e são exemplos para identificar dois traços marcantes do poeta. Um “Coro dell'ultimo atto” de guerra, advertia a continuidade da existência para além da pena pessoal. E “Imitazione del Tasso”, ao retomar a forma dos endecassílabos, como Tasso, reforça ser o canto da poesia a única dignidade dos desesperados poetas. Leia-se os dois poemas inéditos de Fortini, que se encontram na terceira página do n.5, na imagem a seguir:

³⁴ Sabe-se que ainda em Florença Fortini, aos vinte anos de idade, já participava das revistas “Giovetù cristiana”, “Goliardia Fascista” e “Il Bo”. (FORTINI, 2014, p. 34)

³⁵ *Il Politecnico*: “Per taluno la poesia era un esercizio rischioso, avventuroso, anche quando la si voleva portare con l'umiliato orgoglio di un mestiere. Poi divento un dovere. Stava per aprirsi la scena su di un ultimo atto di tragedia – una vita, una guerra – e il coro avvertiva la continuità dell'esistenza al di là della pena personale. Gli anni della guerra ci trascinarono, come pietre nel torrente, senza scampo, e dicevamo a noi stessi alla fatica silenziosa e umile di vivere, al lavoro, che era la sola dignità dei disperati. Oppure, sulla musica esatta e fragile di un madrigale del Cinquecento, araldico come una divisa di torneo, un veleno d'amore tentava di dissolversi. Il poeta forzava la compattezza di quegli endecasillabi antichi, e diceva del suo amore quel che si può dire di tutti gli amori, riprendendo appunto per questo le parole del Tasso: “Fummo un tempo felici”. (*Il Politecnico* n.5 p. 3).



Figura 5 – foto: *Il Politecnico*. Milano: Einaudi, n. 5, out. , 1945.

Coro dell'ultimo atto	Coro do último ato
Dunque fra poco tutto sarà compiuto. Ogni cosa sarà ferma per sempre Al suo riposo come un giorno compiuto.	Logo tudo estará completo. Tudo estará parado para sempre No seu repouso como um dia completo.
Conoscerà ciascuno una cosa vera. E voi tornerete alle case con una pietra Sul cuore come nel pugno una pietra vera.	Conhecerá cada um uma coisa verdadeira. E vós voltareis à casa com uma pedra No coração como na mão uma pedra verdadeira.
Domani sopra i tetti il sole griderà Le grandi opere ignude delle montagne E noi e voi torneremo al lavoro.	Amanhã sobre os tetos o sol gritará As grandes obras desnudas das montanhas E nós e vós voltaremos ao trabalho.

Quadro 2 - Poema “Coro dell'ultimo atto” de Fortini e tradução.
Fonte: Dados elaborados pelo autor deste trabalho.

Os dois poemas inéditos de Fortini são apresentados aos leitores de “Il Politecnico” em 27 de outubro de 1945 pelo próprio poeta. Ambos reaparecem na sessão “Altri versi” de *Foglio di via*, lançado em abril de 1946. Do ponto de vista da forma “Coro dell’ultimo atto” é dividido em três tercetos, de métrica que varia entre endecassílabo e dodecassílabo, o verbo central que se repete no primeiro e segundo versos da primeira estrofe é “sarà”, esse lança ao futuro o repouso completo de todas as coisas.

A segunda estrofe afirma que no futuro qualquer pessoa conhecerá uma coisa verdadeira, a voz do poema se dirige diretamente aos interlocutores: “E voi tornerete alle case con una pietra/ Sul cuore come nel pugno una pietra vera”. Podemos ler esses versos aproximando-os do próprio comentário introdutório do poeta a respeito destes poemas, ele diz que “os anos da guerra nos arrastavam, como pedras no riacho, sem escapatória, e dizíamos a nós mesmos a fadiga silenciosa e humilde de viver”.

O elemento que se repete no poema e no comentário é a pedra, primeiro associada simbolicamente aos corpos arrastados como pedras, durante os anos da guerra, ou seja, uma imagem de completa vulnerabilidade, do sujeito sem liberdade de escolha, arrebatado pela correnteza dos acontecimentos. Já o poema parece ter se livrado dessa sensação vulnerável presente no comentário. Este sentimento parece ser o que levou a construção dos poemas, como se o estado vulnerável tivesse sido elaborado, no poema a pedra está no coração, figurando a dor e o sofrimento, mas não só, a pedra também está na mão. Imagem que poderia instigar um ato de raiva, vingança como também de reinício, reconstrução. Neste exercício de aproximação do comentário sobre o poema e o próprio poema é possível notar que a poesia funciona como um refúgio da esperança, um espaço de elaboração, no qual se pode encontrar consolo. O primeiro verso de “Coro dell’ultimo atto” traz esperança: “Dunque fra poco tutto sarà compiuto.”, que quer dizer ‘em breve tudo estará terminado’. O poeta fala de algo verdadeiro a ser conhecido no futuro e a pedra levada na mão, diferente da do coração, será verdadeira.

No entanto, a pedra não será instrumento da vingança. Este poema termina dizendo “vocês” e “nós” voltaremos ao trabalho, ou seja, por enquanto, seguiremos todos, independentes de nossa classe, com um pesar no peito e com a pedra na mão, pois é no futuro que a verdade será conhecida. O conteúdo do poema se revela logo no título, a palavra “coro”

evoca um coletivo de vozes em uníssono no ato de uma peça musical ou teatral, o que faz lembrar também canções de protesto e mais especificamente, no caso de Fortini, os coros brechtianos. Se pode notar o caráter profético, na construção hipotética do futuro, e o caráter teatral da poética fortiniana, neste que é o primeiro poema do autor publicado na revista “Il Politecnico”. Profético justamente por lançar hipóteses futuras: “tudo será completo”, a “justiça se fará”.

No segundo poema, por sua vez, “Imitazione del Tasso”, Fortini começa com um verso de Torquato Tasso, autor de *Gerusalemme Liberata*³⁶, o verso reproduzido ou imitado é “Fummo un tempo felici”. Abaixo a estrofe de *Rime d'amore* de Tasso, que foi o ponto de partida para a escritura de Fortini, colocado na coluna da direita.

Rime d'Amore (Tasso)	Imitazione dal Tasso (Fortini)
Fummo un tempo felici Io amante ed amato, Voi amata ed amante in dolce stato. Poi d'amante nemica Voi diveniste, ed io Volsi in disdegno il giovenil desio. Sdegno vuol ch'io ve 'l dica, Sdegno che nel mio petto Tien viva l'onta del mio don negletto; E le fronde ne svelle Del vostro lauro, or secche e già sí belle. ³⁷	Fummo un tempo felici. Io credevo d'amarvi E voi d'essere amata, se mirarvi Se sperare di voi Era amore, se accanto A voi fioriva ogni mia pena in canto. Ora penso, e non tremo All'errore che volsi Lungo, in me stesso; e posano i rimorsi. Posa anche il vento, brilla Cadendo il giorno; e un ramo appena oscilla. ³⁸

Quadro 3 – Estrofe de *Rime d'amore* de Tasso e o poema “Imitazione dal Tasso” de Fortini.

Fonte: Dados elaborados pelo autor deste trabalho.

O poema de Fortini além do mesmo verso tem em comum sentimentos parecidos com o de Tasso, do amante e da amada que em um primeiro momento eram felizes e ambos poetas se valem do termo “volsi” (virar-se) para indicarem a mudança desse estado de tranquilidade e amor. A imitação, ao mesmo tempo que reproduz se distancia da referência, mas não muito. Ao comparar o verso de Tasso: “volsi in disdegno il giovenil desio” com o de Fortini: “Ora

³⁶ Torquato Tasso, o poeta do “cinquecento” italiano, é conhecido principalmente pelo seu poema épico “Jerusalém libertada” (*Gerusalemme liberata*), no qual descreve os combates imaginários entre cristãos e muçulmanos, sua primeira publicação de 1581 foi traduzida em português no séc. XIX por José Ramos Coelho. Porém o verso retomado por Fortini é de *Rime d'amore*, no segundo volume dedicado a Laura Peperara, escrito entre 1579-1583.

³⁷ TASSO, Torquato. *Rime d'amore*. Bologna: Romagnoli-Dall'acqua. 1898. Disponível em: <[https://it.wikisource.org/wiki/Rime_d%E2%80%99amore_\(Torquato_Tasso\)/190](https://it.wikisource.org/wiki/Rime_d%E2%80%99amore_(Torquato_Tasso)/190)>. Acesso em: 14 dezembro 2017.

³⁸ (Il Politecnico, n. 5, p. 3).

penso, e non tremo/ All'errore che volsi/ Lungo in me stesso; e posano i rimorsi.”³⁹, em Fortini o sofrimento causado aos amantes provém de um erro externo que recai nele mesmo, deixando remorsos, já no poema de Tasso a peripécia sofrida pelos amantes parte do próprio Eu “ed io/ Volsi in disdegno”, uma “pena pessoal” poderíamos dizer. Tasso no auge do antropocentrismo do *Cinquecento*, e Fortini na soleira do *neorealismo*⁴⁰. Ao recriar os versos de Tasso, Fortini estabelece uma premissa fundamental: recuperar a tradição adaptando-a à nova realidade como forma de expor, exatamente na tensão entre a poesia empenhada e a lírica clássica. E de fato, arrisca-se a dizer aqui que o *neorealismo* na poesia de Fortini é um jogo de contra-força resultante da tentativa de sobrepor a realidade imediata à lírica tradicional.

Levando em consideração a introdução de Fortini a respeito desses poemas, nota-se quão profundamente a poesia serviu de refúgio no pós-guerra. O poeta se diz arrastado pelos efeitos do confronto, nessa “correnteza” é como se ele tivesse se agarrado na música desses versos antigos, nos endecassílabos, na imitação de Tasso, diante da ruína e dos destroços produzidos, das cicatrizes, nos traços resíduos da tradição literária, se alimenta dessa fonte que lhe dá impulso para reconstruir-se nesse momento de retomada histórica pela poesia. A poesia fortiniana não anseia representar a realidade pura, ela parte de uma figuração, um arranjo de imagens que promovem uma reflexão dos acontecimentos. A rememoração presente em sua poesia alavanca os sonhos futuros, e esta é levada tão a sério ao ponto de chegar a prejudicar a nitidez do presente.

Estes dois poemas dão de algum modo o ponto de partida e o ponto de chegada da poética de Fortini, o primeiro “Coro dell'ultimo atto”, se podemos dizer, direto no quesito denuncia social, em representar o presente destroçado pela guerra, a guerra como a pedra que está no coração e na mão. Esta última imagem da pedra na mão funciona como um chamado, um estado de alerta para com o momento histórico; já no segundo “Imitazione del Tasso”, ao retomar as rimas do *Cinquecento*, período do apogeu da arte renascentista antropocêntrica, para retratar o amor e suas questões, que não dependem do espaço e tempo, o poeta passa por

³⁹ (Il Politecnico, n. 5, p. 3).

⁴⁰ O *Neorealismo*, movimento que atingiu sua forma máxima no cinema italiano e teve como marco inicial o filme “Roma, Città Aperta” de Rossellini, buscava representar a realidade social e econômica de uma época. Segundo Giulio Ferroni o neorealismo não conseguiu de fato colocar em discussão os modelos de lírica impostos pelo fascismo, que tendia a validar a poesia somente a voz de uma consciência voltada para si mesma, alienada de seu contexto. Isso ocorreu, também por conta que a atenção à realidade imediata já vinha sendo explorada na poesia das décadas anteriores, em primeiro lugar com Umberto Saba. Muitos poetas antes mesmo da Guerra já buscavam sobrepor a linguagem lírica à nova realidade social, Quasimodo e Gatto, são exemplos de poetas que se adaptaram às novas temáticas. Mais informações: FERRONI, 2005, p. 61.

uma prova de estilo, demonstrando um ideal de poesia, além do desejo de liberar-se da obsessão combativa e auto-consciente, em que deixa as próprias feridas da guerra de lado e a possibilidade de transitar em novas direções, para pensar a contemplação da vida e da natureza. Isso fica mais evidente nos dois últimos versos de “Imitazione del Tasso”: “Posa anche il vento brilla/ Cadendo il giorno; e un ramo appena oscilla”, a imagem do entardecer no gerúndio dá a sensação da natureza perpétua e intocável, ou tocada somente pelo vento, há uma calma no final do poema, como um ponto de referência para o permanecer inalterável diante dos acontecimentos, ou para se restabelecer a calma após os conflitos, ligado ao momento utópico.

Estes dois poemas podem ser lidos a partir da consideração de Alfonso Berardinelli, em seu livro dedicado ao poeta, ao suspeitar da coexistência conflitual de história e transcendência, ou seja, momento ético-histórico e momento lírico-utópico. Para tal análise, o crítico traz como exemplo um dístico famoso de Fortini “La rosa sepolta”, outro poema de *Foglio di via*, nele em meio à reflexão sobre onde se encontrará a coroa de flores há a sobreposição alternada de imagens ora históricas, ora utópicas reflexivas, como veremos mais detalhadamente no segundo capítulo.

O que se quer destacar aqui, após a leitura de “Imitazione del Tasso” e “Coro dell'ultimo atto”, dois poemas iniciais com os quais Fortini é apresentado aos leitores de “Il Politecnico”, é que as suspeitas de Berardinelli podem ser confirmadas desde o início da sua produção. História e transcendência coexistem uma em tensão da outra na poética fortiniana, o lírico transcendental usado como alavanca para superar o presente, por isso, sua poética é exemplo do amálgama de categorias aparentemente distintas.

As categorias de denúncia histórica social e lirismo transcendental estão imbricadas e fazem parte de toda a obra do poeta. Há que se levar em consideração que no primeiro momento de sua poesia, de *Foglio di via* de 1946 até *Poesia e errore* de 1959, em que a visão do poeta está mais revestida de “terror histórico social”, valendo-se da expressão de Berardinelli⁴¹, a insatisfação para com o presente é mais gritante, pois a ferida bélica demandava urgência. Contudo, o “empenho” social em Fortini não se distancia de certo lirismo que busca elevar a condição dos homens.

A sessão de “Il Politecnico” em que aparecem os poemas dizia “Due poeti e un romanziere” um poeta é Fortini, o outro é um anônimo poeta egípcio, em consonância com o

⁴¹ (BERARDINELLI, 1973, p. 95).

tema do número: a questão política do Egipto, conforme acenado antes. E o “romanziere” em questão é Teodoro Dreiser, junto da notícia que ele recentemente se inscreveu no Partido Comunista, e assim, Oreste del Buono comenta a carta do escritor norte americano ao entrar no Partido. Da primeira aparição de Fortini em “Il Politecnico” ainda se destaca, no final dos dois poemas (ainda na figura 3), a forma com a qual a revista apresenta o poeta: “Franco Fortini é de Florença, tem menos de trinta anos. Escreve versos e prosas e em breve publicará um volume de poesia. É socialista”⁴². Interessante notar que a curta apresentação não dispensa a orientação política do poeta.

Na última página desse mesmo número, há um desenho e uma breve biografia de Diego Rivera. O muralista mexicano era politicamente muito ativo, destacando-se no cenário socialista mundial. Em 1927, já havia viajado como parte da delegação comunista do México para a antiga União Soviética. Suas obras gozavam de grande prestígio, destaca-se o afresco “Epopéia do povo mexicano” realizado na escadaria do Palácio Nacional do México entre 1929 e 1935. Em 1934 pintou outra versão de “El hombre en una encruzilhada” que havia sido removida do Palácio de Belas Artes, por conter a imagem de Stalin e Mao Tse-tung . Rivera foi responsável pelo asilo político de Trotsky no México, que junto da esposa Natália foram recebidos na casa azul de Frida Kahlo, então companhia de Rivera, em Coyoacán. Breton, Rivera e Leon Trotsky eram amigos e viajaram juntos pelo México. Junto com André Breton, Rivera publicou o *Manifeste pour l'Art Révolutionnaire* (1938). Diego Rivera pode ser considerado um artista completo no tocante aos perfis apresentados pela revista “Il Politecnico”. A seguir o afresco de Rivera:

⁴² “Franco Fortini è di Firenze, ha meno di trent'anni. Scrive versi e prose e presto pubblicherà un volume di poesie. È socialista.” (Il Politecnico n.5 p. 3.).



Figura 6 – Diego Rivera, *Epopeia do povo mexicano*, 1935.



Figura 7 – Diego Rivera, detalhe da obra: *Epopéia do povo mexicano*, 1935.

É no n. 8 de “Il Politecnico”, de 17 de novembro de 1945, com a temática central pautada na China, que se encontra o texto crítico-reflexivo *Poesia è libertà* de Fortini. Neste texto o poeta vai compor um potente e inclusivo diálogo que tem como princípio possibilitar ao trabalhador médio entender o que é e o porquê da poesia. Para isso fará uso de sua desenvoltura com a literatura e de certa leveza para chegar até o leitor, que seguindo o percurso proposto irá se deparar com poetas estudados no tempo da escola. Fortini reconhece, numa linha gramsciana, que a literatura inicialmente estava disponível apenas à nobreza e ao clero. No terceiro tópico do texto: “Che cos'è?” Fortini diz:

Ora se sabe muito bem – mesmo se não é sempre e de tudo verdade – que as pessoas do povo tem outras coisas para pensar ao invés de ler poemas. Mas nós estamos convencidos de que o amor à poesia seja uma arma potente nas lutas dos homens para conquistarem para si uma vida humana. Porque se a tarefa do revolucionário, isto é do homem novo, e em suma do homem que não quer viver nem como ovelha nem como leão, nem como patrão nem como escravo, mas como homem, é a de transformar em consciência a maior parte possível de experiência, a poesia é exatamente a altíssima consciência, canto, raiva e amor dos homens sobre si mesmos.⁴³

Com esse trecho de *Poesia è libertà*, que funciona quase como uma espécie de tratado poético, atendendo as intenções da revista de ser elo de ligação entre trabalhadores manuais e trabalhadores intelectuais, o poeta nos faz perceber como os intelectuais, desses anos, haviam tomado para si a responsabilidade de conduzir os passos da reconstrução pelo viés da cultura, da poesia. O amor pela poesia era visto como arma na luta por igualdade. Pode-se dizer que a confiança no poder transformador da poesia, como altíssima consciência, era um ponto central entre os intelectuais envolvidos com a revista dirigida por Elio Vittorini.

A poesia aqui é entendida como o nível mais alto da consciência e que o espaço da página poética era também o mesmo espaço do canto de raiva e do canto de amor. Esse pequeno percurso por algumas partes da revista “Il Politecnico” nos deixa uma questão, a de que por mais academizados que os estudos de literatura tenham se convertido, a crítica

⁴³ “Ora si sa benissimo – anche se non è sempre e del tutto vero - che la gente del popolo ha altro da pensare che legger poesie. Ma noi siamo persuasi che l'amore alla poesia sia un'arma potente nelle lotte degli uomini per conquistarsi una vita umana. Perchè, se compito del rivoluzionario, cioè dell'uomo nuovo, e insomma dell'uomo che non voglia vivere nè da pecora nè da leone, nè' da padrone nè da schiavo, ma da uomo, è quello di trasformare in coscienza la più gran parte possibile di esperienza, la poesia è propria altissima coscienza, canto rabbia e amore degli uomini su se medesimi.” (Il Politecnico, n. 8, p. 2).

realizada na academia não pode ser solipsista, nem se isolar e perder de vista o poder contestador e até transformador da poesia, como altíssima consciência, e principalmente, que a poesia traz o estranho, o outro, o elemento perturbador que estimula a reflexão, coloca os problemas, ilumina as sombras, enfim, ela intervém de algum modo na sociedade, nas relações e tem poder para intervir na forma de ser dos homens.

Ainda nesse texto de 1945 - que traz uma importante discussão, inclusive ética em relação à poesia, percebe-se como era vivo nele a esperança de ajustar o mundo, “agora ou nunca”, para que esse fosse “bom” para todos. Ao dizer que o amor à poesia é uma arma potente na conquista da vida humana, Fortini, além de enfatizar a necessidade de lutar, dá à poesia um importante papel nesse processo: ser o agente da mudança.

Qual a natureza dessa mudança? Ou pelo menos como promover o despertar para a necessidade de mudança? Neste sentido toda a crítica escrita por Fortini não só caminha, mas também escava no terreno literário ideologias e modelos antigos, como se faz na arqueologia, buscando neles novas leituras para o presente, sem perder de vista o objetivo de conquistar uma vida humana para todos. Na poesia esse objetivo será alcançado por uma linguagem muitas vezes horrorizada, em conflito com o presente e empenhada na projeção de um futuro diferente. Como nos últimos versos de “Canto degli ultimi partigiani”: “Ma l'hanno stretta i pugni dei morti/ La giustizia che si farà”

Nesta altura, final de 1945, Fortini já havia escrito e entregue a Vittorini o manuscrito de *Foglio di via* contendo os versos de “Canto degli ultimi partigiani”: “Mordere l'aria mordere i sassi/ La nostra carne non è più d'uomini/ Mordere l'aria mordere i sassi/ Il nostro cuore non è più d'uomini.”. Versos de um canto onde o refrão a se repetir é a constatação de que nem a nossa carne nem o nosso coração são mais humanos. A maior expressão de insanidade coletiva em massa, conhecida como Segunda Guerra Mundial, destituía-nos, em última instância, da categoria humana, problematiza Fortini. Na produção literária italiana do pós-guerra, Primo Levi e Beppe Fenoglio são dois autores que também trataram dessa questão.

No primeiro está em questão os dispositivos e o processo de desumanização dos campos de concentração, a partir da experiência como prisioneiro de Auschwitz-Birkenau, testemunhada em *Se questo è un uomo* (1947). No segundo, o tênue e delicado limiar em lados opostos a figura em xeque do *partigiano* que defende seu país, mas para isso utiliza das mesmas armas que o inimigo. Sua obra poética parece uma busca por chão firme na tentativa

de lidar com essa nova situação.

Sobre a Guerra ter levado o chão da Europa, Sloterdijk, o filósofo fenomenólogo alemão, fala sobre as proporções continentais da dificuldade de superar os efeitos de choque causados pelo confronto bélico:

A lição traumática que a Europa sofreu em 1945 constituiu sem dúvida na humilhação imposta por seus libertadores. Desde então a política europeia teve de constituir-se à maneira de um tratamento de pacientes hipertensos que jamais se dispunha a aceitar o fato de que precisavam de ajuda alheia. Quem vive em estado de choque parece ter perdido o fio condutor de sua existência e, na tentativa de recuperar a normalidade, dá a impressão de não fazer o que quer, mas alguma outra coisa. As vítimas do choque de 1945 não foram exceção a essa regra, e o velho continente reconstituiu-se com um sistema de ações compensatórias. Para seus habitantes, principiou uma era de ideologias vazias, que tinham em seu conjunto a tarefa de interpretar e justificar o deslocamento da posição europeia do mundo político, agora fora do centro. Desse ponto de vista, as doutrinas direitistas de um retorno salutar às fontes da democracia cristã no velho humanismo ocidental e as teorias esquerdistas do engajamento absurdo de seres livres em “situações” casuais relacionam-se de forma muito mais estreita do que supunham na época seus representantes. Tais correntes universalizantes e nihilizantes alinham-se por sua vez com os novos pragmatismos, que deveriam finalmente conduzir a Europa à rota de uma economia de mercado de tipo anglo-americano, isenta de ideologias. (SLOTERDIJK, 2002, pp. 19-20).

Fortini ao ter escrito que a poesia era uma arma que podia dar aos homens ferramentas para se tornarem humanos talvez se enquadraria no engajamento absurdo, descrito acima por Sloterdijk, pois não há como mensurar o estado de choque provocado pela Guerra, nem como saber, com exatidão, como as pessoas reencontraram o fio condutor de suas vidas.

No tempo em que o poeta de Florença começava a publicar seus escritos, no mesmo momento quando surge no horizonte a revista de Elio Vittorini, pairava uma insegurança geral, era o começo da Guerra Fria. Com isso, não fica difícil imaginar a força da dicotomia: literatura engajada versus qualquer outro tipo de literatura que seria considerada alienada. O engajamento era a única arma além das da *Resistenza* com a qual o intelectual italiano podia se defender do choque, de que fala Sloterdijk. Outra questão com a qual se deparavam os intelectuais do período era como dar vazão prática às leituras teóricas, de Marx à Lukács.

Os colaboradores da revista “Il Politecnico” no tocante à abordagem sociológica dos textos reacendiam das brasas o fogo da utopia. Mostrando a face da utopia que está sempre em vias de acontecer, abalando a ordem estabelecida, como havia sugerido Mannheim. (RICOUER, 2017, p. 319). Conscientes do preconceito que sempre foi de encontro com o intelectualismo burguês de que a utopia seria sempre um sonho, aproximavam-se

exaustivamente do povo na tentativa de envolvê-lo na elaboração de uma cultura de fato revolucionária.

O legado marxista, do qual desfolhavam, trazia na bagagem a tendência à apagar a distinção entre ideologia e utopia. É certo, Marx opunha ideologia à *praxis*, tal como a *ideologia alemã*, analisa Paul Ricouer em *A ideologia e a utopia*, onde Marx situa a utopia ao lado da imaginação. Entretanto, por meio da atenta leitura da revista percebe-se a tentativa de encurtar a distância entre esse irreal da imaginação, do reino das possibilidades para a prática no real. Isso é demonstrado não só pelo tom dialógico que perpassa a maioria dos textos, mas também pelas temáticas. Ao apresentar, por exemplo, pormenores da Constituição espanhola, no n. 5, poucos meses antes da Itália eleger a sua Assembleia Constituinte, se faz da revista um espaço plural e informativo, comprometida com seu contexto. A importância dada para a sessão dos leitores e o caráter profícuo das discussões contidas ali, são exemplos da busca por operância prática, mantendo o direcionamento teórico em via das questões de utilidade pública.

O velho mundo ruía no pós-guerra e com isso necessitava refazer-se das cinzas em todas as áreas. Sobre esse estado transitório entre a velha forma de ler e escrever literatura Franco Fortini escreve sobre o poeta Giacomo Leopardi. A partir dessas considerações é possível fazer uma análise de como o próprio Fortini lidava com a releitura dos clássicos. Assim como Tasso, Leopardi foi um poeta da tradição italiana, dito isso é válido lembrar que por mais que a revista de Vittorini almejasse uma nova cultura, essa reconstrução não poderia desconsiderar a tradição clássica.

Em *Come leggere i classici? La leggenda di Recanati*, publicado no número 33-34 em dezembro de 1946, Fortini coloca em questão os elementos da teoria, da crítica, da poesia e da história. Evocada a imagem legendária de Leopardi, o texto aponta os dois caminhos do idealismo de pureza artística. Um metafísico religioso, como exigência de eternidade ou de anti-história. E outro ligado à classe e ao tecido histórico, de cumprimento ilusório de uma função social, como fuga da impossibilidade de cumpri-la. Fortini explica que os dois aspectos precisam ser naturalmente recíprocos. E então, termina sugerindo que Recanati (cidade natal de Leopardi) amada e odiada, poderia parar de ser o lugar do horror, por ser sem pai, nem filho, sem igreja e nem pátria. Enfatizando a necessidade de retomada dos clássicos para recriá-los no *presente*, assim como ele havia feito ao se apropriar dos versos de Tasso.

A proposta é ler Leopardi percorrendo o caminho inverso, sem remover o negativo e a

angústia contida entre um universo literário e um destino. A leitura dos clássicos a ser feita na segunda metade do século XX deveria tornar mais suspenso possível as instâncias da pátria, do pai e da cidade natal. Tais sugestões elaboradas aqui por Fortini, podem ser consideradas um alinhamento com o pensamento de Heidegger, como também com Gabriel Marcel, que já por volta de 1940 cunha o termo existencialismo. Seis meses antes da publicação de *Foglio di via*, Sartre havia proferido a palestra *O existencialismo é um humanismo*, em 29 de outubro de 1945. Contando que a revista de Sartre *Les Temps modernes* era um modelo a ser seguido para Vittorini, e que foi Fortini quem entrevistou Sartre e Simone de Beauvoir para a “Il Politecnico” em 1946, fica evidente que o pensamento francês era ideologicamente incorporado nas discussões literárias italianas.

Sobre os alinhamentos ideológicos do poeta se acrescenta a anteriormente conversão religiosa de Fortini, que tinha como guia Kierkegaard e a “teologia della crise” de Karl Barth, introduzida da Itália pela revista de Noventa, “Riforma letteraria”.

Outros textos de Fortini publicados na revista de Elio Vittorini mereceriam, sem dúvida, mais atenção. São eles: “Cristo in mezzo agli uomini” (dicembre 1945) “Cultura come scelta necessaria” (19 gennaio 1946); “Perchè insurrezioni, il diritto a morire” (marzo 1946); “Per una enciclopedia” (marzo 1946); “Marxismo ieri e oggi” (giugno 1946); “Cattolici snob” (giugno 1946); “Alcune domande a J.P. Sartre e a Simone de Beauvoir” (luglio 1946); “Azione ed espressione” (gennaio 1947); “Capoversi su Kafka” (ottobre de 1947); “Prendere sul serio i poeti? - Risposte di Fortini a Pampaloni” (novembre 1947); “Diario di un giovane borghese intellettuale” (dicembre 1947); e “Rivoluzione e conversione” (dicembre 1947). No entanto, destacar-se-á destes o conveniente à defesa dos argumentos pretendidos no decorrer desta pesquisa.

Tendo em vista os objetivos do programa-projeto da revista “Il Politecnico”, pode-se afirmar, que a maioria dos objetivos foi alcançado. Em destaque, a colaboração dos leitores, pois Vittorini manteve a troca de cartas e publicação das mais polêmicas delas, atendendo sugestões temáticas e os mais diversos argumentos a serem desenvolvidos. Como é possível notar na tabela da revista, que pode ser encontrada no apêndice da presente dissertação. A tabela traz de forma sintética o corpo de colaboradores italianos e internacionais da revista e tem a intenção de facilitar futuras pesquisas. Essa cartografia, elaborada durante esta pesquisa, comprova a importância e a circulação que a revista teve.

Cabe salientar que a colaboração de Fortini nos folhetins, desde a juventude florentina,

passando por la “Riforma letteraria”, fundada em 1936, até sua participação na redação de “Il Politecnico” formam as bases da genealogia política-cultural fortiniana. Ao propiciar, talvez inconscientemente, instrumentos metodológicos e teóricos de cultura no “semanal do trabalhador”, contribuindo para a elaboração dos questionamentos culturais, Fortini institucionaliza sua produção através da revista “Il Politecnico”, que poderia ser considerada ainda como uma escola para ele.

Feitas as devidas premissas de um esboço intelectual de como foi a participação de Fortini na revista, cabe ao presente estudo, estender o panorama de sua atividade crítica além das revistas. O recorte que se segue de Fortini ensaísta e como ele pensava o surrealismo, servirá para ampliar um pouco mais a compreensão do seu pensamento. E isso se dá, tanto pelo fato de a relação que um escritor estabelece com as vanguardas, em geral, ser um termômetro de sua tendência política-cultural, quanto pela questão do surrealismo ser um ponto de partida crucial para a leitura que se fará do sonho, no decorrer desta pesquisa.

1.4 Surrealismo: a potência do vir a ser e o sonho, segundo Fortini

O surrealismo destrói criando.

Jean-Paul Sartre

Franco Fortini dedica às vanguardas, em 1959, a antologia: *Il movimento surrealista*, publicada pela editora Garzanti. A única obra do autor traduzida em português, por Antônio Ramos Rosa e lançada pela editora Presença de Lisboa em 1965. Definições, limites e contradições do movimento abrem a introdução do livro. Na primeira parte Fortini comenta e reproduz textos dos precursores surrealistas, entre eles, Rimbaud, Apollinaire e Roussel, já na segunda parte expõe e comenta documentos do Surrealismo, como a intervenção de Breton no congresso em defesa da cultura em 1935, para depois adentrar os poetas propriamente surrealistas: Paul Éluard, Tzara, Aragon, Tardieu, entre outros centrais para compreender o movimento.

Suas considerações tecem, entre a pintura e a literatura, o alcance das obras em suas

próprias políticas de vanguarda⁴⁴. Sem deixar de lembrar que o surrealismo se funda sob a contradição, pois “para poderem manifestar a sua diversidade ou oposição radical ao mundo das chamadas relações racionais, tem necessidade de estar imersos numa realidade racional mundana” (FORTINI, 1965, p. 38). Os surrealistas, na tentativa de desagregar uma certa ordem de relações lógicas e “estabelecer o arbítrio nas relações tradicionais”, buscavam restituir o “funcionamento real do pensamento”, liquidando essa noção, como quando Salvador Dali formula e propõe a “paranoia crítica”, na qual, a operação seria “exprimir determinados conteúdos, como alucinações, símbolos do inconsciente” na intenção declarada de ridicularizar o racionalismo organizado.

No final da introdução da antologia, no sub-capítulo, “Surrealismo e política”, podemos encontrar uma leitura de Fortini que direcionará vários aspectos deste trabalho:

O surrealismo devia ser um modo radical de vida, o instante fulminado de uma transformação e só depois se deveria falar do novo domínio com absoluta liberdade: deveria ser uma solução, mas sê-lo-á?” perguntava-se o nosso crítico mais atento ao escrever a história interna do movimento surrealista, Carlo Bo, em 1947. A pergunta era em si mesma uma resposta; o crítico que citamos punha também em evidência o caráter positivo do primeiro surrealismo, trágico, absoluto e pré-político, e a invocação ativista da sua face “política”. Ora parece-nos ter mostrado que reduzir o valor do surrealismo ao mesmo momento de negação metafísica e de revolta absoluta – e, por conseguinte, ver nos surrealistas suicidas os únicos autores coerentes do movimento – sem se valorizar o esforço da sua participação terrena, equivale a trair a sua natureza e, sobretudo, a impedir-nos de colher o que talvez seja o maior valor do surrealismo, isto é, o *ter coincido por um período bastante longo com a própria ideia de literatura* e o ter-se confundido – como diz o mesmo crítico citado acima - “com a urgência de um sentimento, como aconteceu com o grande romantismo alemão, como aconteceu com o naturalismo francês e no campo da narrativa americana...” Esse algo, essa literatura (aproximadamente posterior a 1914), de que o surrealismo faz parte e a que dá difusamente uma coloração, nasce, na verdade da própria matriz histórica do surrealismo e se com o surrealismo tem algo de capital em comum é, precisamente, por um lado, a revolta contra a razão e, por outro, o intento, explícito ou subentendido, de que aquela revolta deve acabar por empunhar os “martelos reais”. É neste nexos, na verdade, e no erro contido nele, que reside a grandeza da literatura do nosso tempo, na medida em que ela coincide, pelo menos parcialmente, com o surrealismo. Por um paradoxo que só existe na aparência, a luta contra o irracionalismo e contra a literatura e a ideologia da “decadência”, de que o surrealismo é uma das expressões avançadas, contém em si em nome de um humanismo revolucionário, pelo menos nas personalidades mais conscientes – entre as liberdades e as verdades que quer ver reconhecidas e encarnadas na história e nas instituições -, uma larga parte daquelas liberdades “insustentáveis” e daquelas verdades “negras” que o trabalho da nossa sociedade formulou em termos de arte e literatura, e, portanto, também no surrealismo. Neste sentido o erro surrealista é e pode tornar-se verdade, como já os mais genuínos

⁴⁴ “E todo um momento fundamental da pintura moderna, que une um importante período de Picasso a arte de Miró e, sobretudo de Paul Klee. Com este nome, ou seja, partindo do encontro entre expressionismo e surrealismo, alcançamos as regiões exploradas pelo poeta que, longe de Paris e dos seus clamores, precedeu, exauriu e ultrapassou o surrealismo: Franz Kafka” (FORTINI, 1965, p. 57).

poetas surrealistas demonstraram pelas palavras e pelo sangue. Nenhuma sociedade, nenhuma relação humana poderá hoje ou amanhã ignorar ou desconhecer que há toda uma parte do homem injustamente condenada – o desejo, o eros, o sonho, o delírio – que deve ser integrada à luz diurna, transferido para outras partes do homem os sinais negativos que até hoje o acompanharam. E quer estes postulados sejam combatidos pelas sociedades atuais, em nome de dogmas religiosos, sociais ou políticos, ou então falseados, adulterados e substancialmente mistificados pelas “liberdades controladas”, oferecidas por quem detém os poderes da indústria cultural moderna, tudo isso não é mais que uma prova da sua autenticidade e, apesar de tudo, da vitória que lentamente eles conquistaram através dos anos. (FORTINI, 1965, p. 58-60).

Ao iluminar o momento em que literatura e o surrealismo se confundem em nome da urgência de sentimentos, e mais, ao associar o surrealismo ao que deveria ser a solução, Fortini nos faz perceber quão paradoxal é a negação do irracional, já que a matéria do surrealismo, e em parte da literatura, parece retirada, oficialmente depois de Freud, da soleira entre o consciente e o inconsciente. O surrealismo se apresenta como expressão mais avançada do desejo, do sonho, do eros, ao se distanciar da razão de “liberdades controladas”, e nisto consiste seu humanismo revolucionário. Esse seria “O último instantâneo da inteligência europeia”, para Walter Benjamin. O último grito contra o racionalismo científico dono de todas as verdades. A conquista maior desta vanguarda estaria na erupção do devir de liberdades e verdades que querem ser vistas, encarnadas e reconhecidas na história e nas instituições, que até então foram injustamente condenadas e postas pela força à luz diurna, menciona Fortini.

Na força conquistada pelos surrealistas em promoção da alteridade do pensamento, na qual percebe Fortini a necessidade da construção de um pensamento multicultural, universal, dando voz a outras verdades para que de fato possam ser libertas. Esta dissertação se abre para pensar uma face do inconsciente, o sonho. E o faz duplamente, ao adotar um prisma da cosmovisão ameríndia, com base nesses precedentes do surrealismo e em outros deixados por Derrida e Benjamin, a serem discutidos na quarta parte desse estudo.

Ainda em *O Movimento surrealista*, para fechar o livro, Fortini escolhe alguns trechos sobre o Surrealismo, de Jean-Paul Sartre destaca *Qu'est-ce que c'est littérature?*, de 1948. Antes de reproduzir algumas páginas do texto, Fortini comenta que Sartre vai contra a opinião corrente, ao ver no surrealismo a destruição da subjetividade e da responsabilidade que esta implica. De Jacques Rivière destaca um trecho de *Agradecimento a dadá* de 1920. De Albert Camus escolhe o capítulo “La révolte de la poésie” do livro *Homme revolté* de 1951. E termina com *Reconsiderando o surrealismo* (1956) de Theodor Adorno, texto no qual o

filósofo alemão previa a perda da liberdade e de que o homem seria vítima na sociedade tecnificada. Para Adorno o surrealismo petrificava a “dor cósmica”, pois havia nas imagens dialéticas uma liberdade subjetiva por conta de uma ausência objetiva de liberdade.

De fato, os estudos fortinianos sobre as vanguardas se estendem em outros dois textos encontrados em *Verifica dei Poteri*: “Due Avanguardie” e “Avanguardie e mediazione”. No primeiro, Fortini valendo-se de Lukács, para afirmar que a vanguarda histórica, a primeira, repudiava a mediação, enquanto essa vanguarda foi sendo domesticada para “caber no museu” seu fundamento de conflito, herdado do romantismo, começara a ignorar a relação dialética, e o faz ao mesmo tempo em que ela se volta para deixar de considerar o inconsciente. Para Fortini o poder de denuncia e oposição na expressão artística da vanguarda foi apaziguado com o passar dos anos pela nova vanguarda. A dimensão trágica, seu aspecto catastrófico-agônico, perdeu relevância diante da exaltação do momento irônico e da exploração da paródia descomprometida, presentes na segunda vanguarda.

Após fazer várias distinções entre a primeira e a segunda vanguarda, Fortini postula: “As vanguardas são uma só. [...] Basta lamentar o aumento da ironia, a diminuição da garra.”⁴⁵ e lembra que a relação mercado-museu que atravessa as vanguardas é fruto dos últimos quinhentos anos. Pois, o que ele percebera era que o mercado em sua necessidade de categorização desmembrava as obras e o movimento surrealista para facilitar a compreensão, de um movimento que havia nascido sem a pretensão de ser compreendido, muito menos de ser comercializado, e o fazia desmembrando som, imagem e a ação das obras vanguardistas.⁴⁶ Com estes argumentos de mercado ficava impossível aferir alguma relação direta entre classe e a segunda vanguarda, e isso não era mais possível resolver com a acentuação marxista, e sim observado como fruto da sociedade de consumo artístico e da pseudo-classe intelectual.

Em “Avanguardie e mediazione” os argumentos são aprofundados, principalmente o da crítica de Lukács sobre a vanguarda ao expor as contradições sem mediação, fazendo com que elas deixem de ser vistas como tal, pois tal exposição ao choque surreal seria o equivalente a negar essa contradição. Fortini fala também sobre as grandes obras da literatura terem a capacidade de destruir esquemas formais decaídos, mas sobretudo de expor o caráter

⁴⁵ “le due avanguardie sono una sola. Quella nuova sta alla precedente come... (l'adulto al giovane...?) Ma perchè cercare ancora. Basta rammentare, come lo già detto, l'aumento dell'ironia, la diminuzione della gara (il rapporto mercato-museo non è nato di colpo, si è sviluppato lungo mezzo millenio al meno)” (FORTINI, 2003, p. 89).

⁴⁶ Em *Verifica dei Poteri* os textos *Due Avanguardie* e *Vanguardie e mediazione* de Fortini buscam demonstrar como o mercado editorial foi responsável por uma interpretação distorcida das vanguardas, devido a necessidade de adequar e desprovincializar principalmente o segundo momento da vanguarda, o que gerou o apaziguamento da tensão política mais presente no primeiro.

de profunda falta de atualidade desses esquemas. Surge então uma questão: da falta de atualidade dos esquemas conhecidos nasce o deslocamento epistemológico? Se for possível, tal deslocamento, quais caminhos alternativos tomar? Sobre a dessacralização da arte, diz Fortini:

Neste sentido é inútil declamar contra a sacralidade da arte [eu o fiz por trinta anos] porque a mais dessacralizada e dessacralizante, humilde, artesanal obra de arte aparece, graças à própria conclusão, como um artifício “carregado de valor” que sempre em todo caso alude silenciosamente a qualquer coisa, a um possível por vir do político mas que não de raro o é, no sentido mais preciso da palavra, intempestivo⁴⁷.

Da face intempestiva da arte em aludir ao por vir, destaca-se ainda que a experiência válida e significativa da vanguarda histórica consiste em ter colocado o dedo na ferida da inadequação da herança humanista para compreender a instância do presente, e ter esmiuçado, junto do fundamento da criação *estética*, o véu que impedia de avistar os abismos. Essa foi a herança positiva deixada pela vanguarda, segundo Fortini.⁴⁸

Sobre a herança negativa da vanguarda, Fortini, em 1959, escreve *Lukács in Italia*, presente nos ensaios de *Verifica dei Poteri* publicado em 1965. Neste texto, de subtítulo *Adorno su Lukács e il privilegio del lettore*, ele cita o Adorno de *Realismo Crítico*: “A vanguarda deforma a deformação para além da sua fenomenalidade na realidade objetiva, faz desaparecer como irrelevante, como ontologicamente sem importância, todas as contra-forças e contra-tendências realmente ativas nela”⁴⁹. Após citar os pormenores adornianos o poeta centra a discussão no fato de as defesas da literatura de vanguarda negarem que para a completude artística de uma obra seja necessária a interna dialética. Sendo essa última um atributo caro a tantos intelectuais, como Fortini, ao negar o critério dialético a vanguarda abre uma fenda, pois sem esta relação seu poder de confrontar a realidade seria enfraquecido.

A fronteira entre a realidade e o sonho foi um alvo chave dos surrealistas, comprometidos em abalar os contornos do Eu no sentido de considerar, pelo menos, o Outro do Eu, o inconsciente:

⁴⁷ “In questo senso è inutile declamare contro la sacralità dell'arte [l'ho fatto per trent'anni] perchè la più dissacrata e dissacrante, umile fabril opera d'arte appare, grazie alle proprie conclusioni, come artifício “caricato di valore” che sempre in ogni caso allude silenziosamente a qualcosa ad un possibile avvenire del politico ma che non di rado gli è, nel senso più preciso della parola, *intempestivo*.” (FORTINI, 2003, p. 95).

⁴⁸ Para mais detalhes ver: PINTO, Tatiara. *Avanguardia e Mediazione*. Mosaico. Rio de Janeiro: Comunidade italiana. n. 165, p. 21-24, 2017.

⁴⁹ “L'avanguardia deforma la deformazione al di là della sua fenomenalità nella realtà oggettiva, fa sparire come irrilevanti, come ontologicamente senza importanza, tutte le controforze e controtendenze realmente attive in essa” (FORTINI, 2006, p. 256).

No surrealismo “A vida parecia digna de ser vivida apenas quando se dissolvia, em cada um, o limiar entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, oscilantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido” [...] E não apenas com relação ao sentido. Também com relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho afrouxa a individualidade, como um dente oco. (BENJAMIN, 2012, p. 22-23).

Com base nessa citação de Benjamin, sobre o surrealismo explorar o limiar entre o sono e a vigília, já se levanta a hipótese da linguagem autêntica dos sonhos, que esta pesquisa buscará abordar no último capítulo.

Logo, considerada a participação de Fortini na revista “Il Politecnico” e um pouco da orientação crítica de Fortini no que diz respeito ao surrealismo, surge a necessidade de pensar como essas forças atuavam em sua escrita poética. Sem mais delongas, deve-se considerar que foi durante a participação do poeta na revista de Vittorini que Fortini teve a primeira coletânea de poemas publicada, sendo assim, e, feitas as devidas premissas cabe ao presente estudo adentrar os versos fortiniano que correspondem ao antes e durante da Segunda Guerra.

2. A TAREFA DO INTELLECTUAL

2.1 *Foglio di via*: a espera de um evento supremo, a estreia do mestre da nova esquerda.

*Fortini scrive come ci fossero
orecchi per ascoltare.*

Vittorio Sereni

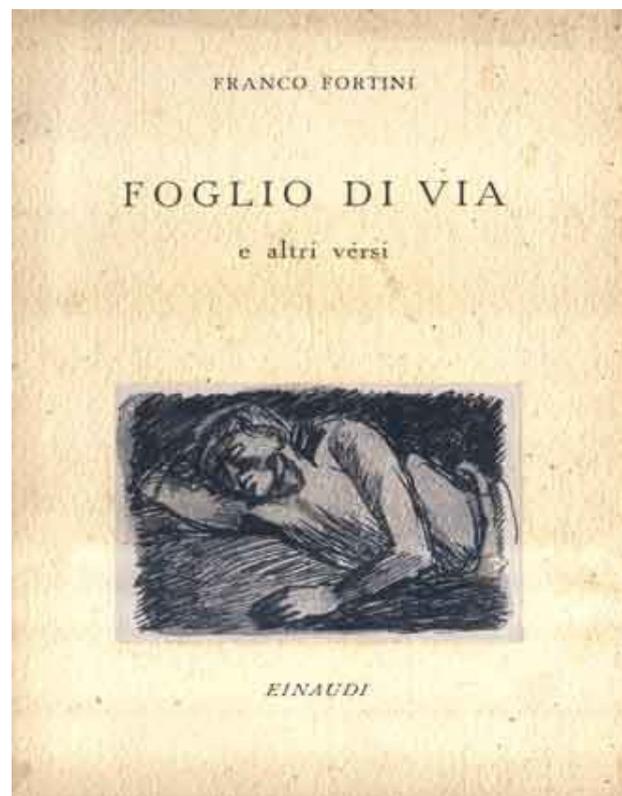


Figura 8 – Capa da primeira edição de *Foglio di via*

Foglio di via é composto por 43 poemas, dividido em três seções “Gli anni”, “Elegie” e “Altri versi”, adianta-se que nele foi encontrado oito vezes a expressão a ser estudada: “sonno”, além dessa, conta-se três vezes a expressão “sogno” que sustenta a discussão do último capítulo. Antes da leitura do primeiro poema vale lembrar que foi Elio Vittorini, importante escritor italiano, consultor e tradutor de várias editoras, quem acolheu o poeta e seus poemas nos bastidores da revista “Il Politecnico”, e então propôs para a Einaudi, a mesma editora da revista, que os publica em volume, em 1946.

Estes 43 poemas trazem a inquietação da maioria dos intelectuais de esquerda no período da guerra, principalmente aqueles reunidos na primeira seção “Gli anni”: “Per un compagno ucciso”, “Canto degli ultimi partigiani”, “Valdossola” e “Italia 1942”, de fato, a partir dos próprios títulos, nos dão a dimensão de como a história se fez presente no primeiro Fortini. *Foglio di via* é o livro em que mais se nota a tensão do poeta oscilando entre a tradição hermética e a busca por uma nova poética. Mesmo sendo um livro de estreia, ele representa um momento crucial para toda classe intelectual, por trazer em cada nuance linguística certo impasse que envolvia a relação da poesia com os acontecimentos avassaladores daqueles anos. Colocando assim, para o próprio campo do poético algumas inquietações e problemáticas.

Com a participação na revista “Il Politecnico” Fortini conquista um olhar técnico-científico sobre a história, seus textos críticos comprovam seu comprometimento com o empenho histórico-social, e são testemunha de sua desilusão com o enfraquecimento da esquerda italiana diante do avanço do capitalismo. O caráter de denúncia social presente nos textos críticos pode ser facilmente encontrado nos poemas do primeiro livro, ao lado do dilaceramento físico e emocional, consequência também da guerra como se vê em muitos versos da primeira seção “Gli anni”.

“Nesta lírica de amor, uma experiência nova da nossa poesia”⁵⁰, assim se referia a propaganda feita pela Einaudi à *Foglio di via*, lançado em 30 de abril de 1946. Destaca-se, aqui, que Fortini foi anunciado em sua estreia como uma nova experiência poética no cenário literário italiano. Na tensão complementar entre militante e poeta, que deixa ainda mais complexo o estudo sobre Fortini e seus textos, muitas vezes a crítica literária deu mais atenção às polêmicas e aos aspectos políticos que à sua atuação no cenário literário. Um exemplo é a antologia de literatura italiana organizada por Giulio Ferroni, que assim se refere à sua produção poética: “Na cultura da segunda metade do século XX a presença de Fortini foi sentida sobretudo no plano do debate político-cultural, enquanto relativamente na sombra ficou sua poesia”⁵¹. O que não nega o fato de que naquele momento era uma experiência ideológica revolucionária que adentrava o cenário da poesia italiana. E talvez por esse mesmo motivo sua poesia tenha ficado à sombra.

Ainda sobre a presença do poeta e crítico no cenário literário italiano, continua

⁵⁰ “In questa lirica d'amore, una esperienza nuova della nostra poesia” a frase utilizada pela respeitada “collana Einaudi” (FORTINI, 2014, p. 39).

⁵¹ “Nella cultura del secondo Novecento la presenza di Fortini si è avverita soprattutto sul piano del dibattito politico-culturale, mentre relativamente in ombra è rimasta la sua poesia” (FERRONI, 2005, p. 121).

Ferroni:

A inquieta atenção de Fortini para todos os cruciais acontecimentos político-culturais constitui provavelmente a testemunha mais exemplar e extrema de um modo de ser 'de esquerda' dos intelectuais da segunda metade do *Novecento*: ele viveu este ser de esquerda como 'empenho' constante, quase religioso, na busca por uma “verdade” do comportamento, para dar a cada gesto e relação uma forte carga “moral”, para projetar cada realidade do presente em direção a uma hipotética liberação futura.⁵²

Este empenho constante era perceptível em chave alegórica desde a capa do livro de estreia. “O desenho foi feito por mim. Queria representar o dormente que se entrevê no primeiro poema.”⁵³, diz Fortini sobre a capa de *Foglio de via* na introdução da segunda edição em 1966. O primeiro poema, antes da primeira seção, portanto, que pode ser lido como um *incipit* de todo o livro, está transcrito integralmente abaixo:

E questo è il sonno, edera nera, nostra
Corona: presto saremo beati
In una madre inesistente, schiuse
Nel buio le labbra sfinite, sepolti.

