



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# *«Ecco scrivo, cari piccoli». La storiografia poetica di Franco Fortini*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda  
Beatrice Benà  
n° matr.1155442 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018



*Ai miei genitori, radici della mia  
«vetta dell'albero che spia la pioggia»*



## Indice

Introduzione	p. 7
1. Poesia come storiografia?	p. 17
1.1 Lo ‘sliricamento’ della poesia italiana dopo la svolta del Sessanta	p. 18
1.1.1 Poesia saggistica, poesia storiografica	p. 21
1.2 Il caso Fortini: l’evoluzione della poesia in rapporto alla Storia	p. 23
1.2.1 Un libro emblematico: <i>L’ospite ingrato primo e secondo</i>	p. 29
2. Sottofondo storico e rilievo dei «Paesi allegorici» fortiniani in <i>Questo muro</i>	p. 39
2.1 Rarefazione della cronologia	p. 39
2.2 I luoghi storici di <i>Questo muro</i> . I «Paesi allegorici» fortiniani	p. 42
2.3 I personaggi degli ambienti allegorici	p. 53
3. La data «intesa insieme ai versi». Storiografia in <i>Paesaggio con serpente</i>	p. 61
3.1 La datazione come parte integrante del testo poetico	p. 61
3.1.1 Le date «nel titolo di una composizione, o dopo la sua chiusa»	p. 63
3.1.2 Le date che entrano nel testo	p. 76
3.2 Luoghi e personaggi: varietà e regressione al Seicento	p. 80
3.2.1 I luoghi	p. 81
3.2.2 I personaggi	p. 85
3.3 Il <i>ritorno del Seicento</i> : una regressione manzoniana	p. 89
4. Allegorismo e dialettica Natura-Storia in <i>Composita solvantur</i>	p. 91
4.1 Sporadicità delle date e aggregazioni al verso	p. 91
4.2 Luoghi e personaggi. Il polo storico dominante nell’ <i>Appendice di light verses e imitazioni</i>	p. 100
4.2.1 I luoghi	p. 100
4.2.2 I personaggi	p. 106
4.3 Una rappresentazione strutturale della dialettica Natura-Storia	p. 110

5. Vinti, oppressi, scomparsi: genealogie	p. 117
5.1 Le «masse mute» di <i>Questo muro</i>	p. 122
5.2 La trasformazione <i>in fieri</i> : <i>Paesaggio con serpente</i>	p. 126
5.3 Verso la storiografia individuale: <i>Composita solvantur</i>	p. 135
5.4 Per concludere	p. 140
Bibliografia	p. 143

## Introduzione

La storia – torni a spiegargli – è tutta la realtà.  
E invece non è vero.<sup>1</sup>

I.

Il progetto di questa tesi nasce da un corso avanzato di Letteratura italiana contemporanea, riguardante il saggismo del secondo Novecento e le sue ibridazioni con gli altri generi letterari. In tale sede, Fortini poeta e saggista è stato posto in un deciso rilievo rispetto agli altri autori anche per la ricorrenza del centenario dalla sua nascita e per il concomitante convegno, dal titolo *Fortini '17*<sup>2</sup>, presso l'Università di Padova. A suscitare il mio interesse è stato il carattere “saggistico” della sua poesia: l'eccezionale capacità di farsi cronaca o resoconto storiografico, la sua vocazione per la Storia e la contemporaneità, raccontate con una lucidità e una potenza, a mio avviso, senza pari.

Si è deciso di rivolgere preliminarmente l'attenzione verso due differenti linee teoriche. La prima è quella orlandiana del *ritorno del represso*.<sup>3</sup> La seconda, che in Orlando trova legittimazione<sup>4</sup>, indica nella letteratura una forma paradossale di *storiografia*, ed è stata intuita nella seconda metà dello scorso secolo da alcuni autori tra i quali spicca Hans Magnus Enzensberger.<sup>5</sup> L'approfondimento di questa seconda teoria si è rivelato a dir poco illuminante: se si accetta l'ipotesi di un possibile valore storiografico della letteratura, a maggior ragione andrà valutato quello della *poesia*; la quale, ancor più rispetto alla prosa, è in grado di accogliere e di restituire presenze e contenuti perturbanti, rimossi dal pensiero comune.

La potenzialità storiografica della poesia diventa verificabile se si considera il caso italiano della seconda metà del Novecento, quando l'arte poetica, affrancatasi dalla lirica, comincia ad ibridarsi alle forme narrative o saggistiche; ad abbandonare le rarefazioni ermetiche per aprirsi al mondo e alla Storia. Fortini, poeta notoriamente antilirico, rientra pienamente in questo fenomeno; e il suo

---

<sup>1</sup> Sono i vv. 27-28 di [*La realtà*], da F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, p. 230.

<sup>2</sup> Tenutosi al Palazzo Bo (Padova) l'11 e il 12 dicembre 2017.

<sup>3</sup> Un valevole compendio della speculazione orlandiana si è trovato nel volume di S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2016 (pp. 229-262).

<sup>4</sup> Secondo Francesco Orlando, com'è noto, la letteratura sarebbe in grado di farsi veicolo del *represso* storico-sociale. La forma di 'storiografia' che essa costituirebbe, dunque, concernerebbe proprio queste realtà: quelle sorvolate o censurate dagli sguardi storici ufficiali.

<sup>5</sup> Autore di un saggio dal titolo – per l'appunto – *Letteratura come storiografia*; cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 9-10.

legame con la Storia (e con la realtà) risulta indubbio a chiunque, anche al lettore neofita. Si è ritenuto, dunque, che un'indagine delle forme storiografiche (ibridazioni, tracce, etc.) presenti nella sua poesia, potesse essere un buon punto di partenza per un lavoro di tesi. Il campo d'osservazione è stato ristretto alle ultime tre raccolte, testimoni della fase più alta della carriera poetica fortiniana, e inserite interamente entro la "svolta" antilirica della poesia italiana secondo-novecentesca. Si tratta di *Questo muro* (1973), di *Paesaggio con serpente* (1984) e di *Composita solvantur* (1994).

## II.

Ai fini di rendere lo studio il più possibile rigoroso, si è proceduto ad una ricerca di quelli che potevano essere inconfutabilmente considerati *dati* storiografici. Vale a dire: in primo luogo le date, scritte in cifre oppure in forma estesa. Non sono stati presi in considerazione riferimenti temporali più generici, relativi ad epoche o a periodi storici, come ad esempio il «Settecento» (v. 3) in *Il teatro di Asolo*.<sup>6</sup>

Secondariamente alle date, si sono ricercati i nomi di luoghi e personaggi storici ben definiti e identificabili. Nonostante quest'operazione si sia rivelata un po' più insidiosa<sup>7</sup>, è stata infine adottata la seguente linea: per ciò che riguarda i luoghi, si è scelto di accogliere tutti i nomi di città, località, Paesi o regioni geografiche, collegabili (attraverso meccanismi messi in atto dallo stesso autore, oppure tramite associazioni affidate al lettore) a momenti di cronaca, a episodi o ad atmosfere di tipo storico. Mentre tra i personaggi, sono stati scartati i riferimenti non identificabili con assoluta esattezza; per esempio le abbreviazioni in sigle, oppure indicazioni onomastiche poco puntuali.<sup>8</sup> In secondo luogo, si sono esclusi i personaggi coevi all'autore, ma slegati da eventi di cronaca, o comunque irrilevanti per la storia contemporanea: sono questi quasi tutti poeti o intellettuali, come *Vittorio Sereni*, *Andrea Zanzotto*, *Niccolò Gallo*.<sup>9</sup> Al contrario, artisti o intellettuali appartenenti al passato sono stati inclusi nella rassegna, in qualità di testimoni della

---

<sup>6</sup> Da *Paesaggio con serpente*.

<sup>7</sup> Il problema principale, infatti, sta nel discernere fino a che punto un luogo, ma soprattutto un personaggio, può essere considerato *storico*; nel definire i confini del concetto di 'storicità'.

<sup>8</sup> È il caso di «E.V.» e «J.-Ch. V.», appartenenti rispettivamente alle poesie *In memoria di E. V.* e *Per J.-Ch. V., dopo una lite*, da *Composita solvantur*. Così come non sono stati considerati i nomi di «Giacomo», «Alfonso», «Pier Giorgio», «Grazia», «Elio», «Raniero» e «Vittorio», che affollano *Dove ora siete...* (sempre in *Composita*). Al contrario, Borsieri (in *Ricordo di Borsieri*, da *Questo muro*), che pure è un cognome - dunque un riferimento piuttosto preciso - si è dovuto escludere in quanto, da una breve ricerca, non è stato possibile risalire a informazioni sul suo conto; da ciò si è dedotta una sua sostanziale irrilevanza storica.

<sup>9</sup> Sereni appare in *A Vittorio Sereni*, da *Questo muro*, e in *Leggendo una poesia* (da *Paesaggio con serpente*); in quest'ultima trova menzione anche il critico letterario Niccolò Gallo. Andrea Zanzotto, invece, è il destinatario di una poesia riferita alla morte di Pasolini: *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*, da *Paesaggio con serpente*.

propria stagione storico-culturale, anche laddove essi siano presenti in forma di “nota del traduttore”.<sup>10</sup>

Date, luoghi e personaggi sono stati analizzati relativamente ai tre principali spazi che possono occupare, ovvero nel titolo, dopo la chiusa o all’interno del testo. A seconda del *loco* ove si sceglie di porla, un’indicazione storiografica può assumere significati diversi, naturalmente. La posizione di titolo è di estremo rilievo, ma ha anche la peculiarità di generare precise aspettative nel lettore. La scelta di un titolo “storiografico”, dunque, è di grande responsabilità: se l’autore decide di contraddire l’aspettativa che esso genera, è per una precisa presa di posizione da parte sua.

La chiusa è invece il luogo delle annotazioni finali, che di solito riguardano il momento di stesura. Tale posizione, però, è spesso in grado di ridisegnare il significato dell’intera lirica, legandola al momento storico riportato. Oppure, l’indicazione in chiusa può contrapporsi – o completare – il titolo, in virtù della reciproca posizione d’estremità, generando cortocircuiti di senso.

Infine, l’inclusione al testo (specialmente se riguarda le date) segnala l’avvenuta unione della forma storiografica a quella poetica. Al contrario, un luogo o un personaggio inseriti a testo possono risultare nulla di più che *dettagli* compositivi, per nulla fondamentali, manifestando la secondarietà della Storia all’interno della composizione.