E quel che odi poi, non sai se ascolti
Da vie di neve in fuga un canto o un vento,
O è in te e dilaga e parla sorgente
Cupa tua, l'onda vaga tua del niente.

(FORTINI, 2014, p. 7).

A forma do *incipit*, sem título, é dividido em dois quartetos, com versos que variam de eneassílabos à hendecassílabos, dos quais apresentam algumas rimas finais, inclusive entre o último verso da primeira estrofe e o primeiro da segunda, demonstrando interação entre as estrofes. Destaca-se a sonoridade da primeira estrofe marcada por aliterações em “n” e “m”, que podem ser associadas ao som das ladainhas, dando um aspecto religioso também através da forma.

A primeira imagem do poema parte do presente: “e questo è il sonno”, nele o pronome demonstrativo “questo” transmite a sensação de uma apresentação pedagógica do sono. Ao ser

⁵² L'inquieta attenzione di Fortini a tutte le cruciali vicende politico-culturali costituiscono probabilmente la testimonianza più esemplare ed estrema di un modo di essere “a sinistra” degli intellettuali della seconda metà del Novecento: egli ha vissuto questo essere “a sinistra” come impegno costante, quasi religioso, a cercare una “verità” del comportamento, a dare a ogni gesto e rapporto una forte carica “morale”, a proiettare ogni realtà del presente verso un'ipotetica liberazione futura; (FERRONI, 2005, p.119).

⁵³ “Il disegno sulla copertina l'avevo fatto io. Voleva rappresentare il dormente che s'intravede nella prima poesia” (FORTINI, 2014, p. 63).

precedido pelo conectivo aditivo “e” soa como a continuação de algo previamente dado, reforçando a ideia de apresentação do sono. É curiosa a relação entre o sono com a coroa de hera negra, principalmente se pensarmos na imagem da capa do livro, aquele que dorme no desenho veste a coroa, o sono coroado. Agora vendo a “edera nera” como um vocativo no verso, já que está entre vírgulas, na passagem do primeiro para o segundo verso é como se a hera negra, (“nostra/corona”) fosse colocada na cabeça do leitor, pois os dois pontos denotam interdependência entre a coroa e o nós de “presto seremo beati”.

Nesta ritualística Fortini afirma no prefácio para a segunda edição de *Foglio di via*, não gratuitamente e quase vinte anos depois, entrever alguém que dorme no poema. Quem seria esse sujeito que dorme com o dorso desnudo e uma coroa na cabeça? Porque Fortini o coloca na capa de um livro com tantos poemas contendo a experiência da guerra? Que relações são possíveis de serem estabelecidas?

A cesura do verso, por conta do vocativo, “edera nera”, também destaca a coroa de hera que está negra ou seca, indicando a passagem do tempo. A coroa de arbusto remete-se à referência da coroa de louro e conseqüentemente na coroação como reconhecimento por um feito positivo. No caso da tradição italiana é comum nas imagens da tríade Dante, Petrarca e Boccaccio, o uso da coroa de louro. Ainda hoje na Itália se mantém o costume da coroação dos laureados ao se formarem. No poema a coroa é de hera e ela está negra, além de ser colocada na cabeça de um homem semi nu que dorme. Sem muita hesitação pode-se dizer que se trata de uma alegoria da decadência, ou da perda da aura, pois fica difícil não associar a coroa ao poema em prosa “Perda da auréola”, em que o anjo baudelairiano julga mais conveniente seguir sem a auréola caída na lama do que resgatá-la. Marcando, assim, o início da modernidade. Aqui a auréola não é de metal, nem de louro, encontra-se uma terceira categoria, a hera, que por sinal, nem mais verde é, está negra e seca na cabeça de alguém que parece morto, mas está dormindo. Imagem que alegoricamente poderia remeter a uma expressão do pós-guerra italiano.

A herança cristã-judaica se faz presente em vários momentos da poética fortiniana, não seria exagero aproximar o sujeito que dorme da capa com o Cristo, que em sua maioria é retratado com o dorso desnudo e também com uma coroa na cabeça. No entanto, o mais interessante a se pensar aqui é a relação daquele que dorme com as imagens desse poema epígrafe. Aquele que dorme com os lábios entre abertos (“schiuse”) na inexistência da mãe. Denunciada a orfandade (“madre inesistente”) dos sobreviventes, onde a brutalidade bélica se

fez contemporânea à revolução do *verbum* fortiniano, aquele que dorme reforça a esperança do poeta de que ao menos em sono a paz possa reinar, no sono ou na morte haverá a beatitude ou a possibilidade de gozar da boa aventura celeste e esta será coletiva, segundo o poema, como podemos ver na expressão “seremo beati”.

Na segunda estrofe, após a imagem “le labbra sfinite” o verbo “odi”, na segunda pessoa do singular, (tu), traduz um estado em que se confunde a origem dos sons da rua de neve, com um canto, um vento ou ainda se o que se escuta está “in tè”, ou seja, dentro de si mesmo. Este estado inebriado, próprio daquele que dorme, a “boca sem vida”, que aparenta um corpo que chegou à exaustão, pode ser associada à morte, ou alguém que beira a morte.

Os versos desse poema de abertura do livro podem ser, para além do corpo que dorme na capa, uma crítica à reação atordoante do caos, das batalhas, à dificuldade em discernir os sons, mais especificamente de compreender a origem desses ruídos, pois, aquele que ouve não sabe o que escuta, como afirmam os versos destacados acima, esse poema compõe a imagem do aturdido sujeito do pós-guerra.

No poema há ainda duas expressões que indicam expansão: “dilaga” e “sorgente”, ambas do campo semântico das águas. Esta expansão pode indicar distanciamento da imagem de quem dorme quase morto. E, então, no fechamento se aponta que esta é uma escolha de caminho obscuro “cupa tua”, onda vaga do nada. Que relações poderiam ser estabelecidas? Uma primeira hipótese é a de que o diagnóstico do sono ou estado de sonolência marca um “*topos di lunga durata*” (DIACO, 2017, p. 83), em seus poemas. Por essa razão, tal estado de sono, ou momento de suspensão da consciência, poderá ser visto como alegoria do sono.

Seguindo o panorama geral do livro, vale lembrar que Fortini fora apresentado, pela coleção da editora Einaudi no momento de sua estreia em 1946, como a nova experiência na literatura, mas é importante frisar que a necessidade de expressar a nova realidade é devidamente condicionada por sua formação clássica: “a reflexão ética-religiosa continua a agir nos termos do empenho político, a educação clássica e hermética condiciona o realismo imposto pelas situações”⁵⁴. Mesmo sendo expressão de sua experiência, a voz do poeta aparece pouco em *Foglio di via*. No entanto, a reflexão ético-religiosa contida nos poemas desse livro, identificada por Berardinelli, pode ser associada à educação clássica do poeta fiorentino.

Como afirma Luca Lenzini: “Duas linguagens (duas tradições) coabitam os versos de

⁵⁴ “La riflessione etico-religiosa continua ad agire sui termini dell’impegno politico, l’educazione classica ed ermetica condiziona il realismo imposto dalle situazioni.” (BERARDINELLI, 1973, p. 20).

“Città nemica” e em geral em *Foglio di via*: a tradição dantesca do exilado, que tende à alegoria e ressoa de ecos bíblicos, (a “morte seconda”) e aquela da subjetividade, da lembrança e do idílio”⁵⁵. O pensamento de Lenzini, nesse trecho, em certa medida toca a questão levantada também por Berardinelli sobre o eco ético-bíblico que soa da coletânea. Entretanto, destaca-se, aqui, o traço subjetivo da poética, que se apresenta em uma locução que oscila entre a tentativa de se desvencilhar da poesia pura e as novas necessidades de expressão, em busca de novas formas poéticas. Esse movimento, que pode parecer contraditório, pois tenta se distanciar da poesia hermética tendo consciência da impossibilidade de negar a tradição clássica, causa em seus versos um espetáculo atroz e violento, como, por exemplo, no poema “MANIFESTI”, a ser lido mais adiante.

Quanto à subjetividade sinalizada por Lenzini, não comumente esperada em obras tidas como “empenhadas”, ela pode ser vista desde o poema “Imitazione del Tasso”, publicado antes de *Foglio di via*, como já visto anteriormente no n. 5 da revista “Il Politecnico”. O poeta que vivia “este ser de esquerda como 'empenho' constante” o faz a partir de um lirismo apaixonado.

É importante aqui ressaltar que o engajamento social na literatura era visto como “subgênero”, de menor valor, pois considerava-se que tais obras contivessem determinadas teses políticas revestidas de arte. Ou seja, a literatura empenhada esteve, durante décadas, nos limiares do que realmente era considerado artístico. Sendo assim, a cisão categórica entre “lírica de amor” e “literatura social” não procede nesta leitura de Franco Fortini, pois em sua poética o “empenho” e a subjetividade lírica andam juntos.

Lenzini aponta duas tradições que vão embasar tal lírica: o sentimento de estrangeiro na cidade onde nasceu, o qual pode ser notado no poema “Città nemica”, já na abertura do primeiro livro, que se dá por conta da ascendência judia, pois a perseguição de Dino Lattes, pai do poeta, durante toda sua infância e juventude foi marcante na construção dessa relação com a cidade. A decepção com a terra natal o aproximará da tradição bíblica, esta, por sua vez, mediada pela tradição dantesca do exílio. Acrescenta-se o fato que a leitura preferida de Fortini aos dez anos era a bíblia protestante, e a conversão à igreja “valdese” aos vinte e dois anos. Fatos que promovem o que ele mesmo reconhece ser o tom “cristão-trágico-heroico”⁵⁶ de sua poesia.

⁵⁵ “Due linguaggi (due tradizioni) coabitano nei versi della *Città nemica*, e più generale in *Foglio di via*: quello dantesco dell'esule, che tende all'alegoria e risuona di echi biblici (la “mort e seconda”), e quello della soggettività, del ricordo e dell'idillio.” (LENZINI, 1999, p. 60).

⁵⁶ (FORTINI, 2014. p. 35).

A segunda tradição apontada pelo crítico é a da lembrança, é na rememoração da juventude em Florença e da *Resistenza* que se constrói a poética fortiniana de *Foglio di via*. Um jogo anacrônico orbita a experiência da guerra em seu determinado “empenho” e atinge ao mesmo tempo a aproximação e o distanciamento do presente. O presente aparece estático, valorizado o aspecto trágico e pessimista da história abre-se o espaço para a esperança e vontade de mudança. Pautada nesta tradição a subjetividade de sua poesia é constantemente atravessada pelo “empenho” ou expectativa de despertar para o novo, para a revolução⁵⁷.

A espera fortiniana pela revolução é central na história literária de Giulio Ferroni, o capítulo destinado à Fortini tem como título: *Nell'attesa della rivoluzione: Franco Fortini*:

Toda sua obra parece querer colocar-se em um espaço histórico intermediário, no ponto de chegada de uma história e de tradição que se está fechando (mas no qual ele está completamente enraizado) e na espera de um evento supremo que dissolverá aquela história e aquela tradição: nisso se enlaçam um espírito negador, rancoroso e ingrato, que conhece momento de obstinado sectarismo, e um espírito profético, que consegue justificar e recuperar o passado. Com a separação da noção de “empenho” definida no imediato pós-guerra, ele se colocou como um dos principais mestres da nova esquerda dos anos sessenta.⁵⁸

Em várias instâncias Fortini se coloca no espaço intermediário, como um elo da corrente, entre a tradição e o futuro. O poeta parece concentrar seu empenho em função da busca de novas formas tanto críticas quanto poéticas. Como uma passagem do enraizamento na tradição hermética para uma nova poesia e seu novo conteúdo. Com respeito a esse momento de transição, na introdução à segunda edição de *Foglio di via*, entre a herança hermética e a nova poesia daqueles anos, ele mesmo afirma:

Não acredito que haja muita verdade no senso comum crítico que a partir da contradição entre um repertório formal de herança hermética e os novos conteúdos civis ou entusiásticos queira minar a maior parte da nova poesia daqueles anos seguintes. A sobrevivência de lugares lexicais e sintáticos, de cadências e procedimentos pode ser provada facilmente, e de fato já foi. Mas não é este o ponto. Mesmo uma análise aproximada não demonstraria muito mais. É que os novos conteúdos não eram assim tão novos ao ponto de não poder ligar de alguma forma com a herança formal dos dez ou vinte anos anteriores. Para ser mais preciso: o verdadeiro *motivo* daquela poesia, o seu verdadeiro conteúdo, era a tensão entre a experiência de uma interioridade em diálogo e luta com o mundo (sentido como

⁵⁷ Sobre o espectro da revolução nas artes do séc. XX tratará uma parte do quarto capítulo deste trabalho.

⁵⁸ “Tutta la sua opera sembra volersi collocare in uno spazio storico intermedio, al punto d'arrivo di una storia e di una tradizione che si stanno chiudendo (ma in cui egli è pieamente radicato) e nell'attesa di un evento supremo che dissolverà quella storia e quella tradizione: in esse si intrecciano uno spirito negatore, astioso e “ingrato”, che conosce momenti di ostinata faziosità, e uno spirito profetico, che giunge a giustificare e riscattare anche il passato. Con il suo distacco alla nozione di “impegno” definitasi nel primo dopoguerra, egli si è posto come uno dei principali maestri della nuova sinistra degli anni Sessanta.” (FERRONI, 2005, p. 120).

grande fantasma absoluto) e a consciência sempre crescente de uma tendência de inspeção do indivíduo na história coletiva (e da “palavra” na “língua”)⁵⁹

Estar no entremeio dos acontecimentos, tanto à espera da revolução, quanto da almejada reforma nos modos literários configuram a cósmica que alimenta a expectativa que permeia os versos de *Foglio di via*, e em última análise da utopia fortiniana. Nisto, a alegria, por exemplo, será um tema lançado no por vir. O poema “La gioia avvenire” foi o único inédito entre os sete poemas acrescentados da primeira para a segunda edição de *Foglio di via* em 1967, vinte e um anos depois, o que reforça a hipótese de ‘profetismo’ em Fortini, levantada por Berardinelli, no que diz respeito à espera por um acontecimento supremo que livre os homens da injustiça. Este poema foi inserido como *incipit*, ou seja, em um lugar de destaque que introduz toda a obra, e de fato, na citação destacada acima, Fortini diz que o motivo central da obra é a tensão entre a tradição e o por vir. A “gioia” futura é tema de outro poema, ainda em *Foglio di via*.

No poema “Se sperando”⁶⁰ nota-se um pouco mais sobre o caráter da “gioia”, no primeiro e segundo versos lê-se: “Se, sperando con te, dalle sere d'aprile verrà/ La gioia delle estati fedeli”. Há nos versos “a alegria dos verões fiéis”, uma expectativa pela chegada do verão, que representa o bom tempo, as férias, a mudança do estado atual. Se levado em consideração que a maioria dos poemas do livro são ambientados no inverno, na noite e na neve, nesse poema a “gioia” é projetada no clima oposto, em uma espécie de redenção futura, na qual “os dias perdidos se tornarão livres”.

É necessário aqui ressaltar que este capítulo além de propor uma leitura da presença do sono, em alguns poemas fortinianos, pretende estabelecer um diálogo mais amplo com o volume como um todo. A relação que desde essa primeira obra se estabelece com o sono é fundamental para leitura proposta sobre o sonho no quarto capítulo desse trabalho.

Visto que, no porvir serão projetados os sonhos de liberdade, ‘mesmo se todas as

⁵⁹ “Non credo vi sia molto di vero nel luogo comune critico che dalla contraddizione fra un repertorio formale di eredità ermetica ed i nuovi contenuti civili o entusiastici vuole minata la maggior parte della nuova poesia di quegli anni e degli immediatamente successivi. La sopravvivenza di luoghi lessicali e sintattici, di cadenze e procedimenti può essere provata facilmente, lo è già stata. Ma non è questo il punto. Anche una analisi ravvicinata non dimostrerebbe molto di più. È che i nuovi contenuti non erano così nuovi da non poter legare in qualche modo anche con l'eredità formale del decennio o ventennio precedente. Per essere più precisi: il vero *motivo* di quella poesia, il suo vero contenuto, era la tensione fra l'esperienza di una interiorità in dialogo e lotta col mondo (sentito come grande fantasma di un assoluto) e la coscienza sempre crescente d'una tendenziale verifica dell'individuo nella storia collettiva (e della “parola” nella “língua”). (FORTINI, 2014, p. 66).

⁶⁰ “Se, sperando con te, dalle sere d'aprile verrà/ La gioia delle estati fedeli/ E un sole sui volti profondo; // Quando il silenzio sarà/ Come una viva parola fecondo, // E un giusto dolore con radice di quercia/ Stringerà i giorni; se i giorni/ Persi a noi giusti torneranno liberi, // Compagni, se tutto non è finito...” (FORTINI, 2014, p. 12).

outras coisas forem perdidas’, o sonho se manterá vivo e em diálogo até o último livro, conforme veremos. Mesmo sob categóricos e desacreditados versos, como em “Varsavia 1939”: “Nós não acreditamos mais nas dores e nas alegrias”⁶¹, a esperança se mantém pois “A nossa fé é a cruz da terra/ Onde é crucificado o filho do homem”⁶². A esperança, a fé como cruz da terra reforça o que Luca Lenzi identifica como “la forza della promessa” na poética de Fortini (LENZINI, 1999, p. 212). Configura-se um leque de alegorias bíblicas, que o próprio Lenzi identifica como uma das tradições que acompanha o poeta. “A força da promessa”, da fé em uma redenção futura, naqueles anos, era mantida exemplarmente com o ideal revolucionário de liberdade e justiça para todos.

Junto do ideal revolucionário Fortini identifica que havia 'certa consciência que se expandia no sentido da compreensão do indivíduo na história coletiva (e da “palavra” na “língua”)', como visto há pouco na última citação. Pois, é na linguagem que se expressa a tal “força da promessa”. A poesia comprometida com o futuro se apresenta já no terceiro poema do primeiro livro, essa também traz a expressão sono, agora acompanhada de sonho. Esse é o primeiro poema a trazer esta associação e, justamente, é um exemplo dessa projeção futura. O próprio título “Quando” aponta para essa expectativa temporal:

Quando dalla vergogna e dall'orgoglio
Avremo lavate queste nostre parole.

Quando ci fiorirà nella luce del sole
Quel passo che in sonno si sogna

(FORTINI, 2014, p. 10)

Com apenas quatro versos, acompanhados da repetição anafórica do advérbio de tempo, “quando”, o poema indaga sobre quando chegará o tempo de florescer 'daquele passo sonhado'. No quarto verso o pronome “quel” indica, ou deveria indicar algo previamente apresentado ao leitor. A única referência que o poema traz é que se trata de “um passo que em sonho se sonha”, o “aquele” se encarrega da distância temporal entre o presente destrozado “da vergonha” e o futuro sonhado, esta distância, por sua vez, é questionada duas vezes por meio do uso do advérbio “quando”. “Quando florecerá aquele sonho?”, em outras palavras. A anáfora ainda demonstra a urgência em alcançar aquele sonho almejado, sem contar o tempo dos verbos no futuro, “fiorirà” (florescerá) e essa urgência se constrói com verbos no plural,

⁶¹ “Noi non crediamo più ai dolori alle gioie” (FORTINI, 2014, p. 16).

⁶² “la nostra fede è la croce della terra/ Dov'è crocefisso il figliuolo dell'uomo” (FORTINI, 2014, p. 16).

“avremo” (teremos), são vários os poemas em que a voz do poeta se dá em prol de questões coletivas. Interessante retomar a primeira estrofe tendo em mente tais relações. Pois para que se consolide o passo que em sonho se sonha é necessário lavar as palavras, superando a vergonha e o orgulho. Materializa-se talvez aqui a espera na reforma literária, na mudança da linguagem poética que contivesse a experiência de uma interioridade em diálogo com o mundo.

E assim, Fortini projeta seu *verbum* e cada realidade do presente em uma hipotética liberação futura buscando uma verdade: a expressão viva do comportamento. A repetição de alguns termos nos versos seguirá como mecanismo para evidenciar questões importantes para o poeta, nos poemas do primeiro livro a paisagem, antes bucólica, incorpora o desastre dos corpos caídos, o fuzil se sobrepõe à natureza: “E il tuo fucile sopra l'erba del pascolo / [...] E il tuo fucile nell'acqua della fontana [...] E il tuo fucile sopra la pietra di neve” (FORTINI, 2014, p. 20)

Poemas datados como “Varsavia 1939”, “Varsavia 1944” e “Italia 1942” podem recompor quadros específicos de conflitos, fugas e revoltas. Estes quadros se interpolam de forma dialógica, soando ora como um apelo ao leitor, ora de maneira pedagogizante: “Mas lembre povo morto meu/ Liberdade é aquela que os santos esculpem sempre.”⁶³ Liberdade essa que vai muito além do fim da guerra, ou da chegada do “foglio di via”, aqui a liberdade é sacralizada.

O título, *Foglio di via*, se refere à tão aguardada carta de liberação do soldado, do fim de uma espera que terminaria com a chegada desse documento. Nestes poemas, entre o passo sonhado, o retorno para casa, havia os corpos no meio do caminho e a neve, marcando a ofegante dicção dos treze primeiros poemas reunidos. A maioria dos poemas da seção “Gli anni” reproduz a noite, entre eles, quase sempre a neve compõe a paisagem, formando um perfeito jogo de contrastes, de morte e vida, luz e sombras.

Ainda sobre a paisagem e o título do primeiro livro, mais precisamente a neve, como visto anteriormente, Fortini enquanto tenente do exército, no início de 1943, relembra que quando o comandante anuncia a saída de um caminhão que levaria para a cidade os homens que não podiam mais suportar o frio, decide deixar o alojamento e voltar para a cidade. Por problemas mecânicos a locomoção é interrompida e o poeta diz ter sido tomado pela vergonha e resolve voltar caminhando para reencontrar os companheiros. Ter a permissão

⁶³ “Ma tu ricorda popolo ucciso mio/ Libertà è quella che i santi scolpiscono sempre” (FORTINI, 2014. p.17).

oficial o “foglio di via” para deixar os campos de batalha, ou não desistir covardemente rendeu a Fortini o título com o qual ele se apresentava à poesia italiana do pós-guerra. Sobre esses dias ele diz: “A neve era a consequência da fuga à frente”.⁶⁴

Não convém discutir quanto e quais experiências especificamente se ligam e se transformam em poemas, nem traçar mapas do tesouro, ou da revolução falida, nos convém circundar estes acontecimentos para nos aproximamos dos sentimentos e sensações que a linguagem poética dos versos de Fortini busca capturar.

O caos da guerra impregna toda a plasticidade dos primeiros poemas, isso ocorre com a temática da maioria deles e pela sonoridade, nota-se que a recorrência de termos como “stringere”, “storte”, “strizza” e “stritolerà” soa foneticamente com a dureza da união consonantal de [s] e [t]. O uso dessa aliteração valoriza os sons férreos, a dureza do ruído, as correntes do poema “Basilea 1945”, por exemplo, sugere a violência destes poemas. Em contrapartida, nesse mesmo cenário desolador há o espírito da busca e a crença na liberdade que acompanhava o jovem Fortini. Ao mesmo tempo que figuram virgens e cavalheiros mortos, coros de mártires góticos, a voz do poeta não deixa de cantar “la giustizia che si farà” e que “sulla terra faremo libertà”, presentes até mesmo no poema “Canto degli ultimi partigiani”. (FORTINI, 2014. p. 24).

O último poema dos treze primeiros, que encerra a seção “Gli anni”, “Basilea 1945”, também traz a presença do termo sono:

Un giorno si navigò tra i castelli e le vigne.
Ora le chiatte olandesi carbone di sonno,
Sul Reno nuvoli o fumi dell'artiglieria,
E l'osteria Zum Schiff ha un veliero a tre alberi.
Sospeso tra i fusti della birra nuova
Ma non entra nessuno né siede a questi tavoli.
[...]

*

Vergini e cavalieri rapiti da morte, coro
Di martiri gotici e spade, per sempre
La leggenda d'Europa è spenta, l'acqua
È gelata nei fiumi, il borgo è chiuso
Porte finestre e stalle, l'Uomo d'Arme
Sta sulla fonte di pietra del mercato
Col suo corno e la scure, le catene
Scendono sotto le neve...

Ma le case anche a noi
L'hanno bruciate, aprite le porte, gente,

⁶⁴ Na ocasião da segunda edição de *Foglio di via - Prefazione 1967*, o próprio poeta explica: “Il gelo era la conseguenza della fuga in avanti. Ora va detto che il “foglio di via” voleva essere la “bassa di passaggio” che nei trasferimenti accompagna il soldato isolato.” (FORTINI, 2014, p. 64.).

Profughi siamo, dateci un giorno, un sonno
 Nel fieno, un morso di pane di segale.

(FORTINI, 2014. p. 22).

O poema está dividido em três partes, que poderiam ser consideradas, por conta da diferença entre suas formas, três poemas diferentes sobre “Basilea 1945”. Nas três partes se pode notar a composição de imagens e descrições sobre os efeitos da guerra na terceira maior cidade da Suíça. Na primeira parte, nota-se três estrofes irregulares de seis, quatro e seis versos respectivamente, dos versos mais longos do poema, que variam entre decassílabos e dodecassílabos. Já a segunda parte, dividida em quatro quartetos, que variam entre hexassílabos e eneassílabos e a terceira e última parte que pode ser considerada um monobloco de doze versos com um recuo estendido que quase inaugura outra estrofe nos últimos quatro versos.

Acima, opta-se por reproduzir a primeira estrofe da primeira parte e a última parte, por serem estrofes que contém o objeto do presente estudo. Essa reflete sobre o fato de um dia ter se navegado entre castelos. Porém, de forma contrastiva, com a bela cena, o segundo verso traz a imagem das embarcações holandesas que agora são “carvão de sono”, e o rio Reno coberto de nuvens e fumaça da artilharia. Mais um poema tomado pela força histórica. No penúltimo verso a expressão sono reaparece, em um sentido diferente de “carbone di sonno”, em “dateci un giorno, un sonno” há o apelo por um sono descanso, após os fatigantes e destrutivos acontecimentos bélicos.

Com isso, se pode dizer que em “Basilea 1945” aparecem dois sentidos para o termo sono, o primeiro, “carbone di sonno”, em que o sono aparece como característica do carvão, motivo do fogo, da destruição acarretada pelo sono. No segundo, o sono parece no sentido mais literal de dar-se um dia, um sono, uma possibilidade de descanso. Ambos os sentidos não poderiam deixar de serem de alguma forma tocados por essa atmosfera bélica que marca a história não só italiana no século XX.

Berardinelli em sua monografia *Fortini*, diz sobre *Foglio di via*:

Como Fortini diz na sua apresentação, o livro é dividido em dois desde o evento da guerra. A “elegia da espera”, a atmosfera fechada e imóvel dos poemas florentinos se torna discurso que se quer nú e duro. A voz que fala suporta o peso de uma culpa e de uma condenação que torna mais enérgica e absoluta a revolta e a vontade de futuro.⁶⁵

⁶⁵ “Come Fortini dice nella sua presentazione, il libro è spaccato in due dall’evento della guerra. L’“elegia dell’attesa”,

Ao afirmar que o discurso de Fortini se quer nu e duro, o crítico nos faz perceber quanto da formação do poeta de Florença se estende em seus versos. A atmosfera imóvel e fechada de sua formação junto ao hermetismo florentino foi sendo penetrada pela necessidade de dar um significado para a experiência, silenciar neste sentido não resolveria o sentimento de culpa. Assim, a poesia tornava-se uma forma de expressão que promoveu energicamente a revolta contra o *status quo*, um meio de expiação da culpa. Com ela a inclusão de novos temas, dessa maneira a voz fortiniana carrega “o peso de uma culpa” ou “o peso do mundo”, valendo-se do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade.

Fortini parece experimentar em seus versos aquilo que Drummond percebe na “Carta a Stalingrado”: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.” (ANDRADE, 1969, p. 130). E que mais tarde, também perpassa com grande intensidade na poética da portuguesa Sophia de Mello Breyne, “A poesia está na rua”, versos dedicados aos militantes do partido socialista em oposição ao regime de Salazar. E depois, Maria Helena Vieira da Silva imortaliza esse verso, com pincel e guache: em 25 de abril de 1974. Em forma de oposição e protesto, nos diferentes contextos, era como a poesia emergia do livro para a rua.

La protesta di Fortini é o título do livro de Davide Dalmas, publicado em 2006 pela Stylos, segundo ele o *protestari* é o movimento primeiro e irreduzível da poesia de Fortini. No primeiro capítulo o autor expõe as origens do protestar ligado ao cristianismo e protestantismo fortiniano. No segundo capítulo, *Volevo essere cristiano, l'incontro con i protestanti*, Dalmas propõe uma leitura de documentos e textos publicados no período do exílio e aproximação do poeta com a comunidade *valdese fiorentina*. O seguinte capítulo estuda as operações da tradição do *protestari* na obra de Fortini, como elas funcionam quase como um *apriori* na poesia de tom profético. E o quarto e último capítulo, *La lingua biblica della protesta: tempi e modi della lettura della bibbia*, percorre toda a obra do poeta dando ênfase para a produção jornalística junto das revistas “*Il Politecnico*” e “*Avanti*” fazendo uma análise intertextual e linguística dos modos fortinianos de leitura do texto bíblico. Um dos poemas de *Foglio di via* que mais se espelham nessa tradição do *protestari* é sem dúvida “MANIFESTI”.

O último poema da seção “Gli anni” é “MANIFESTI”, único redigido em caixa alta, o

l'atmosfera chiusa e immobile delle poesie fiorentine diventa discorso che si vuole nudo e duro. La voce che parla sopporta il peso di una colpa e di una condanna che rende tanto più energica e assoluta la rivolta e la volontà di futuro.” (BERARDINELLI, 1973, p. 23).

que reforça a ideia de protesto. Destacam-se as diferenças entre a primeira e a última estrofe por representarem a intensidade de um manifesto poético político, sendo que não se pode ignorar como a linguagem direta com a qual se inicia o poema se transforma radicalmente e se distancia da legibilidade da rua na última estrofe. Vejamos o poema na íntegra:

MANIFESTI

MIO POPOLO CANAGLIA
 ROTTO DI CENTO PIAGHE
 MIO POPOLO ASSASSINO
 MIA VERGOGNA

DUNQUE ORA BISOGNA
 NON ESSERE PIÙ SOLI
 NON ASPETTARE PIÙ
 NON AVER PIÙ PAURA

POPOLO DI DOLORE
 LA BOCCA PIÙ IMPURA
 PUÒ OFFRIRE L'AMORE
 PIÙ FORTEMENTE

MIO POPOLO DI MORTE
 LA MANO PIÙ FERITA
 PUÒ DARE LA MISURA
 PIÙ GIUSTA

*

IN VIA NICOLA PICCINNI
 A UNA GRATA D'OFFICINA
 C'È UNA BANDIERA ROSSA
 RICORDO DELL'INSURREZIONE

SUI MURI C'È SCRITTO A MORTE
 RIPETIAMOLA QUESTA PAROLA
 QUESTA PIETÀ ALLA GOLA
 UNA VOLTA SI ROMPERÀ

A QUEST'ORA SCENDE IL CORSO
 MADRE NOSTRA MASCHERA GIALLA
 DIPINTA LA TROIA ITALIA
 DALLE UNGHIE ALLE CAVERNE

(FORTINI, 2014, p. 25).

Nota-se nestes sete quartetos a perfeita simbiose da experiência vivida com a formação hermética⁶⁶, que faz a poesia descarnar-se. Como um pêndulo que oscila do

⁶⁶ Aqui “o conceito de hermetismo, em literatura, é análogo ao utilizado em filosofia e nas ciências esotéricas, no que toca a algo cujo sentido é muitas vezes “fechado, secreto, impenetrável, oculto” e até mesmo indecifrável para o leitor/receptor que não dispõe de ferramentas necessárias para uma apreensão mínima. Essa espécie de incompreensão que ronda um texto considerado hermético, no mais das vezes está ligada a uma intencionalidade,

discurso direto em primeira pessoa para o indireto em terceira pessoa, na última estrofe. Acompanhada de violento incorformismo os versos que iniciam o poema assumem a voz discursiva no tom da palavra de ordem. A voz em manifesto parece ser abafada pela vergonha. O conteúdo da última estrofe torna o tom político quase inteligível, carregada de subjetividade ela corrobora com o que Lenzini apontara sobre as duas linguagens que habitam o mesmo poema. A formação hermética, da qual o poeta tenta drasticamente se distanciar se apresenta nas entrelinhas da última estrofe que se abre à imagem enigmática da “madre nostra maschera gialla, che scende il corso”

Se faz presente o apelo apaixonado ao leitor em “MIO POPOLO DI MORTE” para que despertem, pois “SUI MURI C'È SCRITTO A MORTE/ RIPETIAMOLA QUESTA PAROLA/ QUESTA PIETÀ ALLA GOLA.” Desses versos se entende que a piedade ao chegar na garganta indica um limite, que é necessário colocá-la para fora, com a energia própria de manifesto. O poeta é enfático no que consiste seu amor pela pátria, por exemplo, em outro poema, “Itália 1942”, ainda na seção “Gli anni”, não são as cidades, nem a voz dos livros antigos, mas são as palavras tecidas pelo povo que ganham sua atenção, pois em nome da pátria “non basta nemeno morire”.

Luca Lenzini, em *Il poeta di nome Fortini* diz: “Hoje não menos que ontem a voz de Fortini continua a ser aquela de quem põe teimosamente as questões e a verdade que a consciência pacificada e falsa do nosso tempo remove, esconde ou utiliza astutamente para favorecer a perpetuação da injustiça e silenciar o não feito no âmbito individual e coletivo.”⁶⁷. Com vocativos e em caixa alta “MANIFESTI” se configura como o *protestari* fortiniano em “Gli anni”.

Logo, na constelação ontológica da primeira seção “Gli anni” avistamos um elo que vai da imagem da “madre” evocada já na epígrafe do livro que retorna para o fechamento da seção. Da interação da “madre nostra maschera gialla”, de “MANIFESTI”, com a “madre inesistente”, da epígrafe e com base na matéria fundante dos poemas da seção “Gli anni” pode-se verificar a alegoria da mãe como a pátria “Troia Italia”. Sendo que neste último

especialmente quando um artista sente a necessidade de uma criação *nova*, que extrapole as condições vigentes em sua época ou, mesmo, àquela tradição ou cânone literário ao qual — e não sem uma certa fatalidade — sua obra faz eco e, também, ecoa.”: WANDERLEY, André A. Breves apontamentos sobre a poesia hermética. In: *Istigações Periódicos/UFPE*. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1384>>. Acesso em: 12 janeiro 2018.

⁶⁷ “Oggi non meno di ieri la voce di Fortini continua ad essere quella di chi pone testardamente le questioni e la verità che la coscienza pacificata e falsa del nostro tempo remove, nasconde o utulizza scaltramente per favorire la perpetuazione dell’ingiustizia e tacitare inadempienze individualo e collettive.” (LENZINI, 1999, p. 17)

poema da seção “a mãe inexistente” reaparece mascarada, em uma atmosfera surreal.

Os versos da última estrofe carregam uma inusitada força mística-cristã, o calor da guerra manifestado na primeira sessão é sintetizado neste último poema, deixando, além da sensação de orfandade da epígrafe um vazio acerca do sentido da morte em nome da pátria inexistente. Esse poema e mais nitidamente esta estrofe é um exemplo de como a experiência assume a consciência, a subjetividade se incorpora na poesia sendo capaz de construir uma imagem que beira a febre/alucinação, talvez de um soldado em meio à guerra vendo descer a “MÃE NOSSA MÁSCARA AMARELA/ PINTADA A TRÓIA ITÁLIA/ DAS UNHAS ATÉ AS CAVERNAS” com essa imagem emblemática Fortini encerra a primeira seção de *Foglio di via*.

Francesco Diaco vai além ao diferenciar a poética da crítica escrita por Fortini. Na introdução de *Dialletica e speranza – Sulla poesia di Franco Fortini*, ele percebe dois discursos de naturezas distintas, na poesia o autor aproxima Fortini, primeiro, das *poéticas malditas da loucura*, e segundo, da *desreguladez*⁶⁸ dionísia. Fortini repete com Rimbauld que em poesia “Eu sou um outro” (“Je est un autre”), admitindo que não domina a imagem complexa da própria escrita, e de ser ““parlato” da istituti sovrapersonali”. Tendo estas considerações em mente, já é possível estabelecer o panorama da segunda seção de *Foglio di via*.

2.2 Velar o sono: o anjo e o lamento elegíaco

*È ora di lasciare
La lampada e guardare*

*Senza rimpianto il sonno
Fortini*

Após os treze poemas da primeira seção “Gli anni”, vista há pouco, estão os sete poemas da próxima seção: “Elegie”. Reunidos pela natureza mais lírica, como indica o título. Após o fulgor das batalhas da seção anterior é possível perceber aqui a voz mais complacente do poeta. Isso não significa que a revolta e a culpa abandonam estes poemas, a voz do poeta se encontra cansada, mas não desiludida. A piedade que estava na garganta, como no poema

⁶⁸ O uso da palavra “desreguladez”, que não consta no dicionário da língua portuguesa, se justifica pela opção do sufixo “ez” que designa qualidade de, no caso, dionísia. Levando em consideração o prefixo “des” que negaria o princípio do verbo (radical) “regular”, tanto pela eficácia do seu sentido, quanto porque não foi encontrada outra expressão com melhor exatidão de sentido, além do fato da palavra constar na língua de origem do pensamento aqui desenvolvido, em italiano: sregolatezza;

“MANIFESTI”, de “Gli anni”, aqui aparece de forma racionalizada.

Elegia vem do grego *ἐλεγεία* e significa canto triste, lamento. Tradicionalmente composto por pentassílabos e hexassílabos poéticos. Aqui Fortini recupera essa forma clássica fazendo uma referência direta ao lamento, curiosamente após a seção “Gli anni”, dos poemas dedicados à guerra, e o faz de forma moderna, pois não obedece o sistema métrico tradicional. O primeiro verso, por exemplo, do primeiro poema “Sapessi”: “Sapessi il male che soffro, lontano da te, piangeresti.”, confirma o tom mais lírico, extrapola o número de sílabas métricas da tradição elegíaca e abre o caminho a se desbravar por essa seção.

Quatro dos sete poemas da seção “Elegie” se referem, já no título, às cidades: “Di Porto Civitanova”, “Di Palestrina”, “Di Maiano” e “Sulla strada di Foligno”. Nesta seção a digestão dos acontecimentos, do caos físico e emocional da guerra, parece mais elaborada. Os rios e campos voltam para compor o lamento, se descreve a luz dos astros assim como da cidade inimiga, o poeta empreende um novo olhar, as memórias da cidade e as mazelas vivenciadas aparecem como que por acaso, pelo hábito da associação, não mais como objeto direto do discurso.

“Elegie”, como um todo, retomará certo bucolismo próprio das elegias, e as memórias da guerra serão recuperadas paulatinamente em segundo plano. Há certa busca por retomar, em última instância, o curso natural da vida. No poema “Di Maiano” lê-se:

Ora che dai gelati alvei dei fiumi
 Ai pascoli deserti salirà
 Novembre e ai fumi ultimi delle bàite;
 Ora che il vespro eguali invetria i fuochi
 Degli astri e i lumi della nemica città

Non pregare per me felici i giorni
 Che verranno. Pietà di noi non frena
 Il vento che dall'alto
 Affanna e serra in fitta ridda i gesti
 Umani e sperderà
 Come faville attimi gli anni, guerra
 Alla esile gioia nostra, a quella
 Ombra che a noi Amore educa breve.

Altre promesse aveva autunno, entro
 Chiusi giardini, acque opache, e un'eco
 Di fonte da ninfèi d'edera. Sempre
 Parve e sparve un riposo, un alto e quieto
 Regno deluse dove un'ora esistere
 Senza rimorso. E presto ciò che avremo
 Tanto amato dovremo abbandonare.

Viene inverno: una pena antica geme

Dentro i macigni dei duomi potenti.
 Forse è il segno promesso – e non pregare
 Felici i giorni vili, il sonno morto
 Che ora grava la mia nemica città.

Tutta la notte si dovrà vegliare
 Soli e vicini in ascolto
 Del passo ancora lontano.

(FORTINI, 2014, p. 33).

Dividido em cinco estrofes irregulares, o poema traz certa reflexão sobre “quella Ombra che a noi Amore educa breve”, desde a perspectiva de quem espera o inverno “Salirà Novembre, “viene inverno: una pena antica geme”, portanto, mais introspectivo. A sombra que educa sugere um mal não nominado. Nos versos: “Come faville attimi gli anni, guerra” se sintetiza as memórias da guerra, o próprio passar dos anos são vistos por Fortini como faíscas. Ver os acontecimentos como faíscas faz lembrar do relampejar benjaminiano.

Na tese de número seis de *Sobre o conceito de história*, Benjamin afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo”. (BENJAMIN, 2012, p. 243). O poeta fixa no poema esses lampejos da memória, que justamente parecem ser ativados pela sensação de perigo iminente, causando um efeito de colagem ou de sobreposição de imagens, intercalando suas lembranças com o lamento presente.

E é em “Di Maiano” que se encontra a expressão que estamos investigando neste trabalho: o sono e as devidas acepções que Fortini lhe dá. Nele, o sono morto “grava” a cidade. O sono adquire o adjetivo morto, a clarividência dessa metáfora faz reluzir o propósito quase messiânico do poeta de alertar dos perigos do despreocupar-se, do descansar de forma excessiva, do dormir morto. Se faz importante aqui pensar no termo “grava” do qual se vale o poeta. O efeito de dormir como se estivesse morto, ou sem a atenção que a situação merece faz com que esse estado de apagamento grave, pese, deixe profundas marcas físicas nos sujeitos e na paisagem. O poema termina com um didático aviso sobre a necessidade de permanecer despertos também a noite, escutando vigilantes os passos ainda distantes.

Do verso “Tutta la notte si dovrà vegliare” destaca-se a etimologia latina do verbo

“vegliare”, que deriva de *vigil-ilis*⁶⁹ “vigile”, e quer dizer: estar desperto com o espírito, no verso isso seria durante toda a noite. Nos versos que se seguem é preciso estar desperto para escutar os passos que ainda estão distantes. Eis que naturalmente surge a questão, ao perceber que o poeta parece querer cuidar do sono alheio. Por que velar a noite? A noite poderia ser o momento de maior vulnerabilidade para os soldados em campos de batalha. É possível que, em sentido alegórico a referência esteja relacionada aos tempos políticos sombrios, já que a Itália recém saía do regime fascista de Mussolini.

Pensando no conjunto de poemas estudados até aqui, tanto os da seção “Gli anni”, quanto em “Elegie”, há uma advertência se avolumando sobre as ameaças da noite, que podem ser indícios, neste primeiro livro, da iminência do perigo. Ao mesmo tempo se avoluma o apelo para o velar e o despertar. Em *Foglio di via* a voz do poema se manterá em vigia, no posto de guarda, como um observador da história, é desse lugar, como intelectual público, que a poesia de Fortini fala.

Mais do que se aproximar da metáfora do vigia em posto de guarda, cabe relacionar e refletir aqui sobre a imagem do *Angelus Novus*. O desenho em nanquim, giz pastel e aquarela feito Paul Klee em 1920, foi fundamental para o crítico Walter Benjamin na análise do processo histórico, pois consolidou uma reflexão relevante nas teses de *Sobre o conceito de História*:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 246)

⁶⁹ Dicionário on line treccani. Disponível em: <<http://www.treccani.it/>>. Acesso em: 23 janeiro 2018.



Figura 9 - Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

A alegoria do anjo da história concentra características imprescindíveis para se pensar o que está sendo colocado, principalmente, quando se trata de um guardião do futuro que tenta não ser devorado pelos encantos do progresso. Este era um perigo eminente discutido por Fortini desde os tempos de “Il Politecnico”, e se relaciona diretamente com o raciocínio desenvolvido por Walter Benjamin nas tese de número quatro, de que para não ceder aos encantos do progresso o “historiador educado por Marx jamais perde de vista que, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Ora o anjo da história jamais perde de vista as ruínas catastróficas do passado, e é exatamente assim que a poesia de Fortini se posiciona, seu lirismo não perde de vista as catástrofes da história.

Apesar das distâncias e também diferenças é possível estabelecer algumas relações entre as duas imagens apresentada nesse capítulo, a saber, a capa do primeiro livro desenhada pelo próprio poeta e o anjo de Klee, retomado por Benjamin. Fortini, no que diz respeito ao

desenho, faz o caminho inverso de Benjamin, desenha um dorso semi-desnudo de um homem que dorme, enquanto Benjamin escolhe um desenho de olhos arregalados. Dito isso, podemos pensar que os desenhos são dialeticamente opostos e complementares, e em certa medida corroboram com a dialética do sono/despertar, que estamos aqui construindo, pois ao se levar em consideração a relação complexa da história com os tempos, temos o anjo de Klee que vê as catástrofes e o homem desenhado por Fortini que dorme diante delas, curiosamente na capa de um livro que contém vários poemas dedicados à guerra.

Tanto Fortini quanto Benjamin⁷⁰ compartilhavam do mesmo princípio do materialismo histórico, sempre 'questionando cada vitória dos dominadores', "tentando arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela" (BENJAMIN, 2012, pp. 243-244). Assim, e uma vez reconhecido o apelo fortiniano presente nos versos "Tutta la notte si dovrà vegliare", se pode aferir que o desenho da capa de *Foglio di via* pode ser visto como a alegoria da classe de intelectuais, e não somente estes, que dormem diante de acontecimentos catastróficos.

2.3 Outros versos e "La gioia"

Em "Altri versi", terceira seção de *Foglio di via*, com 19 dos 43 poemas do livro, como indica o título, há uma tentativa de se distanciar ainda mais do calor das batalhas. Se em "Elegie" nota-se a voz do poeta mais complacente e contemplativa, na tentativa de voltar-se a olhar para a natureza, se pode perceber a espera pelo inverno, em "Altri versi" volta-se a falar no plural, "nós", no entanto, os poemas seguem não tendo ação, o tempo presente se mostra fechado e o tempo futuro se encarrega dos movimentos. Convém lembrar que "Altri versi" é também o subtítulo de *Foglio di via*.

O primeiro poema da seção é justamente "Foglio di via". Esse título reúne a expectativa em receber a folha de dispensa que permitiria o soldado ser liberado da guerra. Nessa seção Fortini chega a dedicar um par de poemas a "buona voglia" ou ao desejo sexual,

⁷⁰ No texto *Le mani di Radek* Fortini cita Walter Benjamin: "La coscienza di far saltare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione.", (FORTINI, 2003, p. 127); Fortini o menciona ainda em *Brecht o il cavallo parlante*, (FORTINI, 2003, p. 354); como também em *Due interlocutori*, no qual recupera o tema do "mito" e da "religião" através de De Martino e Cases, destacando um estudo, deste último, de dois poemas brechtianos escritos na ocasião da morte de Benjamin, (FORTINI, 2003, p. 1396); em *Prefazione al "Faust"* comenta ter realizado sua tradução seguindo os conselhos de Benjamin sobre a tradução, (FORTINI, 2003, p. 1427); o cita ainda em *Più velenoso di quanto pensiate*, (FORTINI, 2003, p. 1427); como também no texto *Il controllo del oblio* diz ser Prost e Benjamin dois dos seus caros e grandes mestres, (FORTINI, 2003, p. 1586); em *Per una della ecologia della letteratura* Fortini cita Benjamin: "la lotta rivoluzionaria non si svolge tra il capitalismo e lo spirito" (FORTINI, 2003, p. 1623).

imaginando uma mulher, suas cochas e os possíveis dialetos que ela falaria, que poderiam facilmente ser associados alegoricamente à vontade de viver, ao instinto, ao corpo que se reconhece vivo.

No poema “Strofe”, por exemplo, o poeta pede aos companheiros para se lembrarem do sorriso das mulheres que estão “laggiù”, pois quando terminada fosse aquela história eles desceriam, retornariam ao encontro delas. Há também o poema “Lettera” dedicado ao pai judeu, uma espécie de inventário da busca pela estrada branca com destino à Galileia. Esses poemas buscam um outro caminho, um sonho, uma possibilidade de redenção diante dos conflitos.

Nesta seção está um dos seus poemas mais conhecidos, que marca a fase inicial de sua poética, nele nota-se a profundidade subjetiva inerente ao seu laboratório poético. Em “La rosa sepolta” Fortini encontra seu próprio tom, menos ofegante, amadurece a dicção que o acompanhará nos próximos livros. Ele não deixa a temática da guerra, ela amadurece, é como se houvesse um filtro dos manifestos e gritos provocados pela guerra. “La rosa sepolta”:

Dove ricercheremo noi le corone di fiori
Le musiche dei violini e le fiaccole delle sere

Dove saranno gli ori delle pupille
Le tenebre, le voci – quando traverso il pianto

Discenderanno i cavalieri di grigi mantelli
Sui prati senza colore, accennando. E di noi

Dietro quel trotto senza suono per le valli
D'esilio irrevocabili, seguiranno le immagini.

Ma il più distrutto destino è libertà.
Odora eterna la rosa sepolta.

Dove splendeva la nostra fedele letizia
Altri ritroverà le corone di fiori.

(FORTINI, 2014, p. 43)

Os dísticos das seis estrofes exemplificam a “co-presença conflitual entre história e transcendência”⁷¹, que se dá no âmbito do conteúdo e da linguagem. Com a metáfora da rosa, que por si só poderia ser associada ao sublime da natureza, mas que neste caso ao representá-

⁷¹ “La compresenza conflittuale di storia e trascendenza, momento drammatico, etico-storico e momento lirico e utópico” (BERARDINELLI, 1973, p. 24).

la sepultada, o poema consegue capturar a tensão gerada pela guerra, além de propor uma reflexão sobre o futuro diante da destruição, ele ainda, em última instância, faz pensar sobre a exigência dos novos modos ‘neorealista’ que penetrava como faca os modelos literários mais herméticos.

Ao começar com “Dove”, em um processo anáforico que se repete no terceiro verso, o poema se constrói a partir da busca do que parece ser um lugar ou tempo perdido. Há no terceiro verso “Dove saranno gli ori delle pupille” [“Onde estarão os ouros das pupilas”] uma espera por um tempo talvez de descanso ou de espanto, pois esta reflexão é atravessada pela imagem dos cavaleiros. Estes descerão em um trotar mudo, e o fato de ser mudo remete à cena cinematográfica, o trote reafirma o atravessamento da fruição e a sensação de choque, causado pela presença dos cavaleiros. Como resultado da passagem do cavaleiros resta sepulta a rosa, a alegria e as possibilidades de futuro. Chama a atenção o tempo verbal escolhido em “Os cavaleiros descerão” no futuro, e então, o poema descreve como seria esse trotar avassalador, o fato não é dado como algo do passado, com isso, o poema não está somente refletindo o passado, como também aponta para a possibilidade de que esse passado possa se repetir.

Apesar de os acontecimentos terem roubado a alegria e se sobreposto ao fluxo natural da vida o poema termina carregado de fé e esperança, com os versos “No lugar onde brilhava a nossa fiel alegria/ outros reencontrarão a coroa de flores.” A voz do poema com segurança afirma ou transmite que serão os outros, não mais o nós do primeiro verso, quem reencontrará a alegria, a “gioia” que está por vir.

Vale retomar a imagem da coroa de flores já vista na imagem de capa e no poema epígrafe, porque ela reaparece aqui, no início e no fim deste poema. Com isso, diferentemente do primeiro poema do livro, onde a coroa de hera negra é nossa, aqui a coroa é de flores e não está presente, o poema “La rosa sepolta” começa questionando, justamente, onde a reencontraremos. No término do poema a imagem da coroa reaparece sepulta e esta ainda será encontrada por outras pessoas. Portanto, há esperança em ressuscitar a rosa sepulta, e o que ela pode representar como a beleza e a alegria.

A coroa de louro usada, desde a Grécia, como artefato de honra, reconhecimento e glória dos feitos ditos heroicos é ressignificada em alguns poemas de Fortini. A primeira diferença da coroa do poema reside no fato de ela ser de hera e não louro. No primeiro poema do primeiro livro, como vimos, a coroa está seca e na cabeça de um homem dormindo com

aparência de exausto (“le labbra sfinite”). Já em “La rosa sepolta”, a coroa está ausente, e espera-se que seja reencontrada no futuro. Ao evocar um elemento da cultura antiga e retirá-lo de seu uso comum, como faz com a coroa, Fortini ressignifica em seus poemas o artefato de honra, aqui aparece como um reconhecimento ou sintoma do sono, quase morte, da decadência. Dando um sentido atual diante dos acontecimentos históricos que assolavam e distanciavam os homens de qualquer mérito, já que os poemas tem como plano de fundo o contexto da Segunda Guerra.

No poema “La rosa sepolta” parece que Fortini encontra uma fórmula resolutive do sofrimento pela linguagem, Leo Spitzer afirma:

Todo aquele que haja pensado intensamente e intensamente sentido, introduziu inovações na sua língua; o impulso criador do pensamento traduz-se imediatamente na linguagem, e ali se faz virtualidade linguístico-criadora. As formas batidas e gastas da linguagem jamais serão suficientes para as exigências expressivas de uma personalidade vigorosa.⁷²

Atento às inovações da língua, o poeta faz do enunciado palco do conflito entre história e transcendência. A linguagem em Fortini não aceita mediações, seu verso quer justamente captar a dureza do real, dos processos históricos, sem atenuações ou consolo. Para isso, o poema recorre ainda ao recurso da meta-poesia ao dizer “seguiranno le immagini”, o sétimo e oitavo verso de “La rosa sepolta” encenam o que Berardinelli chamou de “forza extra-estética”⁷³: “Atrás daquele trote sem som pelos vales/ De exílio irrevogável, seguirão as imagens”⁷⁴, nesta colocação há um distanciamento da cena dos cavaleiros que permite uma reflexão sobre as imagens, demonstrando o próprio mecanismo poético e a composição através de imagens.

Da seção “Altri versi”, destaca-se agora as expressões perseguidas pelo presente trabalho (sono e sonho). Estas são encontradas em dois poemas. Primeiro no poema “Saggezza”, que começa com os versos: “C'era una donna che sola ho amata/Come nei sogni si ama se stessi” (FORTINI, 2014, p. 49). Fortini aqui segue, como visto na seção anterior, tentando direcionar o olhar para fora da sua condição, para isso recorre à memória dos lugares

⁷² ALMEIDA PRADO, A. *Itinerário poético de Salvatore Quasimodo*. Assis, 1970 p. 41. O professor faz referência a tradução italiana, traduzindo-a ao português em: SPITZER, Leo. *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Bari: Laterza, 1954. p. 125.

⁷³ Alfonso Berardinelli explica que essa presença “extra-estética”, de valores, entra em conflito de tipo moral, político ou religioso até mesmo entre eles. (BERARDINELLI, 1973, p. 99).

⁷⁴ “Dietro quel trotto senza suono per le valli/ D'esilio irrevocabili, seguiranno le immagini.” (FORTINI, 2014, p. 43).

e dos antigos amores. Ao comparar o amor que sentia por tal mulher ao amor que se sente por si mesmo nos sonhos, o poeta se mostra a par do pensamento psicanalítico freudiano⁷⁵, ou pelo menos tem a noção de que “todo sonho tem o sonhador como centro”⁷⁶.

No poema se diferencia o amor que se sente por si quando acordado do momento em que se sonha, ou seja, o sujeito pode ter outra percepção de si, no caso, amar-se mais em sonho do que quando desperto. Com isso, podemos concluir que conscientemente ou não o poeta reconhece o onírico como o lugar, por excelência, do “alter ego”.

O segundo poema da seção em que aparece a palavra sono é “Canzone per bambina”:

Quando tu vai per funghi
Guarda che sia mattina.

Di pomeriggio il bosco
Non ha più vie sicure.
Riposano i paesi
Nel sonno della luce
Bianca delle vallate
Si quietano le voci
Delle cose passate,
Si quietata la memoria.
Per strade fini il bosco
Reca alle grotte vaghe
Delle felci e dell'edera
E i funghi hanno le ombrelle
Che gemono una voglia
Dolce di riposare.
Guarda di non restare
A spiare tra foglia
E foglia la formica
O il passo delle nubi
Sulle vette dei pini.
Di pomeriggio il bosco
Fa l'incanto del sonno.
Il riposo è profondo
Il ritorno è lontano.
E quando ti rendesti
Tutto è notte sul mondo
Non hai più compagnia
Non c'è lume né via
E tu sei senz'aiuto...

Guarda che sia mattina
Quando tu vai per funghi.

⁷⁵ Fortini cita Freud em diversos textos: *Erotismo e letteratura* (FORTINI, 2003, p. 8); em *I cani del Sinai* (FORTINI, 2003, p. 431); em *[1959]*, o faz por meio do texto de Lacan “La Psychanalyse” (FORTINI, 2003, p. 911); no texto *Due interlocutori* (FORTINI, 2003, p. 1393); em *Non è lui* (FORTINI, 2003, p. 1527); em *Il discorso accanto alla pietra* (FORTINI, 2003, p. 1590); em *Lettera ai detenuti di San Vittore* (FORTINI, 2003, p. 1634); e em *Il caso Ranchetti, poeta a sorpresa* (FORTINI, 2003, p. 1637).

⁷⁶ FREUD. Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Constantino Korovaeff. São Paulo: Lafonte, 2014. segunda capa.

(FORTINI, 2014, p. 57-58).

Neste poema o jogo morte-vida, luz-sombra presente em todo livro com a expressão “sonno della luce” torna-se ainda mais efetivo. A alegoria “sono da luz” é bem empregada no poema para o momento que antecede o amanhecer, quando a luz parece tardar em acordar, momento ideal para colher cogumelos, como sugere o poema.

Em “Canzone per bambina”, da seção “Altri versi”, há a possibilidade de um sono regenerativo, no momento em que se aquietam as vozes e as memórias, a trama da poesia aqui parece mais relaxada, não há sobreposições na imagem em curso, nem mudanças bruscas no tom da dicção. “Se aquietam as vozes”, e mais adiante no mesmo poema, o verso vinte e dois em diante: “Di pomeriggio il bosco/ fa l’incanto del sonno”, a poesia aqui parece se deixar levar pelo repouso profundo e a atmosfera do bosque sem vozes.

Diante deste aquietamento, antes do alvorecer, momento ideal para colher os cogumelos a voz do poema não esmorece, segue alerta sobre os perigos: “E quando ti rendesti/Tutto è notte sul mondo/Non hai più compagnia/Non c’è lume né via/ E tu sei senz’aiuto...”. A iminência da noite permanece e junto dela a constatação de estar sem ajuda. Outro recurso interessante que pode ser observado no poema é a personificação do cogumelo, no décimo quarto verso: “i funghi hanno le ombrelle/ Che gemono una voglia/ dolce di riposare”, o cogumelo é quem geme uma vontade doce de repousar, outra imagem que confirma o apaziguamento das tensões. No entanto, e com a inserção do poema “La gioia avvenire” na segunda edição de *Foglio di via* no início de 1967 que se confirma a hipótese do poeta como intelectual público que não deixa o posto de vigia em meio à complexa batalha política e ideológica que se travava na década de sessenta.

O poeta no prefácio da segunda edição de *Foglio di via*, 1967, diz ter omitido e substituído sete poemas entre as duas edições. Cinco desses poemas já haviam sido publicados em *Poesia e errore* (1959), o poema “Basilea 1945” havia sido publicado na revista “Il Politecnico”, no entanto, “La gioia avvenire” é incluído como único poema inédito. Essa inclusão tardia é significativa pois reforça a fé do poeta na poesia como instrumento de esperança. Por julgá-lo um poema chave do primeiro livro, lê-se integralmente, “La gioia avvenire”:

*Potrebbe essere un fiume grandissimo
Una cavalcata di scalpiti un tumulto un furore
Una rabbia strappata uno stelo sbranato*

Un urlo altissimo

*Ma anche una minuscola erba per i ritorni
Il crollo d'una pigna nella fiamma
Una mano che sfiora al passaggio
O l'indecisione fissando senza vedere*

*Qualcosa comunque che non possiamo perdere
Anche se ogni altra cosa è perduta
E che perpetuamente celebreremo
Perché ogni cosa nasce da quella soltanto*

*Ma prima di giungervi
Prima la miseria profonda come la lebbra
E le maledizioni imbrogliate e la vera morte
Tu che credi dimenticare vanitoso
O mascherato di rivoluzione
La scuola della gioia è piena di pianto e sangue
Ma anche di eternità
E dalle bocche sparite dei santi
Come le siepi del marzo brillano le verità.*

(FORTINI, 2014, p. 61).

O poema lança a “gioia” ou a alegria, a paz que há de vir como algo que não se pode perder mesmo quando outra coisa é perdida. A voz do poema adverte que a esperança de bem-estar ou “gioia” se mantém graças ao sofrimento e à morte. O final do poema parece remeter-se à tradição literária, aos “grandes homens” da história, pelo fato de relacionar a escola da alegria com a eternidade do dito pela boca dos santos desaparecidos.

Comparando a “gioia” acrescentada na segunda edição com a expressão da “gioia” encontrada na primeira, mais precisamente no poema “Di Maiano” da seção “Elegie”, nos versos: “Alla esile gioia nostra, a quella/ Ombra a noi Amore educa breve” (FORTINI, 2014, p. 33), percebe-se que a primeira “gioia” estava enfraquecida, a alegria estava quase perdida, bem debilitada, como educada pela sombra dos acontecimentos. Diferente da “gioia”, acrescentada anos depois, de “La gioia avvenire”, vividamente esperada, que não pode ser perdida, a qual precisamos preservar, e que perpetuamente celebraremos.

Aprofundando um pouco a questão da “gioia”, vale lembrar que na ocasião da primeira edição de *Foglio di via*, Quasimodo⁷⁷ já havia publicado o poema “Imitazione della gioia”, o qual o professor Almeida Prado⁷⁸ diz ser a versão italiana do “fingimento” de

⁷⁷ Salvatore Quasimodo (1901-1968), que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1959, foi um poeta que assim como Fortini abandonou ao longo da sua produção os temas e a linguagem hermética. Isso acontece definitivamente em Quasimodo com a sétima reunião de poesias *La vita non è sogno* (1949).

⁷⁸ ALMEIDA PRADO, A. *Itinerário poético de Salvatore Quasimodo*. Assis: UNESP, 1970, p. 47.

Pessoa⁷⁹. Nele a não ausência de piedade lhe retira a possibilidade de alegria lúcida forçando-o a simular uma alegria que Quasimodo não tem. Fortini não chega a fingir a alegria (“gioia”), mas reconhece a debilidade dela e, o mais importante, a necessidade de lutar por ela, reconhecendo sua escola de choro e sangue. E assim, esse estudo se aproxima do final da leitura do primeiro livro.

Ao traçar um paralelo entre os três momentos de *Foglio di via*, ou seções, é notável que a experiência do Eu em “Gli anni” se abranda no que diz respeito aos acontecimentos históricos da guerra e do caos, a voz mantém a postura pessimista do crítico e o lirismo místico herdado do hermetismo, no entanto, essas características convivem dialeticamente. Aqui, já se pode delinear o contorno do soldado-poeta da *resistenza*, alerta ao mínimo perigo eminente, um guardião do sono alheio. O “anjo da história”, imerso nas ruínas de seu próprio tempo.

Na composição das imagens dos poemas já se pode notar que Fortini evoca posições que vão desde o *Íon* platônico até o Surrealismo e muita crítica francesa, adverte Francesco Diaco, e acrescenta que Fortini seja “quase o único exemplo de artista em que se unem a dialética do negativo segundo Adorno, com a profecia segundo Benjamin e aquela do concreto presente que leva o nome de Brecht”⁸⁰. Portanto, a fim de expandir o panorama da obra, no sentido de visualizar essa confluência teórica, se fará certo recorte para além da poesia fortiniana.

2.4 A crítica fortiniana: De *Dieci inverni* à Lukács

Pretende-se neste sub-capítulo ampliar a reflexão teórica a partir de algumas reflexões ideológicas do próprio poeta aqui estudado. Antes de percorrer o objeto central convém destacar outros trabalhos do poeta, com isso, veremos ideias centrais, métodos e filosofias que sustentam seu pensamento e sua poética. Além de perceber melhor sua visão sobre a importância da literatura.

Logo após a publicação de *Foglio di via*, Fortini escreveu o único romance de sua obra

⁷⁹ Os versos do poema “Autopsicografia” que eternizaram Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” (PESSOA, 1995, p. 235)

⁸⁰ “quasi unico esempio di artista in cui si uniscono la dialettica del negativo secondo Adorno, quella della profezia secondo Benjamin e quella del concreto presente che porta il nome di Brecht” (DIACO, 2017, p. 21).

Agonia di Natale, publicado pela Einaudi em 1948, o romance foi pouco apreciado. Vittorini, por exemplo, que havia indicado o primeiro livro de poemas para Giulio Einaudi, em carta de junho de 1947, aponta para Fortini certa incompletude do romance e aconselha ao poeta trabalhar um pouco mais nessa escritura, antes de publicá-la.⁸¹

Ainda sobre *Agonia di Natale*, Berardinelli o caracteriza como sendo um romance do fim da adolescência. E que a atmosfera invernal desse romance, a relação vida-morte e culpa-redenção, além da abstrata consequencialidade dos fatos compõem “o ranço de um pesadelo”. E acrescenta:

O neorealismo e o otimismo programático de esquerda impediam a audição desta prosa veloz e lívida, e que fosse tido em consideração (também politicamente) o pouco confortante espasmo de disputa que atravessa o livro da primeira à última página. Tentar neste livro uma fórmula definitiva significou alinhar alguns termos não muito coerentes entre eles, e falar, por exemplo, de realismo existencial e alegórico. Na crise que segue o final da guerra o jovem protagonista Giovanni Penna se descobre doente, diferente e sozinho. [...] Com a rejeição do amor e da solidariedade que os outros continuam a oferecer-lhe, o resultado não pode ser outro que de uma morte amarga e esqualida, uma morte ao mesmo tempo fatal e casual, que se confunde com o suicídio.⁸²

No ano da escrita desse romance, *Agonia di natale*, Fortini escreve um curto texto intitulado *Questione di stile*, (FORTINI, 2006, p. 20) nele o autor diz que é sabido que muitos graves desastres da civilização italiana foram apoiados pelo incontrolado vulgarizar-se de uma cultura que havia sido aristocrática. Ele ainda chama a atenção para o fato de que até mesmo o fascismo fala de estilo, e que se sabe muito bem do perigo de uma “crítica de costume”. Ele acrescenta que se diz assustado com as tentativas de colocar o novo nos moldes antigos e termina lembrando-se de uma frase de um antigo filósofo, sem nominá-lo: “Um homem livre se reconhece pela maneira de andar”⁸³. Fortini ainda lamenta, dizendo que havia certos escritores italianos que estavam tentando caminhar com as pernas dos outros.

Esse pensamento de Fortini expõe sua preocupação com o estilo, mais ainda a importância da busca por novas formas de expressão que não reproduzissem os interesses

⁸¹ “Il tuo lungo racconto mi va. (*Agonia di Natale*, em 1972 foi editado com o título *Giovanni e le mani*) Trovo soprattutto che si legge bene e che ha un significato. Ma credo dovresti lavorarci ancora prima di pubblicarlo. Non posso dirti da qui che cosa mi sembri ancora incompleto. Sarebbe lungo e io non posso scrivere lettere: tanto più da una Parigi che mi sono ammalato il giorno dell'arrivo” (VITTORINI, 1977, p. 122).

⁸² “Neorealismo e ottimismo programmatico di sinistra impedivano l'audizione di questa prosa veloce e lívida, e che fosse preso in considerazione (anche politicamente) il poco confortante brivido di sconfitta che attraversa il libro dalla prima all'ultima pagina. Tentare di questo libro una formula definitoria ha significato allineare alcuni termini non molto coerenti tra loro, e parlare, ad esempio, di realismo esistenziale e allegorico. Nella crise che segue la fine della guerra il giovane protagonista Giovanni Penna si scopre malato, diverso e solo. [...] Con il rifiuto dell'amore e della solidarietà che gli altri continuano ad offrirgli, l'esito non può essere che quello di una morte amara e squalita, una morte insieme fatale e casuale, che si confonde con il suicidio.” (BERARDINELLI, 1973, pp. 37-38).

⁸³ “Un uomo libero si riconosce anche dal modo di camminare” (FORTINI, 2006, p. 21).

típicos do fascismo, essa já era uma preocupação dele e de Vittorini na revista “Il Politecnico”. Assim pode-se pensar esse único romance como um experimento dessa busca. Talvez a incompletude da obra, indicada na carta de Vittorini se relacione com a tentativa desse novo *modus operandi* defendida pela sua própria crítica no mesmo período.

Voltando ao intervalo de doze anos que separaram a primeira coletânea de poemas da segunda encontram-se sucessivas intervenções críticas feitas através de periódicos como “Avanti”. Nos textos desse período Fortini se mostrava estarecido, polemizava sem meias palavras contra o oportunismo dos intelectuais que aceitavam as falsas alternativas do liberalismo e que se calavam diante da falta de espaço político, dentro dos partidos de esquerda, para uma rigorosa discussão e crítica dos eventos e dos problemas italianos e internacionais. Em setembro de 1955 juntamente com Roberto Guiducci, publica em um suplemento de *Ragionamenti* o texto *Proposte per una organizzazione della cultura marxista in Italia*, retomando o argumento polêmico, o reclame dos homens de cultura por "autonomia" frente aos diretores culturais e partidários, defendendo o próprio controle dos instrumentos de expressão cultural.

Textos dessa natureza também foram reunidos em *Dieci inverni 1947-1957. Contributo a un discorso socialista* (1957), que se referem aos anos da guerra fria. Estes reúnem reflexões sobre as contradições dos anos de “empenho”, do “neorealismo”, do “clericalismo” e do “stalismo”, quando a desilusão quanto aos êxitos e esperanças do pós-guerra conduzem à busca de novos horizontes políticos e culturais.

Nesta reunião de ensaios Fortini fala sobre “um simples chamado à teoria da extinção do Estado” e que esse seria a demanda de maior democracia interna das estruturas centralizadoras de poder. Buscar saídas revolucionárias era um pensamento central do livro: “O caminho de saída da presente geração pode ser aberto somente pela luta política dos proletariados conjunta àquela dos intelectuais que renunciaram os próprios privilégios e não seus deveres”⁸⁴. Em *Dieci inverni*, Fortini imerge nos problemas da classe intelectual e na falta de relação com o movimento operário. E ainda desenvolve uma série de metas e hipóteses, exatamente, como fazia nos tempos de “Il Politecnico”.

O ensaio “Per una critica come servizio” (1951), que se encontra em *Dieci Inverni*, corrobora contra o erro romântico e decadente de encarar a literatura como caráter “puro”. Para Fortini, toda obra literária tem uma intenção, “è difesa e illustrazione”, confirma ou

⁸⁴ “La via di uscita della generazione presente può essere aperta solo dalla lotta politica dei proletari congiunta a quella degli intellettuali che hanno rinunciato ai loro privilegi ma non ai loro doveri” (FORTINI, 1965, p. 192).

combate uma determinada concepção do mundo e da vida, desmistificando o “lugar alto” e privilegiado da literatura. Inclusive o tema da dessacralização da poesia já era um tema antigo defendido pelo crítico, principalmente depois da entrevista à Éluard, intitulada *La poesia non è sacra*, na "Il Politecnico", n. 29, 1 maggio 1946, p. 38. O tema é tocado também nos textos: *Vergogna della poesia*, publicado em “La fiera letteraria” IV, 5, de 30 gennaio 1949, e em *Poesia è liberta*, publicado no número 8 de “Il Politecnico”.

No contexto desses anos não se pode esquecer da importância que as viagens ao Oriente tiveram na construção do pensamento fortiniano. O primeiro livro italiano sobre a China popular, *Asia Maggiore*, de 1955, é uma espécie de diário ideológico, que inclui ainda dois escritos da viagem anterior à Rússia: *Ricordo di Leningrado* e *Ricordo di Mosca*. Se alternam o encanto descritivo das imagens vistas com a ânsia de informar e discutir a partir de outro lugar a condição da Itália.⁸⁵ A reflexão auto-crítica de *Asia Maggiore*, por exemplo, demonstra como no maoísmo parecem superadas as mais dramáticas dicotomias do comunismo europeu. Por meio da integração na esfera imediata do cotidiano da instância anárquica e utópica com o esforço de adesão a uma nova fundação da pessoa na assunção da consciência prática, do incôscio social.

Contudo, o esforço do crítico em aderir à nova fundação do *Eu* gera certa dose de tensão entre o exterior (memória, paisagem, acontecimentos) e o sujeito. Dificilmente se encontrará em sua obra um texto pacificado, que não contenha a negação do presente. Suas palavras, muitas vezes, giram entorno de um nó. Lenzini recorda que o próprio Fortini, em um ensaio conferência de 1981 ao falar sobre a pré-história de sua poética, parte considerando a condição psicológica experimentada na juventude,⁸⁶ que ele chama de “desrealizzazione” (LENZINI, 1999, p. 62). Essa seria a base da condição de estranhamento com respeito ao real, e fonte do sentimento de não-pertencimento que mantém o confronto *eu* versus mundo.

A “desrealização” é um termo da psicanálise que aborda a crise da relação eu/mundo.

⁸⁵ “Insomma, quando un capo comunista come Mao scrive per il suo esercito: “Quando bevi al pozzo ricordati di chi l'ha scavato” o verga consigli di morale cotidiana (quali un Lenin o uno Stalin non si sarebbero mai sognati, almeno in quella forma, di dare), non indulge soltanto ad una tradizione della cultura nazionale, quella della “sapienza” e del precetto morale: ma esprime una profonda esigenza di unità immediata fra vita privata e pubblica, fra presente e futuro; la totalità dell'uomo, la sua liberazione, la sua reintegrazione non è rimessa soltanto all'avvenire, ma anticipa nel presente. Detto paradossalmente, vi si realizza quella saldatura tra anarchismo e comunismo, tra essere per avere e avere per essere, che dalla Comune in poi ha lacerato il movimento di liberazione operaia del nostro Occidente. (FORTINI, 1955. p. 27).

⁸⁶ Na tentativa de mapear esse nó o crítico Luca Lenzini valendo-se de informações biográficas de Fortini diz: “La poesia di Fortini è già, e resterà, poesia della disappartenenza: chi volesse trovarvi altre tracce di un rapporto pacificato con il paesaggio, angoli di quieto abbandono alla memoria (o nuove modulazioni della lingua della soggettività) non raccoglierebbe molto di più nel percorso che da *Foglio* porta a *Composita Solvantur*”. (LENZINI, 1999, p. 60).

O sujeito que sofre de desrealização, ou despersonalização se sente separado de si mesmo, como observador, estrangeiro de si. A desconexão pode alcançar o nível da irrealidade, ao ponto do real se apresentar como um sonho. Tal patologia encontra na literatura “um contexto incomparavelmente fecundo”⁸⁷ como salientou Walter Benjamin. No livro *La fine del mondo* Ernesto De Martino no primeiro capítulo “Mundus”, dedica-se ao tema da “derealizzazione” e “depersonalizzazione”⁸⁸, e diz que a desestruturação do horizonte mundano ocorre devido a queda de energia presentificante do sujeito, que é a seu modo pertinente à situação psicológica, pois não é o mundo que acaba, mas o ser no mundo.

A fecundidade da “desrealização” na literatura gera personagens como *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, e não poucos contos de Clarice Lispector, não se descarta aqui que ela possa estar associada a um sentimento coletivo. Peter Sloterdijk em *Se a Europa despertar* discorre sobre o sentimento de choque que recaiu sobre a Europa pós-guerra, pois, o velho continente parecia “ter perdido o fio condutor de sua existência” (SLOTERDIJK, 2002, p. 20). A declaração de Fortini sobre a desrealização pode ser vista para além de um sentimento pessoal, e ser em última instância um sintoma que acometia a Europa naquele período.

Para encerrar essa pequena relação de possibilidades a respeito dessa nova fundação do *Eu* veremos o interesse e defesa de Fortini pelo pensamento de Lukács. Além dos textos *Lukács in italia* de 1959 e *Lukács Giovane* de 1963, ele inicia o texto *Due Avanguardie* retomando o pensamento do crítico, todos reunidos na coletânea *Saggi ed epigrammi* de 2003, organizada por Luca Lenzini. Textos em que Fortini destaca o interesse no estudo de Lukács sobre as “estruturas dinâmicas significativas” (FORTINI, 2003, p. 268), as quais Lukács chama de “formas” das diferentes modalidades privilegiadas da relação entre alma humana e

⁸⁷ “O amortecimento dos afetos, e a drenagem para o exterior do fluxo vital responsável pela presença no corpo desses afetos, pode transformar a distância entre o sujeito e o mundo numa alienação com relação ao próprio corpo. Na medida em que esse sintoma de despersonalização é visto como um estado de luto extremo, o conceito dessa condição patológica [...] é colocado num contexto incomparavelmente fecundo.” (BENJAMIN, 1984, p. 164).

⁸⁸ “La fine del mondo nel documento psicopatologico è stata sin qui analizzata prevalentemente come catastrofe progressiva di tutti gli ambiti percettivi possibili, come crisi irrisolvibile dello stesso sfondo di ovvietà di domesticità delle cose. Ma a partire dal semplice indeterminato visuto di spaesamento può prendere rilievo dominante la catastrofe del proprio corpo e della presenza al mondo, nel quadro eminentemente depressivo non tanto di una imminente minaccia apocalittica, che grava sugli oggetti, quanto di un già consumato annientamento del proprio corpo e della propria persona, di un miserando non-esserci di cui si porta il peso imane e la colpa altrettanto radicale quanto inespiabile. Questo orientamento della fine, nel quale l’accento batte non sulla imminente destrutturazione dell’orizzonte mondano ma sull’attuale stato di caduta della energia presentificante, è a suo modo pertinente alla situazione psicotica, poiché nei singoli vissuti di catastrofe degli ambiti percettivi mondani (cioè negli stati cosiddetti di “derealizzazione”) non è il mondo che crolla, ma l’esserci nel mondo (crf. E. von Gebattel, *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie*), la energia presentificante che sempre di nuovo è chiamata ad emergere con il qui e l’ora di una valorizzazione problematica, dallo sfondo non problematico dell’ovvio e dell’appaesato. (DE MARTINO, 1977, p. 95).

o absoluto e de que estas formas são atemporais.

Uma dessas formas é a “visão trágica” recuperada através das relações entre “indivíduo”, “autenticidade” e “morte”, na definitiva irrelevância e inautenticidade da existência mundana. Com esses temas que foram também de Pascal e Kant, o jovem Lukács antecipava o pensamento de Heidegger e do que seria mais tarde o existencialismo, contribuindo com quem quisesse redescobrir o universo paradoxal da tragédia. Nesse contexto que Fortini escreve: “Mas viver “em trágico” equivale a morrer” (FORTINI, 2003, p. 269).

Sob a influência de *História e consciência de classe* de Lukács “o maior teórico marxista vivente” (FORTINI, 2003, p. 238), como anunciava o último número da “Il Politecnico”, Fortini se coloca ideologicamente ao lado dos que anseiam pela destruição radical da estética humanista de tipo “trágica-burguesa”. Fortini pôde vivenciar um período da história em que tal destruição se fez naturalmente necessária quando essa estética pouco ou nada fez pela legitimação do injusto abismo sócio-econômico na época do *boom* industrial. Um momento da história em que a relação eu-mundo estava profundamente abalada. Por essa razão não cabe aqui investigar a “despersonalização” como caráter privado da poesia de Fortini e sim como potência fecunda e persuasiva da própria literatura, do “grande realismo” lukacsiano que buscou esclarecer a trágica e melancólica lírica burguesa. A “despersonalização” talvez esteja na fonte e funcione como facilitadora do processo de distinção das vozes em sua poesia. Pensando nas vozes de T. S. Eliot:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários.⁸⁹

Entre as coisas das quais a poesia para Fortini precisava dizer e se esquivar era do fato de pertencer e ser produto das classes dominantes. Éluard, declara em entrevista a Fortini, na revista “Il Politecnico”, “não existe arte popular no mundo burguês”⁹⁰. Ambos compartilham o pensamento de que a poesia deve ter coragem de perder a sua pureza, afrontar o risco de

⁸⁹ ELIOT, Thomas. S. “Le tre voci della poesia” In: Sulla poesia e sui poeti. Milano: Bompiani, 1960, p.97. [ed. bras: “As três vozes da poesia” In: *A essência da poesia*. Trad. Affonso Romano de Santana. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. Apud BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.18.

⁹⁰ “non esiste arte popolare nel mondo borghese. E non può esistire finchè esista classe di padroni... la poesia si farà carne e sangue solo quando sarà reciproca” (BERARDINELLI, 1973, p. 31).

uma leitura “imediate e direta”, e, é a partir da declaração do escritor francês que Fortini irá questionar a posição contraditória de quem escreve poesia a partir de uma posição em conflito de classe. Em *Poesia è libertà* (n. 8 da revista “Il Politecnico”), no trecho “Poesia como fato de classe”, Fortini relembra ser a literatura produto de minorias dominantes. Importante salientar ser a voz da personagem criada pelo poeta permeada dessa premissa: a literatura como efeito de risco e de contradição. Pois, ao relacionar a poesia como um fato de classe, e sobre o não lugar da arte popular na lógica burguesa, Fortini expõe um nó da discussão intelectual burguesa, a crítica à própria classe.

Por acreditar no poder da poesia em provocar reflexão, o poeta se dedica à buscar formas mais comunicativas, que possam dialogar com a classe trabalhadora e sua crítica parece buscar incansavelmente descrever as implicações políticas por detrás de cada escolha artística. Com isso, sua obra parece girar em torno da discussão sobre a tarefa do intelectual. Uma forma de morrer estando vivo, para Fortini, seria fazer uma escolha ideológica em defesa dessas minorias dominantes.

3. ESPAÇOS DO LIMIAR E DIÁLOGOS

3.1 O sono morto: o sistema alegórico de *Foglio di via*

*Questo é tempo di sonno.
Ma come al sonno lasciare vittoria,
come perdere ancora
il filo della storia
che ogni giorno riprende
la ragione paziente?*

Fortini

Se pode sustentar, então sem muita hesitação que a poesia e a gnoseologia fortiniana se refugiam do procedimento simbólico, segundo o qual o universal está imediatamente contido no particular e a essência coincide com a existência. O símbolo, de fato, apresenta uma conciliação já realizada, uma identificação irracional que nega a categoria da temporalidade e aquela da mediação intelectual. Para Fortini, ao contrário, a transcendência é sempre distinta da imanência; sobrepô-las significa envolver-se em uma antecipação falaz. Todavia, se si aprofundando o discurso, se descobre que no interno deste *côtè* anti-simbolista existe uma ulterior diferenciação: aquela entre figura auerbachiana e alegoria benjaminiana. Se gostaria, agora, esclarecer por qual razão Fortini, mesmo preferindo a figura em nível de reflexão metacrítica, em poesia tende sempre por uma atitude alegórica, fazendo interferir entre elas estas duas modalidades semantico-expressivas.⁹¹

Francesco Diaco, em recente livro lançado sobre Fortini, *Dialettica e speranza, Sulla poesia di Franco Fortini*, identifica, assim como Walter Benjamin, que o símbolo nega a temporalidade e se apresenta de forma identificada com o simbolizado. E acrescenta, que a alegoria é um dispositivo presente na poesia de Fortini.

Já Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, reabriu a possibilidade de um exame profundo da alegoria moderna. No capítulo “Alegoria e drama barroco” ele exuma todos os vestígios que poderiam ainda ligar a alegoria ao símbolo, demonstrando como o classicismo foi o palco desse antagonismo, no trecho ele desbanca as insustentáveis distinções entre os dois conceitos. Como, por exemplo, a distinção schopenhaueriana de que a alegoria fosse a “expressão de um conceito” e o símbolo “expressão de uma ideia” (BENJAMIN,

⁹¹ “Si può sostenere, allora, senza troppe esitazioni che la poesia e la gnoseologia fortiniane rifuggano dal procedimento simbolico, secondo il quale l'universale è immediatamente contenuto nel particolare e l'essenza coincide con l'esistenza. Il simbolo, difatti, presenta una conciliazione già realizzata, un'identificazione irrazionale che nega la categoria della temporalità e quella della mediazione intellettuale. Per Fortini, al contrario, la trascendenza è sempre distinta dall'immanenza; sovrapporre significa cullarsi in un'anticipazione fallace. Tuttavia, se si approfondisce il discorso, si scopre che all'interno di questo *côté* anti-simbolista esiste un'ulteriore differenziazione: quella tra figura auerbachiana e allegoria benjaminiana. Si vorrebbe, ora, chiarire per quale insieme di ragioni Fortini, pur preferendo la figura a livello di riflessione metacrítica, in poesia propende spesso per un'attitudine allegorica, facendo interferire tra loro queste due modalità semantico-espressive. (DIACO, 2017, p. 71-72).

1984, p. 184).

É a partir da análise de Goethe que Benjamin faz uma “reflexão negativa da alegoria, construída a *posteriori*”, e de que por mais que a alegoria tenha se tornado “antiquada”, ela não perdeu seu significado diante da batalha entre forma antiga e nova na literatura. E para os poetas que procuram o particular a partir do universal, na alegoria o particular só vale como exemplo do universal. Pois, há uma operação que permite o desdobramento do particular para o universal, nisso entra a alegoria como a “relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação” (BENJAMIN, 1984, p. 184). A alegoria comunica uma ideia que está atrás daquilo que se mostra. O poder da imagem alegórica está em suscitar uma impressão viva ao espírito. Benjamin aponta que o classicismo buscava o humano como a “suprema plenitude do ser”, e por desprezar a alegoria, só abraçou a miragem do símbolo, com isso ele vai buscar a comparação entre símbolo e alegoria à partir de Creuzer e Grörres:

A “diferença entre a representação simbólica e a alegórica é assim explicitada: “esta última significa apenas um conceito geral ou uma ideia, que dela permanece distinta; a primeira é a ideia em sua forma sensível, corpórea. No caso da alegoria, há um processo de substituição... No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata”. Mas aqui Creuzer volta à sua concepção original. “A distinção entre os dois modos deve ser procurada no caráter momentâneo, que não existe na alegoria... ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; aqui existe uma progressão, numa sequência de momentos. Daí porque a alegoria, mas não o símbolo, compreende em si o mito... cuja essência se exprime mais perfeitamente na progressão do poema épico”. Mas longe de significar uma revalorização do modo de expressão alegórico, esse ponto de vista conduz, numa passagem sobre os filósofos naturais jônicos, à seguinte conclusão: “Eles devolvem ao símbolo, reprimido pela loquacidade da saga, as suas antigas prerrogativas. O símbolo, na origem um filho da escultura, ele próprio ainda incorporado no discurso, é mais apropriado que a saga para indicar o caráter uno e inefável da religião, devido a sua concisão significativa, a seu caráter total, e à exuberância concentrada de sua essência”. Grörres comenta com lucidez, numa carta esse ponto de vista, e outros do mesmo gênero: “Não levo muito a sério a distinção entre o símbolo como ser, e a alegoria como significação... Podemos satisfazer-nos perfeitamente com a explicação que aceita o primeiro como signo das ideias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo – e segunda como uma *cópia* dessas ideias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento. (BENJAMIN, 1984, pp. 186-187).

Neste estudo convém destacar como a linguagem alegórica, por acompanhar o fluxo do tempo, diferentemente do símbolo, resulta eficaz para expressar sem dó e com violência as faltas do processo histórico. Por detrás de uma alegoria sempre há, em última instância, um apelo à verdade sufocada pelo processo histórico, “à justiça que será feita”, como esperava

Fortini. Da combinação de história e natureza nasceu a expressão alegórica, dizia Benjamin ao investigar as origens da alegoria moderna. E se essa combinação ainda tem um enigma a ser decifrado, como insinuava o crítico, ela reside ou seria solucionada quando o homem não mais necessitasse ressignificar a natureza para retirar dela doutrinas úteis.

Muito utilizada na obra do poeta Franco Fortini a alegoria serviu como um prisma, pois ela condensa imagens e sensações particulares do ocorrido e a partir delas sugere. Ao sugerir a alegoria conta com o leitor, este por sua vez é quem de fato termina de construir o cenário, nesse movimento de interlocução, ou seja, de lançar pistas para que o leitor trace significações, o poema acaba provocando a reflexão em nível macro. Isso só é possível graças à linguagem acertada de um “guardião da cultura”, que em “meio às ruínas” com olhos escancarados vela os pormenores do processo histórico, pois para ele não parecia ser possível deixar o “sono vencer”. Se relembra aqui o verso em que Fortini se questiona “come al sonno lasciare vittoria”, que contém em si um efeito imediatamente alegórico.

Fortini usa o sono, no poema “Di Maiano”, para fazer dele alegoria dos politicamente não engajados. Eterniza através dos recursos de linguagem a necessidade de constância em velar o velho e gordo comodismo de classe. De fato, o faz quando o socialismo era ainda uma possibilidade e não apenas uma quimera, como hoje. A poesia de Fortini figura exemplarmente o sono da classe burguesa, que deixou escorrer pelos dedos a força das revoluções.

O Neorealismo pedia uma poesia capaz de expor o presente destroçado e o futuro que não chegou, Fortini que havia tido uma formação que acompanhava de perto os “ermetici fiorentini” recorre aos mecanismos alegóricos para dar conta do pessimismo que povoa suas experiências junto do desejo de “liberar-se da angustia da própria voz”, como aponta Berardinelli, ao comentar *Foglio di via*. Assim, ele faz nascer a “rosa sepolta” e o “sono morto”.

Sérgio Rouanet, na introdução ao *Drama barroco alemão*, sintetiza algumas colocações de Benjamin sobre a alegoria:

Mas a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o seu princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (ROUANET, S. “Apresentação”

In: BENJAMIN, 1984, p. 40).

Com esta colocação de Rouanet se amplia a compreensão sobre o processo em que se forma uma alegoria, e esse se dá através do deslocamento e morte do significado denotativo, neste processo, muitas vezes, ao mesmo tempo que se vale do termo se perde a relação de significado dele com o presente. Vale lembrar que o interesse de Walter Benjamin pela alegoria se estenderá até seu último livro *Passagens*. Olgária Matos apontou que foi na imagem do sonho e da vigília que Benjamin havia encontrado o núcleo da alegoria (MATOS, 1999, p. 51). Esta questão será melhor desenvolvida na segunda parte do quarto capítulo desta dissertação.

Lauro Junkes no artigo *O processo de alegorização em Walter Benjamin* explica a oposição entre símbolo e alegoria na visão benjaminiana, o primeiro se liga ao nome, ao instante mítico, simboliza a identidade original da criação, quando Deus nomeia as coisas do mundo. O símbolo tenta rejeitar a intervenção humana, sua subjetividade e história. Enquanto a alegoria é a expressão do sofrimento humano após expulsão do paraíso. A alegoria reina onde subjetividade e história se imbricam, quase como único meio de expressão possível, dada a distância do futuro redimido, ou da queda do paraíso. Cita-se:

Se a alegoria, no mundo histórico, revela subjetividade como princípio fundamental de constituição de sentido, refere-se também a historicidade do mundo, pois prosseguindo o segmento de Benjamin (1984, p. 188), ela “mostra ao observador a *facies hippocrita* da história como protopaisagem petrificada”. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe nela nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” A alegoria fixa o movimento da história, nela a historicidade parece como forma. Em consequência, a alegoria apenas conhece a história como história do declínio, como movimento direcionado ao passado, não ao futuro. Baseia-se a alegoria no duplo princípio de subjetividade e historicidade reciprocamente implicados, pois ambos são explicados como resultantes da queda e relacionados com o mal. A alegorização acontece essencialmente como fragmentação. Sendo a subjetividade e a historicidade categorias pragmáticas, sua ambiguidade parece ser consequência necessária, vista como subjacentes à alegoria como princípios fundamentais, determinando a constituição de seu sentido.⁹²

⁹² JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. In: *Periódicos UFSC*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5361/4758%253E>.> Acesso em: 03 dezembro 2017, p. 129.

É justamente a relação ambígua entre subjetividade e historicidade que permite a alegoria dar novos sentidos. De alguma maneira a alegoria se agarra nos processos históricos para denunciá-lo, para comunicar suas falhas e nisso a natureza lhe é aliada. O processo alegórico tem papel fundamental em alguns dos poemas do primeiro livro de Fortini, a rememoração dos eventos históricos funciona como ruína, ou “protopaisagem petrificada”, que precisará da subjetividade do leitor para dar corpo à reflexão e formar o campo de denuncia. Nesse mecanismo alegórico, a natureza e a experiência servem como um meio de demonstrar o mal e as perdas. Isso ocorre, por exemplo, nos poemas “Città nemica”, “Canto degli ultimi partigiani” e “MANIFESTI”, entre outros. A força de seus poemas está nesse imbricamento da subjetividade com a história e é por meio da alegoria que o sentido se completa e se fixa no leito do tempo.

Nem sempre será claro o processo de formação de uma alegoria, pelo fato de as categorias história e subjetividade muitas vezes se tocarem, serem ambíguas como disse o professor Lauro Junkes. Não esquecendo que a história/acontecimento surge na poesia através da subjetividade. Mapear, separar essas categorias no verso poderia ser empobrecedor se a intenção não fosse a de visualizar a trama entre elas e o efeito alegórico que elas atingem no próprio fazer poético.

Em “La gioia avvenire”, a voz do poema se refere a uma “verdadeira morte”, se é verdade que a alegoria depende da subjetividade do leitor, aqui o leitor mais atento quase automaticamente deduz que para o poeta há também a falsa morte. A falsa morte, por sua vez, remete ao estar vivo e, em algum sentido, morto. Para Fortini de “ai critici progressiti” (1948) o otimismo diante do progresso cegava parte da crítica que era assimilada pelo regime de Mussolini. O estado letárgico de parte da crítica era objeto central de denúncia e apelo do poeta de Florença. A expressão morte aparece, portanto, em roupagem alegórica.

Um poema importante que reforça a ideia de um mal associado ao sono é o poema “E guarderemo” da seção “Altri versi” de *Foglio di via*:

E guarderemo dai vetri ancora i fanali e gli scali
Di una stazione di notte dove una folla tace
Di dormenti e di morti d'altri inverni.

La mano ha perduto la mano e la fronte è caduta.
Il cuore ha lasciato il cuore inerte. Passano
Sulla neve, ripassano, le sentinelle.

Lasciaci gli occhi, sonno, e il loro male nel buio
Finchè non cresca il giorno a riscuotere i visi

E a riconoscere i morti quel giorno non gridi

E fiamma e piano invada la mano gelata.

(FORTINI, 2014, p. 42)

Dividido em quatro estrofes de métrica irregular o poema “E guarderemo” parte da descrição de que “olharemos dos vidros os faróis e as escadas” e essas são de uma estação, e no terceiro verso, de dormentes e de mortos de outros invernos. O detalhe da descrição que mais interessa para este estudo, na primeira estrofe, é sem dúvida ‘gli scali’ de dormentes e de mortos.

Na segunda estrofe, também com três versos, há uma reflexão, um movimento de distanciamento e perda, das mãos que se perdem e o coração que deixa o coração inerte. Além da descrição do sentinela que repassa pela neve. A terceira estrofe, na qual encontra-se a expressão “sonno”, começa com o verso “Lasciaci gli occhi, sonno, e il loro male nel buio”, que entendemos como um pedido para que se deixe o sono e o mal dele no escuro. Ou seja, há um mal no sono, “finchè non cresca il giorno a riscuotere i visi” (até que não cresça o dia para sacudir os rostos). Com base nessa leitura o poema “E guarderemo” também consiste em uma alegoria no que se refere ao sono, pois se lê escalas de dormentes e um tipo de sono que carrega um mal. Os dormentes e os mortos são colocados lado a lado, e a percepção em estado inerte, é um mal a ser vencido, pois chegará o dia “di riconoscere i morti” (ou seja, de reconhecer os mortos), ideia essa que pode facilmente ser associada à ressurreição.

Contudo, se é da fricção entre natureza e história que nasce a sugestão alegórica, como disse Benjamin, outro exemplo para compreender o funcionamento da alegoria do sono é a expressão “sonno morto” do poema “Di Maiano”⁹³. Por mais que o sono se assemelhe à morte, quando se dorme não se está morto e quando morto não se está dormindo, assim a expressão alegoricamente diz algo para além dela mesma, seu valor está no efeito dessa combinação de sono e de morte. Assim, a expressão “sono morto” é forçada a significar um estado letárgico.

Schopenhauer diria que a alegoria expressa um conceito, para Fortini ela é quase a única forma de figurar a expressão, no momento de recusa do presente, enquanto busca se redimir do passado em um desejo real de reacender a esperança no futuro. A linguagem alegórica é um recurso que sugere e não compara, figura algo novo, lança uma fagulha no colo do leitor e não uma labareda. Ao depender da subjetividade do leitor para ter seu sentido

⁹³ FORTINI, 2014, p. 33.

completo a alegoria funciona, inclusive, como um sistema pedagógico.

A partir disso, com a finalidade de mapear o processo alegórico a respeito do tema de estudo, o sono, no primeiro livro de Fortini e para facilitar a leitura, classificam-se as formações alegóricas encontradas. Na tentativa de facilitar a visão do efeito alegórico causado pelo imbricamento da subjetividade com a história se dá a seguinte tabela:

FOGLIO DI VIA/ poemas	Natureza	História/ Evento/ Ruína	Efeito/potência alegórica
Poema epígrafe: ⁹⁴ “E questo è il <u>sonno</u> , edera nera, nostra/ Corona: presto saremo beati/	“edera nera”; “presto saremo beati/ In una madre inesistente” A coroa de era negra, a proximidade da beatificação.	“Nel buio le labra sfinite, sepolti.” A boca do dormente parece sem vida. sepulta. Os elementos da natureza sugerem o sepultamento.	O dormente, apresentado como o semi-morto, do poema. “Sepolti” O efeito está em perceber o sono, no subentendido corpo, como manifestação quase da morte.
Basilea 1945: ⁹⁵ “Un giorno si navigò tra i castelli e le vigne./ Ora le chiatte olandesi carbone di <u>sonno</u> ”	“si navigò tra i castelli”, a recordação do passado. “Ora le chiatte”, em comparação com o presente.	“Sul Reno nuvoli o fumi dell'artiglieria,”	O “carvão do sono” e as nuvens de fumaça da artilharia, dão o efeito do sono destrutivo, capaz de reduzir às cinzas.
Di Maiano: ⁹⁶ “Forse è il segno promesso – e non pregarre/ Felici i giorni vili, il <u>sonno morto</u> /Che ora grava la mia nemica città.	'Talvez seja o sinal prometido' e 'Felizes os dias vis'. Como poderia o sono morto agora se fixar na minha cidade inimiga?	'o sono morto, Que agora talha a minha cidade inimiga' O espaço da cidade é marcado pelo sono morto	No sono morto não há espaço para o sonho. Tal estado talha, ou causa opressão, dano à cidade (não a cidade física e sim ao fluxo dela, seus habitantes). O que faz dela inimiga.
E guarderemo: ⁹⁷ “Lasciaci gli occhi, <u>sonno</u> , e il loro male nel buio/ Finchè non cresca il giorno riscuotere i visi/ E a riconoscere i morti quel giorno non gridi” Finchè non cresca il giorno	“sulla neve, ripassano, le sentinelle./ [...] Finchè non cresca il giorno”	“il giorno a riscuotere i visi/ E a riconoscere i morti quel giorno non gridi”	Deixar os olhos no sono e o mal dele no escuro até que não cresça o dia para o receber os rostos e reconhecer os mortos. O sono associado à morte.

Quadro 4 – Visualização dos imbricamentos alegóricos de *Foglio di via*.

Fonte: Dados elaborados pelo autor deste trabalho.

Importante ressaltar que outros poemas contendo os termos sono e sonho encontrados no primeiro livro não fazem parte do quadro por não serem aqui considerados alegorias, são

⁹⁴ FORTINI, 2014, p. 7.

⁹⁵ FORTINI, 2014, p. 22.

⁹⁶ FORTINI, 2014, p. 33.

⁹⁷ FORTINI, 2014, p. 42.

os casos dos poemas “Quando” e “Canzone per bambina”.

No quadro 4 se pode notar que desde o poema epígrafe, como também “Basilea 1945”, e “Di Maiano” a expressão sono está alegoricamente associada à questão da morte, em última instância à apatia política que pode resultar em morte. No poema epígrafe, “Questo è il sono” como já visto, a apresentação do sono é materializada no sujeito que Fortini diz ser possível entrever, com “le labbra sfinite, sepolti”. Em “Basilea 1945”, ao reconstruir uma cena que parece ser uma batalha naval o poema caracteriza o sono como de carvão, o que consideramos como o sono capaz de destruir, reduzir à carvão. Em “E guarderemo”, com suas “escalas de dormentes” foi possível observar o sono que pode conter um mal a ser vencido.

3.2 *Poesia e errore*: na soleira do espaço onírico

A poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou então: a própria poesia pode muito bem se encontrar lá onde não há mesmo poesia. A poesia não coincide consigo mesma, talvez essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, faça propriamente a poesia.

A poesia não será, pois, o que ela é senão com a condição de ser, ao menos, capaz de negar: de se denegar ou de se suprimir. Ao se negar a poesia nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um modo qualquer de expressão ou de figuração. Ela nega que aquilo que é “elevado” possa ser posto ao alcance das mãos, e que aquilo que é “tocante” possa ter saído da reserva a partir da qual, precisamente, ele toca. A poesia é, pois, a negatividade em que o acesso se faz o que ele é: isso que deve ceder, e, para isso, de saída deve se esquivar, recusar. (NANCY, 2016, p. 146).

Publicado em 1959 pela Feltrinelli, *Poesia e errore* reúne a produção poética entre 1937 e 1957. A primeira seção “Al poco lume”, traduzida aqui como “Com pouca luz”, contém trinta poemas, cuja maioria é ambientada a noite, neles se encontram doze vezes a expressão “sonno” encaçada neste estudo. E duas vezes o termo “sogno”.

A escolha do título “*Poesia e errore*” faz parte do projeto de alguns poetas da geração de Fortini, ao enviar o livro para Galvano Della Volpe, o poeta já sabia que seu livro não agradaria à juventude italiana da época, principalmente a romana, sabia estar na contra-mão dos seus contemporâneos.⁹⁸ O título ainda faz ecoar radicalmente no espaço a própria natureza da poesia que “não coincide consigo mesma”.

A espera, o inverno, a pedra, a morte violenta, a história, a esperança e o seu contrário

⁹⁸ “La moda, da tutte le parti, non favorisce quei versi. Tutti i giovani, a Roma soprattutto, odiano quanto puzzi di storia o civismo, di 45’ – 55’ soprattutto. Loro hanno forse ragione, ma la colpa è dei loro *mauvais maîtres*, miei coetanei, oggi trionfanti a nostro schermo e scorno. Ma non siamo ancora morti.” (FORTINI, 2006, p. 224-225).

são temas presentes no livro. Temas articulados essencialmente sob a figura do juízo e da memória em tom profético. O autor aconselha: “estes poemas pedem para serem lidos em sequência, como uma história de quê, que o diga o leitor”.⁹⁹

A história insinuada pelo poeta nos parece girar em torno dessa voz espectral vagueando pela noite, na espera da luz, entre “insights” e amargas memórias que geram o tom enérgico de timbre negativo. A maioria dos gestos e reflexões são secos, demonstram distanciamento e julgamento. No centro da mecânica textual do livro aflora a dialética entre destino e escolha. Essa dialética é responsável pela tensão entre um regredir e um proceder.

O primeiro deles que contém o termo “sonno” é “Le stagioni”, dividido em quatro partes, lê-se a última:

Mi risveglio dal sonno, è una notte d'inverno,
lontani sono i sogni, il libro è caduto,
non vengono rumori sul vento della città.
Guarda, mi dico, non è vero che siamo d'inverno,
che sono morti gli amici e orrida cosa è vivere:
vedrai domani alla prima luce ci desteremo
a lavarci nei fontanili.

1947

(FORTINI, 2014, p. 81).