Può accadere, infine, che date o personaggi rientrino nell’epigrafe a qualche componimento. Si tratta di casi rarissimi, normalmente dediche oppure note traduttive. Esse sono state considerate con la dovuta attenzione, che è sicuramente minore rispetto a quella riservata ai principali *loci*.

### III.

Dal campionamento appena descritto sono emersi da subito risultati a mio giudizio rilevanti, che presuppongono un certo percorso avvenuto nell’arco delle tre raccolte. In *Questo muro* è presente un solo caso di datazione rinvenibile in una composizione, ovvero in *Ricordo di Borsieri*; essa è peraltro espressa in forma di parola, non in cifre («Nel Quarantanove», v. 6). Tale forma rischia persino di far passare inosservato questo caso isolato, ma sembra anche sottintendere una certa riluttanza nell’accogliere una data tra i versi. Infatti, le sole altre date che si riscontrano appartengono agli intertitoli, e sono dunque da riferire alle intere sezioni: *La posizione 1962-68*, *Versi a se stesso 1962-68*, *Versi a un destinatario 1961-69*, etc. La dimensione cronologica è pressoché assente nei singoli testi, ma non per questo la componente storica è radiata dalla raccolta. Al contrario, essa è rappresentata da una larga ricorrenza di luoghi e personaggi. Questi provengono in maggioranza dalla storia novecentesca, e in particolare dal contesto sovietico o da quello asiatico

---

<sup>10</sup> L’indicazione «da...», seguita da un nome, indica normalmente che ci si trova di fronte ad un esercizio di traduzione. È il caso, per esempio, dell’epigrafe «*da Góngora*», oppure dei titoli (o parti di titolo) «*da Lu Hsun*», *Da Shakespeare*, *Da Brecht*, etc.

(cinese o vietnamita). Sono i cosiddetti «Paesi allegorici», riprendendo un'espressione usata dallo stesso Fortini<sup>11</sup>; secondo egli in grado, attraverso la loro storia, di farci comprendere meglio noi stessi, il nostro presente, le nostre contraddizioni. Tuttavia tali ambienti e personalità, in *Questo muro*, non assumono mai una posizione centrale all'interno delle composizioni. Complice la quasi totale assenza di date, essi somigliano piuttosto ad indizi, oppure "spie" storiografiche. La percezione della Storia che ne deriva è di qualcosa di *suggerito*: presente, ma in secondo piano, come una sorta di "sfondo" alle poesie; che emerge qua e là, a sprazzi.

In *Paesaggio con serpente* le cose cambiano molto. Innanzitutto, le date tornano ad occupare spazi relativi alle singole composizioni. È presente addirittura una nota autoriale che dichiara come esse debbano essere interpretate: «insieme ai versi», anche qualora si trovino inserite in titoli oppure dopo le chiuse.<sup>12</sup> La Storia comincia insomma a rivestire un'importanza notevole; con questa sua esplicita ammissione, l'autore sembra anzi tradire una palese volontà di "fondere" l'elemento cronologico a quello metrico. Ci riesce, tuttavia, solo in modo parziale: le datazioni che entrano a tutti gli effetti tra i versi sono soltanto due. E questi unici due casi, assai curiosamente, appartengono a porzioni di testo contenute entro parentesi quadre; una, tra l'altro, è scritta ancora in forma estesa.<sup>13</sup> Quasi a voler segnalare l'irrimediabile carattere di alterità dell'elemento-data rispetto al verso, nonostante tutti gli sforzi del poeta.

Le date di *Paesaggio* si riferiscono tutte al Novecento, a parte un solo caso – che è anche l'unico presente in un'epigrafe<sup>14</sup>. Al contrario i luoghi storici, ma soprattutto il lunghissimo elenco di personaggi, trasmettono alla raccolta un'incredibile varietà storica. Con una preferenza per il Seicento, vistosamente dominante nella sezione *Di seconda intenzione*; una sorta di *ritorno del represso* storico orientato ad un unico periodo, una regressione che ricorda molto l'interesse di Manzoni per quello stesso secolo.<sup>15</sup> Cambia però, rispetto a *Questo muro*, la finalità di queste indicazioni: esse tendono ora ad affiancare le date, puntualizzando e specificando il riferimento storico. Oppure si accompagnano l'una all'altra (cioè luogo più personaggio), con il medesimo intento.

Infine, in *Composita solvantur* la dimensione storica sembra regredire nuovamente ad una posizione di secondo piano, per lasciar spazio – si direbbe - alle allegorie. La raccolta infatti pullula di figure animali e vegetali, di spazi aperti e di situazioni naturali, più di ogni altro precedente libro

---

<sup>11</sup> *I paesi allegorici* è il titolo di una sezione della raccolta di saggi fortiniana *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977

<sup>12</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzi, Oscar Mondadori, Milano 2015, p. 493

<sup>13</sup> Esse si trovano in *From wall to wall* (v. 21) e in *Editto contro i cantastorie* (v. 14).

<sup>14</sup> «1612» in *Al pensiero della morte e dell'inferno*

<sup>15</sup> È bene ricordare che Fortini considera Manzoni il modello di storico da perseguire, a motivo della sua essenzialità. Il discorso sarà meglio approfondito nel corso della trattazione vera e propria, in particolare al cap. 3 (pp. 89-90).

di poesie. Ma a ben vedere, la più schietta componente storico-cronologica è stata certamente ridimensionata, però non è affatto scomparsa. In pochissime composizioni (in tutto cinque) è ancora possibile rinvenire delle date; il dato interessante è che quasi tutti i riferimenti (con la sola eccezione di due) sono inseriti a testo, e privati di segnalazioni grafiche (come parentesi quadre, o altro) che potrebbero sancire una separazione rispetto alla poesia. Sembra proprio che il desiderio autoriale di portare la data ad essere «intesa insieme ai versi»<sup>16</sup> si sia finalmente adempiuto. Per contro, la tendenza all'astrattezza allegorica pare essere confermata dal diradarsi delle presenze storiche e delle indicazioni geografiche. In realtà, la Storia non è stata sostituita dall'allegoria: è semplicemente trattata attraverso di essa. Dietro a lotte animali, sofferenze vegetali e disgregazioni biologiche, sono da leggersi plurimi riferimenti a situazioni storiche, del presente e del passato, che s'intrecciano le une alle altre. Ad essere cambiato è il modo di rappresentazione, non l'interesse dell'autore.

È comunque possibile rilevare una consistente differenza tra il corpo principale della raccolta e l'*Appendice di light verses e imitazioni*; un po' come, per il caso manzoniano, la *Storia della colonna infame* era parte dei *Promessi sposi*, ma al tempo stesso qualcosa di esterno al romanzo<sup>17</sup>. Così, l'*Appendice* fa parte del volume *Composita*, ma riporta caratteristiche – a cominciare dal'intertitolo – che ne sottolineano la distinzione. Più di tutto è evidente la preminenza del polo storico su quello allegorico, al contrario delle cinque sezioni precedenti; com'è dimostrato dalla presenza di alcune date, ma soprattutto da una varietà di ambienti e di personaggi che sembra riportare a *Paesaggio con serpente*. Si direbbe, dunque, che l'ultimo Fortini realizzi, internamente alla raccolta, quella dialettica fra Natura (rappresentata dalle allegorie) e Storia che è cifra distintiva di tutta la sua poesia.<sup>18</sup>

#### IV.

Mentre si procedeva alla campionatura, ci si è avvalsi dell'ausilio di un preziosissimo strumento: la tesi di dottorato di Riccardo Bonavita, pubblicata postuma.<sup>19</sup> Il suo studio intende scardinare la tradizionale critica della poesia fortiniana, troppo spesso – e del tutto anacronisticamente – basata sulla raccolta definitiva *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973* (1978).<sup>20</sup> Questa, che raduna

---

<sup>16</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 493

<sup>17</sup> Concepita come un capitolo del romanzo, successivamente pubblicata come opera indipendente.

<sup>18</sup> Cfr. L. Lenzini nell'*Introduzione* a F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. XXV; «Natura [...], storia [...]: nella sconfinata, irridente dialettica tra i due termini, il primo è ormai pervasivo, a partire da *Una volta per sempre* [...] fino agli ultimissimi versi»

<sup>19</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di T. Mazzucco, prefazione di L. Lenzini, Biblion edizioni, Milano 2017

<sup>20</sup> «Questa ricerca prende avvio dalla necessità di trovare un "fulcro esterno" per interpretare la poesia di Franco Fortini, autore che forse più di ogni altro ha saputo abilmente orientare e quasi "pianificare" non solo la sua immagine

l'intera produzione fino a *Questo muro*, «ha prodotto (più o meno volontariamente) nel pubblico e nella critica l'impressione illusoria di un itinerario poetico molto più lineare e omogeneo di quanto in realtà non fosse»<sup>21</sup>. Se confrontata con le raccolte originarie, in effetti saltano all'occhio vistose differenze. Prima fra tutte, nel momento d'origine della carriera poetica: Fortini, all'interno del libro complessivo, lo fissa nella raccolta *Foglio di via* (1946), escludendo in questo modo l'intera produzione esordiente e resistenziale, che si estende dagli anni Trenta ai primi Quaranta.<sup>22</sup> In secondo luogo, esistono importanti disuguaglianze nel numero e nell'ordine dato ai componimenti. Infine, nei singoli testi vengono effettuate modifiche sostanziali, come ad esempio l'eliminazione di date o di indicazioni cronologiche.<sup>23</sup> Il tutto, sembrerebbe, finalizzato alla costruzione di un preciso *iter* poetico, un *Bildungsroman*<sup>24</sup> di propria invenzione, che potesse conferire un ordine al naturale "disordine" compositivo.

Bonavita, attraverso lo studio delle edizioni primigenie di ciascuna opera, ma soprattutto delle carte d'archivio<sup>25</sup>, cerca di ricostruire il percorso *reale* della poesia fortiniana, assieme alle ragioni che hanno portato l'autore all'ideazione di tale ordine fittizio. Ciò che emerge è, di fatto, un percorso molto più irregolare e "travagliato" di quanto egli desideri far credere. La volontà di un riordino della propria produzione inizia a manifestarsi a partire dagli anni Sessanta, quanto il poeta realizza le nuove edizioni di *Foglio di via* e di *Poesia ed errore* (ed. originaria: 1959).<sup>26</sup> Pure nelle riedizioni vengono cassati alcuni testi; è modificato l'ordine di quelli che rimangono, ai fini di suggerire una cronologia differente da quella iniziale; si tendono ad eliminare le date, laddove presenti, o qualunque altro indizio che potrebbe contraddire l'*iter* poetico artificiale.<sup>27</sup> Già da qui, Fortini pare intenzionato a fissare in *Foglio di via* (la prima raccolta, ovvero la prima prova poetica organica, che si tenta di rendere ancor più coerente) l'inizio ideale della propria produzione artistica, estromettendo tutto ciò che viene prima.