Há nestes versos uma tentativa performática de negar o presente (“non è vero”) e para isso a voz do poema diz: “mi dico”, se valendo da “dupla instância conjugada” (BENVENISTE, 1995, p. 279), assim se manifesta a instância do *eu* como referente e ainda a instância do discurso contendo *eu*, (eu digo a mim), configurando certo performatismo linguístico. A partir da instância dupla o poeta usa a terceira pessoa (“Guarda, mi dico, non è vero che siamo d'inverno”) para falar a si mesmo e negar o presente, negar o inverno e a morte dos amigos, constatando que os sonhos estão distantes. No final da estrofe a alvorada é mediada por uma regressão aos anos da luta “partigiana”, conforme diz o poema¹⁰⁰. Convém ressaltar que tudo isso acontece a partir do ato de despertar.

A aparição do termo “sono” neste poema poderia ser vista aqui somente em sentido denotativo, se o verbo que o precede fosse simplesmente “mi sveglio”. Ao usar “mi risveglio”

⁹⁹ “queste poesie chiedono di venir lette di seguito, come una storia, i che, se lo dica il lettore.” (FORTINI, 2014, p. 215).

¹⁰⁰ “Con le immagini della notte, del sonno, dell'inverno, e quell'attesa della “prima luce” dell'alba mediata da una immagine di regressione agli anni della lotta partigiana (“a lavarci nei fontanili”)” (BERARDINELLI, 1973, p. 66).

se destaca a repetição da ação, por ser reflexivo em primeira pessoa, e principalmente pelo prefixo “ri” que registra o ato de acordar de novo, re-acordar, duplamente, como se houvesse um sono dentro do outro. Busca-se talvez negar o horror do presente, do pós-guerra, com o aparato da linguagem pronominal, efetivando o empenho desde a linguagem.

No mais, outro poema da mesma seção que contém a expressão “sonho” é “Non è molto lontano”. Aqui o uso dos verbos no futuro se encarregam do tom esperançoso beirando o profético (“non ci sarà”). Dividido em duas estrofes, lê-se o poema na íntegra:

Non è molto lontano il segno ormai, tra poco
non ci sarà più sulla via quell'uomo
che andava, chiuso nel bavero, udendo
nei fili dell'alta tensione i cori di nuvole
sulla maremma e i pensieri che in lui scorrevano. Un carro
lordi di vendemmia o un fischio o una piuma di starna
penetreranno l'aria dov'era e non è, la frontiera
d'aria dov'è sparito
come l'avesse dissolto
il vento.

E poi dove saranno
la sua bocca d'uomo, la pupilla veloce e la fede
ironica, i ricordi delle vecchie ferite? Nessuno
lo sa né può dirlo.
Anche una donna che molto lo conobbe non può
che inorridire, se in sogno le appaia stranito
pregando con gli occhi qualcosa
senza filo di voce.

1947

(FORTINI, 2014. p. 84).

Ao sinal de que logo aquele homem não estará mais na rua, no segundo verso, se inicia o percurso que culmina no desaparecimento e na posterior presença espectral do homem através do sonho. Como se as velhas feridas gerassem o espectro, tal aparição provoca horror ao se manifestar em sonho. Através do sonho ele implora algo com os olhos sem emitir som. A voz inaudível do sonho leva água às considerações de Benjamin ao inserir o sonho na história. Segundo Alécia Bretas:

Em “O *Kitsch* do sonho” (*Traumkitsch*) Benjamin anota: A história do sonho ainda está por ser escrita, e ter acesso a ela, significaria transpor decisivamente a superstição da necessidade da natureza pela iluminação histórica.” Deixando de lado a abordagem mística de “O arco-íris” e alegórica do Barroco, o excuro traduz o primeiro resultado de sua aproximação do movimento surrealista. O que fica patente quando assina: “O sonho participa do histórico(...), não se abre mais para um azul

distante. Tornou-se cinzento. Sua melhor parte é a camada de poeira sobre as coisas.” Ao trocar o “mundo da alma” pelo dos próprios objetos, o filósofo abandona a esfera “metafísica”, buscando, com Apollinare, encontrar o maravilhoso no cotidiano. Para isso ele utiliza o sonho como meio de catalização de um certo “estranhamento” (*Entfremdung*) produtivo, fundamental para uma bem sucedida imersão no concreto. Reenviando à “onda onírica” dos surrealistas em “Haxixe” ele compara: “era como se a vida houvesse sido posta em conserva num pote fechado. O sono era o líquido que agora se despejava na pia, repleto de todos os seu odores”. Não obstante, marcando sua identificação, mas também sua distância em relação ao grupo, no trabalho das *Passagens* ele observa: “Enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. (BRETAS, 2008, pp. 18-19).

Walter Benjamin não entende o sonho como uma atividade que transcende a realidade, mas como parte da história, como uma categoria ignorada do processo histórico, comenta a professora Carla Damião em *Sonho, estetização e política em Walter Benjamin*.¹⁰¹ O artigo aborda o conceito de *onírico-kitsch*, que se refere segundo Josef Furnkas “ao mundo das coisas fora da arte”, pensando o *kitsch* como quando “as coisas se transformam em sonho”. Uma vez dito isso, acrescenta-se que para Benjamin a arte tem o papel de transpor a ilusão que move o desejo nostálgico projetado nos “objetos-mercadorias” e ainda levando em consideração que Benjamin pauta sua análise do sonho relacionando o poder cinematográfico de trabalhar oniricamente nossos desejos, pode-se supor que Benjamin elabora o antídoto a partir do próprio veneno: o onírico como contra-força da banalização da vida, como parte da história.

É importante aqui reforçar o fato de que Fortini, e não somente ele, bebe nas fontes de Benjamin para compor sua visão catastrófica da história, citando-o em diversos textos. Lembrando ainda que Fortini junto da esposa, Ruth Leiser, eram tradutores de língua alemã, o que poderia facilitar a leitura dos textos de Benjamin. Não obstante, em 1962, quando a Einaudi traduz de Benjamin *Angelus Novus. Saggi e frammenti* Fortini escreve o texto “*Antistoricismo 1962*”, reunido entre cartas e pequenos ensaios na coletânea *Un giorno o l'altro*, publicado em 2006 pela Quodlibet.

O poema, “Non è molto lontano”, visto a pouco, começa lançando-se na espera, na proximidade do sinal, este por sua vez, é a forma imagética-comunicativa percebida pelo poeta, e é a partir desses sinais, da quintessência, da manifestação onírica que se forma o apelo. É a voz espectral inaudita, um corpo alegórico, que gesticula e transmite outros sinais.

¹⁰¹ DAMIÃO, Carla. Sonho, estetização e política em Walter Benjamin. In: *Valise*, v. 6, n.12. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/70187/39581>>. Acesso em: 23 novembro 2017.

Ocorre, portanto, nos termos benjaminianos, o que se pode chamar de incandescência da palavra através do onírico na poética fortiniana. A mensagem esvaziada de conteúdo e não de sentido.

Neste espaço incerto do sonho começa a despontar nos poemas a face mais impositiva, que no capítulo anterior chamamos de soldado guardião, anjo da história, aquela voz da personagem mais apelativa, como no poema “Tu guardi e vedi”, da seção “Al poco lume”. Dividido em duas estrofes, se transcreve aqui o final da primeira e parte da segunda:

[...]
 E tu che ancora hai tepore alle dita
 tu lentamente scrivi
 al lume delle nevi
 oscurati pensieri, incerte voci.

Questo è tempo di sonno.
 Ma come al sonno lasciare vittoria,
 come perdere ancora
 il filo della storia
 che ogni giorno riprende
 la ragione paziente?
 [...]

(FORTINI, 2014, p. 87).

Sem evitar jamais uma efetiva tomada de posição, após análise da condição humana, Fortini chama a atenção do leitor para olhar e ver. O poema “Olhe e veja” começa descrevendo o céu, a neve e alguém (tu) que escreve lentamente obscuros pensamentos e incertas vozes e a segunda estrofe começa anunciando: “Questo é tempo di sonno”, aqui Fortini insiste em denunciar não uma noite, mas um período de sono, um *topos*. Insiste pela recorrência da metáfora, que se converte em alegoria, desde o poema epígrafe do primeiro livro de poemas. (“Questo è il sonno”) passando por vários poemas destacados nesse estudo até aqui.

A constatação de que este é um tempo de sono, leva imediatamente a interrogação, que se inicia no verso seguinte, essa parece relutar com o silêncio antes do fim do poema, ela estende o efeito da questão até o leitor, pois neste caso, se o sono vencesse poderia levar a “perder o fio da história”, por isso, a necessidade de estar desperto, de “olhar” e “ver”. Estar atento aos acontecimentos. O que nos reporta, mais uma vez, ao anjo benjaminiano atento às catástrofe, que parece querer tocar a pouca ou ineficaz movimentação intelectual, artística e filosófica para, então, compor uma justa barreira contra o avanço do fascismo na Itália e do

progresso desenfreado.

Outro poema, ainda na primeira seção “Al poco lume” de *Poesia e errore* que contém a expressão encaçada aqui é “E ora nella casa”, no qual se pretende ressaltar o sentido da ação em direção ao sono. Dividido em quatro quartetos, transcreve-se os dois últimos:

[...]
E se guardiamo i due volti diversi,
i nostri, una giustizia esce dalle paure:
non è in se stessa per morte finita
una vita che spera in una vita.

Queste parole ora dico per lei
che scende con la sua sorte infinita
nel sonno che la quieta,
anima mia da tanti anni segreta.

1952

(FORTINI, 2014, p. 92).

Nos dois primeiros quartetos o eu do poema em primeira pessoa pensa como é a voz e o rosto do que parece ser uma personagem feminina, com o verso “porta lei sola le ore future” o poeta termina a segunda estrofe. No entanto, no último verso podemos entender que tais palavras se dirigem à própria alma, enquanto esta desce com sorte infinita ao sono. O ato de descer no sono faz lembrar a forma com a qual Dante na *Divina Comedia* adentra o inferno. O décimo ao décimo segundo verso do primeiro canto do inferno: “Contar não posso como tinha entrado;/ Tanto o sono os sentidos me tomara,/ Quando hei o bom caminho abandonado.”¹⁰² expõe que o sono toma os sentidos do poeta que ao retomar a consciência percebe ter entrado no inferno, abandonando o bom caminho.

Na última estrofe do poema, Fortini está dizendo algumas palavras para “ela”, sua alma, enquanto esta desce ao sono, que aquieta a alma. Vale ressaltar a analogia Dante-Bíblia justamente pelo fato de o ofuscamento do intelecto durante a descida ao inferno ser comparado ao entre lugar vigília-sono. Pietro Cataldi em “Il sonno e la veglia”¹⁰³ afirma que na tradição bíblica cristã-dantesca o sono é sempre sinônimo de pecado.

Não seria estranho associar a condição de estrangeiro na própria cidade do poeta com

¹⁰² ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de José Pinheiro Xavier. São Paulo: Atena Editora, 2003. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>>. Acesso em: 20 abril 2018.

¹⁰³ Texto encontrado nos anais e lido na ocasião do evento organizado por Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rapazzo, *Dieci inverni senza Fortini*, realizado em Siena (14-16 de outubro) e em Catania (9-10 de dezembro).

a condição dantesca, pois era a epistola *Amico fiorentino* de Dante (l' "exul imeritus") que Fortini recitava à memória.¹⁰⁴ Fortini, assim como Dante, foi exilado de Florença, saber de cor a carta em que Dante rejeitava ser repatriado denota como esta condição lhe foi no mínimo marcante.

Voltando ao poema "E ora nella casa", a voz se dirige em terceira pessoa à própria alma que desce com sorte infinita ao sono. A descida ao sono, evidencia um caminho, um entre-lugar próspero de lampejos e ruínas da memória, onde o sujeito está quase adormecido e sonha meio acordado, explorando assim o limiar entre os dois estados.

Ainda na seção "Al poco lume" de *Poesia e errore* se encontram dois poemas, não por acaso¹⁰⁵, justapostos "Arte poetica" e "Ai critici progressisti", ambos se aproximam pela acidez ao lidar com o papel da poesia e do poeta, deste último destacam-se os versos: "Ma oggi ancora la vendetta è al poeta/ più dolce del vino e della dimenticanza."

Os versos do poema "Arte poetica" exprimem a encruzilhada entre o canto e o mundo:

Tu occhi di carta tu labbra di creta
tu dalla prima saliva malfatto
anima di strazio e ridicolo
di allori finti e gesti

tu di allarmi e rossori
tu di debole cervello
ladro di parole cieche
uomo da dimenticare

dichiara che il canto è vero
è oltre il tuo sonno fondo
e i vertici bianchi del mondo
per altre pupille avvenire.

Scrivi che i veri uomini amici
parlano oltre i tuoi giorni che presto
saranno disfatti. E già li attendi. E questo
solo ancora è il tuo onore.

¹⁰⁴ FORTINI, F. Introduzione. In: *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2014. p. 19. Mais detalhes sobre a carta a qual se refere a biografia de Fortini: Em *Amico Fiorentino*, de 19 de maio de 1315, Dante rejeitava com desdenho a proposta de anistia que a cidade de Florença lhe ofertara. Concedida pelos "Guelfi Neri" que impunham uma espécie de multa, Dante haveria ainda de submeter-se a uma cerimônia pública de penitência, na qual deveria assumir a "culpa" do que não cometeu. Dante respondeu a quem chama de "padre mio" declarando-se um homem da Filosofia, um estudioso que fez muito pela sua cidade, um inocente que está sendo tratado como malfeitor. Termina dizendo que não pagará a quem lhe é injusto e que esse não será o caminho pelo qual ele voltará a Florença, preferindo o exílio. Com esta carta Dante demonstra a coerência de seus princípios e o alto preço que estava disposto a pagar para manter elevado seus valores morais. E assim se deu, Dante nunca foi repatriado e morreu no exílio. Disponível em: <http://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-1/pdf-online/focus_dante.pdf>. Acesso em: 22 julho 2018.

¹⁰⁵ Fortini na nota introdutória da segunda edição de *Poesia e errore* em 1969 diz ter alterado um pouco a ordem dos poemas para por em evidência alguns temas ou motivos para além de uma ordem cronológica.

E voi parole mio odio e ribrezzo,
se non vi so liberare
tra le mie mani ancora
non vi spezzate.

(FORTINI, 2014, p. 96).

Mais uma vez a alegoria do sono se apresenta para elucidar o sono profundo da própria poesia ao declarar o canto verdadeiro. O poeta desperto, ideal para o Fortini, é cômico da crise do historicismo, do canto não verdadeiro, da “arte poética”, da poesia que não coincide com ela mesma, do canto erro. Em 1984 ele escreve: “Dessacralizar a literatura não quer dizer reduzir o sacro ao profano ou vice e versa. É afirmar ao invés que são distinguíveis embora inseparáveis”¹⁰⁶ O erro, o profano, o ordinário, a morte, o mundo estarão no centro da poética dessa seção e em grande parte de sua poesia.

O poema “A metà”, da seção “Al poco lume”, escrito em 1949, parece retomar os temas da primeira seção “Gli anni”, do primeiro livro. Inclusive é um poema que traz em imagens o que poderia ser o “foglio di via”, ou o documento de dispensa do serviço militar, em geral faz ver um mensageiro no ato de sua função, na terceira estrofe: “na metade do caminho – quando o batalhão está distante/ e a folha escrita está esbranquiçada de chuva/ e a batalha é um eco e a noite avança/ e quem leva a mensagem ofega como um desertor”¹⁰⁷.

Esse poema composto de quatro estrofes todas iniciadas com a anáfora “a metà della strada” criando certa expectativa ao repetir que o soldado está entre uma cidade e outra, as duas da manhã, sem saber a razão pela qual vai ou volta, ao som da batalha, levando nas mãos a mensagem de guerra respingada de chuva. A beleza do poema está justamente nessa repetição. Difícil aqui não comparar a mensagem de guerra com uma leitura não consolatória de Fortini, já que o poema se encontra entre outros que discutem a questão do próprio fazer poético.

Em “Il Tarlo”, próximo poema da seção, Fortini concebe ou capta do reino do sono um tesouro:

[...]
Poesia vecchio pianto nel sonno

¹⁰⁶ “Desacralizzare la letteratura non vuol dire ridurre il sacro al profano o viceversa. È affermare invece che sono distinguibili sebbene inseparabile.” FORTINI, F. Per una ecologia della letteratura. In: *Verifica dei poteri*. Milano: I meridiani/Mondadori, 2003, p.1622.

¹⁰⁷ “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” (FORTINI, 2014, p. 102).

a notte alta mi sveglierai.
[...]
(FORTINI, 2014, p. 103).

Aqui o canal ou morada da poesia estaria no sono, é a poesia que desperta o poeta durante a madrugada. Ao caracterizá-la como “velho pranto no sono” Fortini acomoda toda a tradição poética no reino do sono, neste entre lugar em que quem dorme compartilha. O “reino das palavras” drummondiano para Fortini está no sono. Aqui a alegoria do “sono” toma outro sentido, diferentemente de toda alegoria vista até o presente momento. Se vimos o “sono” como condição letárgica dos homens, em “Il Tarlo” o espaço do sono é a fonte profícua da poesia.

A alegoria do sono assume várias formas no tocante à obra do poeta como, inclusive, para tratar de uma cidade: “la città di melma, di carte e di sonni,” (FORTINI, 2014, p. 106) no poema “Poesia di Natale”, localizado ainda nessa primeira seção “Al poco lume”. No geral, as imagens dessa seção são repletas de inverno e de sono, ancoradas na esperança do amanhecer e do despertar: “vedrai domani alla prima luce” (FORTINI, 2014, p. 80). O sono aparece ainda como um pedido de descanso do velho soldado: “delle città che un giorno in fiamme hai divelte, rovine/ dove ora chiedi sonno, sanguinoso vecchio soldato” (FORTINI, 2014, p. 108). Gestos secos, negativos, e com posicionamentos críticos marcam o livro.

3.3 A poesia no fundo do sono

A segunda seção de *Poesia e errore* (1959) “In una strada di Firenze”, reúne dez poemas escritos de 1947-1954. Nesta seção não se encontram as expressões que conduzem ao *corpus* central desse estudo, os poemas que contém a expressão sono e sonho. Contudo, o primeiro poema dedicado “a Valentino” celebra “L'amicizia”, bem diferente do primeiro poema do primeiro livro, “Città nemica”, a comparação entre os dois pode levar o leitor a pensar em como os anos podem pacificar a memória. Depois é como se o leitor fosse conduzido pela mão às recordações de alguns lugares, do “Camposanto degli inglesi”, “Piazza Tasso”, “Piazza de' giudici”, “Via Santa Marta” e ainda “Borgo Pinti”, todos espaços que fazem parte do itinerário. Alguns desses, como “In una strada di Firenze” de 1954, o tom prosaico “é a típica apresentação de uma alegoria”¹⁰⁸. Neste poema a descrição conduz a uma

¹⁰⁸ “È la tipica presentazione di una allegoria.” (BERARDINELLI, 1973, p. 68).

verdade geral e desagua no privado monólogo:

In una strada di Firenze
 c'è una porta che dà in un cortile di pietra.
 Graffiti antichi sono sulle pareti:
 Ercole e l'Idra, Amore, corone di foglie,
 allora incisi e roseti.
 Non so chi sia nella casa. È come una chiesa tranquilla.
 In alto il cielo riposa. Ogni cosa è al suo luogo
 Quando torno a Firenze, se vo per quella strada,
 nel cortile entro e guardo: passano in alto le nuvole naturali,
 come monti si ombrano le pareti,
 Anche in me stesso quelle nuvole passano
 anche in me stesso stanno quelle pareti.
 Per questo guardo e guardo quel silenzio.
 le corone di edere antichissime
 e credo che una rosa esiti dentro il sasso.

(FORTINI, 2014, p. 131).

Este poema não contém as expressões sono ou sonho, contudo sua leitura é fundamental para a compreensão da seção homônima. Nestes versos há uma descrição da cidade, ou melhor, um fluxo da memória sem reflexão ou pensamento intervindo até o décimo segundo verso, no entanto, o último verso abandona o tom meramente descritivo dando espaço, mais uma vez, para a alegoria da rosa. Nos primeiros versos o poema dá vida à experiência do imediato, os verbos no presente, a linguagem clara e objetiva chega a tocar o pleonasma (“nuvole naturali”). O leitor não é convidado a fazer associações, o poema coloca-o como espectador. O poema se liberta dos significados e da função contentora de imagens a serem decifradas. A palavra designa a coisa, partes da cidade que permanecem ou voltam vivas em sua memória.

É assim que a materialidade da cidade toma aspecto imaterial, típica da natureza da rememoração, dos sentimentos possíveis e mutáveis com relação a ela, depois dessa materialidade ser sentida no corpo, pois as paredes estão no poeta (“in me stanno quelle pareti”). Logo, a voz do poema se funde e é incorporada pelas nuvens, pelas paredes, assim se observa o silêncio como parte dele, sendo nuvem e parede, nessa condição “imaterial” que ela percebe a existência de uma rosa pedrificada. Esta imagem é alegórica tanto porque hesitar é uma característica humana, configurando uma personificação da rosa dentro da pedra, quanto por ser uma imagem que figura paralisante, de sufocamento, que portanto, carrega uma ideia. Como já mencionado, Berardinelli diz que este poema é a típica apresentação de uma alegoria, e seu efeito se dá, após essa transmutação em nuvem e parede, pela capacidade de

perceber que a imagem da rosa hesitante e petrificada, é forma pela qual se fez possível expressar as memórias da sua cidade natal, que tanto o perseguiu, e na qual ele não voltou a viver.

A próxima seção de *Poesia e errore* (1959), “Una facile allegoria”, contém vinte e um poemas, em quatro deles se encontram a expressão “sono” e em dois o termo “sonho”. Pelo título, se pode notar a relação direta à alegoria. No primeiro deles já se encontra o termo sono:

IL POETA SERVO

FALSO SONETTO

Debole spirito, alito tenace
ch'abiti dove più buia è la mente,
dove ogni grido scende nella pace,
e i giorni chiusi, l'erbe e i visi spenti,

tu non lasciarmi ora che intendo quanti
saranno, e soli gli anni dei miei giorni
Parte di me già copre l'ombra; e sperde
il vero, se lo mani tendo, in polvere

Tu appena un fiato sei della mia polvere
Come alle fronte ferme nelle notti
d'alfa dall'aria sottili parole,

parole ancora dal fondo dei sonni
so che anzi l'alba mi rechi. Ma il giorno
non le ritrova e non le riconosco”.

(FORTINI, 2014, p. 135).

O interessante do poema, “Falso sonetto”, é que antes dele há uma espécie de subtítulo da seção, chamado “Il poeta servo”, o que poderia ser uma crítica do poeta no que diz respeito às formas fixas da poesia, por isso “soneto falso”, para romper com a lógica “verdadeira” do soneto. A situação irônica dada é a do poeta servo produzindo um falso soneto.

A forma tradicional do soneto, quatorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos, é retomada por Fortini. Mas essa estrutura é falseada, pois ao levar em conta o esquema de rimas finais dos sonetos clássicos, veremos que o poema de Fortini foge às típicas rimas da tradição poética. Sobre o conteúdo, nota-se um diálogo do poeta com seu próprio espírito.

Palavras ainda “no fundo do sono” o espírito do poeta tenta reencontrar quando é dia. O sono aparece novamente como espaço do “reino das palavras”. Como em “Il Tarlo”

(“Poesia vecchio pianto nel sonno”), em que antes do amanhecer, as palavras incomodam o sujeito do poema. Aqui o frágil espírito não as encontra mais quando amanhece e o *eu* não as reconhece. Mais uma vez se explora o espaço do sono, a morada do espírito e a fugacidade da linguagem neste entre lugar. O uso dos verbos em terceira pessoa “ritrova” e em seguida em primeira pessoa “riconosco” evidenciam a distinção entre o espírito (ele) do poeta e o *eu*.

O falso soneto é construído na tentativa de recuperar as palavras, a poesia que o espírito parece haver tocado enquanto dormia, mas que não chega a se concretizar. Falso por serem versos elaborados pelo *eu*, não pelo espírito. O que poderia ser ainda uma paródia do soneto, das formas fixas que ele evoca.

Didi-Huberman, leitor de Benjamin, publica em 1998, um texto que pode ajudar a ler esse poema *O que nos vê e o que nos olha*, especialmente o capítulo “A imagem crítica”:

Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (Os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios) [...] e a relação entre essas duas distâncias já desdobradas, a relação dessas duas obscuridades constitui na imagem – que não é pura sensorialidade nem pura memoração – exatamente o que devemos chamar de sua aura. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 170).

Em “Falso sonetto”, o poeta conversa com o próprio espírito, reconhece as próprias partes que o contém (“Parte di me già copre l'ombra”) as separa e nomeia diretamente na segunda pessoa, *eu* e *ele* (o espírito do *eu*). Criando uma dupla distância entre o mesmo ser. E deixa a atmosfera efêmera e atemporal do espaço do sono facilitar a visão da intersecção das duas manifestações, ou a dialética da imagem. O que Didi-Huberman diz não ser nem sensorialidade, um fôlego, nem memoração, mas a aura. As duas entidades apresentadas, o *eu* e o *ele* (espírito) figuram a inevitável ausência de unidade. Manifestada a pluralidade da voz poética no “falso soneto” se faz presente a impossibilidade da linguagem de se apropriar dessas palavras que beiram o limiar da consciência e da inconsciência, própria do sono. O sono como espaço livre onde orbitam sem amarras as palavras, os sentidos, antes de serem comunicados, antes de serem linguagem.

Vários poemas desse livro mereceriam maior atenção, como: “Fare e disfare”, “Una facile allegoria”, que é também o título de uma seção, e “Parabola”, pois são proficuos os movimentos dialéticos que os atravessam, onde ontologia e história se entrelaçam, o discurso chega a figurar tons épicos, para não dizer bíblico-proféticos. Mas, é necessário dar

continuidade ao itinerário do “sono” no livro *Poesia e errore* (1959) para então poder visualizar o processo alegórico através de um novo quadro.

Ainda nesta seção, “Una facile allegoria”, é interessante pensar em: “Non era ancora”, o terceiro poema da seção:

Non era ancora finito,
non aveva smesso di guardare intorno a sé,
non era disposto a tacere,
ma di farlo sparire
da molto tempo avevano deciso.

Sapeva questo e nel caldo dei ristoranti
accarezzava le agili code dei gatti
che vanno via tranquilli.

E da lontano
avevano mosso il tempo e la malattia,
il tempo e l'ozio, il tradimento e il pianto,
pur di farlo morire.

O un altro innocente
che discende nel sonno
e ancora stringe, avvita nel cervello
mille spolette di acciaio.

1951

(FORTINI, 2014, p. 138).

Desses versos é possível notar a estrutura, dividido em quatro estrofes irregulares, que poderiam ser quatro cenas, versadas em terceira pessoa. Na primeira, a voz do poema em terceira pessoa, há um sujeito, não disposto a se calar, que parece refletir sobre uma decisão tomada por “eles” (“avevano deciso”) de desaparecer com alguém (“farlo sparire”). Já na segunda estrofe, o leitor é informado de que mesmo refletindo sobre isso o sujeito age naturalmente, acariciando um gato. Fica evidente aqui a sensação de conforto (calor dos restaurantes) e tranquilidade diante da morte. Na terceira estrofe o que parece ser a intensão de um homicídio (“fazê-lo desaparecer”) é deixada em aberto, também pelo título e o primeiro verso “non era ancora finito”. Há uma reflexão da voz do poema sobre “eles” os que decidem sobre a morte de outros, terem mexido no tempo, na doença, na traição e no choro. A última estrofe, na qual encontramos a expressão sono, começa com uma conjunção alternativa “O”, com isso, o primeiro e segundo verso, “O un altro innocente/che discende nel sonno”, torna equivalente a inocência entre os sujeitos que descendem no sono.

Com a ambivalência do verbo “discendere” que pode significar tanto a descida no sono,

como já analisado no poema “E ora nella casa”, quanto o fato de ser descendente do sono, ser da linhagem do sono. Esta última hipótese também é válida, pois no poema “Un'ora esiste” publicado em *Paesaggio con serpente* de 1984, trinta anos depois, Fortini fala de uma geração de dormentes, que seriam os descendentes do sono. Contudo, o uso da preposição “in” no verso: “discende nel sonno” aproxima-se da hipótese de que outro inocente desça no sono, e na sequência dos versos nota-se que essa é uma descida violenta, pois “avvita nel cervello mille spolette di acciaio”. Se em “E ora nella casa” a descida no sono aquietava a alma, aqui ela é mortal.

Mais uma vez a alegoria do sono reforça a ideia do perigo que envolvia não estar desperto, não se posicionar diante de questões cruciais, em última instância a falta de compromisso por parte dos escritores ao se sentirem livres demais diante da folha em branco, como havia escrito Fortini, no n. 17 da revista “Il Politecnico”, em *Cultura come scelta necessaria*. Com isso, se pode notar como o empenho do poeta em despertar sua classe se ramifica por toda sua poesia e aflora na alegoria do sono.

Os próximos dois poemas a serem trabalhados da mesma seção “Una facile allegoria” contêm o termo “sogni”. Do primeiro, “Piazza degli affari”, dividido em seis estrofes, se traz integralmente a quinta e sexta estrofes:

[...]
 E disperando, come un giorno tutti
 disperarono i morti
 i vinti che non hanno occhi né mente
 gli esangui che il gorgo vinceva
 lucido sempre più in giù
 e di gemiti esili ora rigano
 i sogni e qualche nostra voce, senti

qui nel docile orrore
 dei corridoi dove invecchi, che sei
 di quella pena erede
 di tante disperate gioie figlio
 e sorridendo fissa
 nello specchio dei vetri
 la tua forma disfatta, riconosci
 nella quiete che incanta ormai le tempie,
 d'un'antica preghiera
 di gioventù l'adempimento giunto.

1954

(FORTINI, 2014, p. 152).

Na primeira estrofe o poema descreve o momento do dia em que a “praça dos negócios” se aquietava. A segunda descreve esta jornada que poderia ser descartável como uma folha de papel onde se escreveu um nome pensando em outro. Já a quarta estrofe discorre

sobre a luz não desejada dos escritórios onde os adultos creem na própria voz, deste tempo que passa e te leva. E então, da quinta estrofe em diante, transcrita acima, chega o momento do poema em que desesperando como desesperaram os mortos, os vencedores que não tem nem olhos nem mente riscam os sonhos e a nossa voz, “escute”, termina dizendo a estrofe. Riscar os sonhos e a nossa voz (“i sogni e qualche nostra voce”) pode significar tirar os sonhos e o nosso discurso de circulação. Aqui começa aumentar a frequência de poemas que contém o termo “sogno”.

Outro poema, da página seguinte, “Science fiction” também apresenta a expressão “sogni”, nele as mulheres estão desfazendo algo, os versos: “I nudi insistono stretti/ fra i nodi dei sogni: poi, fuori,”¹⁰⁹ sugerem a intersecção, o nó desse intercruzar de tramas típicas dos sonhos. E fora estão o ódio, o sangue, as notícias divinas da guerra e as ironias da lei invisível. Esta imagem compõe mais uma alegoria do repertório fortiniano. Diga-se de passagem a imagem de uma trama ou rede em que a ação se dê entre os nós dos sonhos parece ideal para a significação do espaço do sonho como um emaranhado de imagens. Outro poema que contribui nesta significação é “Bocca di magra”.

Ainda na seção “Una facile allegoria”o poema “Bocca di magra” descreve a noite de neve em que se ouvirá o ranger das correntes: “Questa notte udiremo/cigolii di catene e cime, tonfi/ agli scali, di legni./ In sono, sarà autunno; e in cuore un mare/ docile a navigare” (FORTINI, 2014, p. 159), ou seja, enquanto desperto é inverno, ou pelo menos há neve, já no sono será outono, e no coração haverá um mar doce para se navegar. Aqui o espaço do sono se apresenta como o espaço de refúgio da noite fria, do ranger das correntes. A voz fortiniana fortalece o vínculo com a busca pela redenção. Com a esperança de dias melhores.

A poesia atônita de Fortini é fruto justamente da relação inflamada do poeta com o passado, na espera do futuro. A cada frustração nasce uma esperança. A oscilação violenta é a força motriz que energiza sua dicção. Sua poesia oscila entre a abstração e objetivação. No plano da linguagem, já é possível vislumbrar a busca de uma representação que pudesse abarcar todas estas tensões atuais à condição humana. Logo, se busca entender como o jogo alegórico atende estas necessidades de expressão, ao conter a pulsação anti-histórica e anti-temporal, a alegoria tenta forçosamente recuperar o tempo original, que é, por sua vez, sempre outro.

Justifica-se agora que esse percurso de estudo sobre o sono e sonho na obra de Fortini

¹⁰⁹ “Os nós insistem estreitos/ entre os nós dos sonhos” (FORTINI, 2014, p. 155).

teve início a partir do poema convite, “Congedo”:

Piccola notte, è l'ora di lasciare
La lampada, e dormire.
Quali voci per le vie
A quest'ora? È l'ottobre
Dei carbonai, la nebbia.

Questo piccolo mondo ora non duole
Ed è buio e lontano
Coi suoi deboli treni.
È l'ora di lasciare
La lampada e guardare

Senza rimpianto il sonno.

1954

(FORTINI, 2014, p. 160).

Hora de ir dormir ou hora de observar o sono? O tempo verbal do poema, no presente, traz nas entranhas o germe do “É agora ou nunca”, um apelo ao despertar. Dividido em três estrofes, das quais as duas primeiras com cinco versos cada e a última com somente um verso, e métrica irregular, o poema se diferencia de outros estudados até aqui. Vimos alguns poemas em que a lembrança do passado reporta ao tempo futuro. Em “Congedo” é no tempo presente que está a possibilidade de ação. Os advérbios intensificam a sensação atual do poema: “Quest'ora”, “questo”. O verso “Questo piccolo mondo ora non duole” traz à memória a dor sentida no passado, as mortes, o caos da guerra, reavivá-las parece produzir uma reação diferente na ação do poema, o convite inicial para deixar a luz/lâmpada/razão e ir dormir parece ser esquecido, pois ao constatar a ausência de vozes na rua parece que a voz do poeta se coloca a observar o sono alheio. Pois, agora é chegada a hora (“È l'ora”) de observar sem remorso o sono. (“Senza rimpianto il sonno”). É tempo de silêncio e reflexão da atual situação político-ideológica. Vale ressaltar que *rimpianto* é a recordação nostálgica do passado. Há uma tentativa de se distanciar emocionalmente da história para poder observar racionalmente o presente, os acontecimentos.

Ainda sobre esse poema, no terceiro verso há uma interrogação sobre quais vozes estão pelas ruas àquela hora. (“Quali voci per le vie/ A quest'ora?”). Dando consistência à pergunta que é respondida com uma espécie de justificativa de que “ [...] è l'ottobre/ Dei carbonai la nebbia.” Ou seja, estamos em tempos de neblina, ofuscamento, sem a nítida visão da realidade, talvez por isso não há mais vozes. Podemos entender ainda como um questionamento sobre

outras vozes poéticas. Somente a voz do poema ecoa nestas ruas vazias, talvez porque agora esse mundo não doa mais como antes, “(piccolo mondo ora non duole)”. Subentende-se que no passado o mundo doía, a voz, o grito se fazia necessário e urgente, devido à proximidade física e temporal com os estilhaços da guerra.

No caso de Fortini, filho de judeu perseguido, conforme visto no primeiro capítulo, as dores da guerra e avanço dos alemães eram violentamente vivenciados pelo poeta, deixando marcas profundas em sua vida e escrita. Frente a esse silêncio/sono, somente a poética resiste. “Congedo”, título do poema, oportunamente quer dizer, segundo o dicionário¹¹⁰: licença para partir, dispensa (militar), ponto em comum com o esperado “foglio di via” já discutido. Mas aqui a dispensa seria para observar o presente estado do “sonno”. Com isso, a intensão primordial de abandonar a realidade, dormir, é antagonicamente substituída pela preocupação oficial em manter-se desperto observando a sonolência alheia..

Para facilitar a visualização do percurso da alegoria do sono, nos poemas de *Poesia e errore*, segue a tabela abaixo, com a finalidade de demonstrar a operação pela qual se forma uma alegoria. Sem esquecer que o objetivo da alegoria é alcançado quando a trama entre a subjetividade com a história produz outros sentidos, outra acepção para signos comuns. Aprender como funcionam tais operações pode tornar a arte poética mais acessível. E visualizar o imbricamento dessa trama pode auxiliar ainda na construção de novas alegorias.

POESIA E ERRORE/ poemas	Subjetividade/ Reflexão	História/ Evento/ Ruína/ Natureza/	Efeito/potência alegórica
Tu guardi e vedi: “Questo è tempo di <u>sonno</u> ./ Ma come al sonno lasciare vittoria, come perdere ancora/ il filo della storia”	“Ma come al sonno lasciare vittoria”	“Questo é tempo di sonno”	Deixar que o 'tempo de sono' vença equivale a perder o fio da história. A apatia faz perder as possibilidades de mudança.
Il Tarlo: “Poesia vecchio pianto nel <u>sonno</u> / a notte alta mi sveglerai”	“Poesia vecchio pianto nel sonno”	“a notte alta mi sveglerai”	A poesia capaz de despertar o sujeito. O sono capaz de conter a poesia, assim a poesia teria um espaço próprio, no plano onírico.
Il Falso sonetto: “parole ancora dal fondo dei <u>sonni</u> / so che anzi l'alba mi rechi.”	“parole ancora dal fondo dei sonni”	“so che anzi l'alba mi rechi”	Palavras do reino dos sonhos capazes de despertar o poeta
Non era ancora: “O un altro innocente che discende nel sonno e ancora stringe,	“O un altro innocente che discende nel sonno e ancora stringe”	“avvita nel cervello umille spolette di acciaio”	Outro inocente que desce no reino do sono. Diferente dos dois poemas anteriores o

¹¹⁰ Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/congedo/>>. Acesso em: 14 outubro 2017.

avvita nel cervello umille spolette di acciaio”		acesso ao lugar do sono é alegoricamente mortal. Retomando o sono como apatia ideológica. (1º Quadro)
---	--	---

Quadro 5 – Visualização dos imbricamentos alegóricos de *Poesia e errore*.

Como em “E guarderemo” de *Foglio di via* o poema “Tu guardi e vedi” compõe a alegoria do sono como um mal a ser vencido, que não se pode deixá-lo vencer. Em *Poesia e errore*, como mostra o Quadro 5, começa-se a explorar o espaço do sono, como lugar da poesia, das palavras, o sono como lugar que se pode descer ou descender.

Sempre atrelada ao contexto histórico, a alegoria abandona o mimetismo, recusando a função de copiar ou reproduzir a realidade empírica. O processo de composição da alegoria perpassa a formação de imagens que sugerem, fazendo com que sua capacidade explicativa da vida seja capaz de revelar possibilidades encobertas. No caso desse livro de Fortini, das suturas da linguagem se entrevê a gramática de uma *lingua morta*¹¹¹, o ar da tragédia histórica junto da vontade de restauração, de comunhão. A coragem da poesia de ser imediata é sufocada pelos efeitos de estranhamento retórico e métrico. E a alegoria consiste em uma operação capaz de ultrapassar o sentido comum, denotativo, do termo “sono”, revelando um estado de ser “dormente”, mesmo estando acordado. Neste quadro 5, com a análise dos poemas de *Poesia e errore*, já é possível observar o sono também como o espaço da elaboração poética.

3.4 Em Diálogos

Fortini se interessa por poetas que não se esquecem da luta, comprometidos com o próprio tempo, entre esses poetas está o russo Boris Pasternak (1890- 1960). Pasternak nasceu em Moscou, seu pai foi ilustrador dos livros de Lev Tolstoj. Seu único romance *Il dottor Zivago* (1957) foi recusado pela União dos Escritores, que em tempo de regime bolchevique-stalinista não poderia aceitar um romance fortemente autobiográfico que contasse sobre o lado escuro da Revolução de Outubro. A obra foi banida pelo Governo Russo, levando o escritor a viver sob perseguição. Censurado na União Soviética, Pasternak

¹¹¹ Sobre sua língua Fortini diz: “Non imiterò che me stesso, Pasolini. Più morta di un inno sacro la sublime lingua borghese è la mia lingua. Non conoscerò che me stesso Ma tutti in me stesso. La mia prigioniera vede più della tua libertà.” (FORTINI, 1974, p. 116).

tem sua obra prima *Il dottor Zivago*, traduzido por Pietro Zveteremich, e editado pela Feltrinelli em 1959. Mesmo sendo aclamado fora do seu país Pasternak é obrigado a recusar o prêmio Nobel de Literatura de 1958. A obra foi legalmente publicada na Rússia somente em 1988.

O poema de Fortini dedicado a Pasternak, intitulado “A Boris Pasternak”, publicado em *Poesia e errore* (1959), na seção “I destini generali”, traz mais uma vez para discussão a questão da alegoria, que por meio da imagem do sono incorpora claramente um apelo à classe poética. Dividido em dez quartetos, destacam-se o segundo, o sétimo e começo do oitavo, pois neles se pode notar a alegoria do sono, o apelo à classe poética:

[...]
 perchè nessuno dei servi potenti
 perchè nessuno dei falsi felice
 sa conoscerlo – solo sei, dormono spenti
 o dispersi gli amici -
 [...]
 che ha messa al vento dell'orto per la faina
 la tua moglie vecchia di palpebre rosse
 e stride stride fino alla nera mattina
 soli per te sono i segni del mondo, gli esseri

 d'altra storia, che visitano il sonno.
 Non quegli aerei in sibilo. Al disgelo
 [...]

(FORTINI, 2014, p. 171).

Nos versos “perchè nessuno dei falsi felice/ sa conoscerlo – solo sei, dormono spenti/ o dispersi, gli amici”, Fortini aponta que nenhum dos falsos felizes sabe conhecê-lo, porque 'dormem desligados'. A expressão que beira o pleonasma, reforça a ideia anteriormente estudada aqui, a de que parte da classe intelectual dormia anestesiada. O sono instaurado como denso apagamento de vozes, se refere provavelmente ao silêncio diante de regimes autoritários, a escuridão é tamanha, pois nem o amanhecer é capaz de superá-lo, “nera mattina”.

Em meio à dispersão que paira entre os amigos poetas, se nota uma possibilidade de um novo olhar ao observar mais atentamente o plano onírico, o poema fala sobre “os seres de outra história que visitam o sono”. Com isso, se entra em uma aura que ultrapassa o plano físico, nos remetendo a uma dimensão que poderíamos denominar de “espiritual”, para além das figurações próprias do inconsciente, pois os seres de outras histórias podem nos visitar à noite. Estar ciente dessa fantasmagoria é o oposto do estar desligado, é estar desperto com o espírito, *vigilis*. A esfera que este poema toca é similar à dos poemas “Il Tarlo” e “Falso sonetto”, no que diz respeito ao espaço do inconsciente, e ainda o reino da poesia, aqui o espaço é apresentado como capaz de

receber espectralmente a visita de outros seres. O importante agora é sinalizar e perceber que há uma evolução na composição do lugar do sono. Essa será melhor explorada no último capítulo.

Fortini nas notas introdutórias da segunda edição de *Poesia e errore*, de 1969, comenta alguns poemas, sobre “A Boris Pasternak”, diz que na ocasião da escrita, em janeiro de 1955, lia os versos de Pasternak reunidos na antologia *Poesia russa del Novecento*, organizada por Angelo Maria Ripellino¹¹².

Outro interlocutor do poeta é Pier Paolo Pasolini¹¹³, poeta, dramaturgo e cineasta assassinado em 1975. Em *Attraverso Pasolini* (1993) o poeta comenta os vários pontos de conflito e as polêmicas entre os dois. Fortini chega a admitir: “o meu erro foi esperar de Pasolini aquilo que ele não podia dar, ou seja, uma conversão religiosa ou uma conversão política”¹¹⁴. De fato Fortini era ortodoxo à “*praxis* linguística de matriz marxista” enquanto Pasolini, de tendência gramisciana tende a “sublimar a linguagem da ação política na sua pessoal prática artística”, segundo Marco Borrelli no artigo *Fortini e Pasolini: l'infaticabile stratega e il mai 'abiurante' Narciso*, na revista *Mosaico*¹¹⁵. Em 1955, ambos eram colaboradores na redação da revista “Officina”, mesmo com divergências conviveram em prol do ideal socialista.¹¹⁶ Para além dos desacordos e diferenças de posicionamento entre os dois, ainda em *Poesia e errore*, na sub-seção “Al di là della speranza” com um poema homônimo, de sub-título: *risposta a Pasolini*, Fortini respondia:

AL DI LÀ DELLA SPERANZA
risposta a Pasolini

¹¹² O crítico, tradutor e poeta Ripellino, curiosamente também escreveu sobre estar desperto: “Vivere è stare svegli/ e concedersi agli altri/ dare di sé sempre il meglio/ e non essere scaltri.” (RIPELLINO, 1990, p. 21). O professor Andrea Gialloredo (UNICH) no evento “Resíduos do humano: experiência e linguagem na literatura italiana das últimas décadas”, realizado nos dias 20 - 24 de setembro de 2016, abordou a obra de Ripellino com uma intervenção intitulada ““O perduto perduto perduto discorso””: resistenze e crolli della parola poetica nell’epoca dell’uomo “a una dimensione” (poesie tristi alla poesia di Bodini, Zanzotto, Wilcock e Ripellino”.

¹¹³ O cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini, além de dividir com Fortini colaborações na revista “Officina”, foi um companheiro, trocavam cartas e se envolveram em algumas polêmicas, em uma delas Fortini chega a desejar a morte de Pasolini, pois Fortini considera que os aspectos públicos de Pasolini eram contra-revolucionários. Essa carta encontra-se em: FORTINI, F. *Un giorno o l'atro*. Siena: Quodlibet, 2006, p. 333. De fato Fortini rompe a relação com Pasolini em 1968, quando Pasolini decide não apoiar os estudantes. Destaca-se ainda um trecho de *Una lettera su Pasolini* de 1976 que Fortini escreve na ocasião da morte de Pasolini: “Non posso parlare di Pasolini per due motivi. Primo, perchè il significato della sua morte, cioè della sua vita, mi è meno chiaro oggi di quanto non mi sembrasse in Campo de' Fiori, la sera del suo funerale. E, secondo, perchè ho riletto gran parte delle sue poesie e mi sono persuaso che un ragionamento critico sia la sola utile e necessaria e che debba partire su di un aggiornamento diverso da quello della impazienza” (FORTINI, 2006, p. 505).

¹¹⁴ “L'errore mio fu quello di pretendere da Pasolini quel che egli non poteva dare, ossia una conversione religiosa o una conversione politica” (FORTINI, 1993, p. 188).

¹¹⁵ Mais detalhes no artigo: BORRELLI, Marco. *Fortini e Pasolini: l'infaticabile stratega e il mai 'abiurante' Narciso*. Revista *Mosaico*. Rio de Janeiro: Comunità italiana. n.165, p. 29-33, 2017. ISSN: 2175-9537.

¹¹⁶ “ho speranza che tu possa contraddirti fino al punto di non volerti più contraddire, speranza che tu possa, come diceva quello, “morire (ma davvero) e diventare”. Preferisco affidare l'effetto alle parole disamorate. Non basta, caro Pierpaolo, diprezzare l'adulazione; basta non meritarsela. Il tuo amico, Fortini.” (FORTINI, 2006, p. 334).

III

[...]
*dove perdersi in pace. Piano, un passo
 dopo l'altro, è mutata, spenti i simboli
 ridicoli, quei miti blandi limbi.
 E la speranza ora è convulso passo
 di bestia, entro di noi, che viene e va.*

...
*Sogni fra i corpi e credi al loro sangue
 buono a bere, al calore
 vile e dolce, Cammini giudicando
 non giudicando, intriso
 d'altri, per umiliarti e, in fondo, vincere.*
 [...]

V

Ma chi spera di leggere domani
 una consolazione nelle righe
 di piombo dei giornali; e chi gli scrive
 nell'afa delle redazioni, con mani
 di assassini devoti; e chi le nemiche
 parole spia per farne scusa a sé,

 sono compagni nostri! Che non credono
 a nulla più se non alle parole
 che hanno insegnate agli operai, parole
 che ritornano a loro come fede
 stravolta, o ira, o grido di chi vuole
 quel che non ha ma più quel che non sa.

(FORTINI, 2014, p. 179).

Dividido em três partes III, V e VII, sendo que a primeira (III) parte em itálico havia sido escrita por Fortini durante a leitura de “Le ceneri di Gramsci”, de Pasolini, publicado pela Garzanti, no mesmo ano. Das sete estrofes dessa primeira parte opta-se por reproduzir somente a terceira e a quarta, por conterem o nosso objeto de estudo. A segunda (V) com duas estrofes foi reproduzida na íntegra, justamente por ser a resposta ao poema “Una polemica in versi”. Fortini, nas notas introdutórias da segunda edição de *Poesia e errore* (1969) nos conta que “AL DI LÀ DELLA SPERANZA” respondia ao poema “Una polemica in versi”, publicado por Pier Paolo Pasolini, no sétimo número bimestral de poesia “Officina” em novembro de 1956. Em suma, a polêmica de Pasolini era contra as instituições, é às classes dirigentes do país que ele parece se dirigir no poema, aos “servi della giustizia”¹¹⁷, como ele menciona. E Fortini em *Attraverso Pasolini* (1993) explica que o problema de Pasolini era a dificuldade em compreender de fato a luta de classes:

¹¹⁷ PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 1957, p. 155.

Este artigo do Pravda escrito por Amendola e assinado por Pasolini não me surpreendeu. Nos últimos 10 anos não mantive muitas ilusões sobre a sua capacidade de compreensão política. Para você a luta de classes foi quase sempre exclusivamente a luta dos pobres contra os ricos, e as relações entre burguesia e proletariado, somente o conhecido conflito entre a racionalidade e a irracionalidade. Quando o subdesenvolvimento italiano ainda iludia, tua poesia foi a poesia daquela ilusão. Depois, quando a realidade começou a te escapar e você a persegui-la como um avião que quer se afastar com a velocidade da terra para permanecer sempre junto ao sol, você passou a procurar pelo proletariado, ou melhor, pelos pobres e sua beleza, fora da Europa, na Ásia e na África, e também nos Estados Unidos (...) Desde que a opressão assumiu novas formas, passou a não entender mais nada. Ainda pode fazer elegia, mas perdeu o direito ao pensamento, porque na verdade nunca soube o que é o dever.¹¹⁸

O poema de Pasolini, por sua vez, reiterava uma polêmica iniciada meses antes, quando o próprio poeta havia publicado, ainda em *Officina*, o artigo *La posizione*¹¹⁹, no qual criticava o “prospettivismo” e a dureza ideológica dos intelectuais comunistas, acusando-os de “brutalità della prudenza” e de “ipocrisia del clamore”, reprovando o posicionamento tático de cálculo que, segundo ele, os incapacitava de servir ao povo.

O embate entre os poetas ocorre significativamente em um momento crucial da crise da história da esquerda italiana. No entanto, foi somente em maio de 68' que Fortini, definitivamente, rompe com Pasolini acusando-o de não apoiar a greve estudantil, na ocasião da publicação do poema polêmico “O PCI aos jovens!”, no “Espresso”¹²⁰

Marco Ferrari chama Fortini de “un seminatore di provocazione” em *Fortini, l'eretico* (FERRARI, 2017, [s.n.]), escrito em comemoração dos cem anos de nascimento do poeta. Neste texto ao falar da relação de Fortini com Pasolini, Ferrari cita Romano Luperini:

Um é poeta de uma inibição, o outro de uma exibição. Fortini tende ao distanciamento racional e quase clássico, Pasolini à visceralidade. O primeiro tem um horror a todo excesso vitalístico, odeia o exagero e a falta de equilíbrio seja no comportamento seja nas escolhas linguísticas tem sempre rejeitado os experimentalismos; o segundo encontrou em uma desesperada vitalidade a única

¹¹⁸ (Fortini, 1993, pp. 38-39 apud AMOROSO, Maria. “O PCI aos Jovens!”. In: *Terceira Margem*, n.19, Rio de Janeiro, dez 2008, p. 55. Disponível em:<<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11054/8071>>. Acesso em: 21 março 2019).