La ragione di tutto questo viene identificata da Bonavita nel desiderio di presentarsi come un «intellettuale del dopoguerra»: ovvero nato dall'esperienza bellica, dalla Storia e dalle sue

---

pubblica, ma i modi e le forme critiche della ricezione e della critica della propria poesia»; così esordisce il giovane studioso, in sede introduttiva (ivi, p. 17). Cfr. anche pp. 17-20.

<sup>21</sup> Ivi, p. 17

<sup>22</sup> Cfr. ivi, pp. 25-81

<sup>23</sup> Cfr. ibidem

<sup>24</sup> Ivi, p. 26

<sup>25</sup> «[...] Ciò ha comportato anche varie ricerche d'archivio presso il Centro Studi Franco Fortini costituito presso l'Università degli Studi di Siena, ricerche finalizzate al reperimento dei numerosi testi (poetici, narrativi, teatrali, critici, giornalistici) in gran parte non ripubblicati (alcuni ancora inediti) composti da Fortini dall'esordio nella prima metà degli anni Trenta fino al 1946, anno di uscita della sua prima raccolta». Ivi, p. 18

<sup>26</sup> Le nuove edizioni sono datate, rispettivamente, 1967 e 1969; a quest'ultima viene dato il nuovo titolo di *Poesia e errore*. Cfr. ivi, p. 277-352

<sup>27</sup> Cfr. ibidem

contraddizioni.<sup>28</sup> Ma in realtà lo studioso, valendosi delle ricerche d'archivio, dimostra che Fortini poeta nasce assai prima, ancor prima dello scoppio della guerra; e già allora, dai primi, timidissimi passi poetici, manifesta la propria attitudine a rivolgersi agli avvenimenti contemporanei.<sup>29</sup> È tuttavia un tratto che risente ancora parecchio delle influenze ermetiche, un rapporto con la Storia che è più opportuno definire “ungarettiano”.<sup>30</sup> Per questo Fortini rinnegherà i propri esordi: per sconfessare ogni possibile derivazione ermetica, proprio lui che, a partire dall'esperienza resistenziale<sup>31</sup> osteggerà l'ermetismo, la compromissione di tale corrente con il regime fascista e il disimpegno poetico da essa propugnato.

Una volta abbandonato ogni contatto con l'ermetismo, tuttavia, subentra la necessità di trovare una ragion d'essere, un *sensò* per la propria poesia. Fortini lo troverà ben presto nel dialogo con la Storia, e soprattutto nell'*engagement* socio-politico. Ma prova anche l'urgenza di dare all'*intera* produzione una legittimazione di questo tipo, da cui deriva la necessità del riordino. Un'urgenza che si farà più pressante nel corso del decennio Sessanta, proprio quando la poesia italiana prende ad affrancarsi dal lirismo e a considerare invece il mondo, la realtà.

Bonavita compie la propria indagine sulla prima parte della poesia fortiniana; fino agli anni Sessanta, per l'appunto, dunque fino alla raccolta *Questo muro* esclusa.<sup>32</sup> Non manca tuttavia di segnalare che anche la poesia successiva è concepita in continuità con il medesimo progetto ordinativo, e con ogni probabilità intende proseguirlo.<sup>33</sup> Tale ipotesi si sposa assai bene con quanto è possibile ricavare dall'analisi dei dati storiografici nelle ultime tre raccolte, che effettivamente denotano un certo percorso compiuto dalla Storia. Fortini, dunque, avrebbe subordinato pure la poesia della fase produttiva migliore (la più alta, la più matura) al *Bildungsroman* di propria invenzione; il quale, in sostanza, vorrebbe dimostrare la nascita del poeta-intellettuale dalla guerra, la sua crescita in relazione alla Storia, e il suo epilogo in un perfetto connubio di Storia e di poesia.

## V.

Lo studio di Bonavita si è rivelato essenziale anche per ciò che dice circa il rapporto della poesia fortiniana con le realtà storiche secondarie, dimenticate, *represe*. Ciò che costituisce il *represso*

---

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, pp. 25-27. Qui starebbe il *Bildungsroman* fortiniano, il percorso coerente ed esemplare a cui conformare la propria poesia.

<sup>29</sup> Com'è segnalato, ad esempio, dall'inserzione di alcune date nei titoli, o dalla presenza di alcuni termini eloquenti negli stessi. Cfr. *ivi*, pp. 46-47 e pp. 65-66

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 47

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, pp. 48-65

<sup>32</sup> La prima edizione di *Una volta per sempre* esce infatti nel '63, e sottolinea ancora meglio il discrimine tra la produzione antecedente e successiva al Sessanta – che rispecchia quello osservabile nella poesia italiana.

<sup>33</sup> Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 335-352

*storico*, secondo la teoria orlandiana: istanze non gradite, e perciò “censurate” dall’ordine vigente e dal pensiero comune. Ma sarebbero proprio queste, secondo Orlando – e secondo un’ipotesi di letteratura come forma alternativa di storiografia – a trovare spazio più di frequente nel testo letterario, sovvertitore dell’ordine per propria natura. Dunque la letteratura diverrebbe un imprescindibile documento per *questi* aspetti della Storia, normalmente trascurati dalla storiografia ufficiale.

In Fortini l’attenzione per i *vinti* si coniuga all’impegno letterario, il quale – influenzato dal credo marxista, ma anche dalle proprie radici ebraiche<sup>34</sup> – è rivolto proprio agli oppressi, alle vittime della Storia. Questo interesse fortiniano è ben noto, ed è stato oggetto di plurimi studi; ma a Bonavita spetta il merito di averne dimostrato la visceralità, il suo essere quasi congenito. È infatti un tratto presente già nelle primissime prove, quelle ancora parzialmente influenzate dall’ermetismo, che successivamente il poeta deciderà di ripudiare.<sup>35</sup> In Fortini, insomma, la vocazione poetica risulta da subito rivolta tanto alla Storia quanto alla componente di *represso* ad essa associata. Ma se il cantare le sorti dei vinti è qualcosa di così intrinsecamente legato alla Storia, anche questo aspetto dovrà risultare inserito entro la programmazione del proprio *iter* poetico. Nelle tre raccolte, in effetti, è possibile notare una certa trasformazione di queste presenze, dei modi di rappresentarle, dell’attenzione loro dedicata.

Il secondo passo compiuto dal presente studio, dunque, è stato quello di concentrarsi sui modi di rappresentazione di oppressi e scomparsi. Per fare ciò, e ancora una volta per rendere l’indagine più rigorosa possibile, si è scelto di concentrare l’attenzione sulle composizioni che presentano dati storiografici al proprio interno (date, luoghi e personaggi), le stesse poesie passate in rassegna nel corso dell’analisi preliminare.

È possibile osservare che in *Questo muro* (raccolta che accoglie poesie del decennio Sessanta, contemporanee alle prime attuazioni del progetto ordinativo) i vinti tendono ad essere trattati attraverso rappresentazioni collettive, imprecise e anonime; «masse mute», riprendendo un’espressione fortiniana utilizzata in *Dieci inverni*.<sup>36</sup> In ciò si leggono ancora chiare influenze del pensiero politico comunista. Ma la concezione storica di Fortini è in realtà centrata sull’individuo, sul singolo: il quale si ritrova continuamente a fronteggiare la Storia e le sue leggi, dal cui confronto esce immancabilmente sconfitto, annientato.<sup>37</sup> E quest’idea verrà gradualmente raggiunta ed

---

<sup>34</sup> Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., pp. 12-13.

<sup>35</sup> Cfr. R. Bonavita, *L’anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 45-47

<sup>36</sup> F. Fortini, *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957. Tale locuzione costituisce anche il titolo di un saggio di Gian Carlo Ferretti, *Le masse mute*, in G. C. Ferretti, *La fortuna letteraria*, Transeuropa, Ancona 1988.

<sup>37</sup> Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Il Castoro, Firenze 1973, p. 72

espressa in poesia: nelle ultime tre raccolte si osserva una progressiva trasformazione degli scomparsi da *masse* ad individui, ai quali, laddove possibile, si tenta di restituire un *nome* - atto simbolico di memoria e di compensazione. In *Paesaggio con serpente*, raccolta mediana fra le tre, coesistono ancora collettività (spesso trattate in termini allegorici, oppure sensoriali: abbonda il ricorso alla sfera uditiva, con presenze di *urlii*, *grida*, *strida*, che rimandano a situazioni di violenza vaga e generalizzata<sup>38</sup>) con i primi tentativi di rappresentazioni individuali. Tentativi che vengono perfezionati e completati in *Composita solvantur*, come dimostra meravigliosamente «*E questo è il sonno...*», poesia conclusiva della raccolta e dell'intera carriera poetica.<sup>39</sup>

Questa metamorfosi si può rilevare anche internamente ad un'altra opera, il "prosimetro" *L'ospite ingrato primo e secondo*. Tale volume, misto di brevissime prose diaristico-cronachistiche e di versi epigrammatici, è in realtà composto di due libri, usciti ad una distanza temporale notevole. Il primo, *L'ospite ingrato*, è del '66 (ed. De Donato), mentre l'edizione definitiva - comprensiva della prima, "corretta" da alcune modifiche, più un secondo libro - dell'85 (ed. Marietti). Si può osservare che all'interno delle composizioni poetiche del primo volume (uscito non molti anni prima di *Questo muro*), le rappresentazioni di vinti o di dimenticati sono ancora di tipo collettivo e generico. Nel secondo, invece (la cui uscita si colloca tra *Paesaggio* e *Composita*), si legge perfettamente la tendenza alla ricerca del singolo, al raggiungimento di una storiografia individuale. Poiché condensa un percorso poetico lungo oltre un ventennio, oltre che per l'innegabile presenza storica, anche tale volume è stato preso in considerazione all'interno dello studio, seppur entro una modalità comparativa. Non è stato oggetto di alcuna vera e propria analisi, appunto per questo suo carattere "misto" di prosa e di poesia. Tuttavia una breve trattazione del volume è riservata al primo capitolo, di ordine teorico-introdotivo.

## VI.

La tesi è dunque organizzata nel seguente modo. Nel primo capitolo si fa qualche breve riferimento alle principali teorie nelle quali la ricerca affonda le radici, per poter sostenere l'ipotesi di una *poesia come storiografia*. Si passa poi ad alcune considerazioni sul momento di "svolta" antilirica della poesia italiana, che vorrebbero avvalorare l'ipotesi iniziale. Si giunge infine al caso Fortini, uno dei più rappresentativi della nuova temperie culturale; se ne ripercorrono la genesi e lo sviluppo alla ricerca di una giustificazione storica, con il costante sostegno del volume di Bonavita.

---

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 76: «Ma il passato ha una sua voce. La poesia è anche l'ascolto attento e pietoso di essa. Ascolto dello straziato lamento di vittime, dell'inconsolato pianto di anime in attesa, che emana da edifici e colline, dalle rovine maestose della storia e dal brivido o dalla calma imponente della natura».

<sup>39</sup> Lo dimostra la settima strofa, l'unica realmente 'storiografica': «Volokolàmskaja Chaussée, novembre 1941. / «Non possiamo più, - ci disse, - ritirarci. / Abbiamo Mosca alle spalle». Si chiamava / Klockov» (vv. 30-33)

Qui trova spazio anche quella rapida valutazione de *L'ospite ingrato primo e secondo*, per confermare l'asserzione sull'intrinseco legame della poesia fortiniana con la Storia.

I capitoli successivi (dal secondo al quarto) prendono in considerazione, ciascuno, una delle ultime tre raccolte. Vengono analizzate in primo luogo le presenze di datazioni, successivamente quelle di luoghi e personaggi. L'intento è quello di porre in risalto le caratteristiche peculiari di ciascun libro, in relazione alla Storia: una presenza in "sottofondo" di *Questo muro*, che diventa assolutamente centrale in *Paesaggio con serpente* (indubbiamente, la più 'storiografica' delle tre raccolte), e che in *Composita solvantur* sfuma nell'allegoria, ma al tempo stesso subisce una forte e dialettica contrapposizione alla Natura. L'ultimo capitolo, che assume caratteri conclusivi, si concentra sulle varie manifestazioni di vinti e scomparsi nelle succitate raccolte.

Un'ultima osservazione che è doveroso fare riguarda il titolo dell'elaborato. Esso, com'è evidente, è composto di due parti: la prima è una citazione da *Se volessi un'altra volta...*<sup>40</sup>, estrema e sofferta attestazione del dolore fisico e della volontà della fine. Il primo emistichio del settimo verso si rivolge direttamente ai «piccoli» della poesia fortiniana, esprimendo tutto il valore dolorosamente definitivo della scrittura di quegli anni: «Ecco scrivo, cari piccoli». Qui sta racchiuso il vero senso dell'impegno poetico di Fortini: come se volesse dire che egli sta ancora scrivendo, nonostante tutto, e lo sto facendo per *loro*. L'emistichio esprime anche tutta l'affettuosa vicinanza che il poeta dimostra di nutrire per i suoi vinti, ai quali si appella chiamandoli «cari»; una compartecipazione che tuttavia non sembra meno difficile e sofferta della malattia che lo attanaglia.

La seconda parte del titolo definisce l'oggetto della ricerca: la *storiografia poetica* di Fortini. Non si parla di una "poesia storiografica", non è tanto la scrittura poetica ad assumere caratteri storici; ma si tratta della sua personale storiografia *paradosale*<sup>41</sup>, scritta in forma di versi. La storiografia di un autore che, com'è noto, ibridava continuamente i generi letterari che affrontava: incomparabilmente in grado di essere poeta all'interno della forma saggistica, ma saggista – e storiografo – in poesia.

---

<sup>40</sup> Da *Composita solvantur*; «Se volessi un'altra volta queste minime parole / sulla carta allineare (sulla carta che non duole) / il dolore che le ossa già comportano // si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto / degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto / sull'altissima magnolia si contendono. // Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso / che non dica in nota acuta: «Più non posso». / Grande fosforo imperiale, fanne cenere.»

<sup>41</sup> Cfr. E. Zinato. *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 16

## Poesia come storiografia?

Ma allora, in versi, dove la natura stessa della poesia è ambiguità e piani diversi di significato, cercavo la 'chiarezza', l'apparente chiarezza 'prosastica', la semplicità ricca di significati che si rivela essere il contrario della semplicità di un significato solo; cercavo il nitore che è la spia della oscurità connessa alla parola, all'organismo e al suo morire.<sup>42</sup>

La storiografia, poiché *narrazione* di eventi, ha sempre dovuto subire l'accostamento e un certo confronto con la letteratura.<sup>43</sup> Essa del resto nasce e si consolida proprio all'interno di tale arte, imponendosi fin dall'antichità come un genere letterario di assoluto prestigio e rilievo.

Ma la questione inversa, che riguarda un possibile valore storiografico della letteratura, emerge nel corso della modernità. L'età delle contraddizioni e della perdita dei riferimenti fa avvertire la necessità di una voce di "controcanto" rispetto alla Storia ufficiale, scritta notoriamente dai vincitori e dai potenti; e non è difficile individuarla nell'arte letteraria, al contrario plurivoca e «irriducibile all'unità».<sup>44</sup> L'ipotesi, legittimata dalla teoria orlandiana del *ritorno del represso*<sup>45</sup>, prevede infatti l'eventualità di una storiografia alternativa, «paradossale», desumibile dalle righe di un romanzo o dai versi di una lirica; che possa restituire i dati storici ricombinandoli secondo sguardi non convenzionali, spesso coincidenti con quelli dei *vinti*, dei *dimenticati*; assumendo così un valore di

<sup>42</sup> F. Fortini nell'intervista in apertura alla monografia di A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., pp. 2-3

<sup>43</sup> «L'antico problema del rapporto fra storia e letteratura è del resto più volte riaffiorato nell'età moderna e contemporanea: si tratta di una relazione complessa, le cui difficoltà sono segnalate dalla stessa ambiguità semantica del termine *storia* (*racconto/ricostruzione* veridica o frutto dell'immaginazione?)». E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 15

<sup>44</sup> Ivi, p. 16; «Forse la letteratura può essere considerata come quella forma paradossale di storiografia e di ricostruzione che si prende la libertà di riconfigurare, manipolare, rovesciare, vanificare i dati ufficiali e che custodisce «nella penombra delle opere» sia la voce dei vincitori che le «tracce dei dimenticati»: proprio in quanto discorso pluralistico e irriducibile all'unità.»

<sup>45</sup> Ci si sta riferendo all'asserzione orlandiana riguardo la presenza, in letteratura, di quelle «istanze avverse all'ordine», quelle «realtà disturbanti» (tra cui appunto anche i *vinti*, i *dimenticati*) ineliminabili nell'essere umano e in ogni società, che solamente il gioco della finzione letteraria rende socialmente fruibili, e pertanto comunicabili. Secondo il critico, il testo letterario sarebbe pervaso da «logica simmetrica» (contraria a quella aristotelica; Matte Blanco, 1975) e vedrebbe dunque la compresenza di significati e di contraddizioni, in tensione reciproca, che consentirebbero l'accoglienza di tali istanze. Per una trattazione approfondita si rimanda al *corpus* orlandiano; in particolare si veda F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973 e id., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997. Cfr. anche S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., pp. 241-256, ed E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 79-90

complementarietà – e assieme di confutazione – rispetto alla storiografia tradizionale. Enzensberger, uno degli autori a cui si deve maggiormente il merito della sistematizzazione di tale tesi<sup>46</sup>, con semplicità ma non senza efficacia delinea la differenza tra la mansione dello storico e quella dello scrittore: il primo si limita a guardare «ai dati sull'incremento della disoccupazione, lo scrittore presenta invece il punto di vista soggettivo di un passante nella metropoli, con le drogherie, le vetrine e il profumo della trippa».<sup>47</sup>

La scommessa di questo primo capitolo – che è anche dell'intera tesi – è quella di indagare, all'interno della possibilità di una letteratura-storiografia, più specificamente, quella di una poesia-storiografia. Se il valore “storiografico” di un romanzo, o più in generale della forma prosastica, risulta essere abbastanza intuitivo (trattandosi pur sempre di *narrazioni*, come si diceva), forse lo è meno quello di una lirica, tradizionalmente più astratta e distaccata dalla realtà effettiva.

Non è però questo il caso della poesia italiana della seconda metà del Novecento. Al contrario, questo sembra essere un importante momento di autoconsapevolezza della presunta poesia-storiografia, da un punto di vista prima di tutto formale: in concomitanza con le numerose svolte prodotte dalla *mutazione* economica e antropologica, si assiste ad un vistoso fenomeno di ‘sliricamento’ delle forme poetiche, che si avvicinano alla prosa e al genere saggistico - nelle forme, e di conseguenza anche nei contenuti.

La particolarità della poesia, inoltre, è quella di essere un discorso altamente figurale, plurivoco e polisemico, molto più rispetto alla prosa. Sulla base della teoria di Orlando<sup>48</sup>, sappiamo che una maggior compresenza di significati e di contraddizioni favorisce l'inserzione di discorsi inerenti al represso storico-sociale: una storiografia dei «dimenticati», dunque, potrebbe davvero riscontrarsi più facilmente proprio nelle forme in versi.

## 1.1 Lo ‘sliricamento’ della poesia italiana dopo la svolta del Sessanta

L'Introduzione all'antologia curata da Enrico Testa<sup>49</sup> (che raccoglie i principali poeti italiani del secondo Novecento) apre il volume con la descrizione del «trauma» della *mutazione*, vissuto nel passaggio «tra una civiltà contadina e arcaica e la crescita industriale del boom neocapitalistico»:

---

<sup>46</sup> Fu infatti l'autore del saggio *Letteratura come storiografia*, «che uscì nel luglio 1966 sul «Menabò-Gulliver», la leggendaria rivista europea coordinata da Francesco Leonetti e diretta da Elio Vittorini e da Italo Calvino» e che «delinea una ricostruzione originale della letteratura tedesca del dopoguerra e un'ipotesi teorica fondata sulla differenza fra storiografia (un testo di Golo Mann) e letteratura (una pagina di *Berlin Alexanderplatz* di Döblin)». E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 9

<sup>47</sup> Il riferimento è ai due testi sopraccitati (nota n. 4): entrambi intendevano analizzare la situazione a Berlino nell'anno 1928, seppur attraverso prospettive ben distanti l'una dall'altra (cfr. *ibid.*).