¹¹⁹ PASOLINI, Pier. La posizione. In: *Officina*, II, 6, 1956, p. 250.

¹²⁰ Mais detalhes sobre esse momento da publicação pasoliniana de “O PCI aos Jovens!”, ver: AMOROSO, Maria. “O PCI aos Jovens!”. In: *Terceira Margem*, n.19, Rio de Janeiro, dez 2008. pp. 53-60. Disponível em:<<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11054/8071>>. Acesso em: 21 março 2019. Sobre esse momento Fortini escreveu: “Enquanto eu falava com Pasolini, em Paris, a polícia matava um estudante. De noite, em Milão, ocorria uma grande batalha de manifestante nas proximidades do Corriere della Sera. Na manhã seguinte, um sábado, liguei para Pier Paolo. Persuadi-o a não dar mais atenção ao Espresso que continuava insistindo para que gravasse uma entrevista. Ele me prometeu que não gravaria. Fui para Milão. Naquela mesma tarde, a redação conseguiu encontrá-lo, gravar a entrevista, dar uma arranjada no texto e publicá-lo”. (FORTINI, 1993, pp. 42-43 apud AMOROSO, 2008, p. 56).

razão da sua existência.¹²¹

O embate ideológico travado entre dois poetas tão antagônicos propicia um elegante esquema de versos originais que refletem sobre uma realidade que “è mutata”, ou recém modificada onde os símbolos foram apagados (“spenti i simboli”), e os mitos abrandados no limbo. E neste contexto um poeta se dirige ao outro em um canto, quase de desespero, para que se mantenha a esperança (“non ti dico speranza. Ma è speranza”).

O que convém destacar agora, é o verso: “Sonhos entre os corpos e creia no sangue deles”, do poema “Al di là della speranza”. A força desta imagem está em colocar os sonhos do sujeito fora do corpo, um descarnar do sonho. Ao colocar os sonhos daqueles mortos entre seus corpos, para que possam ser, de fato, vistos, o poema atinge seu ápice. Fortini como quem pede para Pasolini para que se acredite no sangue deles, na morte desse sonho, pois, “são companheiros nossos!”. (FORTINI, 2014, p. 179).

3.4.1 A experiência da tradução: Bertolt Brecht, diálogos operantes.

No âmbito das intervenções de Fortini, da poesia à crítica, à colaboração em diversas revistas, seria uma lacuna não tratar, mesmo que de forma simplificada, de uma outra atividade tão presente na sua geração como um todo: a tradução. Sabe-se que a tradução de poesia e outros gêneros teve um papel essencial no amadurecimento das trajetórias poéticas.

Como Caproni, Sereni, Luzi, mas mesmo antes, Montale, Ungaretti, além de Vittorini e Pavese, Fortini foi também tradutor de vários escritores. Sua primeira tradução publicada foi *Un cuore semplice (Um coração simples)* de Flaubert, entre as edições de “Lettere d'oggi”, em 1942. Entre as suas traduções é possível encontrar os poemas de Goethe, Paul Éluard, Proust e Brecht. Curiosamente traduziu um texto de Albert Einstein intitulado *Sul popolo ebraico. (Sobre o povo judeu)* de 1957. De Simone Weil traduziu *La condizione operaia (A condição operária)* em 1952. E de Hans Magnus Enzenberger *Poesie per chi non legge poesie (Poesia para quem não lê poesia)* em 1964. De Franz Kafka traduziu: *Nella colonia penale e altri racconti*, pela Einaudi em 1986.

¹²¹ “L'uno è poeta di un'inibizione, l'altro di un'esibizione. Fortini tende al distanziamento razionale e quasi classico, Pasolini alla visceralità. Il primo ha in orrore ogni eccesso vitalistico, odia l'intemperanza e la mancanza d'equilibrio sia nel comportamento sia nelle scelte linguistiche e ha sempre rifiutato lo sperimentalismo; il secondo trovò in una disperata vitalità l'unica ragione della sua esistenza.” (FERRARI, 2017, [s.n.]).

Nessa gama de traduções diversas, convém destacar que Fortini além de tradutor de Bertolt Brecht foi um mediador, uma espécie de cicerone da obra do alemão na Itália. Traduziu as peças: *Madre courage i suoi figli* (1951), *Il romanzo da tre soldi* (1958) *Storie da calendario* (1959). Outra peça traduzida de Brecht, e a qual nos dedicaremos um pouco mais, é *Santa Giovanna dei macelli (ou Santa Joana dos Matadouros)* traduzida em 1951, também em colaboração com sua esposa Ruth, pela Einaudi. Além disso, traduziu a coletânea de poemas brechtianos *Poesie e Canzoni*, em 1959, fazendo uma extensa introdução, na qual apresentava Brecht para o leitor italiano. Em 1955, Fortini encontra Brecht no “Piccolo Teatro di Milano, para assistirem a *Ópera dos três vinténs*, sob direção de Giorgio Strehler .

A tradução das peças de Brecht parece ter sido profícua, conforme veremos. Fortini, conscientemente ou não, logra transpor o mecanismo do gesto da dramaturgia brechtiana em sua poesia. Tal operação resulta em efeitos na linguagem que colapsam na existência a real possibilidade elucidativa de mostrar do que são capazes os corpos à luz do tempo social, eis a potência do gesto, segundo a hipótese de Giorgio Agamben.

Mas antes de adentrarmos os aspectos da peça *Santa Joana dos Matadouros* e o poema “Traducendo Brecht” de Fortini, se faz necessário pensar um pouco sobre o teatro produzido por Brecht, mais precisamente nas considerações de Benjamin sobre a transformação do teatro em tribuna, no texto *O que é o teatro épico*, de 1930:

Um “teatro contemporâneo” (Zeittheater) sob forma de peças-tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear às massas proletárias posições que o aparelho teatral havia criado para as burguesas. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O Teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente estas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, convenientemente disposta. Para seu palco, o público não é mais massa de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim uma tabela, na qual se registram, sob forma de reformulações, os ganhos obtidos. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles tem que tomar uma posição (BENJAMIN, 2012, p. 85).

E, então, Benjamin diz que a tarefa do teatro épico é a aplicação adequada do seu material, “o gesto”, e, entre as vantagens e desvantagens do gesto ele destacará o fato de ter um começo e um fim determinável. E por ser determinável é possível emoldurar uma atitude

que está inscrita num fluxo vivo, e isso segundo ele, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. “Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano.” (BENJAMIN, 2012, p. 85).

Giorgio Agamben, em *Por uma ontologia e política do gesto*¹²², traduzido por Vinicius Honesko, sintetiza que o gesto não é um meio nem um fim, mas um “meio puro”, a pura comunicabilidade, “no gesto o homem não comunica um escopo ou um significado mais ou menos cifrado, mas sua própria essência linguística, a pura comunicabilidade daquele ato liberado de todo fim. No gesto não se conhece algo, mas apenas uma cognoscibilidade.”¹²³ E ainda que o gesto quando “liberado de sua relação com uma finalidade, orgânica ou social, pode, pela primeira vez, explorar, sondar e mostrar toda as possibilidades de que é capaz.”¹²⁴ O filósofo italiano, assim como Benjamin, dá atenção especial para a potência da interrupção do gesto, e mais adiante veremos como esse recurso se dá no poema “Traducendo Brecht” de Fortini. Por hora, veremos como isso ocorre na peça de Brecht.

A peça *Santa Giovanna dei macelli* escrita por Brecht entre 1929 e 1931, foi traduzida por Fortini e pela esposa Ruth Leiser em 1951. Segundo a resenha de Andrea Santurbano:

pode ser considerada um drama didático que pré-anuncia o surgimento do célebre “teatro épico”. Nele, os elementos orais heterogêneos, do canto ao verso, desempenham um papel importante para compor uma estrutura coral que escapa do psicologismo e da intriga do drama burguês. Teatro didático, como foi dito anteriormente, cujo *pathos* é constantemente invalidado pelo tom surreal, grotesco e caricatural.¹²⁵

Em 1932 foi feita a primeira transmissão radiofônica compacta da peça, mas foi recitada, no palco, pela primeira vez em 1956 em Hamburgo na direção de Gustav Gründgens. A tradução de Fortini, foi novamente representada em 2012, pelo diretor Luca Ronconi.

Em português o título foi traduzido como *Santa Joana dos matadouros*, o enredo da

¹²² AGAMBEN, G. Por uma ontologia e política do gesto. *Caderno de Leituras*, n. 76. Trad. Vinicius Honesko. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2019. Com o título de “Per un’ontologia e una politica del gesto”, este texto foi publicado em: Giardino di studi filosofici. Macerata: Quodlibet, 2018. Disponível em: < <http://tiny.cc/gestoagamben>>. Acesso em: 14 janeiro 2019. Sobre a questão do gesto em Giorgio Agamben ver também PETERLE, Patricia. “Archeologia e poesia”. In: *Alfabeto* 2, 27 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.alfabeto2.it/2019/01/27/archeologia-e-poesia/>>. Acesso em: 21 março 2019.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ (SANTURBANO, 2009, p. 190).

peça é ambientado em Chicago, em plena crise de 1929. Pier Pont Mauler, o rei da carne enlatada, é um personagem que segue inescrupulosamente as ordens dos amigos banqueiros. Na tentativa de controlar o mercado ele é o responsável por 50 mil desempregados, por isso, sofre uma crise de consciência. Para sanar sua culpa Mauler se vale de Joana, a missionária, para manter seu jogo demagógico e filantropo. A personagem, inspirada em Joana D'arc, por sua vez, vai tentar converter Mauler à caridade cristã. Os diálogos da peça orbitam sobre a questão de que ninguém é somente bom ou mau.

Enfim, a peça trata de uma batalha perdida, Joana morre no final. Ela é quem busca a verdade: ela diz “quero saber de quem é a culpa” se referindo à desgraça dos pobres na cena em que está servindo a sopa a eles. É ela quem conservará o elemento *parresiástico*¹²⁶ (nos valendo de Foucault) para pensar naquele que luta, se despe, em favor da verdade. Joana enfrentará os empresários da carne em defesa dos pobres, ela é o mais forte instrumento de verdade da peça, quando diz:

Vocês ficam aí de camarote, as grandes figuras, certos de que suas trapaças não serão descobertas e não querendo saber da miséria lá fora. Mas olhem aqui para eles, que vocês maltratam e deixam no estado que está se vendo, eles em quem vocês não querem reconhecer os seus irmãos, venham para a frente, os vergados e os atribulados, venham para a luz do dia. Não sintam vergonha.¹²⁷

Cita-se Elena Bucci, atriz que interpretou Joana no Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Produção 2007-2008, em colaboração com a companhia Le Belle Bandiere:

Santa Joana dos Matadouros oferece a ocasião para articular as palavras que não se conseguem mais nominar: as ilusões perdidas e aquelas que ficaram, alto e baixo, poder, dinheiro e mercado, Deus, pobres e ricos, crueldade, ideal, entre outras. Delimita os resultados da prática da dúvida e da liberdade exercitada por Brecht, que, com aparente inocência dos meninos, suscita repentinas destruições e construções, não hesita em misturar os elementos, as linguagens, as disciplinas e estilos para nos trazer uma coisa nova e viva que, por mais que possa ser tortuosa, criticável, paradoxal, encontra o nó complexo no qual a razão ordenada não chega mais. Estamos diante de uma fábula que, tratando da crônica financeira, conserva um perfume da tragédia antiga.¹²⁸

¹²⁶ Temos que considerar não ser fácil delimitar a *parresia*, em *O governo de si e dos outros*, na aula de 12 de janeiro de 1983, Foucault se demora em explicar que ela não é uma maneira de ensinar, que ela “deve apelar para a retórica, mas esta não é sua finalidade”, e vai dizer que o *parresiasta* “lança a verdade na cara daquele com quem dialoga ou a quem se dirige”. E ainda acrescenta que ao contrário da pedagogia, dando o exemplo da ironia socrática, “trata-se de um jogo em que o mestre finge não saber e conduz o discípulo a formular o que este não sabia saber.” (FOUCAULT, 2010, p. 53).

¹²⁷ (BRECHT, 1990, p. 51).

¹²⁸ “*Santa Giovanna dei Macelli* offre l'occasione per articolare le parole che non si riescono più a nominare: le illusioni cadute e quelle rimaste, alto e basso, potere, denaro, mercato, Dio, poveri, ricchi, crudeltà, ideale, tra le altre. Racchiude il risultato della pratica del dubbio e della libertà esercitata da Brecht, che, con l'apparente

A peça está em um limiar entre o expressionismo grotesco dos primeiros dramas, que deformam a sociedade egoísta e alienada, e a consciência marxista que exige que o teatro não só espelhe, mas penetre e revele os mecanismos para transforma-lá. Nessa penetração exige-se reflexão, o olhar para si é pré-requisito entre os objetivos de Brecht. Vejamos o epílogo da peça, canta o coro:

Duas almas moram
no teu peito humano,
nas entranhas tuas.
Evita o insano
esforço da escolha:
precisas das duas.
Pra ser um, amigo,
deves ter contigo
conflito incessante:
um lado elevado,
bonito, elegante;
o outro, enfezado
e sujo, aos molambos.
Precisas de ambos.¹²⁹

Não por acaso Fortini escreveu 21 poemas divididos entre as duas sessões, *Traducendo Brecht I e II*, do livro *Una volta per sempre* publicado pela Mondadori em 1963. Sobre Bertolt Brecht, Fortini disse: “mágico conjugamento de vanguarda e humanismo”.¹³⁰ Fortini foi um mediador do pensador alemão na Itália, tanto pela quantidade de obras traduzidas do autor, (quatro peças de teatro, mais a coletânea de poemas e canções) quanto pelo tom pedagógico, para não dizer político, da introdução de *Poesie e canzoni* (1959).

Nesta tentativa de ciceronear o leitor italiano pela obra de Brecht, o poeta funda um manancial “para a rescisão de si mesmo”, nos diz Luca Lenzini, na introdução, curador da publicação de *Tutte le Poesie* (2014). Este continua: “Caso por nada único entre os tradutores: a falta de alianças e cumplicidade em uma dada cultura induz a importar do exterior os próprios pilares”¹³¹. Fortini como bom “semeador de provocações” parece ter encontrado na obra de Brecht uma

innocenza dei bambini, innesca improvvisi distruzioni e costruzioni, non esita a mischiare gli elementi, i linguaggi, le discipline e gli stili per trarne una cosa nuova e viva che, per quanto possa essere sbilenca, criticabile, paradossale, trova il nodo complesso al quale la ragione ordinata non arriva più. Ci siamo trovati davanti una favola che, trattando temi da cronaca finanziaria, conserva il profumo della tragedia antica.” Texto da entrevista disponível em: <http://www.lebellebandiere.it/santa-giovanna-dei-macelli/59-santa-giovanna-dei-macelli.html>. Acesso em: 27 setembro 2016.

¹²⁹ Tradução de Leandro Konder, coordenador da coleção Marxismo e Literatura publicada pela editora Boi Tempo. KONDER, L. *A poesia de Brecht e a história*. Disponível em: www.ica.usp.br/artigos. Acesso: 29 setembro 2016. p. 12.

¹³⁰ “magico conjugamento di avanguardia e di umanesimo” (FORTINI, 2014. p. 15).

¹³¹ “Caso per nulla unico, veramente, tra i traduttori: la mancanza di alleanze e complicità in una data cultura induce a importare dall’esterno i propri sodali.” (FORTINI, 2014. p 16) Tradução nossa.

ressonância da própria voz, figurada no ato de traduzir.

A técnica de emolduramento do gesto se dá de forma excelente nesta peça de Brecht. Há uma cena, no meio da greve dos empregados do matadouro em que a neve caía de forma implacável, congelando as pessoas; então, aparecia no palco um cartaz com o poema “Tempestade de neve”:

A tempestade nos congela
quem vai resistir a ela?
Quem fica? Vê se descobre:
A terra, as pedras e os pobres.¹³²

Aqui Brecht ao emoldurar o gesto, parализando a ação provoca o distanciamento e reflexão do público, não reproduz, mas descobre as condições de classe, como já salientara Benjamin. 'Sobre o cartaz que pertence ao patrimônio do “teatro literarizado” (significa a fusão do *estruturado* com o *formulado* e permite o teatro a vincular-se a outras instituições que incluem por fim o próprio livro. Brecht diz que até o cartaz em cena toma partido, quanto aos episódios da ação.

A estrutura retórica dos textos brechtianos, em seu caráter também provocativo e a maestria em construir uma perspectiva de quem “está em baixo”, são sem dúvida fatores que atraem o crítico e poeta fiorentino. Mais do que simples homenagem. A Fortini interessa não só a temática, mas a técnica de emolduramento do gesto brechtiana. Em um dos 21 poemas das sessões “Traducendo Brecht” o poema “*Ai poeti*” começa com os versos “Di secco orrore e di tremante logica/ facciamo versi!” Reproduziremos o poema, provavelmente o mais famoso, dessa reunião (1959-1962):

TRADUCENDO BRECHT

Un grande temporale
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.
Fissavo versi di cemento e di vetro
dov'erano grida e piaghe murate e membra
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,
ascoltavo morire
la parola d'un poeta o mutarsi
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso
credo di non sapere più di chi è la colpa.

¹³² KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a história*. Disponível em: www.iea.usp.br/artigos. Acesso: 29 set. 2016. p.8.

Scrivi mi dico, odia
 chi con dolcezza guida al niente
 gli uomini e le donne che con te si accompagnano
 e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
 scrivi anche il tuo nome. Il temporale
 è sparito con enfasi. La natura
 per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
 non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

TRADUZINDO BRECHT

Um grande temporal por toda a tarde retorceu-se
 sobre os tetos antes do romper em relâmpagos, água.
 Eu fixava versos de cimento e de vidro.
 onde havia gritos e pragas emparedadas e membros
 também meus, aos quais sobrevivo. Com cautela, olhando ora as telhas batalhadas ora a
 página seca,
 eu escutava morrer
 a palavra de um poeta ou transformar-se
 em outra, não mais para nós, voz. Os oprimidos
 são oprimidos e tranquilos, os opressores tranquilos
 falam ao telefone, o ódio é cortez, eu mesmo
 creio não saber mais de quem é a culpa.

Escreva, digo a mim mesmo, odeie
 quem com doçura guia ao nada
 os homens e as mulheres que te acompanham
 e acreditam não saber. Entre aqueles inimigos
 escreva também o teu nome. O temporal
 desapareceu com ênfase. A natureza
 ao imitar as batalhas é muito frágil. A poesia
 não muda nada. Nada é seguro, mas escreva.¹³³

(FORTINI, 2014. p. 238).

No poema se inter cruzam dialeticamente a esfera da natureza – temporal – com o ato de traduzir. Misturam-se os respectivos campos semânticos (“la pagina secca”). Enquanto o poeta olhava, ora a chuva, ora a página seca, “escutava morrer/ a palavra de um poeta ou mudar-se em outra, não mais para nós, voz” (FORTINI, 2014. p. 238). Nestes versos notamos a consciência autoral polifônica, ou a interlocução com a voz a ser traduzida, o texto traduzido e o leitor, compondo as vozes.

Após o aparecimento da “voz”, no nono verso, a cena do temporal e da tradução é interrompida, ou sobreposta por outra, no décimo verso, o ritmo da dicção incorpora de forma enérgica, o que parece ser, as palavras de ordem marxistas: “Os oprimidos são oprimidos e tranquilos [...]”. Os culpados pela opressão vão ser questionados diretamente, o poema ainda diz odiar quem conduz os homens ao nada. Interessante notar que o poeta não exige ninguém da

¹³³ Opta-se aqui por traduzir o poema para facilitar a visualização dos recursos poéticos a serem demonstrados neste estudo.

culpa e entre os nomes dos inimigos há de se escrever também “o seu nome”.

Bem, a relação que se pode estabelecer entre o poema em sua abrupta incorporação provocativa com a messiânica “tarefa de libertação” dos oprimidos empreendida por Fortini pode ser discutida a partir das teses de *Sobre o conceito de história*, que aqui, ajudará a pensar a militância do poeta, vejamos agora a tese 12:

Precisamos da História, mas não como precisam dela os mal acostumados ociosos
que passeiam no jardim da ciência
Nietzsche - *Vantagens e desvantagens da história para a vida*

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consome a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada brevemente no movimento espartaquista, foi sempre inaceitável para a social-democracia. [...] Preferiu atribuir à classe operária o papel de redentora de gerações *futuras*. Com isso, ela cortou o nervo das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque ambos se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não do ideal dos descendentes liberados. (BENJAMIN, 2012, p. 248).

Fortini parece ter compreendido que a classe operária estava nesse processo de desaprender a odiar seus opressores, e escolhe o imperativo como modo verbal, “odeie/quem com doçura guia ao nada”. O ideal marxista se presentifica nos versos. O evento em Fortini será o escopo poético: as guerras; as viagens a China, Vietnã; a desigualdade social; Boris Pasternak; neste caso a tradução de Brecht. Ele mesmo se definiu: “literato para os políticos, ideólogo para os literatos”.

É possível notar no título, “Traducendo Brecht”, pelo uso do gerúndio, que há um evento em curso, antes do enxerto ou tese, o tempo verbal dominante no início do poema é o passado imperfeito de “fixava versos” e “escutava morrer”, e então, o tempo verbal é violentamente substituído pelo presente da tese “os oprimidos são tranquilos”. Além de desmontar a expectativa sublime de poética que se dava na intersecção das imagens do temporal e do traduzir, eterniza a atualidade do abismo entre as classes do discurso. Sobre o efeito do assombro causado pela interrupção:

Quando o fluxo real da vida é represado, o instante em que seu curso é interrompido, é sentido como um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso. Se, porém, a torrente das coisas se quebra nesse rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas crista das ondas. Ele o assombro faz a existência saltar para fora do leito do tempo, até às alturas, para um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito (BENJAMIN, 2012, p. 96).

Partindo da consideração de Nancy que “poesia é fazer tudo falar – e depor – em retorno, todo falar as coisas, ele mesmo como uma coisa feita e mais que perfeita.” (NANCY, 2016, p. 151) podemos pensar ser a luta de classe quem fala através da poesia “Traducendo Brecht”. Superada a

ideia autoral legitima-se o discurso autônomo que emerge do poema, acerca da opressão. Esse discurso como qualquer outro poético é a “exigência do acesso do sentido – sua exaço, seu pedido exorbitante – não pode cessar de deter discurso e a história, o saber e a filosofia, o agir e a lei” (NANCY, 2016, p. 151)

A métrica livre do poema, praticado pelas 'baixas obras' humaniza a poesia desde Rimbaud, dando vasão ao fluir da subjetividade. Ao contrário da monometria épica. Fortini diz: “em Brecht ao invés, não só por sua expressa declaração, o ritmo “livre” é dominado pela tentativa do “gesto” ou mais exatamente da dicção exata do momento dramático. É uma fuga do “sentimento” lírico em direção ao “movimento”. (FORTINI, 2003, p. 1358).

Estas palavras servem perfeitamente para pensar o gesto no poema “Traduzindo Brecht”, se entendemos o emolduramento da ação na abrupta mudança do poema como um gesto que permite o desenvolvimento de outra voz, em outro tempo, que parece se manifestar em uma tribuna, então é este gesto que contém a tela/tese: “Os oprimidos são oprimidos e tranquilos” [...] que termina com: “Entre aqueles dos inimigos/ escreva também seu nome” (FORTINI, 2014. p. 238). Assim, é possível pensar que o movimento poético, em seu lirismo, do qual o poeta não se mostra comprometido, é atravessado pela “tese política”. Tanto que ao retomar a dicção primeira do poema, após o enxerto, a voz do poema segue: “O temporal/ desapareceu com ênfase. A natureza/ para imitar as batalhas é muito frágil.” Como se dentro do poema também houvesse uma batalha entre o lirismo e o engajamento.

O assombro da interrupção de um fluxo, causado pela mudança dos tempos verbais do passado para o presente: “escutava morrer” e “olhando as telhas” para “Os oprimidos são”, faz, ou deveria fazer o espectador/leitor saltar para fora do leito do tempo, esse instante no vazio pode ocasionar a tomada de posição. A compreensão desse mecanismo gestual pode ser facilmente estendida à obra poética de Fortini como um todo.

Giorgio Agamben em *Profanações* diz: “foi Fortini quem estendeu a Pasolini a fórmula da “paródia séria” de Morante” (AGAMBEN, 2007. p. 45). Ele ainda explica que a mais antiga acepção do termo, a paródia designa a ruptura do nexa “natural” entre a música e a linguagem, ou seja, a dissolução do canto pela palavra. Arrisca-se a dizer que a paródia na poesia de Fortini designa a ruptura do nexa “natural” entre o homem e o lirismo ortodoxo. Essa fenda ou interrupção de um gesto para outro, abre espaço para o qualquer, no caso de Fortini para a militância. Em última análise, a fenda se abre também como direito de nada ser, livre da finalidade, o direito de vazio, de não ter sentido ou não estar a serviço de algo para além de ser poesia, ideia desenvolvida por Blanchot em *A*

parte do fogo (apud. COUTO, 2016. p.109)¹³⁴. A “paródia séria” para Agamben “não pode pretender se identificar com a obra parodiada, não pode renegar o fato de se situar necessariamente ao lado do canto (*parà-oiden*) e de não ter um lugar próprio.” (AGAMBEN, 2007, p. 39). E estar ao lado do canto em Fortini, é importante salientar, significa não negar o lirismo, em detrimento do engajamento. A hipótese lançada aqui plantea a coexistência de lirismo e engajamento no mesmo poema, e isso é possível graças ao gesto, como “pura comunicabilidade daquele ato liberado de todo fim”¹³⁵. É assim que Fortini constrói a paródia séria.

A peça, *Santa Joana dos Matadouros* combina a técnica requintada de emolduramento do gesto, que pode ser associada com a profanação do fazer teatro, a quebra do fluxo narrativo questionando a arte como representação do real, com o messianismo figural, por meio da canonização de Joana no último ato, como alegoria do sagrado. A dicção do poema “Traducendo Brecht” se infla com a inclusão das palavras de ordem em meio aos versos mais líricos do início. As significações binárias, é já sabido, não dão conta da multiplicidade do ser: Sagrado/profano, lírico/engajado, a direita ou a esquerda. Em *Santa Joana do Matadouros* a personagem do rei da carne tem profundas crises de consciência, no final da peça, já falido, aparece junto aos boinas pretas, grupo religioso o qual pertence Joana, para mostrar-se arrependido.

Walter Benjamin usa como epígrafe da tese 7 de *Sobre o conceito de história*, um trecho da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, obra que foi traduzida por Fortini, o trecho diz: “Pensa na escuridão e no grande frio/ Desse vale, onde ressoam lamentos”, estes versos de alguma forma pervivem nos fortininos: “Fixava versos de cimento e de vidro./ onde eram gritos e pragas emparedadas” do poema “Traducendo Brecht”. Versos que nos levam a associar a poesia com a pintura, pois tanto a tela quanto o verso podem fixar com cimento os lamentos.

Logo, o diálogo entre Fortini e o dramaturgo alemão Bertolt Brecht gira em torno dessa busca pela forma de arte que contivesse em si uma maneira específica de provocar o leitor ou o espectador, garantindo o direitodos lamentos ressoarem.

¹³⁴ Vale lembrar aqui que Blanchot recupera Hegel e cria um embate com a noção sartreana de *engajamento* desubordinando a literatura da propaganda moral, defendendo a ideia de que a obra não busca um fim no mundo – sua causa é a própria questão que a gerou.

¹³⁵ AGAMBEN, G. Por uma ontologia e política do gesto. *Caderno de Leituras*, n. 76. Trad. Vinícius Honesko. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>>. Acesso em: 14 janeiro 2019.

4. ESBOÇO PARA UMA POLÍTICA DO SONHO

L'umanità ha perduto la sua dignità, ma l'arte l'ha salvata e custodita [...]; la verità vive ancora nell'illusione, e dalla copia sarà ricostruito l'originale.

Schiller

A história do sonho ainda está por ser escrita e compreendê-la significaria dar um golpe decisivo na superstição do estar-presos à natureza, por meio de uma iluminação histórica.

Benjamin

“A colocação da poesia em um dado ponto da esfera comunicativa não poderá ser confiada às poéticas, mas a uma metodologia e teoria filosófica; e, mediadamente à “praxis”, ao sistema das reais forças e contra-forças sociais, nas quais cada um de nós toma parte”¹³⁶, neste trecho do texto *Le poesie italiane di questi anni*, publicado na revista “Il Menabò”, em 1960, podemos notar Fortini defendendo uma poesia mais comunicativa, como vimos no primeiro capítulo, havia questões de ordem metodológica e filosófica que precisam ser discutidas fora do poético, a tarefa é, portanto, articular esses sistemas filosóficos e metodológicos que regem as forças e contra-forças políticas.

Desde os tempos da revista “Il Politecnico”, como vimos no primeiro capítulo, Fortini trabalhava em busca de compreender um pouco mais sobre estes sistemas de forças políticas, e a partir disso, a revista se propunha a buscar outras possibilidades teóricas e de ação. Como, por exemplo, a exposição dos limites e tensões do pensamento de Vittorini com o P.C.I através da resposta a carta de Togliatti, o diretor da revista mostrava a necessidade de construir verdades com relação à cultura e não aceitá-las prontas. Sendo assim este capítulo, ao buscar a expressão “sonho” na poética fortiniana, almeja apontar algumas possíveis representações do onírico na poesia de Fortini, buscando articular quão significativa seria uma política orgânica dos sonhos.

O sonho aparece 19 vezes no decorrer da obra que reúne a poesia completa publicada em 2014. O sonho pode ser visto ora como consequência do sono, o sonho regenerativo, ora como o sonho revolucionário, messiânico, coletivo e utópico de um mundo justo para com todos os homens, ora como um umbral para “o mundo eterno” no qual é possível encontrar-se

¹³⁶ “la collocazione della poesia in un dato punto della sfera comunicativa non potrà essere affidata alle poetiche, ma ad una metodologia e teoria filosofica; e, mediatamente, alla prassi, al sistema di reali forze e controforze sociali, nel quale ciascuno di noi prende luogo” (FORTINI, 1960, p.142.)

e comunicar-se com outras vozes.

Partindo dessas considerações, para iniciar a reflexão sobre o sonho na poesia fortiniana, “A Mosca, All'hôtel Metropòl”:

A Mosca, All'hôtel Metropòl,

una mattina d'estate ho avuto un sogno.
Ancora altera voleva umiliarmi
col suo riso di spettro.
e “presto sarai vecchio”, mi diceva
dalle pupille nemiche. “Tu presto
non avrai più speranza”.
Ma sorridevo in me stesso: “Non sa
dove sono”, pensavo, “la città
dietro le tende ora è la mia città
dove la vita morta non mi tocca,
dove milioni d'uomini si levano
con me, per me, ad esistere...”
Ed ero sveglio. Cominciava un giorno
vero, dietro le tende.

Ed era come
quando ragazzo tremavo al mattino
sottile e santo e non sapevo ancora
quanto male si può patire e vincere.

(FORTINI, 2014, p. 267).

O poema encontra-se no terceiro livro de Fortini *Una volta per sempre* (1953), na seção homônima. Este volume é formado por 6 seções: “Un'altra attesa”, com dez poemas; “Traducendo Brecht I” e “Traducendo Brecht II”, com oito e treze poemas, respectivamente; “Una volta per sempre” composta por quinze poemas; e a última seção “La poesia delle rose”, com dois poemas, sendo um poema homônimo dividido em sete partes.

No poema, transcrito acima ocorre a aparição de uma mulher com sorriso de espectro, que se presentifica em sonho para humilhar, atormentar, o sujeito poético. O título do poema traz a localização, Moscou, capital da União Soviética. No hotel da cidade se dá a aparição fantasmagórica, e esta tem um caráter desafiador, pois seu objetivo é negar a esperança do poeta, no mundo e nas pessoas. No entanto a reação provocada pelo espectro é interessante, pois a princípio não há espanto por parte do humilhado. Pelo contrário, faz com que ele sorria para si mesmo e reafirme que a cidade, Moscou, agora seja sua cidade, seu lugar, o que pode demonstrar a convicção de sua posição não somente geográfica como também uma tendência ideológica. Na sequência o eu poético tremia como quando garoto ao despertar do “sonho nefasto”, como se referiu Luca Lenzini ao poema.

É importante destacar a repetição do termo “dove”, três vezes, pois demonstra a

necessidade de consolidar um lugar, talvez em contrapartida ao sonho, que permeia um não-lugar. Mais uma vez, a dissociação das vozes do poema se dá de forma exemplar, seja por aposto explicativo (“pensavo”), seja pelos pronomes (“mi diceva”), (“Tu presto”). A polifonia do poema é delimitada, entre a voz da mulher do sonho, a voz do pensamento, a voz que respondia em sonho à mulher e a voz do poema.

“A Mosca All'hotel Metropòl” em sua forma não contém rimas, é um monobloco que quase se divide em duas estrofes. A quase divisão acontece justamente após o acordar do sonho, descrito desde o primeiro verso, que - diga-se de passagem - pode facilmente ser associado ao pesadelo. Como se pode observar no poema o recuo no início do décimo quinto verso, provoca uma pausa, estende-se a sensação de tempo, o que pode representar um vazio ao despertar, uma pausa epifânica¹³⁷, ou o tempo que a voz do poema se dá para respirar. Neste momento há uma intersecção de tempos, no momento do despertar do sonho, que remete à algo da infância, um anacronismo, o sonho (presente) traz uma memória da infância (passado), possibilitando ao sujeito revisitar o passado. Essa intersecção de tempos se dá com a visita desse ser através do sonho, tão bem delineado pelas vozes do poema, criando um efeito fantasmagórico.

Este poema em seu jogo de vozes fantasmagóricas nos leva ao cerne desse termo, abordado por Susan Buck-Morss no texto *Estética e anestésica: “O ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin* (BUCK-MORSS, 1996, p. 27). O termo fantasmagoria, que teve origem na Inglaterra em 1802, como tema de uma exibição de ilusões óticas produzidas por lanternas mágicas, descrevia uma aparência de realidade que engana os sentidos através de manipulação técnica. Com o século XIX, no qual a reprodutibilidade técnica teve expansão monumental, se expandiu também o potencial para fantasmagorias. Em *Passagens* Benjamin aborda a proliferação de fantasmagorias pelas vitrines parisienses. Ainda Buck-Morss:

Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são “reais” enquanto baste – o seu impacto sobre os sentidos seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda “natural” de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestesiar organismos, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial, ao invés de pela

¹³⁷ Resumidamente, no sentido literário, a epifania é um momento privilegiado de iluminação, revelação. Muito comum que a epifania apareça acompanhada de um momento anacrônico, a intersecção de tempos, passado e presente que provoca uma rememoração capaz de revelar algo novo ao personagem.

alteração química, e – o que é mais significativo – os seus efeitos são experimentados coletivamente. [...] Benjamin descreve o *flauner* como auto-treinado nesta capacidade de se distanciar ao transformar a realidade numa fantasmagoria: ao invés de ser tomado pela multidão, ele abranda o passo e os observa, produzindo um padrão ou configuração a partir da superfície dela. Ele vê a multidão como um reflexo do seu estado de espírito de sonho, uma “intoxicação”, para seus sentidos. (BUCK-MORSS, 1996, pp. 27-28).

Buck-Morss parece encontrar, neste texto, um percurso consistente ao buscar compreender a inversão do sentido do termo “estética” na era Moderna e o faz passando por Terry Eagleton em *The ideology of the Aesthetic* (A ideologia do estético), Kant, Nietzsche e o sistema sinestético do corpo. Ela ainda aborda como o choque, a guerra, a “quebra” da experiência e o esvaziamento de sentido pela repetição industrial contribuíram para a alienação política de uma sociedade de consumo.

A partir do trecho citado podemos fazer uma aproximação do recurso da fantasmagoria na poesia de Fortini, neste caso o aparato da lanterna é substituído pela linguagem capaz de realizar a projeção onírica desse espectro, como uma forma de explorar a dialética do sono como também do despertar, pois neste reflexo há um “corpo virtual” capaz de estimular a consciência do sujeito. Mesmo que a fantasmagoria tenha sua função enraizada entre os recursos de mercado, a origem do termo e sua finalidade está alicerçada no jogo visual das lanternas mágicas, dessa maneira se utiliza, aqui, o termo, como dispositivo estético, o sonho capaz de projetar outras vozes, de inundar e “enganar os sentidos”.

Voltando ao poema, mais precisamente no momento do despertar do sonho, no qual, começava um “giorno vero”, na cidade de Moscou, essa expressão “dia verdadeiro” após o despertar do sonho denota a necessidade de pontuar que o que se passa durante o dia é verdade, e então surge uma questão: o experienciado em sonho não seria considerado verdadeiro? Questão que nos leva a outra: Como críticos literários, e ainda, o xamanismo veem o universo onírico? Questões que este capítulo buscará abordar.

Parte-se de algumas impressões de Jacques Derrida e Walter Benjamin sobre o sonho. “Haverá uma ética ou política do sonho que não ceda ao imaginário e que, portanto, não seja irresponsável e evasiva?” (DERRIDA, 2001, [s.n.]). Com essa questão Derrida, em *Discurso de Frankfurt*, aponta para um desvio, em outras palavras, reclama a falta de uma crítica do onírico. De uma política do sonho que dê razão à linguagem fragmentária do universo onírico e não encontre barreiras para uma ontologização. Pois em geral, o sonho é lançado no vale da imaginação e muitas vezes tem seu valor negado.

Walter Benjamin também sentiu a necessidade de uma onirocrítica, tanto que nas

várias versões do seu último livro, *Passagens*, retorna a essa temática. Na verdade, desde 1925 ele já esboçara em *O Kitsch do sonho*: “A história do sonho ainda está por ser escrita e compreendê-la significaria dar um golpe decisivo na superstição do estar-presos à natureza, por meio de uma iluminação histórica” (BENJAMIN, apud BRETAS, 2008, p. 18). Com essas palavras Benjamin dá um sinal de que nosso apego à iluminação histórica pode estar relacionado com a nossa forma de conexão e sentimentos para com o fazer-se sentir parte do todo, da natureza. E a compreensão da história do sonho poderia romper com essa superstição. Com base nisso, surge outra questão: uma política não irresponsável do sonho seria capaz de nos dar outra concepção da nossa relação com o mundo e com nós mesmos? Essa questão, será melhor abordada na última parte do capítulo, mas não poderá ser concluída no presente trabalho.

É possível supor o porquê da dificuldade em considerar o sonho de forma não irresponsável, pois no triunfo do pensamento humanista, positivista, cientificista e materialista, o reino do imaginário é mero sub-produto do mundo real. A racionalidade moderna busca por previsão, controle e fundamento das substâncias materiais e o faz em detrimento das fantasias, sonhos, aspirações, ideias e até afetos do ser humano. A imaginação passou a ser considerada “deformação do real”, diz Backso.¹³⁸ O descrédito da imaginação como também da fantasia pode ser estendido ao sonho, e esse descrédito ainda está para ser saldado, pois a imaginação é a fonte da criatividade humana, onde as imagens e impressões descansam em estado puro. E se há um lugar em que a imaginação trabalha com menor interferência do ego esse lugar é o sonho, o espaço da manifestação natural do inconsciente.

Dito isso, se pode aferir que para se construir uma política do sonho que não seja evasiva é necessário, dar condições de expressão ao inconsciente, como fizeram os surrealistas, por exemplo, e seria apropriado o fazer por um caminho que privilegie atender às massas populares, já que foi este o maior desafio dos surrealistas. Convém lembrar que Fortini tinha especial interesse por essa vanguarda, e sobre ela escreveu a antologia *II Movimento Surrealista* (1959), publicada pela Garzanti. Os surrealistas de alguma forma

¹³⁸ “O campo clássico de estudo do imaginário social, segundo BACKSO 1985, p. 306, é formado por três autores: Marx, com a intenção desmistificante e utilizando o conceito de ideologia; Durkheim, demonstrando a relação entre as estruturas sociais e as representações coletivas e o modo como estas estabelecem a coesão social e Weber, mostrando a questão do sentido que os atores sociais atribuem às suas ações”. No artigo *Imaginário, ideologia e representação social*, Carlos Augusto Serbena traz o entrelaçamento desses conceitos, evidenciando como a ideologia pode ser uma manifestação oriunda do imaginário e o mais interessante dessa manifestação é como o mito, o simbólico, teve que se camuflar para então poder escoar como matéria. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1944/4434> Acesso em: 05 novembro 2017. p. 4.

davam credibilidade para o plano onírico, não temos condições agora de discutir o quanto eles encaravam o onírico de forma responsável, como espera Derrida. Reconstruir essa credibilidade parece tocar uma outra questão delicada, o porquê da crise da evocação de mitos coletivos, que foram reprimidos e camuflados, assim como a categoria do sonho foi ignorada pelo processo histórico.

Nesse percurso de pensar o mundo através do prisma onírico, conforme vislumbrou Benjamin, não há receio em considerar a experiência poética de Fortini como fato ou passível de existência. Pois é sabido que a literatura sempre foi matéria prima da filosofia, assim como *Édipo Rei* de Sófocles foi para Freud. Para isso acontecer, já havia caído a barreira entre a literatura e a vida. Logo, a busca por prática existencial ou literária que tenha em sua essência uma outra relação com o sonho, diferente da recorrente, pode nos ajudar nesse processo de compressão do mundo. Quando Derrida nos pergunta sobre uma política onírica não irresponsável, nos induz a pensar em culturas que tenham outra relação com o sonho.

Em diversas sociedades antigas o sonho teve sempre um papel importante, alguns com interpretações proféticas que movem uma legião de crenças até os dias de hoje, como por exemplo, os sonhos do rei babilônico Nabucodonosor II. Sonhos que o deixaram tão preocupado a ponto de convocar os adivinhos, os feiticeiros e astrólogos para lhe explicarem o significado, e foi, o profeta Daniel, douto em visões, quem concedeu ao rei uma interpretação relacionada com a sucessão dos reinos da terra e inclusive com o fim do seu império.

Ainda hoje existem culturas e formas de vida com fundamentos pautados em uma *práxis* que considera o sonho como um método utilizado na construção dos sistemas de transmissão do conhecimento ancestral, portanto, determinante para a vida da comunidade. A maioria das culturas ameríndias, por exemplo, apresentam ter uma relação “menos irresponsável” no que diz respeito ao ocorrido no plano onírico, pois apresentam uma política capaz de mapear o tipo e a relevância deles. Por isso, a terceira parte desse capítulo buscará trazer a experiência Yanomami no que diz respeito ao sonho. Pois, para tal comunidade, o sonho pode ser um canal de transmissão milenar de conhecimento, além de um portal de acesso para outros mundos, diferentemente da maioria dos brancos,¹³⁹ ou seja, da cultura

¹³⁹ Opta-se por usar a expressão branco por três razões: primeiro, o termo branco é utilizado pelos próprios índios como forma de nominar os não índios; segundo, porque a expressão “cultura ocidental” também inclui, ou deveria incluir, os índios da América, e terceiro, porque Ernesto De Martino também se refere à “colonização branca” ao falar a respeito do processo de colonização na América. Mais detalhes: MARTINO, Ernesto De. *La fine del mondo*. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali. Ed. Clara Gallini. Torino, Einaudi, 1977, p. 361.

ocidental dominante.

Mas, antes disso, é preciso abordar o sonho “perdido” da geração do pós-guerra. Recuperar o sonho, por exemplo, expresso e desejado nas páginas da revista “Il Politecnico”. Desde o primeiro número, é apresentada a proposta de uma nova cultura, e seu papel em manter vivo o sonho da revolução comunista, o sonho de redenção da humanidade.

Partindo do posicionamento de Fortini na revista sobre a função da classe intelectual de dar condições para se manter vivo o sonho de justiça da classe proletária¹⁴⁰, veremos como “o mito central da modernidade”, a revolução, segundo Octavio Paz, paira no imaginário da geração de Fortini. O sonho de tornar possível a revolução, e anseio utópico pode ser sentida na poesia de Fortini, e, este, ao não ser concretizado deixa marcas inconfundíveis, como no poema “Quando”, visto no primeiro capítulo, a anáfora “quando” do poema indaga sobre o tempo de florescer 'aquele passo que em sonho se sonha'.

E a partir do sintoma de revolução caberá voltar-se para os poemas e para as imagens de sonho e seus respectivos processos, ou seja, voltar-se para a matéria factual, a experiência. E então, pensar como a voz do poema fortiniano se associa com a voz dos sonhos que emerge de sua poesia.

4.1 O sonho de redenção: messianismo e revolução.

*Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
[...]
Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A*

¹⁴⁰ “Gli uomini della politica cessino di guardare, come fanno fin troppo, con sospetto o segreto dipregio gli uomini della cultura e della critica, uomini di vitali retrovie; non seguitino a infierire nella stolta illusione che sia possibile una rivoluzione soltanto politica, una vittoria proletaria solo sociale nella quale i problemi “culturali” siano rimandati “a dopo”. La rivoluzione russa ne è una prova: quella parte del proletariato russo che l'ha compiuta, con la presa del potere e la guerra civile, era culturalmente superiore alla classe zarista, oltre che politicamente, perché la sua vita morale (capacità di sacrificio, disinteresse, coraggio ecc.) si fondava su di una cultura non scritta, o non compiutamente scritta, che era storicamente più “avanti” di quella zarista. Ma quando, estendendosi a tutti gli strati della popolazione, la rivoluzione è diventata “cultura impartita”, non sempre le espressioni esplicite han potuto essere all'altezza delle promesse: come testimonia certa orripilante architettura rappresentativa che viene messa in opera nella ricostruzione di talune città sovietiche (come Stalingrado). Insomma, cultura *del* proletariato è sollecitazione della qualità, spinta alla creazione di nuovi istituti, fantasie, e modi di esistenza che costituisce non quella città nella città, quello stato nello stato che solo può essere vitale quando, distaccandosi dalla matrice, ponga se stesso come successore del vecchio mondo. Cultura del proletariato è lotta per la qualità. Per un di più di interesse, di intelligenza, di devozione, libera fantasia, coraggioso amore, informazione sul mondo immediatamente pronta a trasformarsi in azione sul mondo. La rivoluzione si comincia a farla, culturalmente, nelle proprie case, nelle coscienze, nei rapporti con la propria moglie, i figli, i compagni.” (FORTINI, 2006, p. 27-28)

*idade de ouro. [...]
Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por
Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem
prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.*

Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade

A presente pesquisa quer fugir do determinismo crítico que cindiu em dois setores o contexto artístico do pós-guerra italiano. De um lado, a crítica de esquerda na promoção da obra neorealista, para a qual a arte comprometida com o social era a única forma de manifestação do ofício, um escudo para não compactuar com a política fascista. Do outro lado, os defensores da *art pour l'art*, em que a autonomia da arte era levada ao extremo da auto-referencialidade, com obras que esbanjavam do estilo realista, de um modo mais elitizado, comedido para que não ocorresse o “empobrecimento do conteúdo espiritual”¹⁴¹.

Sem perder de vista que os primeiros tinham mais diretamente sensibilidade com relação às massas, faziam de sua arte veículo de expressão dos horrores que alguns deles sofriam, como é o caso de Fortini. Com isso, não se quer enfatizar que os demais escritores eram desprovidos de responsabilidade social, ou que eram indiferentes às injustiças pelas quais passava a humanidade. Não descartando a possibilidade de que entre estes havia artistas indiferentes. No entanto, se quer reforçar que algumas categorizações dicotômicas, entre o ser “engajado”, ou não ser, podem ser engessantes e pouco contribuir para as discussões políticas-culturais.

Entre os escritores engajados havia uma urgência, um anseio, que se pode chamar, messiânico, pela resolução dos problemas de desigualdade que começavam a massificar e marginalizar grande parte da população, durante o processo de reconstrução, via industrialização. A revista “Il Politecnico”, por exemplo, buscava uma nova cultura que pudesse combater o sofrimento, instrumentalizar dizia Elio Vittorini, os leitores para reconhecerem as relações de opressão. Essa formação na revista deixa um legado de responsabilidade inexaurível em Fortini. Seu comprometimento com o futuro era irrenunciável e se nutria dos agrupamentos nas revistas e partidos políticos. A necessidade de redimir o passado o atormentava, não obstante, em um de seus poemas escrito em 1958 podemos observar o quanto o fato de não ter sido compreendido pelos companheiros também

¹⁴¹ Para mais informações sobre a necessidade de reconsiderar essas polarizações ideológicas, como se de fato o engajamento humano e intelectual tivesse de ser medido pelo referencial realista de suas obras, faz-se referência a SANTURBANO, Andrea. “Utopias européias do Pós-Guerra em Savinio e Morselli”. In: PETERLE, Patricia; DE GASPARI, Silvana (Org.). *Itália do pós-guerra em diálogo*. 1ed. Niterói: Comunità, 2012, v. , p. 109-119.

havia pesado sobre ele.

IL COMUNISMO

Sempre sono stato comunista.
Ma giustamente gli altri comunisti
hanno sospettato di me. Ero comunista
troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi.
Giustamente non m'hanno riconosciuto.

La disciplina mia non potevano vederla.
Il mio centralismo pareva anarchia.
La mia autocritica negava la loro.
Non si può essere comunista speciale.
Pensarlo vuol dire non esserlo.

Così giustamente non m'hanno riconosciuto
i miei compagni. Servo del capitale
io, come loro. Più, anzi: perché lo dimenticavo.
E lavoravano essi; io il mio piacere cercavo.
Anche per questo ero comunista.
[...]

(FORTINI, 2014, 251)

O poema reclama a falta de reconhecimento, por parte dos companheiros, de seu percurso político-ideológico e por conseguinte do tipo de crítica construída por Fortini. Essa falta de entendimento, o fato de ser mal interpretado ocasiona frustração e isolamento do poeta gerando um espírito de contingência em sua poesia. O que reverbera no que ele mesmo chamou de traço “cristão-trágico-heróico” pertinente à sua obra. Sua formação “messiânica” e a conversão ao protestantismo poderiam estar na fonte de sua motivação política e esperança de redenção, pois por mais que em alguns momentos se possa encontrar certo decadentismo, seus versos parecem retomarem a fé no futuro, na espera de um acontecimento que pudesse ser transformador, capaz de livrar os oprimidos de toda e qualquer injustiça, a voz de seus poemas contém a experiência de quem captara a fonte da opressão.¹⁴² O poema versa de fato sobre uma forma específica de ser comunista.

Na primeira estrofe, do poema recém citado, o poeta diz sempre ter sido comunista, mas os demais companheiros comunistas suspeitavam dele. Ele reforça o fato de ser comunista para além das certezas de tais companheiros e das dúvidas dele próprio, a estrofe

¹⁴² “Su questo punto i risultati dell'economia marxista, della psicologia e della psicanalisi concordano: l'uomo è stato ed è tuttora preda di un assurdo delirio di grandezza, nel sogno di una superiorità che può sussistere solo a prezzo di schiavitù, di violenza e di oppressione. “Rivoluzione e Conversione”. In: *Il Politecnico*. Milano: Einaudi, n.39, dic. , 1947.

termina com um lamento “giustamente non m'hanno riconosciuto”.

Na segunda estrofe o poeta detalhadamente explica alguns pontos cruciais das divergências entre ele e os demais comunistas. Os três primeiros versos são formados por um esquema de paradoxos: “minha disciplina não podiam vê-la”; “meu centralismo parecia anarquia”; “minha autocrítica negava a deles” (FORTINI, 2014, 251). O que elucida a oposição entre o poeta e os comunistas. Os dois últimos versos começam com uma afirmação um tanto irônica sobre a impossibilidade de ser um comunista especial, diante das divergências apresentadas através dos versos paradoxais, e termina afirmando que pensar, significa não ser.

A terceira estrofe ao começar com a conjunção “così” reforça o tom de argumentação sobre como é o comunismo para Fortini, ele rebate a “acusação”: “servo del capitale/ io, come loro”. Aqui o poema reflete os embates que muitas vezes vivenciaram os intelectuais da época, pelo fato de serem eles mesmos parte da burguesia, a qual criticavam. O trecho destacado termina com o poeta afirmando, mesmo com todas as contradições e falta de reconhecimento, ser comunista.