<sup>48</sup> Cfr. *supra*, nota n. 45

<sup>49</sup> E. Testa, a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2005

In poco tempo l'Italia si trasforma: impetuosa espansione economica, immigrazione interna e abbandono delle campagne, aumento dei redditi e dei consumi, insieme alle politiche del centro-sinistra, ai cambiamenti dei costumi e delle mentalità e agli interventi tesi a un'effettiva scolarizzazione di massa, modificano letteralmente il volto del paese. Se Pasolini parla, a questo proposito, di una mutazione antropologica degli italiani e di un'omologazione che cancella differenze e distinzioni iscrivendole tutte nel «comportamento coatto del potere dei consumi», Calvino si sofferma soprattutto sulla crisi che colpisce i tradizionali parametri d'interpretazione dei fatti culturali. In un articolo del '76, resoconto di quanto è mutato nel precedente decennio, afferma che «ciò che è avvenuto durante gli Anni Sessanta» è stata «una rivoluzione della mente, una svolta intellettuale», «qualcosa che ha cambiato in profondità molti dei concetti con cui avevamo avuto a che fare».<sup>50</sup>

Legata sia alla «mutazione antropologica» criticata da Pasolini che alla «svolta intellettuale» individuata da Calvino, la questione del linguaggio è certamente uno dei punti più interessanti di questa serie di cambiamenti. A partire dal Sessanta (grazie soprattutto alla scolarizzazione di massa e ad alcuni fenomeni collaterali, come l'avvento della televisione) l'italiano si impone gradualmente come lingua di comunicazione, da lingua esclusivamente della cultura qual era.<sup>51</sup> Dall'utilizzo di un linguaggio unico, valido in tutti i contesti comunicativi, vacilla di conseguenza anche la «secolare separazione di lingua della poesia e lingua della prosa», e al tempo stesso si apre definitivamente alla poesia il mondo senza confini del linguaggio parlato. Attraverso una sorta di osmosi, come la lingua della poesia (l'italiano) era approdata nella quotidianità, così le forme del parlato iniziano ad entrare sempre più tra i versi.

Moltissimi sono gli esempi che si potrebbero addurre. Dall'avanguardistico caso de *La ragazza Carla* (1960), dove Pagliarani «contamina registri differenti e ripropone sulla pagina un repertorio vastissimo di costrutti del parlato, inteso come un'organica realtà da cui nulla va estromesso»<sup>52</sup>, all'ermetico Luzi, fino a questo momento ben lungi dal ricorrere al registro parlato, ma che ne *Il magma* (1963) fa uso di «una discorsività quasi prosastica (con termini alla moda e parole del quotidiano) ritenuta necessaria a pedinare la “chiacchiera” del mondo e il frantumarsi delle esperienze di chi lo abita».<sup>53</sup> È pur vero che la presenza del linguaggio parlato in poesia aveva già, in singoli autori, segnato alcuni momenti del secolo; la novità sta nella portata generale che assume ora il fenomeno.<sup>54</sup>

La poesia perde così la propria aura di trascendenza, e il millenario *status* di separatezza formale e tematica. Da un lato, infatti, subentra l'inevitabile influenza che un linguaggio antilirico esercita sulla scelta dei contenuti, che non potranno più abbracciare l'astrattezza e le rarefazioni tipiche

---

<sup>50</sup> Ivi (Introduzione), p. V

<sup>51</sup> Ivi, p. VI

<sup>52</sup> Ivi, p. VII

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ivi, p. VI

della tradizione lirica. Ma sono soprattutto gli autori, posti di fronte alle contraddizioni del *boom* italiano, ad avvertire la necessità di una poesia che possa *parlare d'altro*, che non sia più solo un ripiegamento del soggetto su se stesso.

Diverse, per la verità, sono le reazioni dei poeti e degli intellettuali italiani di fronte al fenomeno dello 'sliricamento' della poesia. Montale in *Satura* (1971) prende atto della crisi della lirica e procede ad un'autodissoluzione ironica della propria esperienza di poeta. La neoavanguardia del Gruppo 63, per contro, mira ad «accelerare (per straniamento, contaminazione e montaggio) la dissoluzione del discorso lirico», ai fini di muovere una critica al codice letterario.<sup>55</sup> Ma vi è anche chi sceglie di andare oltre la mera dissoluzione del discorso poetico, cercando volontariamente una poesia nuova, non più lirica ma "narrativa", ibridata alla prosa - nelle forme del racconto, del dramma, del saggio.

È questo il caso dei poeti della cosiddetta "terza generazione". Oltre alle caratteristiche stilistico-linguistiche sin qui tratteggiate (adozione del registro del parlato, ibridazioni con la prosa), la loro poesia predilige tematiche di ordine perlopiù storico-documentaristico, riguardanti la civiltà dei consumi, il lavoro, l'industrializzazione, la condizione umana nell'era della *mutazione*. Da tutto ciò, puntualmente, emerge il grande trauma dell'esplosione economica italiana.

Altra costante di questa nuova poesia, e ulteriore conseguenza del processo di 'sliricamento', è il crollo del mito della piena dicibilità del soggetto. La realtà della *mutazione* non appare più come qualcosa di saldo, di perfettamente rappresentabile, ma al contrario è avvertita come «sempre più frammentaria, discontinua e pulviscolare» (Calvino)<sup>56</sup>. I testi poetici si affollano di personaggi che adombrano l'io lirico, molto spesso rappresentati da semplici e anonime *voci*, inserite sotto forma di battute di discorso diretto. Confusi e sfuggenti come fantasmi, *umbræ* che moltiplicano e straniano il punto di vista testuale. «Figure di un'esperienza dell'alterità»<sup>57</sup> in concorrenza con la voce del soggetto, che sono state unanimemente interpretate come un "ritorno dei morti" – dei dimenticati, *del represso*<sup>58</sup> – che invade e turba l'esperienza poetica italiana secondo-novecentesca. *Dialogismo*,

---

<sup>55</sup> Cfr. *ivi*, pp. VIII-IX

<sup>56</sup> *Ivi*, p. XII

<sup>57</sup> *Ivi*, p. XIII

<sup>58</sup> Francesco Orlando tratta il tema degli «scarti» in una delle sue più celebri ricerche: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine reliquie rarità robaccia luoghi inabitati e tesori nascosti* (Einaudi, Torino 1993). Campionando oltre ottocento testi dalla classicità alla contemporaneità, a partire dalla fine del Settecento (ovvero dalla nascita dell'industrializzazione, della modernità, dell'età delle merci) il critico registra un incremento della presenza dei «rifiuti» in letteratura, ossia di tutto ciò che è brutto, vecchio, inutile. Nella civiltà dei consumi, afferma lo studioso, la letteratura sembra cercare le proprie «contro-verità» in una zona oscura, «tra gli scarti, i rifiuti, le immondizie, le "antimerci"». Orlando riconduce questi fenomeni a un *ritorno del superato*, sorta di *ritorno del represso* declinato in chiave storica; meccanismo di risposta dell'arte ad ogni fase di Superamento tecnico-scientifico-economico. Esso motiva il riconoscimento letterario di istanze storiche stigmatizzate o considerate irrazionali: al progresso e alla modernità, infatti, la letteratura pare restituire puntualmente immagini di regresso e involuzione, testimoniando l'ineliminabile coesistenza di istanze razionali ed irrazionali in tutta la storia umana (a tal proposito si

*plurivocità* (tutti espedienti che incentivano la “prosasticità” del testo) sono tra le più vistose caratteristiche di questa nuova poesia “corale”, che sembra intenzionata a farsi ricettacolo delle voci del secolo, ad includere l’intero *mondo* tra i suoi versi.

### 1.1.1 Poesia saggistica, poesia storiografica

La produzione poetica della “terza generazione”, dunque, si contraddistingue per una discorsività prosastica ibridata alle forme narrative, talvolta saggistiche. La componente saggistica è evidente anche solo dalle tematiche prescelte: l’attenzione per la società e la civiltà di massa, lo sviluppo industriale, il trauma della *mutazione*, sono contenuti che rivelano un’attenzione per la cronaca e la contemporaneità che fino a questo momento era stato possibile rilevare solamente in sede saggistica.

La forma-saggio non è di semplice circoscrizione. Fondata nel Cinquecento da Montaigne e affermata sempre più a partire dal Settecento (fino al culmine novecentesco), si può definire come «quel genere letterario ibrido, critico e antidogmatico [...], capace di mettere in cortocircuito il campo dell’autocoscienza individuale e quello della pubblica discussione applicata a temi di interesse collettivo».<sup>59</sup> Vario e multiforme, il genere saggistico viene applicato ai testi poetici secondo-novecenteschi in vari modi. Possono avvenire ibridazioni con le scritture dell’autobiografia o del diario<sup>60</sup>; oppure, possono verificarsi casi di adozione della forma aforistica, inserzioni di citazioni o il ricorso alla tecnica del *montaggio* testuale<sup>61</sup>; o ancora, si può scegliere di raccontare e rielaborare, in vario modo, situazioni ed episodi della contemporaneità o di un passato recente - perseguendo un *saggismo-altro*, dal sapore storiografico o cronachistico, praticato in versi.

---

consideri anche lo studio orlandiano sulla letteratura del soprannaturale: *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti, a cura di, *Il romanzo*, 5 voll., Einaudi, Torino 2001, vol. I, pp. 195-226). Va da sé che nel Novecento, il secolo maggiormente segnato da “traumatici” cambiamenti tecnologici ed economici, anche questi fenomeni letterari si siano verificati con una frequenza e una rilevanza peculiari. Compaiono certamente oggetti desueti e scarti materiali, ma ancor più spesso «rifiuti» antropomorfi, nelle sembianze di morti, dimenticati, brutti, relitti. Ecco allora che nella poesia italiana coeva alla *mutazione* si fanno largo le voci dei «morti», oppure nella letteratura espressionista e modernista si assiste ad una massiccia *invasione dei brutti*, com’è stata definita da Debenedetti (G. Debenedetti, *L’invasione dei brutti*, in *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano 1998, pp. 440-454). Cfr. S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., pp. 244-248 e E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 85-90.

<sup>59</sup> E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2010, p. 16

<sup>60</sup> Come testimonia assai precocemente *Diario di Algeria* di Vittorio Sereni, il più importante libro di poesia sulla Seconda Guerra mondiale, che già dal titolo rivela la propria vicinanza alla scrittura diaristica. Il caso sereniano è interessante poiché anticipa di oltre un decennio il momento di svolta poetica del Sessanta: *Diario di Algeria* viene infatti pubblicato nel 1947.

<sup>61</sup> *Citazionismo* e *montaggio* (con quest’ultimo s’intende l’accostamento, quasi per giustapposizione, di due situazioni o discorsi differenti, senza creare “ponti” o fornire relazioni, lasciando che sia il lettore a farlo) sono tecniche tipiche del genere saggistico; costituiscono quindi vistosi indizi della presenza del saggismo in questo tipo di poesia.

Un esempio di poesia “aforistica” ci viene dato da Giorgio Caproni. Dalla raccolta *Il muro della terra* (1975) in poi egli adotta, nei testi, quella concisione e quella sentenziosità tipiche della frammentaria forma saggistica di discendenza nietzschiana, altrimenti detta «scorciatoia del pensiero» (Sartre).<sup>62</sup> Di tutt’altro genere è *Questo non è un grido di vittoria* di Franco Fortini (da *Questo muro*, 1973). Si tratta di un componimento costituito da soli quattro “versi”, che in realtà corrispondono ad altrettanti passi scritturali.<sup>63</sup> Un testo costruito di sole citazioni, dunque; un esempio un po’ estremo di *citazionismo* in poesia.

Questo non è un grido di vittoria né grido di vinti.

Il clamore che odo è di gente ubriaca.

Chiunque è per l’eterno venga con me.

Ciascuno uccida il fratello ciascuno l’amico ciascuno il vicino.

Vittorio Sereni<sup>64</sup> incarna più di molti altri le novità di questa stagione poetica. A partire da *Gli strumenti umani* (1965) - un libro che «risponde alla crisi del codice lirico e ai suoi rischi d’afasia e incomunicabilità», liberandosi «di quanto ancora sopravviveva di ermetico o di petrarchistico»<sup>65</sup> - il *dialogismo* diventa una componente pressoché costante nei suoi versi. La compresenza di voci rivela serrati colloqui e confronti con i morti<sup>66</sup>, accanto ai quali affiorano immagini legate tanto al mondo del neocapitalismo e della «fabbrica» quanto al ricordo della guerra e dell’olocausto, trovando una sintesi nella rappresentazione di un’«Europa che, nel boom della ricostruzione, dimentica l’orrore della guerra e alleva “nuove belve”».<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup>«[...] nella saggistica europea del primo Novecento si possono distinguere due forme prevalenti, una di origine hegeliana, l’altra di derivazione nietzschiana: la prima tende allo stile sistematico e a una costruzione organica, la seconda tende a essere asistemica e a prediligere l’aforisma e il frammento.» (E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, cit., p. 16). *Generalizzando*, dalla raccolta *Res amissa* (1995), rappresenta una buona sintesi della suddetta poesia aforistica di Caproni: «Tutti riceviamo un dono. / Poi, non ricordiamo più / né da chi né che sia. / Soltanto, ne conserviamo / - pungente e senza condono - / la spina della nostalgia.» E. Testa (a cura di) *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. 39

<sup>63</sup> A rivelarlo è lo stesso autore in una nota al testo; cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p.381. La poesia si trova in *ivi*, p. 308

<sup>64</sup> Che si è già menzionato in quanto clamoroso anticipatore dell’ingresso del saggismo in poesia; cfr. nota n. 60.

<sup>65</sup> E. Testa (a cura di) *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. 3

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 4

<sup>67</sup> *Ibidem*; *Nel vero anno zero*, da *Gli strumenti umani*, racchiude in sé tutto questo: «Meno male lui disse, il più festante: che meno male c’erano tutti. / Tutti alle Case dei Sassoni – rifacendo la conta. / Mai stato in Sachsenhausen? Mai stato. / A mangiare ginocchio di porco? Mai stato. /Ma certo, alle case dei Sassoni. / Alle case dei Sassoni, in Sachsenhausen, cosa c’è di strano? / Ma quante Sachsenhausen in Germania, quante case. / Dei Sassoni, dice rassicurante / caso mai svincolasse tra le nebbie / un’ombra di recluso nel suo gabbano. / No non c’ero mai stato in Sachsenhausen. // E gli altri allora – mi legge nel pensiero – / quegli altri carponi fuori da Stalingrado / mummie di già soldati / dentro quel sole di sciagura fermo / sui loro anni aquilonari... dopo tanti anni / non è la stessa cosa? // Tutto ingoiano le nuove belve, tutto – / si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore. / A balzi nel chiaro di luna

Ecco perché si rende necessaria la poesia. Soltanto essa, con la sua capacità di creare nessi ardi, può ancora esprimere ciò che la modernità ha reso inesprimibile. Solamente essa, con la sua potenza, è ancora in grado di dar voce a quanto di meno dicibile viene celato dalla repressione personale o collettiva. Sempre Sereni in *Sarà la noia* (da *Stella variabile*, 1981) riesce a comunicare una delle verità più scabrose della psiche umana: quella sorta di “collaborazione” che si instaura in ogni rapporto vittima-carnefice, tipica delle relazioni sadomasochistiche. E lo fa accostando brutalmente (ancora una volta, ricorrendo al montaggio) un estivo scenario domestico, dell’età del benessere, con Auschwitz.<sup>68</sup>

A differenza della storiografia, la poesia può parlare dal punto di vista dei «vinti» e lo fa spesso in modo eterodosso e perturbante. Li resuscita e li restituisce per pochi, epifanici istanti, anche solo in forma di *voci* o di fantasmatiche *umbrae*. Può costituire un momento di resistenza – titanico, ma necessario - alla «fame di memoria» della civiltà dei consumi, che tutto inghiotte meno che l’effimero e il superfluo; costringe a svincolarsi dall’appiattimento del pensiero causato dall’omologazione neocapitalistica, fornendo significati inattesi e in continua reciproca tensione.

Tutto ciò fu compreso dagli autori della “terza generazione” nel momento in cui scelsero di parlare delle contraddizioni del proprio tempo servendosi della poesia. Per questo la Storia, o la contemporaneità, si trovano variamente presenti nei loro lavori, per quanto spesso in maniera inattesa o non del tutto immediata.

Uno degli autori che più chiaramente si ritrova a fare i conti con la Storia, e per tutto l’arco della produzione, è indubbiamente Franco Fortini. Il suo spontaneo interesse nei confronti degli *oppressi* trova terreno fertile in questo momento poetico di ‘sliricamento’, che tuttavia rappresenta l’esito (quasi) estremo di una trasformazione poetica che è opportuno ripercorrere.

## 1.2 Il caso Fortini: l’evoluzione della poesia in rapporto alla Storia

La *storia* rappresenta una parola-chiave nota degli studi fortiniani. Quella Storia concepita in contrapposizione al singolo, «totalità trascendente» che «continuamente lacera, alle sue svolte, il tessuto biografico»<sup>69</sup>; che impone continue prese di coscienza e nuove scelte, rivelando

---

s’infilano in un night.» La finale nota “storiografica”, inserita dall’autore in prosa ma pur sempre parte del testo poetico (come una sorta di “chiusa”) è la chiave che fornisce senso all’intera poesia: «*Saschenhausen*: è il nome di un quartiere di Francoforte sul Meno, ma anche di una località a una ventina di chilometri da Berlino nella quale, già nel 1933, fu allestito il primo campo di concentramento nazista» (ivi, pp. 9-10)

<sup>68</sup> «SARÀ LA NOIA // dei giorni lunghi e torridi / ma oggi la piccola / Laura è fastidiosa proprio. / Smettila – dico – se no... / con repressa ferocia / torcendole piano il braccino. // Non mi fai male non mi fai / male, mi sfida in cantilena / guardandomi da sotto in su / petulante ma già / in punta di lagrime, / non piango nemmeno vedi. // Vedo. Ma è l’angelo / nero dello sterminio / quello che adesso vedo / lucente nelle sue bardature / di morte / e a lui rivolto in estasi / il bambinetto ebreo / invitandolo al gioco / del massacro.»

<sup>69</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 72

un'insormontabile posizione di sconfitta individuale. Ma che nel contempo fornisce motivo di speranza in un concreto miglioramento, il quale non può nascere che da situazioni di sconfitta.<sup>70</sup> Una visione della Storia che è "ciclica" dunque, derivata dal marxismo e da Kafka, oltre che dalla propria esperienza biografica<sup>71</sup>; che unisce in sincronia il mondo presente e passato nella «rivendicazione della contemporaneità di tutti i viventi»<sup>72</sup>. E del tutto inscindibile dalla politica: necessario, per Fortini, è combattere la concezione tipicamente capitalistica della Storia come un «continuum» o «processo unidirezionale», la quale ostacola il salto rivoluzionario, riaffermando per contro «il paradosso della simultanea realtà della *durata* e degli intervalli».<sup>73</sup>

La Storia è una componente di indiscussa preminenza nel *corpus* fortiniano, sia prosastico che poetico. Meno noto invece è il reale, *problematico* rapporto dell'autore con la stessa, che è stato oggetto della tesi di dottorato di Riccardo Bonavita, divenuta recente pubblicazione.<sup>74</sup>

Nel passo di apertura di *Dieci inverni*<sup>75</sup>, spiega il giovane studioso, Fortini ci consegna l'immagine del proprio esordio, perfettamente in accordo con quella del personaggio-Fortini poi entrata nell'immaginario collettivo: un «intellettuale militante che ha costruito il suo itinerario intersecando nella sua scrittura poesia e saggistica, poetica e politica» a partire dalla stesura di *Foglio di via* (pubblicato nel 1946) e dagli interventi sul «Politecnico»; «Un intellettuale del dopoguerra, strettamente allacciato alla storia dei suoi anni».<sup>76</sup>

Fortini, secondo Bonavita, lavorò molto - specialmente a partire dal decennio Sessanta - alla creazione di un proprio autoritratto di «poeta del dopoguerra», generato dalla Storia e dalle sue contraddizioni. Lo fece attraverso interventi di questo tipo, ma soprattutto mettendo mano alla precedente produzione, riordinandola e modificandola secondo un *iter* cronologico fittizio che avrebbe dovuto confermare tale discendenza poetica.<sup>77</sup>

---

<sup>70</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>71</sup> Ricordiamo che egli, nato nel 1917 e morto nel 1994, attraversò quasi interamente il Novecento, vivendo in prima persona il titanico confronto con i grandi avvenimenti del secolo. Basti pensare alla giovanile partecipazione alle esperienze della guerra e della Resistenza, determinanti per lo sviluppo di questa particolarissima concezione storica.