Fortini foi um comunista especial, nos versos de outro poema, “MANIFESTI”, publicado em *Foglio di via* (1946), visto na primeira parte do segundo capítulo, foi possível observar que seu apelo é carregado de expectativa e esperança para com o futuro, ele de fato acreditava ser agente da transformação, a possibilidade de um futuro melhor que o presente será sempre sua força motriz.

“E sulla terra faremo libertà” e “La giustizia che si farà”, são versos do final do poema “Canto degli ultimi partigiani”, que não deixam dúvidas sobre essa expectativa lançada para o futuro por parte da poesia fortiniana. Desde o princípio em *Foglio di via* (1946) a justiça e a liberdade eram as forças indestrutíveis do poema fortiniano. E ao mesmo tempo, são pautas centrais dos movimentos revolucionários. É talvez a espera pela revolução para recuperar Hanna Arendt que faz reluzir um tesouro inapreensível:

Os homens da *Resistência* Europeia não foram nem os primeiros nem os últimos a perderem seu tesouro. A história das revoluções - do verão de 1776, na Filadélfia, e do verão de 1789, em Paris, ao outono de 1956 em Budapeste -, que decifram politicamente na história mais recôndita da idade moderna, poderia ser narrada alegoricamente como a lenda de um antigo tesouro, que, sob as circunstâncias mais variadas, surge de modo abrupto e inesperado, para de novo desaparecer qual fogo-fátuo, sob diferentes condições misteriosas. Existem, na verdade, muitas boas razões para acreditar que o tesouro nunca foi uma realidade, e sim uma miragem; que não lidamos aqui com nada de substancial, mas com um espectro; e a melhor dessas razões é ter o tesouro permanecido até hoje sem nome. Existe algo, não no espaço

sideral, mas no mundo e nos negócios dos homens na terra, que nem ao menos tenha um nome? Unicórnios e fadas-madrinhas parecem possuir mais realidade que o tesouro perdido, das revoluções. (ARENDR, 2001, p. 30).

Como uma miragem, se pode dizer que este espectro da revolução se apresentara para os homens da resistência, mesmo entre “os corpos fuzilados”, havia uma segurança no futuro, e na justiça que se faria presente como um tesouro inapreensível. Essa convicção no futuro que pudesse salvar a todos pode ter suas raízes no cristianismo de Fortini, que aos 23 anos de idade se converteu à igreja *valdese*, como vimos no primeiro capítulo. Juntamente com o espectro da revolução identificado por Arendt, está o sentido cristão que acompanhará, melhor, se fundirá à produção fortiniana, tanto na poética quanto na ensaística, desde o início da sua produção, em 1947, o poeta se mostra consciente disso, assim ele comenta no final do texto *Gli anni e gli altri*:

Lo studio di testi del socialismo non aveva in me generati conflitti ma integrazioni. C'era stata, nella mia assunzione del momento esistenziale del cristianesimo, una dominante apocalittica ed estremista che gli eventi confermavano ogni giorno. La consigliazione di cristianesimo e socialismo mi proponeva negli scritti di resistenti francesi, nell'ambiente dei “vecchi compagni” di Militarstrasse, a Zurigo e nei rari colloqui con Ignazio Silone. Che nei testi di Marx e di Lenin la critica alla religione fosse dichiarata la prima di ogni altra non contraddiceva quella che della fede cristiana credevo di sperimentare. Ogni critica alla religione era una lotta agli idoli. (FORTINI, 2006, p. 30).

Voltando ao *corpus* desse estudo, outro poema contendo a expressão *sonho* é “La poesia delle rose” (1962), do terceiro livro *Una volta per sempre*. O poema mais extenso de Fortini, dividido em sete partes, onde cinco dessas partes são divididas em três estrofes de oito versos cada uma, diferem deste padrão somente a quinta parte com duas estrofes de oito versos e a sexta com uma estrofe, contendo oito versos.

A voz do poema, na primeira parte, em suas três estrofes, versa sobre os aspectos físicos e espirituais da rosa: “com'è dolce l'affanno dell'ape”, e, a partir do décimo primeiro verso: “come i cuori vorrebbero non venisse/ mai giorno ma sempre i fari ai tornanti/ a infocare teatri di roseti”, nos deparamos com o anseio de que o dia não viesse mais, uma suspensão do tempo, para que se pudesse dedicar-se aos teatros das rosas, à contemplação da natureza. Versos que tornam evidente a necessidade de refugiar-se junto à beleza das rosas.

Destaca-se aqui a primeira estrofe da quarta parte:

E ora la passione degli alberi alta ritorna.
Il desiderio e la separazione

non ci saranno più. Chi siamo stati
 sapremo e senza dolore. Già verso di noi
 quel che vi parve favola viene e sarà,
 figli di questo secolo, ironie.
 Noi dal sogno usciremo per esistere
 in una sola verità

(FORTINI, 2014, p. 286)

O poema fala de lembranças longínquas, e ao evocar a memória trazendo novas reflexões surgem sentimentos conflitantes com o presente. Na estrofe destacada há uma afirmação de que a separação e o desejo não mais estarão, e ainda, o saber quem fomos não é motivo de dor, no entanto, a voz do poema constata que o que hoje parece ser fábula será o fruto deste século, e isso seria irônico. No poema há um descontentamento com o que parece fábula e o que vem “verso di noi” (rumo a nós), ou seja, uma situação que não foi escolhida, indesejada.

A previsão do poeta para o futuro não é nada animadora. Diferentemente dos versos de “Canto degli ultimi partigini”, publicados vinte anos antes, visto no segundo capítulo, em que havia uma contundente esperança no futuro, como por exemplo em versos como: “La giustizia che si farà”. Aqui, em “La poesie delle rose”, a projeção futura parece estar ameaçada pela situação que parece fábula, no entanto, o único verbo no futuro “usciremo” (sairemos) em “Noi dal sogno usciremo per esistere/ in una sola verità” deposita toda a esperança em sair do estado de sono, e esse sair tem um objetivo, que seria viver em uma só verdade.

Repleto de metáforas como a “paixão das árvores” este poema como um todo poderia ser lido em uma progressão entre os ramos de espinhos, ou a negação do presente e a esperança de redenção que brotam enquanto se acaricia os símbolos deformados do por vir. Para Fortini, nós como corpo social, estaríamos dormindo, vivendo um sonho. A escolha no verso pelo verbo “sair” do sonho se faz interessante pelo fato de encarar o sonho como uma ilusão da qual se sairá, como uma espécie de vida paralela.

O futuro é almejado mais que o próprio presente, neste poema, como forma intacta do novo, da possibilidade de mudança, no tempo que “O desejo e a separação/ não estarão mais”¹⁴³. Na verdade sua determinação em negar o presente, torna possível a criação de outras dimensões históricas. Da experiência se elabora espectralmente um plano futuro. Essa característica rege o livro como um todo. Como uma engrenagem de três peças: a experiência,

¹⁴³ “Il desiderio e la separazione/ non ci saranno più” (FORTINI, 2014, p. 286).

reflexão e projeção futura, se movem vários poemas fortinianos.

Nestes poemas notamos um movimento cíclico e direcionado que instaura uma contundente negação do presente estabelecido e ao mesmo tempo tenta se firmar, às vezes, fantasmagoricamente, em um futuro que possa recuperar o estado original, intento tipicamente revolucionário. De fato, a cultura do pós-guerra se inspirava em uma mudança bem mais radical do que de fato foi, a revolução, que se distanciava do horizonte, deixa naqueles intelectuais algumas marcas. Recuperando Octavio Paz, a revolução é um membro duplo da história. Para ele a revolução é o sinal do nascimento da Idade Moderna, como também uma ideia hipnotizante de muitas consciências e gerações:

Em resumo, a revolução é um ato eminentemente histórico e, apesar disso, é um ato negador da história: o tempo novo que ela instaura é uma restauração do tempo original. Filha da história e da razão, a revolução é filha do tempo linear, sucessivo e irrepetível; filha do mito, a revolução é um momento do tempo cíclico, como o movimento dos astros e o rodízio das estações. A idade moderna rompe o vínculo que unia a poesia ao mito mas só para, logo em seguida, uni-a à ideia de revolução. Essa ideia proclamou o fim dos mitos – e assim se converteu no mito central da modernidade. A natureza da revolução é dupla mas nós não podemos pensar nela senão separando seus dois elementos e descartando o mítico como um corpo estranho... não podemos vivê-la sem enlaçar seus dois elementos. Pensamos sobre revolução como um fenômeno que responde às previsões da razão; vivemos a revolução como um mistério. Neste enigma reside o segredo de sua fascinação. [...] A história da poesia moderna, desde o romantismo até os nossos dias, não tem sido outra coisa senão a história de suas relações com esse mito. [...] Relações inflamadas e extremas, da sedução ao horror, da devoção ao anátema. [...] Essas violentas oscilações se repetem ao longo só século XIX diante de cada movimento revolucionário e culminam no século XX com as imensas sucessivas ondas de sentimentos contraditórios – outra vez do fanatismo à repulsão – que provocou no mundo inteiro a prolongada influência no mundo inteiro a prolongada influência da revolução bolchevique. (PAZ, 1993, p. 64-65).

Segundo o mexicano Octavio Paz, a história da poesia moderna está intimamente ligada com o mito da revolução, estas relações podem ser inflamadas e extremas, da sedução ao horror. Paz salienta que, no século XX, ela se manifesta em ondas de sentimentos contraditórios. Características que são avistadas como centrais em alguns poetas como Pasolini de “Versi del testamento”, e em Fortini. Poderia se acrescentar que as relações inflamadas e extremas ocorrem após uma horrorizada “exploração das vísceras da história” (BERARDINELLI, 1973, p. 106), que acabam por formar uma crítica tanto dialética quando antropológica, nos valendo das palavras de Berardinelli sobre Fortini.

Um dos textos mais ácidos e lúcidos de *Verifica dei Poteri*, “Astuti come colombe” (FORTINI, 2003, p. 44), aborda vários âmbitos dessas contradições destacando a relação da literatura com a indústria. No texto fica evidente que a preocupação em manter a capacidade

revolucionária da linguagem é muito maior que a sua crítica à poesia hermética, e que até mesmo essa poderia ser reabilitada, no sentido de causar o efeito de estranhamento da linguagem.

Fortini termina o texto dizendo que entender o mundo entorno a nós mesmos, significa também se ocupar de indústria, operários, luta sindical e política, é agir dentro, por conseguinte, não se pode negar nunca a própria palavra, onde fosse “possível causar ofensa salutar aos ofensores e justa injustiça aos injustos.”

4. 2 Benjamin e Agamben: o direito do *spiritus phantasticus*.

A reforma da consciência consiste apenas em despertar o mundo... do sonho de si mesmo.

Marx¹⁴⁴

No livro *Passagens*, Benjamin segue mostrando interesse pela instância onírica, como havia sinalizado na tese sobre o Barroco Alemão. Olgária Matos em *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant* sintetiza: “na imagem do sonho e da vigília Benjamin encontra o núcleo da alegoria.” (MATOS, 1999, p. 51).

O interesse de Benjamin parte de premissas que desarmam a oposição entre as ações tomadas em vigília e a obliquidade onírica, dizendo que decisões sérias como guerras, por exemplo, foram tomadas por conta de sonhos. Por isso, ele retoma, como exemplo, *Calderon de la Barca*, pois nesta história o sonho é o fundamento da *práxis*, o sonho profético da mãe, junto dos presságios, determina o encarceramento do filho Segismundo. No barroco o destino se torna visível como categoria histórico-natural, e o sonho era um instrumento capaz de legitimar a história. Lê-se num trecho de *Origem do drama barroco Alemão*: “Na gravura de Durer a ambivalência desse símbolo é enriquecida com o fato de que o animal aparece dormindo: os maus sonhos vêm do baço, mas os sonhos proféticos são também privilégio do melancólico. Esses sonhos, comuns aos príncipes e mártires, são bem conhecidos no drama Barroco.” (BENJAMIN, 1984, p. 175). Abaixo a gravura citada por Benjamin:

¹⁴⁴ MARX, Karl. Der historische Materialismus: Die Frühschriften (Leipzig, 1932), v. 1, p.226 (carta de Marx a Ruge; Kreuzenach, setembro, 1843) apud BENJAMIN, W. “Arquivo N”. In: *Passagens*, op. cit., p.499.



Figura 10 – Gravura de Albrecht Durer, *Melancholia*, 1514.

A relação benjaminiana da gravura de Durer com a bÍlis e a melancolia não é fortuita, visto que, no Renascimento, havia a Teoria Humoral de Hipócrates, na qual, acreditava-se que os traços da personalidade eram governados pelo equilÍbrio dos quatro humores do corpo humano: o sangue, a fleuma (ou muco nasal), a bÍlis amarela e a atrabÍlis (ou bÍlis negra), respectivamente do coraçaõ, sistema respiratÓrio, figado e baço. A atrabÍlis, fria e seca, quando em excesso tornava a pessoa propensa à melancolia, e segundo Benjamin aos maus sonhos. A doutrina da patologia humoral foi guia da prÁtica mÉdica por cerca de dois mil anos, atÉ a descoberta da estrutura celular, na qual “os orgÃos deixaram de ser considerados como massas consistentes resultantes da solidificaçaõ dos humores.”¹⁴⁵.

Giorgio Agamben, em *EstÂncias*, confirma ser o neoplatonismo florentino responsÁvel pela teoria mÉdica-mÁgica-filosÓfica de que a bilÍlis negra tem capacidade de reter e fixar os

¹⁴⁵ REZENDE, Joffre M. Dos quatro humores às quatro bases. In: *SciELO*. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/8kf92/pdf/rezende-9788561673635-05.pdf>>. Acesso em: 16 novembro 2018.

fantasmas do sonhos, e “identifica explicitamente a contemplação amorosa do fantasma com a melancolia” (AGAMBEN, 2007, p. 51). Para o italiano, Freud em nenhum de seus escritos elaborou uma verdadeira teoria orgânica dos fantasmas, muito menos definiu o papel deles na dinâmica melancólica ou onírica.

No entanto, ele afirma ser provável que:

a psicanálise contemporânea resgatou o papel do fantasma nos processos psíquicos e parece ter a pretensão de se considerar, cada vez mais explicitamente, como teoria geral do fantasma, encontraria um ponto de referência útil em uma doutrina que havia concebido o Eros como processo fantasmático e havia atribuído lugar importante ao fantasma na vida do espírito. (AGAMBEN, 2007, p. 49).

O ponto em comum entre a fantasmologia medieval, que era alicerçada por uma convergência da teoria aristotélica da imaginação, com a doutrina platônica do pneuma como veículo da alma, e a teoria médica-mágica-filosófica, segundo Agamben, é que “a fantasia (*spiritus phantasticus*) é concebida como um corpo sutil da alma que, situado na ponta extrema da alma sensitiva, recebe as imagens dos objetos, forma os fantasmas dos sonhos e, em determinadas circunstâncias, pode separar-se do corpo para estabelecer contatos e visões sobrenaturais.” (AGAMBEN, 2007, p. 50). E assim, o pensamento agambeniano conclui o capítulo “Os fantasmas de Eros” voltando os olhos para a gravura de Durer, figura 10:

O anjo que medita não é, segundo uma interpretação já tradicional, o símbolo da impossibilidade da Geometria, e das artes de alcançar o incorpóreo mundo metafísico, mas pelo contrário, é o emblema da tentativa do homem, no limite de um risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, do contrário, não poderia ser captado nem concebido. (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Dito isso, a fantasmagoria do poema, “A Mosca all’Hotel Metropol”, pode ser considerada um meio estético que possibilita a expressão artística, “daquilo que, não poderia ser captado nem concebido.” Garantindo o direito dos fantasmas falarem, e pode ser ainda, em última análise, uma alegoria dos fantasmas totalitaristas.

Outra premissa benjaminiana importante sobre isso se encontra no arquivo K 1,5 das *Passagens*, ao lembrar que a psicanálise tem como tácito o pressuposto que ignora a divisão entre o ocorrido em sonho e em vigília na compreensão da consciência empírica do ser humano:

É um dos pressupostos tácitos da psicanálise que a oposição categórica entre sono e vigília não tem valor algum para determinar a forma de consciência empírica do ser

humano, mas cede o lugar a uma infinita variedade de estados de consciência concretos, cada um deles determinado pelo grau de vigília de todos os centros possíveis. Basta, agora, transpor o estado de consciência, tal como aparece desenhado e seccionado pelo sonho e pela vigília, exteriores para o indivíduo. A arquitetura, a moda, até mesmo o tempo atmosférico, são, no interior do coletivo, o que os processos orgânicos, o sentimento de estar doente ou saudável são no interior do indivíduo. E, enquanto mantém sua força onírica, inconsciente e indistinta, são processos tão naturais quanto a digestão, a respiração etc. Permanecem no ciclo da eterna repetição até que o coletivo se apodere deles na política e quando se transformam, então, em história. (BENJAMIN, 2006, p. 436).

Com isso, Benjamin lança o pensar a história como relato do ocorrido, mais próximo do relato de um sonho, no qual o historiador assumiria a tarefa de interpretar esta rememoração do ocorrido como no sonho. Aqui há um encaminhamento interessante para a pergunta feita no início desse capítulo sobre se o ocorrido durante o sono pode ser considerado verdade, quando Benjamin se apropria do pressuposto da psicanálise, para dizer que o que ocorre no universo onírico não se distingue da verdade de quando o sujeito está acordado.

Aléxia Bretas também percebeu que o novo olhar de Benjamin de fazer história tem como propedêutica uma consciência “surrealista”, “flutuante” e “multifacetada” para trazer à tona possibilidades latentes da *Urgeschichte* (“história primeva” ou “proto-história”) como imagens de sonho, pois para ele há um conhecimento “ainda não consciente” do ocorrido, à espera de uma “apocatáse profana” (BRETAS, 2008, p. 33), essa mais próxima do despertar histórico.

Benjamin tenta questionar as bases do racionalismo cartesiano moderno no concernente à realidade em sua unidade, buscando encontrar “a constelação histórica do despertar”. Com isso, o alemão logrou na época estranhamento, ao configurar Marx-Freud-Jung “sem nunca resolver com clareza os detalhes dessa fusão”.¹⁴⁶ Havia a intenção por parte de Benjamin em explorar ainda mais a constelação do sonho, esta foi, em parte, tolhida durante as revisões de *Passagens*. No “texto programático – conhecido como “Exposè de 1935” - Benjamin privilegia categorias como: “imagens dialéticas”, “imagens do desejo”, “sonho”, “inconsciente da coletividade”, “fantasia imagética”, “mundo do sonho” e “despertar histórico”” (BRETAS, 2008, p. 144).

No entanto, no decorrer das seis versões, o aspecto onírico, central em vários pontos da articulação teórica, foi sendo abandonado, conforme a pesquisa de Aléxia Bretas em *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. As modificações são, também, fruto da

¹⁴⁶ COHEN, Margaret. “Walter Benjamin's Phantasmagoria”. *New German Critique*, n.48, 1989, p. 99.

interlocução com Adorno, através das cartas¹⁴⁷ enviadas para Benjamin, nelas se percebe cada vez mais duro o questionamento “científico” de Adorno para com os métodos de Benjamin. Além das objeções e prioridades do próprio Instituto, na figura de Horkheimer, que patrocinava a pesquisa, sobre o quê e como escreveria Benjamin.¹⁴⁸

Mesmo assim, algumas iluminações neste sentido são encontradas no Arquivo K:

Existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda “progressividade” do devir e comprova toda aparente “evolução” como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. Para o esquematismo dialético, que está na base desse processo, os chineses encontraram frequentemente em sua literatura contos maravilhosos e novelas expressões altamente acertadas. O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experimentar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere ao sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! - Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração. [...] O século XIX, um espaço de tempo [Zeitraum] (um sonho de tempo [Zeit-traum]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisto se assemelha do louco – dá início à viagem macrocósmica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, como a pressão arterial, os movimentos peristálticos, os batimentos cardíacos e as sensações musculares – que no homem sadio e desperto se confundem no murmúrio geral do corpo saudável – produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha e que, nas passagens, mergulha em seu próprio interior. É a eles que devemos seguir, para interpretar o século XIX, na moda e no reclame, na arquitetura e na política, como consequência de suas visões oníricas. (K1,4) (BENJAMIN, 2006, pp. 433-434).

Nesse novo olhar com o qual a história passa a ser escrita, segundo Benjamin, o ocorrido, fundamento do discurso histórico, deve ser arrancado do juízo do real e elaborado como rememoração, como quando relata-se um sonho. O despertar é o gatilho para a manifestação da anti-história. O sonho como a experiência que desmente a “progressividade” do devir.

Para Benjamin a consciência individual e a coletiva seguem dois caminhos distintos, a

¹⁴⁷ ADORNO, T. “Theodor Adorno: Letter to Walter Benjamin”. In: ADORNO, Theodor et *Aesthetics and Politics*. London; New York: Verso, 2007, p. 112-3. Apud BRETAS, 2008, p. 126.

¹⁴⁸ O Instituto de Pesquisa Social, no qual Benjamin era bolsista, recomenda o abandono do ensaio sobre Jung e o aconselha à se concentrar primeiro em “um artigo materialista sobre Baudelaire”, adverte BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p.52. E Aléxia Bretas nos lembra que a “A constelação histórica do despertar é a categoria construtiva-chave para o *Passagen-Werk* entre os anos de 1934-35, isto é, antes das interferências do Instituto. Por sinal, apenas nessa obra Benjamin se refere ao despertar em diversas ocasiões e sob várias perspectivas: “momento crítico na leitura das imagens oníricas” nos “Materias”, “paradigma do pensamento dialético” no “Exposé de 1935”, “revolução copernicana da rememoração” e “cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos” no “Arquivo K”, “reforma da consciência” no “Arquivo N”. (BRETAS, 2008, p. 141).

primeira mais próxima do despertar, enquanto a coletiva está mergulhada em sonho profundo. É no plano individual que o despertar coletivo se dá, na manifestação consciente que se rompe drasticamente, nas palavras de Benjamin, com o “progressivo” devir que justifica a “evolução” *descontrolada* da mente e da história. O romper com o *continuum* da história. A consciência onírica ao despertar propicia a revolução dialética, pois se interrompe o fluxo desordenado típico do sonho para uma nova concepção do ser, e, em última análise, da história.

No primeiro poema de Fortini destacado, na introdução deste último capítulo, “A Mosca, All hôtél Metropòl”, a descrição do sonho é acompanhada do despertar e é então que começava um dia verdadeiro, diz o poema, o sonho, neste caso, segue o trilho do imaginário, do onírico como o falso. Diferente do trecho do poema “Le poesie delle rose”, ambos do livro *Una volta per sempre*, pois neste último há uma outra concepção do onírico, aqui o sair do sonho se dá pela necessidade do despertar, pois “Noi dal sogno usciremo per esistere/ in una sola verità” (FORTINI, 2014, p. 286). Assim, a verdade única a ser experienciada ocorreria a partir do despertar.

O despertar seria o equivalente ao existir de fato e poderia ser associado à saída do sonho, ou o abandono da maneira ilusória de ver a realidade. Neste sentido do despertar, no “arquivo N” Benjamin se interroga: “Seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta?” (BENJAMIN, 2006, p. 505) Formulações que infelizmente não foram solucionadas, ou didaticamente postuladas por ele. Esse diálogo, convenhamos, não era simples pois a tradição materialista-dialética era contrária a “psicologização” das questões sociais, Benjamin, por exemplo, foi questionado inclusive por Adorno, sobre a necessidade de um método científico. Mesmo assim, isso não o limitou a formular uma série de considerações sobre a consciência onírica.

O despertar como forma existencial mais plena possível pode ser encontrado na base do Zen-Budismo, por exemplo, para o qual, o despertar é “libertar-se da falsa concepção do ser, para em seguida acordar a nossa mais íntima e pura sabedoria divina, chamada pelos mestres de Zen, a mente do Buda ou Bodhi” (SUZUKI, 1969, p. 13) diz Jung no prefácio da *Introdução ao Zen-Budismo*. Benjamin não se envereda por este caminho, pois sabia das inquietantes dificuldades que o Ocidente filosófico e religioso (católico), preferiu ignorar, tentando se distanciar do misticismo a qualquer custo. Benjamin se debruça então na elaboração, ou não, do conceito de *revolução dialética da rememoração*, seguindo seus

preceitos sobre a forma pela qual vemos a história, agora a partir do despertar.

Com conceito de *revolução dialética da rememoração* Benjamin propõe pensar o ocorrido como a memória de um sonho, o modelo à ser seguido, defendido pelo filósofo alemão, é o daquele homem que inicia a viagem macrocós mica através do próprio corpo, principalmente quando a “inaudita acuidade de sua sensibilidade” produz imagens delirantes ou oníricas capazes de traduzir sensações. E assim também pode acontecer em nível coletivo, que “sonha em seu próprio interior”. Benjamin diz isso depois de afirmar que no século XIX a consciência individual se mantinha em reflexão vigilante e então propõe direcionar essa atenção para os processos do próprio corpo, ao movimento peristáltico, por exemplo. Para ele a compreensão macrocós mica parte de ocupar-se de si mesmo. Levando água ao antigo moinho socrático da *epimeleia heautou*¹⁴⁹.

Pois, para os gregos não havia acesso à verdade macrocós mica sem *ascese*, ou a obra de si, “Em outros termos, na cultura europeia até o século XVI, a pergunta é: 'Qual é o trabalho que devo fazer comigo mesmo a fim de me tornar capaz e digno de alcançar a verdade?'" (GROS, 2004, p. 56) diz Francesco Paolo Adorno em *A tarefa do intelectual: o modelo socrático*, em que se defende que a atitude política de um filósofo, ou de um intelectual não deve ser medida por suas ideias, mas enquanto modo de vida, seu *ethos*. Neste texto ele desenvolve o critério socrático que permite julgar a verdade de um discurso pelo modo de vida do discursante. E para isso recorre ao modelo:

A importância de Sócrates vem, antes de tudo, do fato de que ele sabe se ocupar de si mesmo: ele é aquele que pratica a *epimeleia heautou*. Sem querer discutir essa noção, é preciso apenas observar que o cuidado de si deriva de uma tradição religiosa que o busca enquanto relação estrita e pessoal que o sujeito, ao preço de um trabalho de conversão de si, pode manter com a verdade. O cuidado de si funda-se no conhecimento de uma certa verdade que o próprio indivíduo aciona e que ele utiliza para transformar sua subjetividade. (ADORNO, Org. GROS, 2004, p. 59).

Dito isso o autor acrescenta que já para os gregos o acesso à verdade requeria qualidades morais, uma transformação do sujeito moralmente digno de ser considerado sujeito verídico. Quer se destacar do modelo socrático que o acesso de si poderia levar à compreensão da Verdade, ou seja, que a verdade poderia ser acessada dentro de si. Verdade única que segundo o poema de Fortini “La poesia delle rose”, “Nós do sonho sairemos para existir/ em uma só verdade”, seria alcançada com o despertar. Tal verdade seria acessada na

¹⁴⁹ Francesco Paolo Adorno, em *A tarefa do intelectual: o modelo socrático*, sugere para mais informações sobre essa noção ver o texto *Discorso e verità nella Grecia antica* de Michel Foucault.

viajem macrocós mica através do próprio corpo proposto por Benjamin? O acesso ao plano onírico? É no arquivo K1,5, que ele acrescenta a importância de acessar as imagens oblíquas e delirantes do sonho.

Sobre o acesso e a questão do sonho, é possível encontrar referências em outro poema de Fortini, vejamos “Sopra questa pietra” do último livro publicado meses antes de sua morte em 1994, *Composita Solvantur*:

Sopra questa pietra
 posso ora fermarmi. Dico alcune parole
 nello spazio vuoto preciso.
 Le grandi storie
 tentennano in sonno, vacillano
 nelle teche i crani
 dei poeti sovrani.
 L'enigma verde ride la sua promessa.

Olmi e oh vetrati di Trinity illuminatevi!
 Ecco il fulmine di giugno.
 Batte l'acquata gronde e guglie.
 Lo spazio dei dilemmi è verde e vuoto.
 Non può vedermi più nessuno qui, nessuno
 mi farà male mai più.

(FORTINI, 2014, p. 552).

O poema de metro livre e em primeira pessoa, não é efeito de imediatez emotiva, dirige-se à totalidade levando-nos a refletir sobre o humano e a realidade histórica, em última instância as “batalhas” que permeiam a literatura e a vida. Este poema começa com uma pedra, um túmulo. Nas notas da edição que reúne a poesia completa de Fortini, o próprio poeta diz que “Trinity” na abertura da segunda estrofe alude à capela de Trinity College de Cambridge, onde está o monumento fúnebre de Francis Bacon (1561-1626)¹⁵⁰ cuja epígrafe em latim de Henry Wotton inspirou o título desse livro. Esta termina com: “se dissolva tudo o que é composto, a desordem suceda à ordem (mas também, como era nos remotos preceitos alquímicos, se dê o inverso)”¹⁵¹. É deste lugar que o poeta pode agora se firmar e pronunciar palavras ao vazio.

O advérbio de tempo “agora” indica que talvez antes esse firmar-se, para falar, não fosse possível. Talvez uma alusão do período de censura que a Itália viveu durante o regime

¹⁵⁰ Cujo pensamento filosófico voltou-se para realizar uma série de tratados chamados *Instauratio magna* (Grande restauração). Método esse que almejava substituir o de Aristóteles.

¹⁵¹ “si dissolva quanto è composto, il disordine suceda all’ordine (ma anche, com’era nel vetusto precetto alchemico, si dia l’inverso” (FORTINI, 2014, p. 581).

de Mussolini. Diante desta possibilidade do dizer que se faz presente, encontra-se o verso: “as grandes histórias oscilam no sono”. Com esse verso se pode notar a existência de histórias que vagueiam pelo sono, ou no plano onírico, poderiam ser ainda as histórias, projetos do próprio Francis Bacon, já que o poema faz referência ao seu túmulo.

Algumas histórias “permanecem no ciclo da eterna repetição até que o coletivo se apodere delas na política e quando se transformam, então, em história” diz Benjamin, no já citado arquivo K1,5, (BENJAMIN, 2006, p. 435), dito isso, se faz oportuna a analogia com a teoria do inconsciente coletivo de Jung, pois para ele há uma memória coletiva que se repete. Vale ressaltar, a partir desta colocação de Benjamin, que é necessário o gesto de apropriação, o movimentar-se no sentido de tomar estas histórias para si.

Na sequência do poema, “Sopra questa pietra”, outro lugar no qual é possível encontrar as histórias vacilantes é dentro da caixa de exposição, uma espécie de relicário, onde se encontram os crânios. Talvez a imagem mais intrigante do poema, que reflete o *eu* como peça de visitação. Lá estão as grandes histórias, condicionadas ao inconsciente, representado pela imagem dos crânios dos poetas soberanos.

Esta imagem explora o lugar de onde surge a poesia, seu *spiritus phantasticus*, que assim poderia ser visivelmente acessada, e ainda explora a potência do espaço onírico como porta do inconsciente, pois lá, vacilantes, podem estar as histórias. É no crânio exposto que ecoará pelos tempos a voz desses poetas mortos. Inclusive a do próprio Fortini. O acesso à Verdade das grandes histórias está, como no modelo socrático, no conhecimento de uma verdade “acionada pelo próprio indivíduo e esta transforma sua subjetividade”

4.3 O sonho como fonte de conhecimento: a cosmopolítica Yanomani e o perspectivismo ameríndio.

O que é um mito?

— *Se você perguntasse a um índio americano, é muito provável que ele respondesse: é uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguiam. Esta definição me parece muito profunda.*

Lévi-Strauss e Eribon

O homem é uma invenção da qual a arqueologia do nosso pensamento facilmente demonstra a data recente. E, talvez, o fim próximo.

Michel Foucault.

Sem a intenção de uma simetria cronológica entre a noção que se possa aferir do onírico na poesia de Fortini com a noção yanomami do universo onírico, e sim pelo simples prazer da exploração de novas leituras se fez interessante a aproximação da poesia europeia vista pelas lentes da cosmovisão ameríndia. A leitura proposta no presente trabalho parece significativa, para não dizer necessária, como forma de “perspectivar contrastes”, na medida em que busca a partir do prisma americano lançar um olhar sobre a poesia produzida na Itália. Também como um pequeno gesto, no sentido de seguir os passos de Lévi-Strauss, o qual “tirou a imaginação conceitual ameríndia do gueto”, como diz Viveiros de Castro. Com o objetivo de contribuir em afastar a política ameríndia do elemento do arcaísmo, da carência, de uma cultura da pobreza, na qual foi submetida após o genocídio pós-colombino. Tendo consciência que esta tentativa de abordar o pensamento ameríndio é depurada e simplificada de modo a tornar possível a aproximação com a filosofia ocidental.

Essa aproximação se baseia em um determinado “acontecimento científico incontestável”, como escreveu Viveiros de Castro, no prefácio do livro *A queda do céu*, sobre essa obra, que segundo ele levará alguns anos para ser devidamente assimilada pela comunidade antropológica, mas que no entanto o será, pois, é sabido ser chegada a hora de ouvir e levar *absolutamente* a sério o que dizem os índios e todos os povos 'menores' do planeta.

A leitura do sonho realizada no presente trabalho de fato vem se delineando a partir dos questionamentos de Walter Benjamin a respeito do onírico. Quando Benjamin diz que “A história do sonho ainda está por ser escrita e compreendê-la significaria dar um golpe decisivo na superstição do estar-presos à natureza, por meio de uma iluminação histórica”¹⁵², fica difícil negar a ânsia em problematizar possíveis caminhos, no entanto, há de se levar em consideração que o cientificismo ontológico, mesmo tentando, não consegue se distanciar muito da tarefa de suprir lacunas filosóficas.

Dito isso, se evitará trazer a cosmovisão ameríndia como resposta a ser dada aos questionamentos de Walter Benjamin, pois se pretende, pelo menos, trazer o pensamento ameríndio como mais um sistema de conhecimento, tentar estabelecer, ainda que, de forma incipiente e simplificada – nesse momento – uma relação complementar entre as duas linhas de pensamento.

O antropólogo francês Lévi-Strauss, na citação abaixo, mostra quão emblemático é

¹⁵² BENJAMIN, W. “Traumkitsch”. In: *Gesammelt Schiften*, II-2, p. 620-22 apud ROUANET, S. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 88-89.

poder ouvir sobre esse sistema de conhecimento que tanto diz sobre nossa existência, mas que ainda temos dificuldades para compreender:

O xamã-yanomami – cujo testemunho pode ser lido adiante – não dissocia a sina de seu povo da do restante da humanidade. Não são apenas os índios, mas também os brancos, que estão ameaçados pela cobiça de ouro e pelas epidemias introduzidas por estes últimos. Todos serão arrastados pela mesma catástrofe, a não ser que se compreenda que o respeito pelo outro é a condição de sobrevivência de cada um. Lutando desesperadamente para preservar suas crenças e ritos, o xamã yanomami pensa trabalhar para o bem de todos, inclusive seus mais cruéis inimigos. Formulada nos termos de uma metafísica que não é nossa, essa concepção da solidariedade e da diversidade humanas, e de uma implicação mútua, impressiona pela grandeza. É emblemático que caiba a um dos últimos porta-vozes de uma sociedade em vias de extinção, como tantas outras, por nossa causa, enunciar os princípios de uma sabedoria da qual também depende – e somos ainda muito poucos a compreendê-lo – nossa própria existência.¹⁵³

Para poder compreender essa metafísica diferente da nossa se faz interessante, para não dizer necessário, trilhar o conceito de “multinaturalismo” desenvolvido pelo etnólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro em *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*,¹⁵⁴ pois não se exagera ao dizer que o pensamento ameríndio traz consigo outra maneira, muito mais elástica no que diz respeito à compreensão do sonho, como vislumbrava Walter Benjamin. No entanto, isso só é possível graças a um sistema de conhecimento diversificado, um outro olhar para compreender, por exemplo, o que é humano. De antemão adverte-se que isso seria de fato possível através de outras lentes, outras categorias, mas se reconhece que ainda não as temos, o que explicaria a necessidade de uma “projeção cosmopolítica deformante da nossa tradição”, conforme Castro. Além do que, seria irresponsável trazer a visão Yanonami do sonho sem ao menos tentar elucidar as bases do seu pensamento.

Por mais que a noção de pensamento possa parecer admissível somente para os brancos, talvez por estar relacionada com uma tradição letrada, com transmissão formal, escolas e disciplinas, e essa, portanto, seria inviável para os povos da floresta, Viveiros de Castro enfatiza que essa distinção é ilusória. Além do que, nessa distinção cultural, muitas vezes, os brancos consideram a cultura indígena mais como uma cognição inata do que propriamente um pensamento.

Viveiros de Castro aponta que ao considerar a cognição ameríndia como primitiva, ou

¹⁵³ LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 7, apud KOPENAWA, ALBERT, 2017, p. 5.

¹⁵⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. In: *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep. 2004. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/197>>. Acesso em: 19 outubro 2018.

mais próxima da natureza humana, enquanto a filosofia grega, ao contrário e, por exemplo, seria suplementar ou mais complexa, é nada mais do que evidência da nossa falta de ferramentas históricas, arqueológicas e sensibilidade cultural adequada para perceber a complexidade destas culturas, inclusive, para se conceituar a natureza humana.

Sendo assim, o pensamento ameríndio parte de pressupostos fundamentais que agem sobre a realidade imanente em um conjunto de mitos e práticas exercidas por especialistas em cultura indígena, como os xâmas ou pajés, e são transmitidos por gerações.

O referido artigo de Viveiros de Castro é uma versão resumida do capítulo 8 do livro *A inconstância da alma selvagem* (2002).¹⁵⁵ Neste texto o estudioso parte da consideração de que muitos antropólogos já concluíram, que a distinção entre as categorias Natureza e Cultura são inviáveis para descrever os domínios internos das cosmologias ameríndias. O termo cosmologia é aqui utilizado como conjunto de concepções que servem para explicar a existência do mundo e dos seres.

Para muitos povos do continente americano, do Alasca à Terra do fogo, o mundo é habitado por diferentes espécies de seres, e cada espécie apreende o mundo de acordo com sua perspectiva sobre si mesma. A referência comum “não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição das espécies”. Nisso o “multinaturalismo” tem suas exigências:

Tal crítica, no caso presente, exige a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de ‘Natureza’ e ‘Cultura’: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos. Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo ‘multinaturalismo’ para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias ‘multiculturalistas’ modernas. Enquanto estas se apóiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas — a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a natureza ou o objeto a forma do particular.¹⁵⁶

Conforme a citação, na cosmologia ameríndia o substrato de todas as espécies tem

¹⁵⁵ Publicado pela editora Cosac & Naify em 2002, que serviu de base para uma comunicação realizada em agosto do mesmo ano nas dependências da PUC-RJ.

¹⁵⁶ VIVEIROS DE CASTRO. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4100301/mod_resource/content/1/3%20Viveiros%20de%20castro%20perspectivismo.pdf. Acesso em: 05 janeiro 2018.

uma unidade do espírito, uma condição humana, ou seja, o que há de comum entre homens e animais não é a animalidade e sim a humanidade, o que os diferenciam não é o espírito e sim a diversidade dos corpos. Com base em suas referências mitológicas, os yanomamis, entre outros povos, entendem suas origens como o tempo em que todos os seres, animais e plantas, manifestavam capacidades de consciência e intencionalidade semelhantes aos humanos de hoje. Os mitos explicam como algumas dessas capacidades passaram para um estado latente, e outras foram perdidas. Nisso os humanos permaneceram iguais, assim como *Omana* os havia criado, e foram os animais que teriam se modificado.

O conceito abrange a ideia de que cada espécie tem sua própria perspectiva, não somente baseada na cadeia alimentar, sendo que todas elas contêm o princípio de humanidade, esse princípio perpassa todo o universo, portanto, o humano é uma condição que pode ser manifestada ou não pelas espécies. No perspectivismo, por exemplo, o que chamamos sangue pode ser a cerveja para um jaguar.

Há uma anedota de Levi-Strauss usada por Viveiros de Castro em que, enquanto os espanhóis, nas Antilhas, enviavam comissões de inquiridos para averiguar se os índios tinham ou não alma, os índios afogavam os espanhóis capturados para verificar se os cadáveres eram ou não sujeitos à putrefação. Pois, a dúvida que os tomava era se os brancos eram ou não divindades, se estavam vendo um corpo material ou espiritual. Com essa anedota o antropólogo aproximava o etnocentrismo ameríndio do nosso. Viveiros de Castro vai além dizendo que não precisamos mais provar o quanto eles são etnocêntricos, pois podem facilmente serem cosmocêntricos, trata-se de mostrar quão pouco humanos somos nós que conseguimos opor humano (com alma) e não-humano (sem alma), enquanto eles nunca o fizeram.

Feita rapidamente a premissa do perspectivismo, e tentando deixar de lado as dicotômicas estruturas do pensamento filosófico ocidental, lê-se sobre o pensamento yanomami, no concernente ao sonho:

Nós, Yanomani, quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las em sonho. Esse é o modo nosso de ganhar conhecimento. Foi, portanto, seguindo esse costume que também eu aprendi a ver. Meus antigos não me fizeram apenas repetir suas palavras. Fizeram-me beber *yãkoana* e permitiram que eu mesmo contemplasse a dança dos espíritos no tempo do sonho. Deram-me seus próprios *xapiri* e me disseram: “Olhe! Admire a beleza dos espíritos! Quando estivermos mortos, você continuará a fazê-los descer, como nós fazemos hoje. Sem ele seu pensamento não poderá entender as coisas. Continuará na escuridão e no esquecimento”!. Foi assim que eles me abriram os caminhos dos *xapiri* e fizeram crescer meu pensamento. Agora, vou envelhecendo e, por minha vez, trato de transmitir essas palavras aos

jovens, para que elas não se percam jamais e sejam esquecidas. Se eu não tivesse conhecido os espíritos, teria permanecido ignorante e falaria sem saber algum. Graças a eles, ao contrário, minhas palavras podem seguir uma à outra e se estender por todas as partes onde se deslocam. Podem falar de todas as terras desconhecidas de onde descem. É esse nosso modo de ficar sabido. Nós habitantes da floresta, nunca esquecemos os lugares distantes que visitamos em sonho. De manhã, quando acordamos, suas imagens permanecem vivas em nossa mente. Ao evocá-las pensamos satisfeitos: “Essa é a beleza dos *xapiri* que os antigos conheceram antes de nós! É assim que, desde o primeiro tempo, eles dão a ouvir os cantos e dançam para se apresentar!”. Essas imagens permanecem nítidas e sempre voltam em nosso pensamento. As palavras dos espíritos que as acompanham também ficam dentro de nós. Não se perdem jamais. Esse é o nosso histórico. É a partir delas que podemos pensar com retidão. É por isso que eu digo que nosso pensamento é parecido com as peles de imagens nas quais os brancos guardam os desenhos das falas de seus maiores. Depois, fazemos com que essas palavras vindas do valor de sonho dos espíritos sejam ouvidas pelas pessoas de nossas casas. Nós não as enganamos, como fizeram no passado os de *Teosi*, que ficavam repetindo: “*sesusi* vai descer na floresta! Se ele quiser, hoje ou amanhã, vai chegar entre nós!”. Mas o tempo passou e nada aconteceu. Nós, xamãs, nunca falamos desse modo. Jamais iludimos os nossos só olhando desenhos de palavras para poder falar. Não precisamos cravar o nosso olhar em peles de papel para nos lembrarmos das palavras dos *xapiri*! Elas estão coladas em nosso pensamento e surgem em nossos lábios, sem fim, assim que viramos espíritos. É por isso que somos capazes de revelá-las em seguida aos que nos escutam. São essas palavras sobre as coisas que vi em sonho que eu tento explicar aos brancos para defender a floresta. Se eu não tivesse nenhuma casa de espíritos e fosse incapaz de ver qualquer coisa, não teria nada a dizer. Meus olhos dariam dó de ver, minha voz seria hesitante e quem me escutasse logo perceberia a ignorância e o medo entorpecendo minha boca. (KOPENAWA, D.; ALBERT, B 2017, pp. 465-466).

Com base no relato de Davi Kopenawa a respeito do sonho, pode-se dizer que para o povo Yanomani, o sonho é parte fundamental do sistema de transmissão oral e imagético de conhecimentos. Para muitas culturas ameríndias, como os Yanomamis, o espaço do sonho contém os espíritos do passado e seus ensinamentos, o acesso a eles é de suma importância para a continuidade de sua Verdade. Ao prepararem o pó *yãkoana* e soprarem em suas narinas os xamãs dormem em estado de fantasma, entrando em contato com os *xapiri*. São os xamãs que possuem dentro de si o valor de sonho dos espíritos, são estes espíritos que os permitem sonhar tão longe. O xamã tem permissão para transitar entre o mundo dos vivos e dos mortos, ele é o mediador de mundos, quem compreende e atua em ambas dimensões, conhecendo ambas legislações, por esta razão ele é o responsável por transmitir os conhecimentos ancestrais ao seu povo.

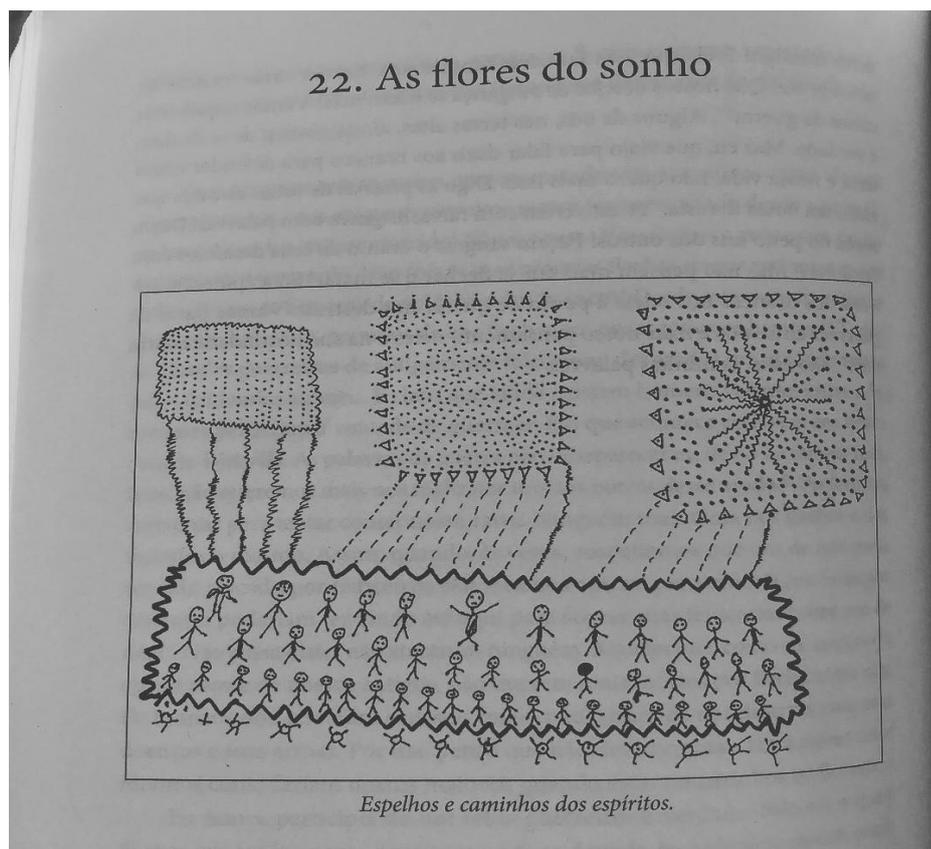


Figura 11 – As flores do sonho. Foto: KOPENAWA, D; ALBERT, B. 2017, p. 454.

Na figura 11 é difícil dizer com precisão, mas é possível notar a partir do desenho de Kopenawa que são vários e distintos caminhos para o sonhador seguir, conforme a vontade dos espíritos que os conduzem, ao que parece ser três tipos de sonhos ou planos possíveis durante a viagem onírica.

Outro fator que não se pode negar, e que, em alguma medida, traz esse trabalho ao pensamento yanomami, é como este exercício fantasmagórico da poesia fortiniana trabalha intimamente com a transcendência metafísica, surreal, e sobrevive anacronicamente sobre o passado e o futuro, e ainda, tem voz para intervir no presente, e como tem capacidade de colocar em discussão os limites do humano, sua compreensão de si e principalmente da morte.

Pensando rapidamente na mítica central que carrega o título do livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert, *A queda do céu*, trata de um conjunto de visões apocalípticas sobre a possibilidade do céu cair. O que é compreensível se levado em consideração o ponto de vista de Ernesto De Martino sobre os mitos, ele explica que “quando a rigorosa repetição da ordem

fundada nas origens míticas é abalada”¹⁵⁷, como, por exemplo, com a colonização escravagista na América, ocorre a experiência ou profecia de uma eminente catástrofe do fim do mundo, como punição. O que seria uma forma de auto-preservação do lugar “onde a consciência cultural se orienta” no sentido de proteger o futuro e assim, “o mundo primitivo se mantém, é operável, enquanto é visto pela consciência cultural como um mundo das origens que se repetem cerimonialmente”¹⁵⁸.

E de fato, como já visto, na primeira citação de Lévi-Strauss, no início dessa parte, o livro trata de verdades em que “todos seremos arrastados pela mesma catástrofe”, o que lembra a descrição de *Angelus Novus* bejaminiana, pois além do registro dos conhecimentos de um povo, *A queda do céu* é, antes de tudo, um apelo contra formas destrutivas de exploração da terra, sobre isto veremos mais adiante.

Outro poema de Fortini em que o onírico se integra ao mundo mítico, eterno é “A Cesano Maderno”, lê-se as duas últimas estrofes:

[...]

la ciotola di legno e comprano al negozio
del padrone, nell'alto Perù o nell'interno
dell' India? Lungo le grandi autostrade fra i traini
militari la sera si torna.

Cene di pane ancora senza lievito. Non è
perduto il mondo eterno, è ancora nel sonno
dove non passano più
i muli dove sola da vipera vive.

(FORTINI, 2014, p. 276).

O poema, do terceiro livro *Una volta per sempre* (1963), nasce contemporaneamente ao milagre econômico italiano, e ao período em que Fortini explorava a representação do

¹⁵⁷ Il crollo del mondo nel mondo primitivo assume il carattere di una minaccia o di una punizione per qualche alterazione introdotta dagli uomini nella rigorosa ripetizione dell'ordine fondato nelle origini mitiche. Lì dove la coscienza culturale si orienta verso il riassorbimento della proliferazione del divenire in una identità fondatrice che il rito come il costume iterano indefinitamente, il mondo crolla come minaccia e come punizione perché tale riassorbimento non ha avuto luogo. Quando la trasgressione dell'ordine, come nel caso della colonizzazione bianca o della deportazione degli schiavi dall'Africa in America, investe i singoli o i gruppi, l'esperienza del crollo o la profecia di una imminente catástrofe fanno la loro comparsa. Il mondo primitivo si mantiene, è operabile, in quanto è vissuto dalla coscienza culturale come un mondo delle origini che si ripetono cerimonialmente; il mondo è stato fondato “una volta” e il rito sempre di nuovo lo riconduce e lo trattiene in quell'ordine di fondazione. In tal modo il divenire è occultato, appartiene non alla coscienza culturale egemonica, ma piuttosto alla coscienza subalterna, che in tanto “sta nella storia” (e quindi innova, decide, si adatta alla mutevole realtà esistenziale) in quanto vela la storicità nella metastoria mitica. (DE MARTINO, 1977, p. 361).

¹⁵⁸ “Il mondo primitivo si mantiene, è operabile, in quanto è vissuto dalla coscienza culturale come un mondo delle origini che si ripetono cerimonialmente” (DE MARTINO, 1977, p. 361).

teatro épico brechtiano, repleto de *enjambements*¹⁵⁹ e assimetrias métricas, como se pode notar no primeiro verso e terceiro, respectivamente. Dividido em dez quartetos, no poema há a descrição das cenas da paisagem da cidade de Cesano Maderno, na região da Lombardia (Itália), das pessoas, inclusive nomeando-as Carlo, Michele, Noventa e Salvini. Nas primeiras sete estrofes o ritmo se aproxima da prosa descritiva, voltadas para as características da cidade até que na sétima estrofe surgem dois versos com duas questões “Por que falas deles? Te sente judeu,/ você que nunca o quis ser?”¹⁶⁰. O que parece ser uma autoreflexão, e com isso o ritmo tranquilo é abandonado. Se repete a interrupção ou sobreposição rítmica, já estudada, que Francesco Diaco chama de “deslocamento entre o horizonte do eu poético com o autor”, faz emergir nos versos perguntas diretas (tu), que parecem vir de uma outra voz, uma espécie de alter ego no poema: Ao descrever a vida dos outros parece haver um espelhamento, seguido de violenta indignação sobre a própria condição e esta constatação toma a fruição do poema, modificando sua estrutura, até então prosaica.

Pois, como o poema mesmo diz as cenas poderiam ser do alto Peru ou da Índia, estas cenas são acrescidas dos versos: “Não é/ perdido o mundo eterno, está ainda no sono/ onde não passam mais/ as mulas onde só a víbora vive.”¹⁶¹, aqui Fortini aponta para um espaço outro, um mundo eterno, que ainda não foi perdido, e que está ainda no plano onírico. O advérbio ainda no poema de Fortini deixa uma sensação de que há a possibilidade de se perder o mundo eterno, e curiosamente *A queda do céu* se trata dessa possibilidade do céu cair, de se perder o mundo eterno, onírico. Segundo Davi Kopenawa, são os xâmas junto aos espíritos da floresta que seguram a barriga do céu, os guardiões da vida na terra.

Os versos de “A Cesano Maderno” como se pode ler ecoam de uma noção mais ampla sobre a realidade do sonho, na qual, o mundo eterno poderia ser acessado em estados profundos do inconsciente via sonho. Tal noção parece encontrar mais semelhanças no conceito de inconsciente coletivo de Jung do que na definição freudiana de inconsciente¹⁶². O

¹⁵⁹ Giorgio Agamben o define: “Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica ou uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela.” (AGAMBEN, 2002, p. 142).

¹⁶⁰ “Perché parli di loro? Ti senti ebreo,/ tu che non l'hai voluto?” (FORTINI, 2014, p. 276).

¹⁶¹ “Non è/ perduto il mondo eterno, è ancora nel sonno/ dove non passano più/ i muli dove sola la vipera vive.” (FORTINI, 2014, p. 276).

¹⁶² A diferença fundamental entre as psicologias de Freud e Jung está em suas respectivas concepções do inconsciente. Para Freud, o inconsciente era predominantemente de natureza pessoal, contendo elementos que nunca tinham sido conscientes e outros que foram esquecidos ou reprimidos. Jung reconheceu esses aspectos, mas acreditava que o inconsciente era muito mais que isso. Considerou-a a própria fonte da consciência, sustentando que desde o início de nossa vida temos nosso inconsciente e não somos, ao nascer, uma *tabula rasa* como acreditava Freud. A mente

próprio Fortini se mostrou a par dos estudos de Jung em seu trabalho *O movimento surrealista*:

A obra do psicanalista Jung traçara toda a rede das relações que liga as imaginações mórbidas dos doentes mentais às figurações da alquimia e da magia, aos seus símbolos e os mitos do “inconsciente coletivo”; e, a propósito disso, falava ele de “arquetipos” profundos do sentimento religioso. Não é, pois, de estranhar que por este caminho, apesar das resistências, das precisões (e quando necessário, das excomunhões) de um Breton, toda uma hoste do surrealismo começasse ou voltasse a cortejar o sentimento religioso e, frequentemente, adotasse um impreciso anarquismo, quando não a aberta reação política. (FORTINI, 1965, p. 44).

Ao identificar os “arquetipos” como sentimento profundo de cunho religioso Fortini nos traz a relação pela qual Breton e outros surrealistas tendiam, de certa maneira, ao sentimento religioso, ao mágico, ao símbolo e à ritualística. O mito como matéria latente do surrealismo e o surrealismo como política do devir. Uma espécie de carapaça neurótica que protegia as potências do ser de toda hegemonia operante no pós-guerra. A poesia fortiniana busca certa compensação simbólica mesmo estando subordinada pela urgência revolucionária. Como no poema “MANIFESTI” visto no segundo capítulo, no qual termina com um signo obnubilante, da “MADRE NOSTRA MASCHERA GIALLA” (FORTINI, 2014, p. 25).

Outro aspecto importante do poema “A Cesano Maderno” são os animais que figuram ou não o mundo eterno, em destaque para a serpente que seria a única que ainda vive nesse lugar. A serpente será um animal caro a Fortini que em 1984 lança sua quinta coletânea de poemas, justamente, com o título *Paesaggio con serpente*. O poeta retoma, aqui, um quadro de Nicolas Poussin, exposto na Galeria Nacional de Londres, retrato de um homem morto por uma víbora em uma paisagem próxima aos castelos romanos. O volume se abre, ainda, com uma citação em latim “cantando rumpitur anguis” (o canto-encanto pode matar a serpente), se trata do verso 71 da oitava *Ecloga* de Virgílio.

consciente, segundo Jung, “promana de uma psique inconsciente, que é mais antiga do que ela e continua funcionamento juntamente com ela ou mesmo apesar dela”. Assim Jung distinguiu duas esferas na psique inconsciente: um inconsciente pessoal, pertencente ao indivíduo, e um inconsciente coletivo, que representa um estado mais profundo da psique, comum a toda a humanidade. (CAPRA, 2012, p. 353). Nancy foi certo sobre a descoberta de Freud: “Así, lo que Freud había nombrado con torpeza lo ‘inconsciente’, como heredero que era de una tradición romántica, no es para nada otra consciencia, o una consciencia negativa: es sencillamente el mundo” (NANCY, 1993, p. 77-8).



Figura 12 – Nicolas Poussain, *Paisagem com Homem Morto por uma serpente*, 1648.

A serpente em muitas culturas é um arquétipo a ser vencido, tanto como representação do mal, quanto como guardiã do conhecimento, no caso da bíblia. Nas chamadas mirações, ou visualizações que acontecem durante os rituais xamânicos, por exemplo, é comum nos relatos a aparição da serpente, geralmente ela aparece para distrair o sujeito do verdadeiro conteúdo a ser revelado. É recomendado aos participantes da cerimônia se deixarem ser engolidos pela víbora para poderem acessar à mensagem, o que pode ser associado aqui ao “cantando rumpitur anguis”, no sentido de superar a serpente.

A presença do perigo, da violência sofrida ainda ecoa no quinto livro de Fortini, um sinal consolidado em sua poética. Aqui se pode sentir o paralelismo dos símbolos com a continuação da luta, das verdades a serem ditas. A segunda seção de *Paessagio con serpente* “Circostanze”, por exemplo, contém um dramático monólogo chamado *Gli anni della violenza*, em memória de E. C. G.¹⁶³, em que Fortini esquematiza uma série de citações do diário de Che Guevara, as quais evocam as últimas semanas do guerrilheiro. Versos como: “I compagni/ distinguono le sipei nel corteo tra le bandiere.” e “ Gli anni della violenza/ anche in me hanno lasciato i loro segni../ Negli ultimi giorni i miei ordini sono spesso ignorati.”

¹⁶³ O poema refere-se ao revolucionário argentino Ernesto Che Guevarra, como E.C.G.

(FORTINI, 2014, p. 411) demonstram o cerco sendo fechado ao redor de Che Guevara, o fim de uma batalha. Que representava o fim da esperança revolucionária na América Latina.

Oscilando entre esse tipo de denúncia histórica e o transcendental está a segunda seção da segunda parte de *Paessaggio*, “Exultet”, curta seção com apenas quatro poemas. O título faz referência direta ao canto litúrgico entoado para celebrar a ressurreição de Cristo. Após o poema “Entra”, no qual a noite se personifica com braços, unhas e é chamada de impiedosa delícia dos espíritos, encontra-se o poema “Accesi...”

Accesi di risa di lampi
amorevoli
tramutati travolti soccorrevoli
una volta ho veduto
i corpi del mio corpo.

Sulla soglia di diamante
si davano il bacio di pace.

(FORTINI, 2014, p. 456).

Neste poema, em que os corpos do corpo estão acesos e puderam ser vistos, há uma perspectiva de si como sujeito que contém mais de um corpo. Essa miragem filosófica transcende a material instância do Eu, tende a suspender as pressuposições de unidade do homem, abrindo caminhos interditos pelo humanismo sobre si mesmo.

A assonância em “i” da primeira estrofe do poema se referem “ai corpi” - aos corpos - estarem acesos de risos e luz, amáveis. Pensar nos corpos do sujeito expande a ideia antropocêntrica de um corpo único, transcende o limite do corpo em uma abordagem quase metafísica. Discussão essa recuperada por Derrida no colóquio em Nova York em outubro de 1968, “Filosofia e antropologia”, no qual, ele centra a problemática do encontro em humanismo ou metafísica.

A crise do humanismo foi longamente discutida na segunda metade do século passado, Fortini, por exemplo, recupera de Levi-Strauss, em *Antistoricismo* (1962), que a historicidade é o último refúgio do humanismo transcendental. A crise da história, da *mimesis* e a necessidade de superar a categoria como tal, já havia sido explorada nos escritos benjaminianos, de *Sobre o conceito de história*. E Fortini reconhecia no trabalho de Lévi-Strauss, o qual se ousa, aqui, chamar de fio condutor entre a antropologia e o anti-historicismo benjaminiano em *Antistoricismo* (1962):

Como “segunda natureza” se disse, não acreditando de fato assim exatamente dizer, A saída da “história”, isto é da consciência sobre a história que tiveram os séculos burgueses, que foi espectral ou mística na cultura decadente, se reapresenta hoje como enérgica exclusão, pelo menos em aparência, do demoníaco e do “sentimento trágico”: a longa idade da má consciência terminou. Os netos de Thomas Mann, nenhuma Madame Chauchat os pode perturbar, pelo menos até que fiquem na área do Mec. Passada a época do terror, o equilíbrio do terror deixa visível só o equilíbrio. Não espanta então que um Lévi-Strauss conteste a razão dialética de Sartre, último estraga-festa da França. Lévi-Strauss etnólogo, isto é estudioso da sociedade do ponto de vista sincrônico, chegou a prever que o fim das sociedades “históricas” (aquelas segundo ele fundadas sobre as “diferenças”; de classe, nacionais etc) venham por transferência das tensões e conflitualidades da sociedade à cultura, de modo que o único objeto para dominar seja – como queriam iluministas e positivistas – a “natureza”. Outra campanha morreu pelo antropocentrismo: “o fim último das ciências humanas não é aquele de construir o homem mas de dissolvê-lo ... reintegrar a cultura na natureza e finalmente a vida junto das suas condições físico-químicas” (p.326 e 327); “recusar a equivalência entre a noção de história e a de humanidade que se tem a pretensão de nos impor ao final incofessado de fazer, da historicidade, o refúgio último de um humanismo transcendental” (p. 347). Em modo muito indicativo, os temas antifascistas são colocados em paralelo com a ilusão e com o mito da continuidade da consciência individual. Se trata, evidentemente, de temas e pontos hoje correntes em uma larga área da cultura francesa, vulgarizados nos pensamentos de alguns teóricos do *nouveau roman*.¹⁶⁴

O fim último das ciências humanas seria o de dissolver o que se entende por humano não mais para construí-lo, e sim para reintegrá-lo à natureza. Fortini cita um trecho de *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss para nos dizer que a equação de equivalência entre a cultura (humanismo) e a natureza seria inoperada no fim último das ciências humanas. Na verdade ele cita o antropólogo francês em vários textos, inclusive para a definição de “cultura” e “sociedade”.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Come “seconda natura” si è detto, non credendo davvero così esattamente dire, L'uscita dalla “storia”, cioè dalla coscienza che della storia hanno avuto i secoli borghesi, che fu spettrale o mistica nella cultura decadente, si ripresenta oggi come energica esclusione, almeno in apparenza, del demoniaco e del “sentimento tragico”: la lunga età della cattiva coscienza è finita. I nipoti di Thomas mann, nessuna Madame Chauchat può turbarli, almeno finché rimangono nell'area del Mec. Passata l'epoca del terrore, l'equilibrio del terrore lascia visibile solo l'equilibrio. Non stupisce allora che un Lévi-Strauss contesti la ragion diallettica di Sartre, ultimo guastafeste di Francia. Lévi-Strauss etnologo, cioè studioso delle società dal punto di vista sincronico, è giunto ad auspicare che la fine della società “storiche” (quelle secondo lui fondate sulle “differenze”; di classe, nazionali eccetera) avvenga per trasferimento delle tensioni e conflittualità dalla società alla cultura, in modo che unico oggetto da dominare sia – come volevano illuministi e positivisti – la “natura”. Altra campana ha morto per l'antropocentrismo: “il fine ultimo delle scienze umane non è quello di costruire l'uomo ma di dissolverlo... reintegrare la cultura nella natura e finalmente la vita nell'insieme delle sue condizioni fisico-chimiche” (pp. 326-327); “ricusare l'equivalenza fra la nozione di storia e quella di umanità che si ha la pretesa di imporci al fine incofessato di fare, della storicità, il rifugio ultimo di un umanesimo trascendentale” (p. 347). In modo molto indicativo, i temi antifascisti sono messi in parallelo con la illusione o col mito della continuità della coscienza individuale. Si tratta, evidentemente, di temi e spunti oggi correnti in una larga area della cultura francese, vulgarizzati nei pensieri di alcuni teorici del *nouveau roman*. (FORTINI, 2003, p. 314)

¹⁶⁵ Em *Le mani de Radek* (1963), por exemplo, ele se refere ao texto *Entretiens*, que Strauss havia publicado com J. Charbonnier (Plon-Juilliard, 1961): “che si parla delle società “fredde” o “meccaniche”, che etnologo studia, e di quelle “calde” o “termodinamiche”, moderne. In proposito l'autore è categorico: per lui “cultura” è l'insieme delle relazioni che, in una data forma di civiltà, gli uomini intrattengono col mondo e “società” è invece l'insieme dei rapporti che gli uomini intrattengono fra loro. (FORTINI, 2003, p. 117); o cita ainda em *Lo spettro cinece* (1968); e

Neste sentido, continuando nossa leitura, poderia-se pensar na integração do homem à sua natureza e também começar a olhar para a cultura yanomami como algo não tão distante da nossa natureza. Isso equivaleria ver o sonho e a categoria humana de outra perspectiva? Para Walter Benjamin compreender a história do sonho, e ver a história como relato de sonho seria a maneira para superar a dicotomia natureza versus cultura. Pois há de se encontrar uma forma de deslegitimar-nos, de quebrar o *continuum*, de abandonar formas de escrever a História dos vencedores. Por tais razões o maneirismo “de segundas intenções” em *Paesaggio con serpernte* busca superar a “nostálgica redenção cristã” sem cair na aceitação da relativização “psico-social produzida pelo neocapitalismo”, como muito bem explica Francesco Diaco em *Dialettica e speranza – sulla poesia di Franco Fortini*.

Muitos anos depois de ter citado Lévi-Strauss, e a finalidade última das ciências humanas de dissolver o homem e reintegrá-lo à natureza, é publicado *Composita solvantur*, cujo título, já mencionado, se refere ao dissolver tudo o que é composto (FORTINI, 2014, p. 581). Essa dissolução está intimamente ligada ao transmutar próprio da alquimia, o dissolver-se na morte, a existência do caos para que haja ordem; e, por conseguinte, da morte para que haja vida.

O que estava em discussão a final era a “crisi della presenza”, aceitar a própria “perdita della presenza”, Fortini em *Due interlocutori* escreve em defesa de Ernesto de Martino e sua noção de “precarietà umana nel mondo”, pois, para ele a vida é precária enquanto naturalidade e enquanto historicidade, e estes dois componentes são distinguíveis até a sua união que é a “riconciliazione”, da qual falava Marx. Fortini cita De Martino:

Esta precariedade é simplesmente a rudimentalidade dos meios técnicos de domínio da natureza (como é no caso das sociedades primitivas) ou ao emprego deles à fins destrutíveis (como acontece nas guerras modernas); ou seja é uma relação em vários níveis desumana entre homem e homem, uma contradição interna à sociedade humana, um limite de humanismo, onde determinados grupos humanos estão em respeito a outros em uma condição instrumental, como “natureza” e como “almas mortas” [...] a precariedade existencial [...] é contexto de situação que o homem gerou e que o homem pode reunir e modificar até a fundação de uma ordem humana na qual o homem seja realmente integrado na história, e se coloque como cidadão de direito e de fato possa por isso aceita-la, sem angústia.¹⁶⁶

em *Calvino e Calvino 2*. Todos os textos citados estão reunidos em *Saggi ed epigrammi* (2003).

¹⁶⁶ “Questa precarietà è semplicemente la rudimentalità dei mezzi tecnici di dominio della natura (com’è il caso delle società primitive) o a loro impiego a fini distruttivi (come accade nelle guerre moderne); ovvero è un rapporto a vario titolo desumano fra uomo e uomo, una contraddizione interna alla società umana, un limite di umanesimo, onde determinati gruppi umani stano rispetto ad altri in una condizione strumentale, come “natura” o come “anime morte” [...] la precarietà esistenziale [...] è contesto di situazione che l’uomo ha generato e che l’uomo può raggiungere e modificare sino alla fondazione di una ordine umano in cui l’uomo sia realmente integrato nella storia, vi si ponga come cittadino di diritto e di fatto possa perciò accettarla, senza angoscia.” (FORTINI, 2003, pp.

Segundo Fortini a miséria e a perda podem não ser mero desvalor e negatividade na medida em que a forma social do animal humano as assuma. A maneira como elaboramos os fins destrutivos da nossa sociedade, que toca nosso limite de humanismo, dirá sobre nossa capacidade de reunir forças e modifica-la até a fundação de uma ordem em que o homem esteja realmente integrado na história, quando esta não se opor à natureza. Fortini busca o pensamento de De Martino porque sabe que sua noção vê além. Fortini fala ainda sobre o comunismo verdadeiro, “ordem na qual os “guichês” burocráticos para as questões de nascimento, matrimônio e morte não terão necessidade de ser “humanizados”, porque humanizados serão também e sobretudo as outras relações entre as criaturas. E não haverá ritos laicos de preservação da presença porque toda a vida ou maior parte dela será “religiosa”.¹⁶⁷

A noção de preservação da presença, nos faz voltar ao “mito” da catástrofe do fim do mundo, mencionada por Lévi-Strauss na introdução de *A queda do céu*, e por De Martino em *La fine del mondo*, tocando, ainda que sutilmente, questões que escapam às leis de espaço e tempo, e que Jung sabia muito bem ser uma discussão fatal para a visão de mundo racionalista¹⁶⁸. Bem, esta é também uma implicação cara a Fortini, que vai desenvolver um pensamento sobre a diferença qualitativa entre apocalipse real e total (ou seja atômico) e apocalipse cultural e parcial. Segundo ele o marxismo teve dificuldade de falar sobre a morte porque poderia parecer reserva do irracionalismo e da decadência. Herança ou não da Guerra-

1393-1394).

¹⁶⁷ “ordine nel quale gli “sportelli” burocratici per le questioni della nascita, del matrimonio o della morte non avran bisogno di errere “umanizzati” perchè umanizzati saranno anche e soprattutto gli altri rapporti fra le creature. E non vi saranno riti laici di preservazione della presenza perchè tutta la vita o la maggio parte possibile di essa sarà “religiosa” (FORTINI, 2003, p. 1392).

¹⁶⁸ Naturalmente, pode-se desde o início objetar que mitos e sonhos que concernem a uma continuação da vida após a morte são fantasias simplesmente compensatórias e inerentes à nossa natureza: toda vida aspira à eternidade. A isso não tenho outro argumento a opor, senão, precisamente, o mito. Além disso, há também indícios que mostram que uma parte da psique, pelo menos, escapa às leis do espaço e do tempo. A prova científica foi estabelecida pelas experiências bastante conhecidas de Rhine. Ao lado de inumeráveis casos de premonições espontâneas, de percepções não espaciais e outros fatos análogos, dos quais busquei exemplos em minha vida, essas experiências provam que, por vezes, a psique extrapola a lei da causalidade espaço-temporal. Disso resulta que as representações que temos do espaço, do tempo e também da causalidade são incompletas. Uma imagem total reclama, por assim dizer, uma nova dimensão; só então poderia ser possível dar uma explicação homogênea à totalidade dos fenômenos. É por esse motivo que ainda hoje racionalistas persistem em pensar que as experiências parapsicológicas não existem; pois seria fatal à sua visão de mundo. Porque se tais fenômenos podem produzir-se, a imagem racionalista do universo perde o seu valor por ser incompleta. Então a possibilidade de outra realidade, atrás das aparências, com outras referências, torna-se um problema intransponível e ficamos constrangidos em abrir os olhos para o fato que nosso mundo de tempo e espaço e causalidade está relacionado com uma outra ordem de coisas, atrás ou sob ele, ordem na qual “aqui” e “ali”, “antes” e “depois” não são essenciais. Não vejo qualquer possibilidade de contestar que ao menos uma parte da nossa existência psíquica se caracteriza por uma relatividade de espaço e de tempo. À medida que nos afastamos da consciência, esta relatividade parece elevar-se até ao não especial e a uma intemporalidade absoluta. (JUNG, 2016, p. 364).

Fria, parece ainda que a alternativa se instala entre o final de um “mundo cultural” ou de outro.

Em *Ultime Volontà* (1989) Fortini diz que ainda é válida a verdade hegeliana que De Martino relembra em seu livro póstumo *La Fine del mondo* (1977) que “a morte precisa estar ao nosso lado todo dia se se quer sair da condição de servo que a afugenta e se consola com mitos de catástrofes que derrubaríamos juntos a ele os seus senhores.”¹⁶⁹ Não obstante, lembra Fortini ainda em *Due interlocutori*, que as guerras tentam dissociar a violência da luta de classe armada da violência de classe não armada e o aproveitamento do massacre, entre as várias formas de apocalipse parcial. Nós podemos incluir aqui o genocídio da população ameríndia e seus respectivos quase mil idiomas.¹⁷⁰ De Martino sabia disso quando escreveu, em *Etonologia e cultura nazionale*, sobre “mezzi destrutivi”, pois também era o ano da guerra na Coreia.

Cientes dos “meios destrutivos”, em que se encontram os autores de *A queda do céu*, construíram uma narrativa que vai muito além da denúncia e do lamento – “pois a condenação irrevogável do narrador sobre o que se pode esperar da nossa “civilização” é precedida de uma ampla exposição filosófica dos fundamentos do mundo indígena, em seu triplo aspecto, ontológico, cosmológico e antropológico” (KOPENAWA, ALBERT, 2017, p. 34), ou seja o livro se sustenta como necessidade de diálogo com os brancos e por mais que sejam palavras do xãma, elas de alguma forma passaram pelo estruturalismo francês de Bruce Albert. Olhar para as forma de vida na floresta reconhecendo nossa precariedade humana, sem fazer deles objeto do nosso assistencialismo egoísta, requer considerá-los como a parte mais íntegra da utopia demartiniana “de uma ordem humana na qual o homem seja realmente integrado na história e se coloque como cidadão de direito e de fato possa por isso aceita-la, sem angústia” (FORTINI, 2003, pp. 1393-1394). O que parece ter percebido o último Fortini.

Composita Solvantur, última coletânea de poemas, conta com cinco seções: “L'animale”; “Elegie brevi”; “Sette canzonette del Golfo”; “La salita” e “Composita solvantur”. Há uma sensibilidade para o mundo natural nestes poemas que abandonam em

¹⁶⁹ “La morte, bisogna starle acanto ogni giorno se si vuole uscire dalla condizione del servo che la fugge e se ne consola con miti di catastrofi che travolgerebbero insieme a lui i suo signori” (FORTINI, 2003, p. 1661-1662).

¹⁷⁰ Segundo CUNHA, Manuela Carneiro da (Org). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.14; MELLATTI, Júlio Cezar. *Índios do Brasil*. São Paulo: Ed. USP, 2007. p. 44-47, entre outros, as estimativas sobre a população ameríndia no Brasil e na América ainda são controversas, mas nas terras baixas da América do Sul, parecem oscilar, de acordo com o pesquisador (Julian Steward, Willian Denevan, John Hemming, entre outros), entre 1 milhão de habitantes até 8,5 milhões. De acordo com a FUNASA, hoje são cerca de 500 mil e 180 línguas aproximadamente.

definitivo a instância “agora ou nunca”, presente em *Foglio di via e Poesia e errore*. Nesta coletânea se registra uma melhor convivência entre as instâncias contrapostas da história e da natureza. Francesco Diaco diz que em “Qualcuno è fermo...”, primeiro poema da seção, Fortini inaugura uma reflexão sobre a própria obra, reconhece nela certa parcialidade e a partir disso se propõe a recuperar a cisão entre as duas dimensões da realidade¹⁷¹, o autor exemplifica isso com o sétimo, oitavo e novo versos e depois do décimo quarto ao vigésimo quinto verso:

[...]
 mai era nostra
 la schiuma dello stagno
 o il ruvido lentischio, nulla avevamo compreso.
 [...]
 Fra poco sarà buio, sarà l'urlo
 d'aria, dei cani alla catena e
 delle piccole fiere le veloci
 le disperate imprese.
 Ma prima di rispondere di no,
 ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati
 dove in pianto eravamo passati,
 le vigne e di alti nidi immenso l'albero!
 E fedeli chiediamo di portare
 un'altra volta ancora

(FORTINI, 2003, p. 503).

E acrescenta que mediante uma ameaça recém-anunciada e universal, o Eu se propõe à recuperar aquela áspera cisão entre história e natureza em uma autêntica “doçura senil”. Com respeito as composições das décadas passadas há um amadurecimento que tende à diminuição do tom rígido. Nestes poemas finais Diaco percebe que há ainda uma maior presença de assonâncias: “poco”, “sarà buio”, “sarà l'urlo”, diferentemente das aliterações ásperas do início da produção.

Pensando no filão reflexivo, do qual mencionara Diaco, se pode encontrar outro poema, que retoma um espectro onírico, aparentemente feminino, do poema “Quella che”, daquela que reaparece no sonho:

¹⁷¹ “In “Qualcuno è fermo”... (CS 503) “l'autore inaugura questo filone di riflessione riconoscendo la parzialità della propria produzione precedente, interamente schiacciata su un'opposizione tra queste due dimensioni della realtà (“mai era mostra/ la schiuma dello stagno/ o il ruvido lentischio, nulla avevamo compreso” vv 7-9). Ora di fronte una minaccia appena accennata eppure universale, l'io si propone di ricomporre quell'aspra scissione” (DIACO, 2017, pp. 316-317) “Em “Qualcuno è fermo, o autor inaugura este filão de reflexão reconhecendo a parcialidade da própria produção precedente, inteiramente desgastada sobre uma oposição entre estas duas dimensões da realidade” (“mai era mostra/ la schiuma dello stagno/ o il ruvido lentischio, nulla avevamo compreso” vv 7-9). Agora de frente de uma ameaça recém apontada e universal, o eu se propõe à recuperar aquela áspera cisão”.

QUELLA CHE...

Quella che.
È ritornata questa notte in sogno.

Uno dei miei compivo ultimi anni.
“Sono, - le chiesi, - vicino a morire?”
Sorrise come allora.
Di te so, - mi rispose, - tutto. Lascia quel brutto impermeabile scuro.

Ritornerei com'eri

(FORTINI, 2003, p. 518).

Mais um poema fortiniano contendo a disjuntiva de vozes, um locutor que necessita diferenciar com apostrofe quem é quem no poema. “- le chise - ”, “- mi rispose - ” (lhe perguntei, me respondeu). A voz do poema dialoga com a fantasmagórica mulher que reaparece em sonho e aproveita do inusitado encontro para consultar o ente onírico, como uma consulta ao oráculo, a voz do poema indaga sobre a proximidade da própria morte. Diferentemente do encontro espectral de “A Mosca all'hotel metropol”, há aqui um encontro tranquilo. A resposta “lascia quel brutto impermeabile scuro” seguida de “ritornerei com'eri” soa irônica e ao mesmo tempo consolatória, pois, por mais que seja impossível voltar a ser como no passado, a promessa do fantasma vem de encontro com os anseios fortinianos de “gioia futura”, de redenção, voltar ao que se era antes da guerra.

Contudo, diante das fantasmagorias oníricas presente nos poemas “A Mosca all'hotel Metropol” e “Quella che”, nos cabe pensar na dimensão desses sonhos na obra do poeta, a partir de outra tradição ameríndia. Lembrando que “A Mosca all'hotel Metropol”, visto no início desse capítulo, aparece no livro *Una volta per sempre*, enquanto, “Quella che” em *Composita Solvantur*. Lê-se agora sobre os tipos de sonho observados na tradição Choctaw, que se encontra na obra da norte-americana Jamie Sams:

Segundo a Tradição Choctaw, existem quatro espécies de sonhos. Esses sonhos das horas de sono são os que se produzem quando você está dormindo. O primeiro tipo de sonho é um sonho de “propriedade” e pressagia acontecimentos que trarão bens materiais ao sonhador. Este sonho é provocado pelos Guias do indivíduo adormecido, sendo chamado também de sonho de “riqueza”. Seu objetivo é mostrar quais situações materiais que poderão propiciar abundância àquela Tenda. Através desse tipo de sonho pode-se prever o nível de prosperidade de aquela pessoa terá durante o resto de sua vida. O segundo tipo de sonho é um sonho “sem importância”. Neste tipo de sonho tudo aqui de que a pessoa se lembra, ao despertar, são retalhos ambíguos ou incertos de pensamentos soltos. Esses sonhos não tem nenhum valor real, em virtude da falta de informação apresentada, e são os mais baixos em importância na escala dos Totens. Esses sonhos são também denominados que “não denunciam nada”, porque nenhum segredo é revelado. O terceiro tipo de sonho é um

sonho de “desejo” e pode conter as esperanças do sonhador com relação ao seu futuro, que nem sempre se manifesta fisicamente, porque a confiança não lhes dá apoio. Se esse tipo de sonho é sonhado por outra pessoa e tem você dentro dele e você é informado disso, o sonho pode ter algum valor positivo. É claro que ele pode não se realizar devido ao fato de você ter livre arbítrio. Em termos modernos, o sonho de “desejo” pode ser o plano quimérico de alguém que está sempre tendo sonhos de grandeza mas não trabalha para esses objetivos. O quarto tipo de sonho é um “Sonho de Cura” e traz a visão do futuro de uma pessoa de forma correta e impecável. Esse tipo de sonho das horas de sono é um dom raro e é o tipo mais procurado por aqueles que sondam o Vazio. É um costume tribal não falar desses sonhos a ninguém até que uma outra pessoa tenha sido avisada por uma visão aparecida nos momentos de vigília que você teve um Sonho de Cura. Nesse ponto se o Sonho de Cura era algo que viria ajudar toda a Tribo ou Nação, o sonhador podia decidir se devia, ou não “abrir a visão” contando-a aos outros. Se a visão tida pelo outro quando desperto fosse compartilhada, se os anciãos vissem o valor do sonho original ocorrido durante o sono, podia o sonho determinar futuros planos da Tribo. Ainda hoje é importante acreditar nos Sonhos de Cura e segui-los. Negar um tipo de mensagem tão importante seria o mesmo que negar o valor da Cura Grupal. Nos tempos antigos, quando um Sonho de Cura não era atendido, os Guias de Cura poderiam se negar a prestar qualquer auxílio dali por diante. Quando alguém renegava sua própria Magia, poderiam seguir anos de muita amargura, repletos de um profundo sentimento de frustração. Por isto, raramente o sonhador deixava de colocar em prática as mensagens que o sonho havia sugerido. (SAMS, 1993, pp. 277-278).

Jamie Sams, descendente dos cherokee, recupera da tradição choctaw, índios do sudeste que foram forçados a se deslocarem para o oeste dos E.U.A., quatro tipos de sonho, suas dimensões e a importância de cada tipo. Ao associar a fantasmagórica mulher dos sonhos dos poemas, “A Mosca all'hotel Metropol” e “Quella che”, com a classificação apresentada pela escritora tem-se como objetivo observá-los diante de um sistema antigo de conhecimento que nos permite entender a respeito desses corpos sutis que vagueiam entre mundos. Em “A Mosca all'hotel Metropol”, a mulher aparece consternando o poeta:

[...]
 e “presto sarai vecchio”, mi diceva
 dalle pupille nemiche. “Tu presto
 non avrai più speranza”.
 Ma sorridevo in me stesso: “Non sa
 dove sono”, pensavo, “la città
 dietro le tende ora è la mia città
 dove la vita morta non mi tocca,
 dove milioni d'uomini si levano
 con me, per me, ad esistere...”
 [...]

(FORTINI, 2014, p. 267).

A mensagem trazida pelo espectro é categórica “breve serás velho”, o que poderia constituir um sonho de “riqueza” invertido, pois se esse tipo de sonho poderia ser um

pressagio de bens materiais, aqui se profetiza perdas, até mesmo a esperança será perdida. No entanto, estas afirmações desanimadoras geram uma resposta da voz do poema, e esta resposta poderia ser algo relacionado ao sonho do tipo “desejo”, se afirma que agora aquela cidade, Moscou, “é a minha cidade”.

Já o poema “Quella che”, visto há pouco, no qual o poeta aproveita a aparição para fazer uma pergunta sobre a proximidade da morte, o que identificamos como uma consulta ao oráculo, poderia ser visto como um “sonho de cura”, visto que, a resposta irônica “deixe aquele impermeável escuro” é acrescida da mensagem consolatória “retornarás como eras”. Com isso, podemos concluir que o poeta ao projetar fantasmagoricamente estes espectros em sua poesia, garante o direito da fantasia (*spiritus phantasticus*) dialogar com tais dimensões possíveis e ainda com os corpos sutis que por lá vagueiam.

Composita solvantur (1994) é uma obra de sutilezas, vários poemas desse último livro recorrem aos elementos da paisagem, não como nas outras coletâneas nas quais a paisagem era um quadro estático, o poeta se atem com sensibilidade aos movimentos e formas de vidas naturais, “ah letizia del mattino!”. Principalmente a seção “L'animale,” nos poemas: “E così una mattina”, “Stanotte...” e “Le piccole piante”. “Le piccole piante mi vengono incontro e mi dicono:/ “Tu, lo sappiamo, niente può fare per noi./ Ma se vorrai entreremo nella tua stanza,/ rami e radici fra le carte avranno scampo”. (FORTINI, 2003, p. 504).

O sujeito de *Composita* em geral parece em estado de resignação com toda a violência e injustiça que esteve no centro da poética fortiniana por décadas, mais atento ao seu entorno mais imediato, gozando dos pequenos acontecimentos cotidianos. E o faz sem deixar seus frequentes questionamentos, “dove ora siete, infelici studenti” (FORTINI, 2003, p. 504). Como um canto sobre a rápida passagem do tempo e a velhice Fortini como quem se despede. Reconhecendo a raiva e o cansaço provocado por ela, em “Compiendo settantacinque anni”, ele termina com os versos: “questa ira ostinata che ti stanca” (FORTINI, 2014, p. 522).

O último poema de *Composita solvantur* (1994) retoma o primeiro verso do primeiro poema de *Foglio di via* (1946):

*“E questo è il sonno...” Come, lo amavano, il niente,
quelle giovani carni! Era il ‘domani’,
era dell’avvenire’ il disperato gesto...
Al mio custode immaginario ancora osavo
pochi anni fa, fatuo vecchio, pregare
di risvegliarmi nella santa viva selva*

Nessun vendicatore sorgerà,

l'ossa non parleranno e
non fiorirà il deserto.
[...]

(FORTINI, 2014, p. 561).

Estes versos recuperam temas que perpassam toda a sua obra, o sono, e aqui seu diagnóstico se mantém ao dizer que amavam o sono. A euforia daqueles dias do pós-guerra, a era do porvir, o agora ou nunca, o desespero dos gestos. O traço messiânico também vem a tona, com a expectativa de “risvegliarsi” ou acordar de novo na santa viva floresta, que soa como a esperança de ressurreição.

Fortini exaustivamente escreveu sobre a necessidade do despertar. O sonho de justiça e igualdade contido nos antigos ideias revolucionários que transbordam em sua poética não pode ser pulverizado como mero produto do determinismo histórico, é preciso fazer os ossos dos fantasmas falarem. As proposições de Benjamin em elaborar o ocorrido histórico como uma recordação do sonho passam necessariamente pelo despertar individual e, principalmente, pelo despertar coletivo.

Logo, o presente capítulo partiu de uma inquietação que tinha como ponto central o sonho na poética de Fortini, ao aproximá-lo das indagações de Benjamin e Derrida, como também dos sistemas de conhecimento ameríndios, foi possível olhar para o corpo capaz de levar-nos a outros reinos, ver a nossa capacidade de projeção e atuação na dimensão dos sonhos, além de “transferir as tensões e conflitualidades da sociedade à cultura”. Para isso, se faz necessário, como nos ensina o último Fortini, um contínuo decompor-se, através do exercício de repensar as categorias *cultura* e *natureza*, pois elas podem ser utilizadas para legitimar violências de todo o tipo para com povos inteiros. Hoje dar voz às cosmovisões ameríndias, pouco consideradas como reais sistemas de conhecimento, é ouvir a nossa própria voz silenciada pelo decorrer da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A participação de Franco Fortini junto aos *partigiani*, na *Resistenza* italiana, movimento importante para a reconstrução identitária do país, foi significativa e serviu de alicerce para a militância que duraria a vida toda. Esta experiência, juntamente com sua formação em Florença, como também, sua ascendência judia o levam a ampliar seu repertório teórico para lutar pelo o que acreditava ser justo. Assim, a necessidade de sobrevivência se fez presente àqueles homens que puderam reunir-se em defesa um dos outros, fomentando o debate intelectual de sua geração.

Em Milão ao ser convidado para o corpo editorial da revista de Elio Vittorini “Il Politecnico”, Fortini empreende sua faceta de intelectual disposto a buscar ideologias que não compactuassem com o que havia sobrado do regime fascista. Na revista assumiu a responsabilidade de informar os leitores sobre as discussões políticas e culturais, buscando uma linguagem acessível que buscava construir um diálogo efetivo com os leitores. Como vimos em *Poesia è libertà*, publicado na revista em novembro de 1945. Foi neste período com Vittorini que o poeta construiu uma abordagem sociológica nos textos que não só reascendiam das brasas o fogo da utopia, como também serviu para fundamentar sua confiança em uma renovação da cultura, em uma forma justa de organização social. Seus textos sempre se mostraram determinados à produzir meios para que “o povo” pudesse perceber “as próprias correntes” dentro das engrenagens do sistema vigente, meios para discutir o papel do intelectual e da literatura nesse ínterim, tendo sempre em vista a relação “tirano/escravo”, dentro e fora da poesia.

Neste fora da poesia podemos contar com a coletânea de ensaios memoráveis de *Verifica dei poteri*. Obra considerada por Alberto Rollo um divisor de águas, “uma casa de ideias e identidade do começo da década de setenta”, na qual se pode encontrar a maioria dos textos dedicados à “Lukács”, “Proust”, “Kafka”, “Brecht”, “Boris Pasternak”, *L’intuizione Letteraria* “La condizione di ospite”, “Di alcuni critici”, “Per alcuni libri”, “Due Avanguardie”, entre outros, em que se pode acompanhar a densidade das discussões ideológicas desse período.

O rigor teórico da formação hermética que posteriormente se adaptou, não de forma simples, ao neorealismo, junto da urgência em denunciar qualquer atitude fascista fez da sua poesia expressão de forças que poderiam ser vistas como contraditórias, o que na verdade

funcionava de forma complementar e em conformidade com o espírito de transição do período.

Somado a isso havia o chamado ao despertar, que não foi devidamente assimilado pelos demais companheiros, como vimos no poema “Il comunismo”, causando o isolamento e o tom de “agora ou nunca” em sua poesia. Vale lembrar que a poesia fortiniana chega a expressar tais impasses intelectuais, no entanto, ela é, antes de tudo, um refúgio, sem deixar de ser um meio artístico capaz de gerar a reflexão de si no mundo.

Foglio di via contém poemas que expressam tal natureza “contraditória”. O emblemático primeiro poema epígrafe “Questo è il sonno”, no qual se pode perceber alguém adormecido abre a possibilidade de analisar, segundo Walter Benjamin, a alegoria do sono como um estado de ser que afetava parte da classe intelectual.

Ao desmebrar o processo alegórico do sono para denunciar os politicamente não engajados foi possível perceber que o chamado de Fortini para com a classe intelectual burguesa, soava como um apelo sistemático, enquanto se buscava desfazer os nós da tensão neorealística. Pois, com poemas como “Di Maiano” vimos como o “sono morto” pode deixar marcas irreversíveis nas cidades e nos homens, o que, de alguma forma, reduz o espaço do sonho e da “gioia”. Por estas razões, a necessidade de “vegliare”, cuidar do sono alheio se faz presente, para evitar drásticas consequências. O sono associado a morte pode ser visto ainda nos poemas “Basilea 1945” e no poema de abertura de *Foglio di via*, como resultado da apatia política.

Foi ainda possível averiguar como a linguagem fortiniana carrega e sintetiza formas tão dispares, as vezes no mesmo poema, como é o caso de “MANIFESTI”, no qual, duas formas poéticas distintas são amalgamadas, a de cunho mais político, a voz da rua através das palavras de ordem, em primeira pessoa, com a enigmática subjetividade que a arte pode alcançar, em terceira pessoa, por exemplo, nos versos: “MADRE NOSTRA MASCARA GIALLA / DIPPINTA LA TROIA ITALIA/ DALLE UNGHIE ALLE CAVERNE”.

Ainda com respeito à linguagem, esta pesquisa pode perceber como a técnica brechtiana de emolduramento do gesto foi assimilada por Fortini, seu tradutor. A operação de interrupção ou sobreposição do ato para intervenções mais reflexivas, causando o efeito do assombro no espectador, das peças de Brecht, como também em alguns poemas de Fortini.

Ao buscar entender os mecanismos alegóricos presentes em *Poesia e errore* (1959) ficou ainda mais evidente a relação entre o sono com o chamado à classe intelectual, como

nos versos do poema “Tu guardi e vedi”: “Ma come al sonno lasciare vittoria, come perdere ancora/ il filo della storia”. No qual, a vitória está associada ao despertar, ao combater o sono para que não se perca o fio da história.

Nas alegorias a respeito do sono, ainda neste livro, foi possível perceber a composição do espaço onírico, o reino da imaginação como o lugar da poesia, como espaço a ser acessado pelo sujeito na dimensão onírica. Conforme analisado nos poemas “Il Tarlo” e “Il falso sonetto”, no qual o poeta é acordado pela força dessas palavras que estão rondando o imaginário, prontas para sempre apreendidas.

Adverte-se que a inconformidade com a falta de engajamento, diante do processo histórico, vai desaguar em uma negação do presente que se agarra em uma projeção futura, “dalla giustizia che si farà”. No último capítulo, ao abordar como os sonhos revolucionários foram a fonte da motivação e da esperança no futuro foi possível notar como essa expectativa paira sobre os intelectuais do período, convertendo-se no “mito central da modernidade”, segundo Octavio Paz. Diante disso, vimos ainda a defesa de Fortini em manter a capacidade revolucionária da/na linguagem.

Com os questionamentos e apontamentos levantados por Walter Benjamin e Derrida, a segunda parte do último capítulo se dedicou a sugerir uma “onirocrítica benjaminiana”, dialogando com a dissertação de Alexia Bretas. Ao partir da consideração de Benjamin, sobre o sonho ser uma categoria ignorada do processo histórico e de Derrida sobre uma ética ou política do sonho que não ceda ao imaginário e que, portanto, “não seja irresponsável e evasiva”, esta pesquisa se dedicou a lançar um olhar à outras culturas que pudessem ter outra relação com o substrato onírico. Ao trazer Agamben e seu copilado de doutrinas antigas, foi possível estabelecer a relação da fantasia (*spiritus phantasticus*) como um corpo sutil que pode se projetar espectralmente, inclusive no sonho.

Assim, chegamos na última e a mais significativa parte do capítulo, que busca abordar o sonho na visão de um xãma yanomami. Na tentativa de tecer algumas considerações sobre o espaço onírico, passamos pelas importantes considerações de Lévi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro, buscando trazer a profundidade das diferentes concepções de mundo, entre ameríndios e brancos. Foi possível observar como a cultura yanomami acessa o sonho, o universo onírico, com determinados objetivos previamente estabelecidos, em busca de respostas precisas, pois nesta cultura alguns dos seres que visitam o sonho tem função determinante para o coletivo. O sonho do xamã, mediado pelos espíritos, como meio de

transmissão de conhecimentos.

Com o antropólogo italiano Ernesto de Martino foi possível abordar a noção de “preservação da presença”, e como o mito da catástrofe sobrevive em eterna repetição. O que nos levou a tocar brevemente sobre a importância de considerar a presença da morte em todas as formas de apocalipses, pois ela parece estar atrelada a nossa condição servil, segundo ele, principalmente, quando a morte está ligada aos meios destrutivos legitimados na nossa sociedade como *factum* histórico. E olhar nossa precariedade humana, diante da expectativa de uma “ordem humana na qual o homem seja realmente integrado na história e se coloque como cidadão de direito e de fato possa por isso aceita-la, sem angústia” (FORTINI, 2003, pp. 1393-1394). Vimos ainda em *Antistoricismo* Fortini dizer que a finalidade das ciências humanas seria a de dissolver o que se entende por humano não mais para construí-lo, e sim para reintegrá-lo à natureza.

Com a tradição Choctaw foi possível observar uma sistematização tipológica dos sonhos, na qual foram categorizados quatro deles, com suas características e importância determinada. O que nos mostra a relevância de ouvir e articular outros sistemas de conhecimento. Pois assim como Fortini, eu também estou convencida de que a poesia é uma arma potente para auxiliar as pessoas à conquistarem uma vida de fato humana.

Assim podemos concluir que a poesia fortiniana, evoca o despertar do sono egoísta porque vê o outro, e como um velho lamento do/no sono garante o direito dos corpos sutis falarem entre dimensões possíveis, tocando os limites do humanismo e reabrindo a discussão latente do papel da arte e a função dos homens de cultura diante de tiranias, que não começa, nem termina com esta pesquisa.

Bibliografia Referenciada

ADORNO, Francesco Paolo. A tarefa do intelectual: o modelo socrático. In: GROS, F (Org.) *Foucault a coragem da verdade*. Tradução de Marcos Macionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. Santo André: Cacto 1. Edições Alpharrabio, 2002, p. 142-149.

_____. Por uma ontologia e política do gesto. *Caderno de Leituras*, n. 76. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Chão da feira, 2018. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>> Acesso em: 14 jan. 2019.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. José Pinheiro Xavier. São Paulo: Atena 2003.

ALMEIDA PRADO, Antonio. *Itinerário poético de Salvatore Quasimodo*. Assis: Unesp, 1970.

ANDRADE, Carlos. D. *Reunião – 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ANDRADE, Osvald. "Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.". In: *Revista de Antropofagia*. v.1. ano 1, No. 1, Maio de 1928.) Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/sergioalcides/manifestoantropofago.pdf>. Acesso em: 30 novembro 2018.

ANTELO, Raul. O pensamento italiano e os impasses políticos do Moderno. In: PETERLE, Patricia; GASPARI, Silvana (Org.). *Itália do pós-guerra em diálogo*. Niterói: Comunità, 2012.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 5. ed. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BACKSO, B. Enciclopédia 5 – *Anthropos – Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. Apud: SERBENA, Carlos A. Imaginário, ideologia e representação social. In: *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas /UFSC*. n. 52. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1944/4434>>. Acesso em: 05 novembro 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. 1v.

_____. *Origem do drama barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgaia Chaim Feres (Org.). Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo 2006.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: *Problemas de Linguística Geral I*. 4ª ed. Campinas: Pontes, Unicamp. 1995.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Fortini*. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

BIANCONI, Leonardo. *Bandidos e heróis: os partigiani na Resistenza de Beppe Fenoglio*. 2013. 160 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

BORGES, Jorge L. *Elogio da sombra*. 2. ed. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo, SP: Globo, 2001.

BORRELLI, Marco. *Fortini e Pasolini: l'infaticabile stratega e il mai 'abiurante' Narciso*. Revista Mosaico. Rio de Janeiro: Comunità italiana. n.165, p.29-33, 2017. ISSN/ISBN: 2175-9537.

BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos matadouros*. Teatro Completo, Vol. IV. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Poesie e canzoni*. Traduzione di Ruth Leiser e Franco Fortini. Torino: Einaudi, 1959.

_____. *Santa Giovanna dei macelli*. Traduzione Ruth Leiser e Franco Fortini. Torino, Einaudi, 1951.

BRETAS, Alexia. *A constelação do sonho em Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: “O ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin. Trad. Rafael Lopes Azize. In: *Travessia*, n. 33. Florianópolis: UFSC, 1996. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>. Acesso em: 17 janeiro 2019.

CALVINO, Italo. *Sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori, 2006.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2012.

CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche*. Org. Raffaella Scarpa. Roma: Bulzoni, 2012.

CATALDI, Pietro. “Il sonno e la veglia” In LENZINI, Luca; NENCINI, Elisabetta; RAPAZZO, Felice. *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004, Atti delle giornate di studio nel*

decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania 09-10 dicembre 2004). Macerata: Quodlibet, 2006.

COHEN, Margaret. "Walter Benjamin's Phantasmagoria". *New German Critique*, n.48, 1989.

COUTO, João L. P. O fora blanchotiano e o engagé. In: *Outra Travessia* n°18. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/39270/29471>>. Acesso em: 13 julho 2016. p.109.

CUNHA, Manuela Carneiro da (Org). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DALMAS, Davide. *La protesta di Fortini*. Aosta: Stylos, 2006.

DAMIÃO, C. Sonho, estetização e política em Walter Benjamin. In: *Valise*, v. 6, n.12. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/download/70187/39581>>. Acesso em: 23 novembro 2017.

DE MARTINO, Ernesto. - *La fine del mondo*. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali. Torino, Einaudi, 1977.

DESCARTES, Renè. *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Discurso de Frankfurt*. Biblioteca diplô: 2001. Disponível em: <http://diplo.org.br/2002-01_a204>. Acesso em: 23 abril 2018.

DIACO, Francesco. *Dialettica e speranza: Sulla poesia di Franco Fortini*. Macerata: Quodlibet, 2017.

DOLFI, Anna. *L'ermetismo e Firenze: atti del convegno internazionale di studi Firenze*. Firenze: Firenze University Press, 2016. Disponível em: <http://www.fupress.com/archivio/pdf/3018_9142.pdf>. Acesso em: 08 janeiro 2019.

ELIOT, Thomas. S. *Le tre voci della poesia*. In: *Sulla poesia e sui poeti*. Milano: Bompiani, 1960, p.97. [ed. bras: "As três vozes da poesia" In: *A essência da poesia*. Trad. Affonso Romano de Santana. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.] Apud BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERRARI, M. Fortini l'eretico. In: *Succede oggi, cultura nella informazione quotidiana*". Disponível em: <<http://www.succedeoggi.it/2017/10/fortini-leretico/>>. Acesso em: 14 janeiro 2019.

FERRONI, Giuglio. *Storia e testi della letteratura italiana. Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra. (1945-1968)*. v. 10, Milano: Mondadori, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FORTI, Marco; PAUTASSO, Sergio. *Il Politecnico*. Lerici: Milano, 1960.

FORTINI, Franco. *Asia Maggiore: Viaggio nella Cina*. Torino: Einaudi, 1955.

_____. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi, 1993.

_____. Avanguardie e mediazione. In: *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003

_____. *Dieci inverni, 1947 -1957. Contributo ad un discorso socialista*. Milano: Il Saggiatore, 1965.

_____. Due Avanguardie. In: *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003

_____. Le poesie di questi anni, In: *Il Menabò*, Torino n. 2, 1960.

_____. *O movimento surrealista*. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Presença, 1965.

_____. *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003.

_____. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2014.

_____. *Un giorno o l'atro*. Macerata: Quodlibet, 2006.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos. Part. I e II*. Tradução de Constantino Korovaeff. São Paulo: Lafonte, 2014.