<sup>72</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 117

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 118

<sup>74</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit.

<sup>75</sup> «Erano i primi di agosto del '45, stava per sparire Hiroshima e, da noi, il governo Parri resisteva ancora. Lavoravo a un nuovo "indipendente di sinistra", che Vittorini dicesse per due o tre giorni. [...] Cercavo avidamente di sapere e di capire più che potevo di quel ch'era stata, a Milano, la Resistenza; e intanto facevo fatica a distinguere facce e idee. In quell'estate andavo ricopiando certe mie poesie. Le detti a Vittorini e lui in cambio mi fece leggere dei fogli dattiloscritti: il programma di una rivista. Partecipai ad alcune riunioni. Si cominciò a preparare il primo numero del *Politecnico*.» (*ivi*, p. 25). L'edizione di riferimento è F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, De Donato, Bari 1974, pp. 39-40

<sup>76</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 25

<sup>77</sup> Sono compresi in questo tentativo alcuni importanti lavori, tra cui la stesura di *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973* (1978); raccolta che avrebbe dovuto comprendere tutti i precedenti libri di poesia, i quali però avevano già subito, nel corso degli anni, «importanti ristrutturazioni», producendo così «nel pubblico e nella critica l'impressione illusoria di un itinerario poetico molto più lineare e omogeneo di quanto in realtà non fosse» (*ivi*, p. 17). Le riedizioni

Ma l'esperienza poetica, suo malgrado, era iniziata ben prima del dopoguerra, inserendosi interamente entro l'ambiente ermetico fiorentino. Il volume *Poesie inedite*, pubblicato postumo da Mengaldo<sup>78</sup>, è stato datato attorno al 1938 e in esso il curatore ha ravvisato un «lessico e scansioni metriche vicine a quelle dei primi due tempi di Ungaretti»<sup>79</sup>. Ma vi sono anche attestazioni di alcuni versi (pochi) pubblicati addirittura prima, tra il 1935 e il 1939, su alcune riviste («Letteratura», «La riforma letteraria» e altre), spesso riportanti ancora il nome di *Lattes*.<sup>80</sup> Qui «si colgono piuttosto, nel linguaggio e nei motivi, echi diversi e non del tutto amalgamati delle voci poetiche più significative o consacrate dell'epoca»<sup>81</sup>; i suoi versi danno prova di «una convenzionalità stilistica un poco d'accademia [...]. Rimodulano un linguaggio poetico di varia provenienza, a dominante montaliana, ma che imprigiona anche il giovane che si vorrebbe ribelle negli «astratti furori» di un lirismo monodico e tendenzialmente intimista»<sup>82</sup>. Si può insomma indubbiamente affermare che *Foglio di via*, e in generale la poesia del dopoguerra, rappresentino un inizio che Fortini ha scelto di darsi a posteriori.<sup>83</sup>

Ma perché proprio il dopoguerra, disconoscendo in questo modo oltre un decennio di produzione, per quanto primordiale? Può trattarsi di un semplice sentimento di “vergogna” nei confronti di alcune prove, forse un po' troppo ingenue e convenzionali?

A ben vedere, esiste certamente un momento di svolta nella sua produzione, connesso al contesto bellico. La prima avvisaglia risale al 1942, data di composizione di *Italia 1942* (poi confluita in *Foglio di via*), titolo in cui «certamente si sente un'eco ungarettiana»<sup>84</sup>; alcuni versi - dichiara

---

delle giovanili *Foglio di via* (nuova edizione del 1967) e *Poesia ed errore* (con il nuovo titolo *Poesia e errore*, 1969) ubbidiscono alla medesima logica: vengono operate modifiche ed estromissioni ai fini di fornire ai lettori un ben preciso iter cronologico, in realtà mai esistito (cfr. *ivi*, pp. 277-352) «Esempio sintomatico di questo effetto del lavoro di ristrutturazione autoriale delle raccolte si trova nel fatto che quasi tutta la vasta produzione critica dedicata alla poesia fortiniana (monografie incluse) abbia utilizzato come fonte per le indagini (anche, purtroppo, per quelle storico-genetiche) l'edizione *ne varietur* del 1978, talvolta senza nemmeno sospettare di essere caduta in madornali anacronismi» (*ivi*, p. 17)

<sup>78</sup> F. Fortini, *Poesie inedite*, a cura di P. V. Mengaldo, Einaudi, Torino 1995

<sup>79</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 36; «Per le tue immagini / inviolata parete / bianca guarda la mente. // Scende nella rete / del sangue il tuo gelo / altissima pace.» Si tratta dei vv. 4-9 di *Acqua del cielo*, da *Poesie inedite* (*ibid.*)

<sup>80</sup> Cfr. *ivi*, pp. 37-43

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 37

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 39; «L'ossa avvampate delle pietre sul greto / nel caldo giorno movesti col piede; / e l'ombra degli alberi nei fossati / solo sfiorò i muschi disseccati» (*ibid.*). Nota di Bonavita: «Sono i primi versi di *Estate*, pubblicata sulla «Gazzetta di Messina» il 3 gennaio 1936.»

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 27

<sup>84</sup> Il riferimento è alla tendenza di Ungaretti di lasciare «intatte», nel proprio «lavorio variantistico», le date dei componimenti; «segno discreto ma incombente di un'occasione originaria, senza la quale quel testo [...] non avrebbe mai potuto iniziare il suo percorso. E, molto spesso, quelle date recano traccia anche del *luogo* di composizione: come a legare la memoria dell'occasione sia al paesaggio che l'ha vista prodursi, sia alla condizione della rielaborazione formalizzante (di quel tempo e di quel luogo), sia al gesto finale della consegna ai lettori. Sono molto spesso poesie di lutto, queste. Dunque le date che portano hanno la stessa funzione di quelle che stanno sulle lapidi.» (A. Cortellesa, a cura di, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Introduzione,

l'autore - di schietto contenuto politico, scritti prima dell'armistizio.<sup>85</sup> La scelta del titolo, per quanto «ungarettiana», con l'inusuale presenza di una data, segnala l'ingresso della Storia e suggerisce un valore "storiografico" del componimento, scritto a testimonianza di eventi ben precisi. Bonavita tuttavia preferisce definire tale episodio una «fronda» più che una "svolta", dal momento che «a questa altezza cronologica nel campo letterario italiano [...] non si è ancora aperto lo spazio per accogliere nella sfera del "poetico" versi più apertamente orientati a un intervento diretto nel presente».<sup>86</sup> Lo stesso Fortini in effetti dichiarò in seguito:

Io avevo esempi di poesia allora a me contemporanea di contenuto o di oggetto politico, ma nella totalità, direi, si trattava di poesia fascista o comunque di poesia di tipo patriottico, quale, per esempio, nel migliore dei casi, Ungaretti.<sup>87</sup>

Dopo l'armistizio è il momento dell'esilio in Svizzera e dell'esperienza resistenziale vissuta nella repubblica partigiana di Valdossola. Sono mesi cruciali per l'autocoscienza intellettuale fortiniana, tanto da essere stati definiti dal poeta «la mia vera università»<sup>88</sup>: in un contesto culturale completamente altro da quello italiano, legge e conosce i libri capitali della formazione intellettuale antifascista europea<sup>89</sup>; entra in contatto con l'ambiente dei rifugiati politici antifascisti di tutta Europa, socialisti, comunisti e liberali. Grazie a questi incontri e a queste letture, Fortini prende ad affrancarsi dall'iniziale formazione fiorentina (ermetica, e inevitabilmente influenzata dal fascismo); a comprendere quanto il linguaggio, sia politico che letterario, fosse stato monopolizzato dal regime, e a ideare una presa di distanza dal codice ermetico; ma soprattutto, a maturare il desiderio di un *impegno* sociale e politico per la propria scrittura, finora inconcepibile entro l'ambiente intellettuale italiano.<sup>90</sup>

---

Bompiani, Milano 2018, pp. 12-13). E anche il tono di commiato presente in *Italia 1942* sembra confermare una medesima funzione «lapidaria» del titolo: «Ora m'accorgo d'amarti / Italia, di salutarti / Necessaria prigione. // Non per le vie dolenti, per le città / Rigate come visi umani / Non per la cenere di passione / Delle chiese, non per la voce / Dei tuoi libri lontani // Ma per queste parole / Tessute di plebi, che battono / A martello nella mente, / Per questa pena presente / Che in te m'avvolge straniero. // Per questa mia lingua che dico / A gravi uomini ardenti avvenire / Liberi in fermo dolore compagni. / Ora non basta nemmeno morire / Per quel tuo vano nome antico.» (F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, cit., p. 14)

<sup>85</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 47

<sup>86</sup> Ibidem

<sup>87</sup> Ibidem

<sup>88</sup> Ivi, p. 51

<sup>89</sup> «Furono un turbine di scoperte. Due tomi di opere di Lenin; *La speranza* di Malraux e *Fontamara* di Silone; le prime sessanta pagine, compilate sul testo, dell'*Ideologia tedesca* di Marx ed Engels; i verbali del processo a Bucharin; *Le silence de la mer* di Vercors, ancora poligrafato, o *Les grands cimetières sous la lune* di Bernanos; libri che incontro fra gli italiani della vecchia emigrazione antifascista o alla Museum-Gesellschaft. Mi si rivelava [...] un mondo che nulla aveva a che fare con quel che fino allora avevo conosciuto e imparato». F. Fortini in *ivi*, pp. 51-52

<sup>90</sup> Cfr. *ivi*, pp. 48-53

Potremmo dire che il personaggio Franco Fortini, il militante, poeta, intellettuale, provocatore, saggista che attraverserà cinquant'anni di cultura e politica italiana ed europea nasce ora, tra il 1943 e il 1945, negli anni della Resistenza, perché in questi anni scopre gli snodi e le lacerazioni fondamentali del suo secolo. In cui trova ciò che Paul Celan chiamerebbe il suo «meridiano», vale a dire il punto, il fuoco, a partire dal quale prende avvio e acquista un significato la sua poesia, come anche la sua intera attività di scrittura e di impegno. [...] questo vale soprattutto per la poesia, che assume la funzione di un *gesto* politico, di un'azione liberatrice, in un cortocircuito con la realtà storica contemporanea prima assolutamente impensato e impensabile.<sup>91</sup>

Testimonianze dell'innesto di tali «cortocircuiti» si hanno nel dittico *Varsavia 1939 – Varsavia 1944*, sempre in *Foglio di via*. Il poeta, alcuni anni dopo la stesura di *Italia 1942*, torna ad inserire – ma con tutt'altra consapevolezza - date e luoghi geografici nel titolo di un componimento. Le date invitano il lettore «a scorrere i versi tenendo come “testo a fronte” i precisi eventi storici a cui rinviano: non hanno più a che vedere solo con il tempo interiore del poeta, con l'epoca della loro stesura».<sup>92</sup> La presenza del luogo geografico accanto alle date (come già nell'antecedente *Italia 1942*) contribuisce a rendere l'indicazione più precisa e nel contempo più “storiografica”, rendendo impossibile qualunque fraintendimento: l'autore *vuole* mettere bene in chiaro, sin dall'inizio, il rimando a certi specifici episodi.