GROS, Frédéric. Foucault: a coragem da verdade. In: GROS Frédéric. (Org.) *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. In: *Periódicos UFSC*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5361/4758%253E>> Acesso em: 03 dezembro 2017.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a história*. São Paulo: IEA/USP. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf> . Acesso: 29 setembro 2016.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce *A queda do céu. Palavras de uma xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LENZINI, Luca. *Il poeta di nome Fortini*. Saggi e proposte di lettura. Lecce: Piero Manni,

1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. *De Perto e de longe*. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Mito y significado*. Alianza Editorial: Buenos Aires, 1978.

MARX, Karl. Der historische Materialismus: Die Frühschriften (Leipzig, 1932), v. 1, p.226 (carta de Marx a Ruge; Kreuzenach, setembro, 1843) apud BENJAMIN, W. “Arquivo N”. In: *Passagens*, op. cit., p.499.

MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MELLATTI, Júlio Cezar. *Índios do Brasil*. São Paulo: Ed. USP, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura.. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLAN, Matteo. *Squadrismo e squadristi nella ditadura fascista*. Roma: Viela. 2015.

MINOIA, Carlo. (Org.) *Elio Vittorini – Gli anni del “Politecnico” lettere 1945-1951*. Torino: Einaudi, 1977.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda - Literatura e Filosofia*. Tradução de João Camilo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

_____. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca. 1993

PASOLINI, Pier Paolo. La posizione . In: *Officina*. Bologna. v. 6, p. 250, 1956.

_____. *Le cenere di Gramsci*. Milano: Garzanti, 1957.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PESSOA, F. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1995, p. 235.

PETERLE, Patricia. Espaços geográficos e alegóricos nos anos do fascismo. In: *Ignazio Silone encruzilhadas entre literatura, história e política*. Niterói: Comunità – Coleção Mosaico Italiano, 2011.

PETERLE, Patricia; GASPARI, Silvana. (Org.) *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidade do Novecento italiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. (Org.) *Itália do pós-guerra em diálogo*. Niterói: Comunità, 2012.

PINTO, Tatiara. *Avanguardia e Mediazione*. Mosaico. Rio de Janeiro: Comunità italiana. n.165, p.21-24, 2017.

PRATOLINI, Vasco. *Cronache di poveri amanti*. Firenze: Vallecchi, 1946.

QUASIMODO, Salvatore. *La vita non è sogno*. Milano: Mondadori, 1949

REZENDE, Joffre M. Dos quatro humores às quatro bases. In: *SciELO*. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/8kf92/pdf/rezende-9788561673635-05.pdf>>. Acesso em: 16 novembro 2018.

RICOUER, Paul . *A ideologia e a utopia*. Tradução de Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Autêntica: Belo Horizonte, 2017.

RIPELLINO, Angelo. *Poesie 1952-1978*. Torino: Einaudi, 1990.

ROUANET, Sergio. “As galerias do sonho”. In: *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SAMS, J. *As cartas do caminho sagrado: a descoberta do ser através dos ensinamentos dos índios norte-americanos*. Trad. Fabio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTURBANO, Andrea. A Santa Joana dos Matadouros de Brecht, Bertolt. Tradução e apresentação de Roberto Schwarz. *Cadernos de Tradução*, [s.l.], v. 1, n. 23, p.189-192, 8 out. 2009. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2009v1n23p189>>. Acesso em: 14 janeiro 2019.

SCHILLER, Friedrich. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*. Armando: Roma, 2005.

_____. Utopias Europeias do Pós-guerra em Savinio e Morselli. In: PETERLE, P.; GASPARI, S. (Org.) *Itália do pós-guerra em diálogo*. Niterói: Comunità, 2012.

SERBENA, Carlos A. Imaginário, ideologia e representação social. In: *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, UFSC. n. 52. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1944/4434>>. Acesso em: 05 novembro 2017.

SLOTEDIJK, Peter. *Se a europa despertar*. Estação Liberdade: São Paulo, 2002.

SUZUKI, Daisetz. T. *Introdução ao Zen-Budismo*. São Paulo, 1969.

TASSO, Torquato. *Rime d'amore*. Bologna: Romagnoli-Dall'acqua. 1898. Disponível em: <[https://it.wikisource.org/wiki/Rime_d%E2%80%99amore_\(Torquato_Tasso\)/190](https://it.wikisource.org/wiki/Rime_d%E2%80%99amore_(Torquato_Tasso)/190)> Acesso em: 14 dezembro 2017.

TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. PETERLE, Patricia; GASPARI, Silvana de Gaspari. (Org.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. (Org.) *Dopo la lirica: Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Giulio Einaudi, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais – elementos para uma antropologia estrutural*. São Paulo: N1, 2015.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *O que nos faz pensar* [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep. 2004. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfpa/article/view/197>>. Acesso em: 19 outubro 2018.

VITTORINI, Elio. *Conversazione in Sicilia*. Milano: Bompiani, 1941.

_____. *Gli anni del "Politecnico": lettere 1945-1951*. Torino: Einaudi, 1977.

_____. *Il Politecnico*, Milano: Einaudi, n.1-39, 1948.

WANDERLEY, André A. Breves apontamentos sobre a poesia hermética. In: *Istigações Periódicos/UFPE*. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1384>> Acesso em: 12 janeiro 2018.

APÊNDICE

Catologação do Índice da revista “Il Politecnico”, dirigida por Elio Vittorini.

Número da revista	Autor:	Título:
n. 1 (29/09/1945)	Elio Vittorini	Una nuova cultura
	Elio Vittorini	Il popolo spagnolo attende la liberazione
	T. T.	Il 30 settembre
	Tonino Tato	Disoccupazione e caro-vita, intervista col segretario della C.G.I.
		Inchiesta sulla Fiat
	Ugo Vittorini	Capitalismo: In Puglia e in America
	William Z. Foster	Pericolo fascista in America
Sezione:		Spagna, patria di tutti
	Ramon Sender	Il quinto regimento
Sezione:		La società nella cultura
	*	La letteratura e la storia
		Leggende su Lenin
	Angelo D'Alessio	Si può introdurre la democrazia nella Chiesa?
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 1) ¹⁷²
Sezione:		U. S., paradiso e no
	Michel Gold	Strano funerale a Braddock
	Henry Miller	L'America non sempre è il paradiso
Sezione:		Teatro e Cinesi – scienza
		Teatro di secoli e teatro di oggi tra cinesi
	James Jeans	Perchè il cielo è azzuro
		Notiziario scientifico e editoriale
n.2 (06/10/1945)		
	Kostas	La Grecia non è stata liberata

¹⁷² O romance de Ernest Hemingway será reproduzido em episódios, distribuídos do 1º ao 28º número da revista.

	Karayorghis	
	E.V.	8 anni di scuola obbligatoria e gratuita, può essere il primo passo per una riforma della scuola
	Stefanno Terra	L'incontro con l'ELAS
	Mario Levi	Moneta prezzi e salari in Italia
Sezione:		Lavoro contro capitale
		Storia operaia della FIAT
	V.P.	La politica della Fiat e la Fiat nella politica
Sezione:		Sicilia non separatista, ma umiliata e offesa
	Salvatore Agliano	Uscire dall'isolamento, è la prima esigenza del progresso in Sicilia
	Giovanni Verga	L'agonia di un villaggio
Sezione:		Scienza e Storia
		Non c'è azione senza teoria
	Remo Cantoni	Che cosa è il materialismo storico
Sezione:		U.R.S.S. si ricostruisce e si costruisce
	Voronin	La ricostruzione edilizia nell'URSS
		La storia nella letteratura
Sezione:		1 poeta e 2 narratori
	Vladimir Maiakovski	La vittoria d'ottobre
	Iuri Olescia	Il materiale humano
		Libri da leggere, Il Quartiere di Vasco Patrolini
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 2)
Sezione:		Favole buone e cattive del nostro tempo
	Giuseppe Trevisani	Il mondo a quadretti
		La leggenda di Joe Hill
	Michele Rago	Stampa passata e presente
		Notiziario cinematografico e editoriale
n. 3 (13/10/1945)		
	Felice Balbo	Lettera di un cattolico
	Rodolfo Banfi	Il Giappone può essere democratico?
		Piano A. R., un piano urbanistico, una polemica d'arte

Sezione:		Vita in una fabbrica
		La Fiat oggi
		I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza
Sezione:		Puglia medioevale, Stati Uniti progressivi
	Ugo Vittorini	La vendita dei “cozzali”
	R. C.	T. V. A. Vittoria democratica
Sezione:		Letteratura italiana
	Mario de Michell	Racconta un poeta, “Quella sera”
	Mario Monti	Ricetta per fare il sapone
Sezione:		Scienza e storia
	Remo Cantoni	Che cosa è il materialismo storico, la storia, lotta di classi. ¹⁷³
Sezione:		Per gli uomini come spettatori
	Carlo Lizzani	L'Italia deve avere il suo cinema
		Notiziario cinematografico e teatrale
Sezione:		Un poeta e un narratore
	V. S. Pritchett	Spesso si resta delusi (racconto)
	Rafael Alberti	Madrid, città in trineea
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 3)
Sezione:		Letteratura americana
		Quando si scrivono romanzi di guerra
	Carl Sandburg	Nella cambusa dell'espresso, por Irwin Shaw
		Shakespeare nella Transcaucasia
	Arturo Martini/ Renato Guttuso	Uno scultore attacca la scultura e un pittore la difende
Sezione:		Scienza e tecnica
	Jean Rostand	L'influenza biologica del gruppo sull'individuo
		Un condotto di gas da Saratov a Mosca
n. 4 (20/10/1945)	Andrè Malraux	Orientamenti per la letteratura
	Mario Levi	La Francia sulla strada della democrazia
Sezione:		Letteratura francese per la libertà

¹⁷³ Seguito dal numero precedente.

	Paul Éluard	Far vivere (trad. Franco Fortini)
	Jean Paul Sartre	O di qui o di là
	Henry Pourrat	Vita cosmica e religiosa del lavoro nei campi
Sezione:		Enciclopedia
	Oreste Lizzadri	Latifondo : Sua origine in Italia
Sezione:		Per gli uomini come spettatori
	Massimo Mida	Fronte popolare e cinema francese
		Documenti per la democrazia progressiva
Sezione:		Poesia e architettura
	Stephen Spender	Non palazzi, corona di un'epoca (trad. Domenico Porzio)
	Ernesto N. Rogers	Una casa a ciascuno
Sezione:		Il pensiero scientifico
	Giulio Preti	La crise della scienza
Sezione:		La pittura nella storia degli uomini
		Notizie del mondo
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 4)
n. 5 (27/10/1945)		
	Stefano Terra	Non soltanto piramidi: in Egitto vi sono anche contadini e operai
Sezione:		Sindacati americani
		U.S., La classe operaia entra nella lotta politica
Sezione:		Gli italiani sono poveri, non sono stanchi
	Tommaso Gliglio	Napoli crede nella vita
	Volfango Goethe	Una testimonianza di Goethe: Napoli senza vagabondi
	Vasco Pratolini	Il segreto – racconto
Sezione:		Enciclopedia
	Giona	Carlo Pisacane
Sezione:		Racconti per riconoscere il mondo
	Saverio Zingone	Da chi dipendono i giornalisti “indipendenti” di Roma?
	Thomas Wolpe	Non c'è nessuno che conosca Brooklyn - racconto

Sezione:		Due poeti e un romanziere
	Franco Fortini	Due poesie: Coro dell'ultimo atto e Imitazione dal Tasso
	Oreste del Buono	Chi è Dreiser?
	Anonimo egiziano	Amare le lacrime
Sezione:		Il pensiero scientifico
	Giulio Preti	La crise della scienza
Sezione:		Storia e pittura oltre l'Atlantico
		Diego Rivera pittore del popolo
	Diego Rivera	La storia degli uomini sui muri
		Notizie dal mondo
Sezione:		Il popolo ucraino a Stalin (tra. Pietro Zveteremic)
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 5)
n. 6 (3/11//1945)		La rivoluzione d'ottobre
	Concetto Marchesi	Nella scuola, la nostra salvezza
		Una poesia di Montale - Da una torre
	Paolo Succi	Pietrogrado prima della rivoluzione d'ottobre
	p.s.	La rivoluzione d'ottobre: nella stampa italiana del tempo
	Alekandr Neverov	Le nozze – racconto
	John Reed	La giornata del 7 novembre
	Boris Pasternak	Lenin sulla tribuna (trad. Pietro Zvete)
		Un americano racconta come le forze del progresso vinsero in Russia
Sezione:		La rivoluzione raccontata ai bambini dal pittore rurro Poret
	John Reed	I soviet erano e sono la Russia
Seção:		Arte e poesia nella cultura della rivoluzione
		Lenin e lo Zar-Sultano
	Pietro Zvete	La Rivoluzione nella letteratura russa

	Antonio Banfi	Il Pensiero di Lenin
Sezione:		Storia del movimento del lavoro
		Sindacati in Inghilterra
	Marlio Angelis de	Separatismo Siciliano
	S.Z.	Di chi dipendono i giornali “indipendenti” di Roma?
Sezione:		Enciclopedia
	Minko	Psicanalisi – Suoi fondamenti
Sezione:		Notizie del mondo Quando un pittore legge un libro – Santuario di Faulkner
	Aldo Capitini	Lettera da Perugia: La funzione dei C.O.S.
		Notiziario cinematografico
Sezione:		Letteratura
		Coro della sera
		Confessione in un ballo
		Rispondiamo ai nostri lettori
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 6)
n.7 (10/11/1945)		Da questo numero: la storia illustrata dell'America
		Polemica e no, per una nuova cultura
	Archibald Mac Leish	Il segno dei conquistatori (trad. Domenico Porzio)
	Elio Vittorini	Lettera a un cattolico
Sezione:		Storia francese di oggi
	Franco Rodano	Che cosa ci insegnano le elezioni in Francia
	Louis Aragon	Le lacrime si assogliacono – poema (trad. F. Fortini)
Sezione:		Nuove strade dell'economia italiana
		I consigli di gestione
Sezione:		Enciclopedia
	Giona	De Amicis Edmondo
		Perchè gli uomini hanno scoperto il mondo
	Bertram D. Wolfe	Breve storia dell'America coloniale
	Villiam Carlos Williams	Leggenda coloniale

Sezione:		Letteratura
	Tommaso Giglio	Lettera ad un compagno
	Dino Menchini	Partigiano ferito
		Risposte al lettore
	Elio Vittorini	“Perisca lo spirito!” Cioè: la cultura prenda il potere.
	Giulio Preti	Gli spiritualisti
	Giorgio Caproni	Il sasso sui bambini – racconto
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 7)
n. 8 (17/11/1945)		In questo numero: Gli ultimi misteri della Cina
	Giulio Preti	La scuola media è al Bivio
		Rispondiamo ai nostri lettori
		Reazione e rivoluzione
		Il Massacro degli intellettuali
Sezione:		Perchè scrivono i poeti
	Franco Fortini	La poesia è libertà
Sezione:		La società cinese in un racconto d'oggi
		Con i contadini cinesi (dal diario di Penpai)
Sezione:		La Cina nel cuore e nella fantasia dei suoi figli
	Isiao Cien	Via dello Yenan
	Giulio Preti	Gli spiritualisti (cont. del n.7)
		Notiziario Scientifico/ libri da leggere
		Gionali viventi in Cina
	Massimo Mida	Film sulla Cina
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 8)
n. 9 (24/11/1945)	Mario A. Rollier	Niente libertà di essere fascisti
	Franco Rodano	La famiglia mezzadrile
	Ugo Vittorini	Anche la Puglia è nostro paese
	U. V.	Politica in Puglia
	Stefano Terra	Soldato delle puglie
Sezione:		Perchè scrivono i poeti
	Franco Fortini	La poesia è libertà (cont. del n. 8)

	A. C. Jemolo	Urge il divorzio in Italia?
Sezione:		Enciclopedia
	G. P.	Evoluzionismo, da <i>Evoluzione</i> che significa “sviluppo”
		London Jack
Sezione:		Gentiluomini e popolo in una rivoluzione
	Bertram Wolfe	Breve storia della America
Sezione:		Letteratura
	Wall Whitman	Europa e America
	Galvano della Volpe	Giornale filofofico di un marxista
		Documenti per la democrazia progressiva
Sezione:		Medicina
	Massimo Aloisi	Il lavoro come salute e il lavoro come malattia
	John Lehmann	Teatro 1945 in Inghilterra
	Edgardo Enovi	Aprire scuole post-elementari nei piccoli centri
	Egidio Bonfante	Il teatro delle marionette
		Rispondiamo ai nostri lettori
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 9)
n.10 (01/12/1945)	Felice Balbo	L'altro pericolo
	Ernst Toller	1918-1919 Come falli la rivoluzione tedesca
	P. S.	Fatti della settimana, ma questo è di sempre
		La Germania dek 1945 sconta le incertezze e i tradimenti del'18
	Giona	Da Giraudoux a Malraux in Francia
		Proposta dei lettori
		Un popolo voleva salvarsi
Sezione:		Miseria ed inganno contro gli italiani
	Italo Calvino	Liguria magra e ossuta
	Teodoro Plivier	Si rivoltano i marinai della florra del Kaiser
	Bert Brecht ¹⁷⁴	La balata del soldato morto
	Nino Manerba	Razzia di Muli – racconto

¹⁷⁴ A grafia segue como na revista, no caso, aparece como Bert Brecht, é possível certificar-se que se trata de Bertolt Brecht, tanto por conta do poema como pela descrição, “suoi capolavori: “l'opera da tre soldi”.

		Monologo del paese povero
	Giovani Pellizzi	Lettere al direttore: Cattolici com Noi
Sezione:		Non siamo più vecchi di Charlot.
	Charlie Chaplin	Le strade della mia infanzia.
	Poli	Finalmente qualcosa fuori dall'idealismo
		Rispondiamo ai nostri lettori
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 10)
n.11 (08/12/1945)	Giulio Preti	Scuola umanistica o scuola tecnica?
		Blitz su Londra, calendario
		Concorso per i nostri lettori
	E.V.	Milano come in Spagna Milano come in Cina
Sezione:		I lavoratori vanno avanti
	Stefano Terra	Anche in Inghilterra, è stato il popolo a resistere e vincere
	F. C.	Per che cosa ha resistito e vinto il popolo inglese?
	Luigi Ceriani	La nazionalizzazione della banca d'Inghilterra
Sezione:		Italiani traditi su oggi via del mondo
	Geno Pampaloni	Morirono in Corsica
Sezione:		Enciclopedia
	F. C.	Borghesia Italiana
Sezione:		Sotto le bombe ed il fuoco verso la libertà
	Elio Vittorini	Come in Spagna come in Cina (cont. da pag. 1)
	Louis Macneice	Ritorno a Londra attraverso la guerra
Sezione:		2 poeti e i lettori
		Una poesia di Saba – Dopo la tristezza
	W. H. Auden	In memoria di Ernst Toller (trad. Domenico Porzio)
		Rispondiamo ai nostri lettori
	Marco Cesarini	La scuola del giornalismo – 1 Che cosa è un giornale
Sezione:		Notiziario scientifico
	Adriano Buzzati	Una nuova strada per lo studio del sangue
		Cancro e ormoni sessuali
	Franca Helg	Alla scuola d'Architettura ci sono studenti sul serio

	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 11)
n.12 (15/12/1945)		Primo incontro col latifondo in Sicilia
	T. S. Eliot	Canto della classe operaia (trad. Tommaso del Giglio)
	V.	Lettere al Direttore: Politica e apolitici
	Mario Labò	Testimonianza da un caduto
	Giuseppe Tortorella	Famiglia nel feudo
Sezione:		Miseria e ingano contro gli italiani
	S. V.	Cooperative agricole prima del '22
Sezione:		Un popolo verso la verità
	Giulio Preti	La filosofia nell'U.R.S.S.
		Un radiodramma di Archibald Macleish:
Sezione:		Enciclopedia
	F. C.	Borghesia Italiana (cont. del n. 11)
	Bertram Wolfe	D. Breve storia della america
	Tigo	Nacque la musica in America
		Dove le ossa di Nataniele Bacon?
	Walt Whitman	I Martiri di Wallabout (trad. Cesare Pavese)
		Lotta di clase in un cartone animato
	Marco Cesarini	La scuola del giornalismo – 2 Un giornale costa 100 milioni
		Rispondiamo ai nostri lettori
		Libri da leggere
		La Macchina per la pace
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 12)
n.13 e n. 14 (22-29/12/1945)		Mondo di oggi e di domani in Palestina
	W. E. Burghardt Du Bois	La Litania di Atlaanta (trad. Domenico Porzio)
	V.	Lettere al Direttore: Natale Perché?
	T.	Arabe come me e te
	A. El Keren	Storia del frate Papisina

	S. T.	Ma c'è in Palestina anche una realtà socialista
Sezione:		Letteratura
	Max Jacob	Canto di Natale (trad. Carlo Bo)
		Libri per chi vuoi leggere Natale
	Nelo Risi	I lupi
	Robinson Jeffers	Lo stallone di Natale (trad. Tommaso Giglio)
	Federico G. Lorca	Ballata della piazzeta (trad. Carlo Bo)
	Peter Breughel e Giotto (pitture)	Il Natale nella pittura mediterranea e nella pittura nordica
	Stefano Terra	Robinson, Tancredi e Rassim: internazionale – racconto
	Gauzner	Le avventure che voglio avere
		Giocattoli per essere liberi
Sezione:		Un poeta
	Alessandro Blok	I dodici (trad. Virgilio Galassi e Marco Onorato)
Sezione:		Enciclopedia
	Giulio Preti	Teoria della relatività
		Un grande romanzo in un grande spettacolo, Il romanzo boemo: di Hacek. Tedesco, lo spettacolo di Piscator
	Mario Monti	Un racconto mancato
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 13)
	Sascia Villari	Un racconto e una poesia
		Rispondiamo ai nostri lettori
Sezione:		Storia di una rivoluzione tradita
	Fr. F.	Cristo in mezzo agli uomini
	Giuseppe del Bo	Religione per un comunista
Sezione:		Per il paradiso quaggiù
	Hugh Worlledge	“L'Unione Sovierica, regno di Dio
	Novellino	Una bella novela d'amore
	F. C.	Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita
	Franco Sacchetti	Avventura nella campagna

		Risposte ai lettori
		Notiziario teatrale dall'Italia
		Notiziario scientifico dal mondo
n.15 (05/01/1946)	Elio Vittorini	Fascisti i giovani? Lettere che mi scrivono
	Bert Brecht	Canto della merce e del mercante
	Bartolomeu Vanzetti	Ultimo discorso alla corte (trad. Tommaso Giglio)
		La Montecatini e l'Italia
		La Montecatini impresaria del fascismo
	F.	Anche a Giava si decide il nostro avvenire
	Attilio Dabini	Io sono – racconto
		L'alluminio, un prodotto aristocratico
	Paolo Succi	I tecnici nella Montecatini
Sezione:		Medicina
	Massimo Aloisi	La resistenza umana
	G. P.	Cultura in Indonesia
	Andrè Levinson	Danza a Giava
Sezione:		Storia nel cinema
		1905: la corazzata Potiomkin
	Marcello Venturi	“Una notte che non avrò sonno ne farò una nuova”
	E. V.	Una lettera anonima
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 14)
n.16 (12/01/1945)	Jean-Paul Sartre	Una nuova cultura come “Cultura sintecica”
		Scritta da un operaio francese nel 1848
		Di chi sarà la Montecatini dell'Italia o del Vaticano?
	Mario Levi	La nazionalizzazione in Francia
	Stefano Terra	Bloco Latino
	Sebastiano Timpanaro	Dalla Materia l'Energia?
	Pr. S	La Montecatini impresaria del fascismo (cont. del n. 15)
Sezione:		Anche a Roma l'Italia
	Giorgio Caproni	Storia di una periferia

	Paolo Succi	Storia operaia della Montecatini
Sezione:		Enciclopedia
	J. P. Sartre	Esistenzialismo
		Poesia italiana attraverso la storia
	Gerardo Guerrieri	“A porte chiuse” un dramma di Sartre
		Nasce una nuova cultura; muore la vecchia leggenda di Parigi
		Attualità cinematografica
	V.	Risposta ai lettori
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 15)
	Natalia Ginzburg	Le scarpe rotte – racconto
	Valdo Guerrieri	A Tilzow
	Massimo Aloisi	La resistenza umana (cont. dal n. 15)
	Tigo	La musica popolare in America, 2 il Ragtime
n.17 (19/01/1946)	Franco Fortini	Chiusura di una polemica Cultura come scelta necessaria
		Missouri in U.S.A.: problema come i nostri, L'iniziativa privata non è più progresso
		Emilia Mezzadria a 60 e 40
	Giuseppe del Bo	Un giovane cattolico dinanzi alla crisi dei giovani. Necessità di una evasione. Perché
	P. S.	L'Italia ha bisogno della Montecatini. Diamola all'Italia
	Carlo Cattaneo	Dal “Politecnico”
	Tiziano Cristiani	Lettere al Direttore
		Notizie economiche
		In Cecoslovacchia la nazionalizzazione quasi integrale
Sezione:	Giulio Preti	Gli scienziati di fronte alla crisi della scienza
	Vachel Lindsa	Simón Legree favola negra (trad. Tommaso Giglio)
	John P. Trent	Lasciando Italia saluto Politecnico
		Attualità dello spettacolo
Sezione:		Libri nelle immagini
	Richard Wright	Ragazzo negro. Autobiografia di uno scrittore americano

	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 16)
	Luisa Succi	Le emancipazione della donna americana vittoria della democrazia
		Risposte ai lettori
	Italo Calvino	Andato al comando – racconto
n.18 (26/01/1946)	Massimo Roppi	Democrazia non progressiva in Argentina
	Antonio Giolitti	Il pericolo è sempre lo stesso
		Cattolici liberali
	Nicola Ostrovski	21 gennaio 1924 La morte de Lenin
	A. C. Jemolo	I partiti
		Dalla feudalità coloniale alla Federazione Agricola Argentina, “Estancieros” e “Chacareros”
	Ramon Doll	La scienza è libertà
		L'Argentina può accogliere immigrazione italiana
	Adriano Buzzati	Notizia storica sull'Argentina
Sezione:		Critica
	Galvano della Volpe	Estetica di Narciso
	Marco Cesarini	La scuola del giornalismo 3
	Egidio Vezzani	Lettere al Direttore
	Attilio Dabini	Cultura argentina al servizio della reazione
Sezione:		Storia nel cinema
		Napoli principio di secolo, sperduti nel buio
	Oreste del Buono	Fare lo sciopero – racconto
	Dina Jovine Bertoni	Il maestro alle soglie della borghesia
	Giuliano Carta	Deportate – poesia
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 17)
n.19 (02/02/1946)	Stephen Spender	Vienna 1934 (trad. Tommaso Giglio)
	Giulio Preti	La scuola pubblica e scuola privata
	Enrico Serra	Austria oggi

	Libero Bigiaretti	Dopo-fascismo. Decadenza del muratore romano
	Adriano Buzzati	La scienza è libertà (cont. del n. 18)
	L. V	La socialdemocrazia austriaca
	Otto Bauer	Il colpo di stato di Dolfuss
		Notiziario economico
Sezione:		Storia nel cinema
		Marcia nuziale, luna di miele
	F. B.	Musica a Viena
	Soyfer Yura	Le canzoni di Dachau (trad. Franco Fortini)
		La libertà sconfitta. Cronaca delle giornate di febbraio
		Pittura in Austria
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 18)
	Salvatore Cambosu	L'inferno è venuto dopo
		Una scuola antirazzista in U.S.A
	Giovanna Boesggard	Thais, l'ombra e il marito
	Marcello Cora	Lettura dal congresso comunista
		Risposte ai lettori
		1390=1926 La venerata fabbrica del Duomo e le Cave di Candoglia
		Per una scuola democratica, in Cecoslovacchia e in Jugoslavia
	Palme Dutt	Viena 1934: I capi alla retroguardia
n.20 (06/02/1946)	Ugo Stille	Perchè scioperi negli Stati Uniti?
	Vito Pandolfi	Il teatro drammatico in Italia
	Stefano Terra	I cavalieri d'industria
	Paolo Succi	Morte e resurrezione di un paese italiano
		Esistenze ad Aulla tra le montagne e il mare
		Vita e potenza della Montecatini. L'organizzazione Montecatini
Sezione:		Poesia per conoscere il mondo
	Thomas S. Eliot	Little Gidding (trad. Raffaele la Capria e Tommaso Giglio)

		Significato di Little Gidding
	Pietro Zvete	Come si studia la storia nell'U.R.S.S.
	Luciano Aiolfi	Vigilia di Natale – racconto
	Walt Disney	La mia officina
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 19)
		Risposte ai lettori
n.21 (16/02/1946)		Salvare i bimbi di Cassino
	Giansiro Ferrata	Date a Cesare
	Edoardo Benes	Le nazionalizzazioni in Cecoslovacchia
Sezione:		Fatica e solitudine degli italiani
	Italo Calvino	Riviera di Ponente
	Stefano Terra	Sosta in Liguria
	I.C.	Sanremo città dell'oro
	Marianello Marianelli	Dopo un anno – racconto
	Mario Mariotti	Lettere al Direttore
Sezione:		Enciclopedia
	R. I.	Surrealismo
	Marco Cesarini	La scuola del giornalismo 4. Gionali indipendenti e giornali di partito
	Arthur Rimbaud	Buona ispirazione del mattino (trad. Franco Fortini)
		Teatro da leggere
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 20)
	Dina Jovine Bertoni	La coscienza di classe nel maestro elementare
		Pubblicità per conoscere il mondo Risposte ai lettori
n.22 (23/02/1946)	Giorgio Caproni	Viaggio fra gli esiliati di Roma
	Franco Calamandrei	Fuga Dall'Italia
		Il sistema finanziario sovietico
	Renato Ferrari	Kilowatt e contadini, l'elettrificazione rurale negli Stati Uniti

	F. L.	Favole nuove per i ragazzi.
Sezione:		Esperienza Russa
Sezione:		Enciclopedia
	Mario Galizia	Sistema elettorali.
	Firmus	Vita e morte del Jazz.
Sezione:		Prosa e poesia
	Giuseppe Grieco	All'alba si chiudono gli occhi
	Franco Fortini	Consigli al morto
	Giona	Che cosa è un quadro?
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 21)
	Nilo Risi	Due poesie: Russia e La plage
		Rispondiamo ai nostri lettori
n. 23 (02/03/1946)		Febbraio in Francia 1934
	Aragon	Il 6 de febbraio a Parigi
	Federico Prokosch	Torre di fuoco
	Franco Fortini	Per una enciclopédia
	D. C.	Come falli la “Marcia su Parigi”
	De Cugis	Cammino di una democrazia
	Ottavio Pastore	Le elezioni italiane del'21
		Dalla nuova dichiarazione dei diritti frances
Sezione:		Scuola è vita
	Luisa Succi	C'è a Milano una scuola democratica
		Vita di una sinistrata
Sezione:		Enciclopedia
	Giansiro Ferrata	Carlo Cattaneo
	Giuseppe Trevisani	Attualità degli spettacoli in Francia.
	Sascia Villari	Dolore nella nostra casa
		Bauhaus
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 22)
	Marco Cesarini	La scuola del giornalismo 5. Daily Worker, proprietà

		dei suoi lettori
		Il sistema finanziario sovietico (cont. Del n. 22)
		Una trasmissione atomica
n. 24 (9/03/1946)	Karl Renner	Marxismo Rigeneratore e Marxismo Amministratore. L'uno? L'altro? O tutti e due?
	Il Politecnico	Informati come una colônia
	Karl Renner	Lettera da Cassino
	E. B. White	Dipingo quello che vedo (trad. Tommaso Giglio)
Sezione:		Paesi d'Europa fra due strade
	Gaetano Viviani	Due popoli in Alto Adige
	Enrico Serra	Le elezioni in Belgio
	V. V.	Politica del clero altoatesino
		Famiglia feudale nei "masi"
Sezione:		Filosofia
	G. P.	L'idealismo
		Risposte ai lettori
Sezione:	P.D.	Enciclopedia: per scoprire le cose note
	Crasini	Cronaca U.S.A. Biford diceva di no
	Stefano Terra	Racconto pieno di lacrime
	Mactub	Tutti sullo stomaco. Imperialismo per non esser da meno.
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 23)
n. 25 (16/03/1946)	Carlo Cattaneo	Perchè sangue in India? Il dominio britannico ha impedito i rivolgimenti sociali in India.
	Giansiro Ferrata	Il ritotorno alla ragione
	Edgar Snow	India, società di pària
	A. C. Jemolo.	Democratici Cristiani,
	Il Politecnico	I nostri maraglia
Sezione:	Fr. F.	Enciclopedia: Salgari Emilio
Sezione:		Arte al lavoro la libertà degli uomini
	Ahmed Ali	Il vicolo
	E. M. Foster	Cultura d'oggi in India
	Tagore Sumyendranath	Acque del Meghna
	Vito Pandolfi	Teatro politico di Piscator

	Marcello Venturi	Estate che mais dimenticheremo
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 24)
n. 26 (23/03/1946)	Giansiro Ferrata	Che cosa voleva il popolo delle 5 Giornate?
	Felice Balbo	Marxismo uno solo.
	Il Politecnico	Nausea della guerra
	F. Fortini	Perchè insurrezioni, il diritto a morire
	Giulio Trevisani	Attesa dal '48
	Carlo Cattaneo	Per una storia sincera del popolo italiano
Sezione:		Letteratura e cinema
	F. Calamandrei	Narrativa vince cronaca
	Paul Éluard	Fedeli alla vita
		Attualità cinematografica
	Stefano Terra	“Rosebud” per cittadino Kane
	Angelo del Boca	Dal diario di un partigiano: Michaela
		Lampadine elettriche e blocco occidentale.
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 25)
n.27 (30/03/1946)		Franco ancora Perché?
	Civis	Basilicata, colonia di secondo grado.
Sezione:		Spagna
	E. V.	Cultura popolare, la cultura spagnola durante la guerra civile
	Jean Vernet	Spagna fuori di Spagna
	Alfonso Gatto	Cultura e Sud
	W. H. Auden	Spagna (trad. Domenico Porzio)
	Alberto Iacoviello	Basilicata
	Valery Larbaud	Centomani (trad. Leonardo Sinisgalli)
	A. N. Whitehead	Le origini della scienza moderna
	Leonardo Sinisgalli	Da “giochi di ragazzi”

	Laura Andretta	Motivi dialettali (trad. Leonardo Sinisgalli)
	Clifford Odets.	Perchè Lefty non arriva?
Sezione:		Architettura
	Mario Fiorentino	Passato e prospettive avvenire della architettura ed urbanistica in Italia
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (puntata 26)
n.28 (06/04/1946)	Delo Cantimori	Vaticano e Fascismo
	Giansiro Ferrata	Epur si muove
	Giulio Trevisani	Chiudere la parentesi, L'ultimo comune socialista di Milano
	Marcello Venturini	Gli anni non passano in un paese italiano
Sezione:		Letteratura
	Fortini	Documenti e Racconti
	Mariel Rukeyser	Il processo (trad. Tommaso Giglio)
	Giona	Che cosa c'è in quadro
	Paul Éluard	A lungo i poeti hanno espresso tendenze collettive
		Spartaco insorge a Berlino
	Bert Brecht	L'assalto al quartiere dei giornali, da "Tamburi nella notte"
	W. Leonhard	Liebknacht morto
	Ernest Hemingway	Romanzo: Per chi suonano le campane (ultima puntata)
n. 29 (1/05/1946)		
Mensal		Principio di classe e principio di casta
	Giulio Trevisani	Realtà e retorica del 1° maggio
		Poesie di Gatto
	Massimo Bontempelli	Bontempelli ne parla
	Elio Vittorini	Breve storia della letteratura americana 1
	Carlo Bo	La poesia popolare nell'ultima lirica spagnola
	Stefano Terra	La traversata del Mar Rosso
	Ferrata	Persieri ortodossi

	Michele Spina	Racconti
	Luigi Crocenzi	Occhio su Milano
	Richard Hillary	Ho trovato per chi scrivere (trad. Antonio Ghirelli)
	Sergio Esenin	Poesie
	Paul Langevin	L'era delle trasmutazioni (trad. Saverio Tutino)
	H. R. Wishengrad	L'hanno scoperta per tutti gli uomini
Sezione:		Libri, uomini e idee
	Giuseppe Carimandrei	Trieste e una donna (1910-1914)
	Lo squadrista G.C.	Documenti, al comandante della 6ª brigata nera
	Remo Cantoni	La sociologia di James Burnham
	F. C.	Favola con letterato
	Carlo de Cugis	Dopo Gobertti
	f. e v.	È tornata la "Fiera
	Antonio D'ambrosio	Leggere Plekhanof
Sezione:		La società nella pittura
	E. V.	Gentile Bellini
	Alessandro Cruciani	Gentile Bellini
Sezione:		Il mondo e le arti
	Luigi Rognoni	"Giovanna d'Arco al rogo" di Arthur Honegger
	V. P.	Vedere e sentire, Torna Toscani
		Perchè così la colonna dorica?
	Lenin	Fu l'anno degli uragani, una poesia (trad. Crasni)
	A cura di Franco Fortini	Éluard – la poesia non è sacra
Sezione:		Paesi e problemi
	Mario Giuliano	Iran: il petrolio contro la democrazia
	Enrico Serra	Grecia antidemocratica
	Ugo Stile	Le catene del "solido" sud
	Franco Rodano	Problemi alla Costituente: l'I.R.I. 2
		Rispondiamo ai nostri lettori
n. 30 giugno	E.V.	Repubblica, con "altro al potere

1946		
	Giansiro Ferrata	Due cattolicesimi?
	Giulio Preti	La filosofia della scienza nell' "Antiduhring" di Engels
	Franco Fortini	Marxismo ieri e oggi
	G. F.	Dove si parla di noi, di cultura e di amico di "società"
	Vittorio Sereni	Poesie, dal diario d'Algeria
		Le città del mondo 1 New York
	Salvatore Cambosu	Racconti
	Elio Vittorini	Breve storia della letteratura americana 2
	Nathaniel Ward	Difesa dell'intolleranza (trad. Cesare Pavese)
Sezione:		Il mondo e le arte
	Alessandro Cruciani	Francisco Goya
	V. P.	Vedere e sentire
Sezione:		Libri, uomini e idee
	Franco Calamandrei	Una generazione e un suo narratore
	Nelo Risi	La resistenza come esistenza
	Enrico Serra	Politica estera e moralità
	F. C.	Malebolge
	Fr. F.	Cattolici snob
	Giuseppe Carimandrei	Trieste e una donna (1910-1912) (cont. del n. 29)
	Remo Cantoni	La rivoluzione dei tecnici
	f. c.	Les temps Modernes
	Fr. F.	Inventario
Sezione:		Paesi e problemi
	Mario Giuliano	Giustizia e tribunali nell'U.R.S.S
	Mario Levi	La stampa in Francia dopo la liberazione
	Enrico Serra	All'est: rivoluzione agraria
	Franco Rodano	Problemi alla Costituente: l'I.R.I 3
n. 31-32 Luglio Agosto (1946)	Elio Vittorini	Questo ritorno al cattolicesimo, Ma di chi? E perchè?

	E. V.	Le città del mondo 2 Chartres, città-cattedrale
	G. F.	Gli scrittori e la prigione
	Vito Pandolfi	Perchè non c'è un repertorio italiano
	Judson T. Stone	Psicanalisi vecchia e nuova (trad. Giulio Preti)
	Silvio Menicanti	1812: età della Sicilia
Sezione:		Esistenzialismo, l'uomo e la realtà
	Simone de Beauvoir	Idealismo morale e realismo politico
	Franco Fortini	Alcune domande a J.P. Sartre e a Simone de Beauvoir
	Geroge Mounin	Critica dell'esistenzialismo
	Alessandro Pelegrini	Hegel, Kierkegaard, Marx
	Stefano Terra	Il tenente di cavalleria, racconto
	Gaspare Torre	Poesie
	Giorgio Baccetti	Tempo di passione
	Sascia Villari	Estate, come venne una volta
	Andrè Frénaud	Prosa e poesia (trad. Franco Fortini)
	Boris Pasternak	Salvacondotto (trad. Domenico Porzio)
	Tommaso Giglio	Noi fummo gli ultimia salire il calvário
	Carlos Bulosan	Allos e i suoi fratelli (trad. Giuseppe Trevisani)
	Fr. F.	Gazeta del Nord
	Franco Fortini	Come leggere i classici? A proposito delle Rime di Dante
	Giuseppe Trevisani	Storia breve di Ernest Hemingway
	Malcom Cowley	Consigli a Hemingway
	Massimo Bontempelli	Contributo all'esame di coscienza di una generazione
	Vito Pandolfi	Fisionomia d Bertolt Brecht
Sezione:		Il mondo e le arti
	Alessandro Cruciani	Realtà e rapporti con la realtà
	Beniamino dal Fabro	Mito e realtà di Toscanini

	G. W. Pabst castigamatti	Luigi Rognoni
	A. Cruciani	Milano: giovani pittori realisti
	Giulia Veronesi	L'ora di Wright e la voce di Le Corbusier
	V. P.	Vedere e sentire
Sezione:		Libri, uomini e idee
	Giuseppe del Bo	Oltre il modernismo oltre Buonaiuti
	Michele Rago	La pietà sconfitta
	Franco Calamandrei	L'anticomunismo contro la democrazia
		Una storia di Popeye
	Oreste del no	Documenti di una guerra
	Alessandro Pellegrini	Poesia e vita secondo Friedrich Gundolf
Sezione:		Paesi e problemi
	Salvatore Cambosu	Le cavallette figlie della guerra
	Franco Rodano	Problemi alla Costituente: l'I.R.I. - 4
	Silvio Menicanti	In margine al mercato illegale, L'arricchimento agrario
	Enrico Serra	Notizie dall'Ungheria
	V.D.	La stampa americana
n. 33-34 Set. - dic. (1946)	Palmiro Togliatti	Politica e Cultura: Una lettera di Palmiro Togliatti
	Ferrata	Rivoluzione è dialettica
	E. V.	Antonio Gramsci – Lettere dal carcere
	André Freunaud	Antologia della canzone popolare francese (sec. XVI-XVII)
	A. Leontiev	L'insegnamento dell'economia politica nell'URSS
	S. M.	Polemica su Leontiev
	E. V.	Il mondo cambia, Germania e Germania
	Silvio Menicanti	Germania
	Alvarez del Vayo	Testimonianze sulla Germania

	Georg Lucacks	Prusianesimo e nazismo attraverso la letteratura (trad. Antonio Ghirelli)
	Klaus Mann	Testimonianze sulla Germania
	Stephen Spender	Testimonianze sulla Germania (trad. Antonio Ghirelli)
	E. V.	Da Hoelderlin a oggi
	Friedrich Hoelderlin	Inno
	Heidegger	Sull'inno "Come in un giorno di festa" di Hoelderlin
	Franco Fortini	La leggenda di Recanati
	Leopardi	Canto notturno di un pastore errante dell'Asia
	Carlo Bo	Critici e saggisti francese, la situazione letteraria europa
	E.V.	Dare a Cecchi quello ch'è di Cecchi
	Tommaso Giglio	Poesia come apocalissi in Inghilterra
	Henry Treece	Apocalittici Antologia (trad. Tommaso Giglio)
	Tom Scott	Incubo
	Elio Vittorini	Breve storia della letteratura americana, 3 Letteratura e rivoluzione
	Benjamin Franklin	Aviso a coloro che pensano d'emigrare in America
	W. H. Sanders	Il pragmatismo compagno di strada del marxismo, lettera al Politecnico di un filosofo americano
	Giulio Preti	Il pragmatismo, che cos'è
	Erico Pea	Impiccagione in Egitto
	Boris Pasternak	Salvacondotto (trad. Domenico Porzio)(cont. del n. 31,32)
	Boris Pasternak	Senza titolo (trad. Domenico Porzio e P. Zvete)
	Angelo del Boca	Le tue labbra bambina – racconto
	Federico Almansi	4 poesie
Sezione:		Il mondo e le arti
	Alessandro Cruciani	Dal soggetto al genere. Un esempio l'adorazione dei Magi
	Giulio Carlo Argan	Urbanistica e progresso sociale
	Virgilio Galassi	Guerra borghesia religione e macchina da presa

	Roger Garaudy	Non esiste un'estetica del Partito Comunista
Sezione:		Libri, uomini e idee
	Michele Rago	Pigrizia vince noia (considerazioni su Brancati)
	Remo Cantoni	La guerra e il fascismo, come li há veduti Topolski
	Arturo Lazzari	La ragione può vincere
Sezione:		Paesi e problemai
	Franco Rodano	Breve storia del movimento sindacale in Italia
	Enrico Serra	Non più "idealista" e non ancora "realistica" la politica estera degli Stati Uniti d'America
	Silvio Pozzani	Esperienza dell'emigrazione italiana
	Silvio Menicanti	L'occhio sulla Russia
	V. D.	La stampa americana (cont. del n. 31-32)
n. 35 gennaio-marzo (1947)	Elio Vittorini	Politica e cultura, lettera a Togliatti
		Leggende su Lenin (trad. Margheruta Consentino)
	Silvio Menicanti	A proposito di riforma agraria, Il latifondo siciliano
	Surendra J. Patel	Marxismo e gli ultimi sviluppi del pensiero economico clássico
		Da segnalare nelle riviste ricevute
	Maurice e Yvonne Bernard	Il mondo cambia: I Vier Nam dov'era L'indocina
		Poesia annamita e poesia vietnamita
	Pham Van Ky	L'orco che divora le città
Sezione:		Uomo e sottosuolo
	Remo Cantoni	Dostojevski come esistenzialista
	Oreste del Buono	Il romanzo nero
	Jean Evans	Ritratto di un assassino (a cura di J. Evans e Antonio

		Ghirelli)
	Doc. Di Vincenzo de Rosa (Napoli)	Lamento dell'operaia
	Tommaso Giglio	"Horizon" come specchio
	Vitaliano Brancati	Appunti sull'uomo d'ordine in Italia
	Franco Fortini	Poesie
	Michele Rago	Tre cronache
	Carlo Vigoni	Racconti e poesie
	Giulio Questi	Due racconti
	Melpignano Angelo	Poesia
	Boris Pasternak	Salvacondotto (trad. Domenico Porzio)(cont. del n. 33,34)
Sezione:		Comunicazioni
		Lettera programmatica per il P.T. della città di Milano
	Albert Einstein	Una lettera di Einstein per Il Politecnico
	Giuseppe del Bo	Comunismo come aggettivo
	Giuseppe Guarino	Solo domanede
	Vincenzo Vitello	Le legge del valore nell'economia socialista
	S. M.	Baran a proposito di Leontiev.
Sezione:		Il mondo e le arti

	Alessandro Cruciani	Dal soggetto al genere. Il paesaggio come genere
	Elio Vittorini	Nomi e statue
	Pham Van Ky	A proposito di "arte annamita"
Sezione:		Libri, uomini e idee
	Michele Rago	Amori e voci di ALvaro
	Franco Fortini	Azione ed espressione
	Mario de Micheli	Letteratura e rivoluzione secondo Lenin
	Carlo Bo	Utilitario e utile, il dizionario delle Opere
	A. B. T	Scienza e riviste scientifiche
	Nelo Risi	Il paese di Dio e il paese degli uomini
	Giulio Trevisani	Storia da scrivere
		Riviste francese/ messicane/ italiane
Sezione:		Paesi e problemi
	Ugo Vittorini	Lette dalle Puglie
	Giuliano Ferrieri	La stampa in Spagna
	Luigi Cavallo	Sindicalismo e politica operaia in U.S.A.
	Silvio Pozzani	Esperienza dell'emigrazione italiana (cont. del n. 33-34)
	V. D.	La stampa americana (cont. del n. 33-34)
n. 36 settembre (1947)	Fabrizio Onofri	Lettera è cultura, lettera
	Alfonso Gatto	Dieci poesie
	Giulio Preti	Marx, Ruge, Bakunin, il carteggio del 1843.
	Emilio Tadini	La passione sencondo San Matteo
	Angelo del Boca	Ho sposato un giunco, racconto
	M. R.	Diario della mia vita
Sezione:		Il mondo e le arti
	Alessandro Cruciani	Dal soggeto al genere, Il ritratto
	Enrico Sera	Il patto russo-tedesco del 1939 e le responsabilità della guerra
Sezione:		Paesi e problemi
	Ugo Vittorini	Lettere delle Puglie

	Silvio Pozzani	Esperienza dell'emigrazione italiana (cont. del n. 35)
n. 37 ottobre (1947)	Elio Vittorini	“Politica e cultura”: un'intervista a cura di Jean Gratien
	Remo Cantoni	La dittatura dell'idealismo
	Giulio Preti	Cultura popolare in che senso?
	Nilo Risi	Dieci poesie
	Franz Kafka	Lettera al padre
	Antonio Ghirelli	La vita, Kafka
	Carlo Bo	Il problema Kafka
	Franz Kafka	L'inviato dei morti
	Franco Fortini	Capoversi su Kafka
	Renato Boeri	Tombe della Montagna
	Trevi	Fuori della disperazione
	Fr. F.	Dal Sud
	Michele Rago	L'Italia nascosta di Gramsci
	Enrico Sera	Il giudizio dei prefascisti
Sezione:		Paesi e problemi
	Werner Bischof	Lettera dalla Grecia
	M. Kavé	Lettera dalla Persia
	Crockett Jonson	Barnaby e il signor O'Malley
Sezione:		Comunicazioni
	Vincenzo Vittello	A proposito della critica di Baran a Leontiev
n. 38 novembre (1947)		
Sezione:		Comunicazioni
	Franco Fortini	Prendere su serio i poeti? Risposte di Fortini a Pamploni
	Elio Vittorini	Rivoluzione e attività morale
	Rafael Alberti	“Noi lo chiamiamo compagno” 4 poesie
	Giansiro Ferrata	Una cultura in margine alla fantasia
	Remo Cantoni	La dittatura dell'idealismo (cont. del n. 37)
	Remo Cantoni	Nota sul Convegno di Perugia
	Bestrand	Spirito e materia nella scienza moderna

	Russell	
	Remo Cantoni	La personalità e l'opera do Bertrand Russell
	Umberto Bellintani	Nove poesie
	Enzo Giberti	La festa dei contadini, racconto
	Enzo Giberti	Poleriggio sulla strada, racconto
Sezione:		Il mondo e le arti
	Ettore Sottasass jr.	Le vie dell'rtigianato
	E. V.	“La Romana” per edificare
	Giansiro Ferrata	Croce e l'Anticristo
Sezione:		Libri, uomini e idee
	Gianni Rodari	Jaspers: analisi della colpa
	Giulio Preti	La scienza in cerca di filosofia
Sezione:		Paesi e problemi
	M. Kavè	Cultura in Persia
	Salvatore Cambosu	Lettere da Cagliari
n. 39 dicembre (1947)	Felice Balbo	Cultura antifascista
Sezione:		Comunicazioni
	Luciano Amodio	Possibilità di un'estetica marxista
	Giorgio Lukacs	La crisi della filosofia borghese e le filosofie della crisi (trad. Marcello Cora e Ladisilao Vadas
	Giansiro Ferrata	Una culuta in margine alla fantasia
	Franco Fortini	Diario di un giovane borghese intellettuale
	Kenneth Patchen	Memorie di un pornografo timido
	Aggeo Savioli	Cinque poesie
Sezione:		Racconti
	Alberto Bocconi	È morto il vescovo
	Sergio Civini	Racconti
Sezione:		Il mondo e le arti
	Corrado Terzi	Carl Theodor Dreyer

	Elio Vittorini	Lettere su Dreyer
	Corrado Terzi	Risposta a Vittorini
Sezione:		Libri, uomini e idee
	Franco Fortini	Rivoluzione e conversione
	Elio Vittorini	Del buono apre un discorso
	Carlo Bo	La vita lunga di Pratolini
	Enrico Sera	L'eredità di Roosevelt
	Saverio Tutino	Scienza e umanità do Langevin
	Giansiro Ferrata	Il maledetto Sachs
Sezione:		Paesi e problemi
	Vasco Pratolini	Cronache fiorentine 20° sec.
	Eugenio Varga	Democrazie di tipo nuovo
	Crockett Jonson	Barnaby e il signor O'Malley