La guerra e la Resistenza, insomma, esercitarono un ruolo chiave nella maturazione dell'intellettuale Fortini e della sua poetica. Riconosciuto, evidentemente per questo scelse di auto eleggersi poeta «figlio del dopoguerra». Ma la volontà di far conseguire artificialmente l'intera produzione dalla guerra, a costo di “contraffare” materiali precedentemente pubblicati, pare essere sintomo di una *tensione*, dolorosa e insoddisfatta, verso la Storia; presenza non universale né lineare, come dimostra Bonavita<sup>93</sup>, ma retrospettivamente agognata come tale. Ed è significativo il fatto che questa serie di riordini e di riedizioni siano stati messi a punto proprio a partire dal decennio Sessanta, quando la poesia italiana *tout court* si trova a fare i conti con gli ingressi della Storia e del mondo. Come se questa tensione fortiniana fosse prima di tutto figlia di una temperie culturale; la quale, nel caso dei poeti della “terza generazione”, si limita ad influenzare la

---

<sup>91</sup> Ivi, pp. 53, 56

<sup>92</sup> Ivi, p. 65. È bene ricordare che Fortini non rappresenta un caso isolato in questo senso. Negli stessi anni persino Montale pubblicò (prima sulla rivista pro-liberazione «Mercurio», poi confluito ne *La bufera e altro*) un dittico dal titolo *11 settembre 1943 - 11 agosto 1944*, due poesie che «accendendo un cortocircuito fra tritumi di biografia intima e *flashes* della storia maggiore, sembrano andare nella sua stessa direzione [di Fortini] e segnare una svolta (presto rivelatasi solo apparente) nell'intero campo letterario italiano» (ibidem). La differenza sta proprio in questo: rispetto a Fortini, in Montale (e in altri come lui) si tratta di un caso sporadico, influenzato dalla portata degli eventi di quegli anni, e non più ripetuto.

<sup>93</sup> Il giovane studioso, al contrario, riesce a dimostrare una certa originaria variabilità nella concezione e nella presenza della Storia nelle raccolte *Foglio di via* (1946), *Poesia ed errore* (1959), in un inedito dal provvisorio titolo *Fra due istanze* (anni '50), nella prima edizione di *Una volta per sempre* (1963). Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 85-341

produzione contemporanea; per Fortini, uscito dalla cerchia dell'ermetismo e alla disperata ricerca di un'identità, rappresenta l'appiglio ideale per dare un nuovo senso alla sua poesia - all'insegna della Storia, a lui ormai così cara. Anche se è pur vero che la compresenza di ordine e disordine, disorganicità e tensione alla linearità rappresentano una costante di tutto Fortini, con la quale, forse, non convisse sempre in maniera del tutto pacifica.

Bonavita, ricostruendo i momenti della produzione fortiniana fino al Sessanta, ci restituisce un'immagine del poeta ben diversa da quella a cui siamo abituati, più complessa e in un certo senso "tormentata". Evidenzia una presenza storica importante ma *problematica*, perché fatta di ripensamenti, svolte, tensioni; sicuramente, tutt'altro che continua e lineare. Ma proprio per questo, indicativa del valore che doveva assumere la Storia agli occhi del poeta (perlomeno, del poeta della maturità), che vediamo spendere interi decenni nel tentativo di dare all'intero *corpus* una legittimazione di tipo storico.

È pur vero che una poesia "geneticamente" legata alla storia si sposava benissimo, peraltro, con la marxiana attenzione di Fortini per gli «oppressi»: i singoli, gli individui contrapposti e vinti dalla Storia in ogni epoca. Manzoni, autore fortiniano per eccellenza, scriveva - nella conclusione dei *Promessi sposi* successivamente cassata - a proposito della famiglia di Giangiacomo Mora, sottoposta a torture nel corso dei processi agli untori: «Non se ne sa nulla. Nessuna memoria ci fu trasmessa di quella stirpe pur degna di tanta pietà. Quel secolo non pensava alla stirpe dei condannati». Fortini leggendo ciò aggiungeva: «Mi chiedo se queste parole non valgano anche per noi».<sup>94</sup> La sua poesia, dal momento in cui decide di autoproclamarsi «figlia del dopoguerra», si fa sempre più risposta e degna reazione a questo dubbio.

L'intenso lavoro editoriale di Fortini non si limita a metter mano alle vecchie raccolte: anche i libri dell'ultima fase produttiva (da *Questo muro* in poi) verranno concepiti in continuità con lo stesso progetto.<sup>95</sup> Tra essi, *L'ospite ingrato* rappresenta certamente un caso peculiare; sia perché più di altri libri è intriso di storia, sia perché costituisce un esempio *suis generis* di accostamento (che è prima di tutto visivo) tra forme poetiche e saggistiche. Vale la pena di riservare qualche osservazione a parte a tale volume, che proprio per queste sue caratteristiche "ibride" fuoriesce dalla nostra indagine incentrata sulle raccolte poetiche.

---

<sup>94</sup> A. Manzoni e F. Fortini in E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 148

<sup>95</sup> Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 317-352

### 1.2.1 Un libro emblematico: *L'ospite ingrato primo e secondo*

*L'ospite ingrato* può a tutti gli effetti essere definito un *prosimetro*: è composto da due libri che alternano frammenti saggistici a versi di carattere epigrammatico. Il primo volume esce nel 1966 con il titolo *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici* (ed. De Donato), e rivela «l'autore di memorabili epigrammi e di prose a carattere diaristico o di commento all'attualità, tra riflessione morale e satira»<sup>96</sup>, il quale predilige «L'aspetto del diario, della nota, dello scherzo versificato: e tutto quanto, in genere, è caduto sotto il giudizio della dura autocensura che lo scrittore tende ad esercitare su tutta una parte delle proprie scritture»<sup>97</sup>. Come se si trattasse di un concentrato del “represso” formale fortiniano, ma rigorosamente a tema storico. L'autore, nell'*Avviso* preposto alla prima edizione, fa risalire questo lato della propria scrittura agli ardori giovanili e al sofferto bisogno di ricevere legittimazione, di sentirsi «accettato nell'atto stesso di respingere»:

Fino dagli anni che per ignoranza o amore mi avevano fatto credere facile la fraternità – e il giovane che ero ne sarebbe stato punito – lo scherzo in verso, il brindisi, l'epigramma me ne avevano quasi portata l'emanazione, gioia di sentirsi uniti contro le canaglie. Ma che anni erano. Che falsi o veri silenzi da chi avrebbe dovuto parlare. [...] Poi finivo col chiedere accoglienza. Ai tavoli letterari della Firenze d'allora, quando il sole s'allentava, un'intelligenza tetra rigirava coi suoi cucchiaini lo zucchero in fondo alle tazze del caffè e odiando fissava la propria cenere. Cercavo benevolenza con qualche lazzo pedante. Giacomo Noventa voleva insegnarmi a ridere. Ma c'era poco da ridere. Me ne sono rimasti per sempre rancore, sconforto; e straordinario il senso d'essere illegittimo. [...] Da allora in poi ogni volta che mi succedeva di scherzare o voler ferire in versi [...] il riso e la violenza verbale spuntavano volentieri accanto ai lucciconi, in una gran voglia d'integrazione e conforto. [...] Ma vinceva la rabbia; o una debolezza più grave, come un accesso di malaria. Volevo essere accettato nell'atto stesso di respingere.<sup>98</sup>

A prevalere in questo primo volume, nota Berardinelli, è la parte saggistica, preferibilmente frammentaria, riguardante soprattutto il momento storico dalla crisi d'Ungheria al 1965.<sup>99</sup> Tuttavia, la giustapposta scrittura in versi non è affatto secondaria o accessoria, ma al contrario rappresenta un «momento altrettanto necessario, altra faccia della pagina».<sup>100</sup> Duplicità, bifrontismo che trovano significato nella sintesi, nella lettura globale: si tratta probabilmente della miglior rappresentazione, sotto forma di opera, dell'intellettuale Fortini.<sup>101</sup> Presente sin dal titolo: «ospite ma ingrato: ingrato

<sup>96</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* (nota biografica di L. Lenzini), cit., p. XLIV

<sup>97</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 124

<sup>98</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., pp. 7-8

<sup>99</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 124.

<sup>100</sup> *Ibidem*

<sup>101</sup> «Il libretto vale dunque per l'immagine sintetica che suggerisce, anche se, più che di sintesi, come sempre in Fortini, è di duplicità, pluralità e tensione che si deve parlare. [...] Nell'apparente marginalità è questo uno dei libri più interessanti per toccare «immediatamente» una immagine complessiva dello scrittore Fortini. Mostra in tutta chiarezza il tipo di tessuto e di contrappunto di cui è formata, dietro l'emergere delle opere e dei momenti più

sì, ma ospite. [...] la contraddizione tra rifiuto e integrazione, che è al centro di tutta la storia di Fortini». <sup>102</sup>

Questa scrittura fulminea e tagliente, giustificata dall'impeto giovanile ma decisamente meno opportuna per un intellettuale di mezza età, viene riportata in auge quale unico strumento possibile per indagare le prime, gravi contraddizioni di un'epoca che sta cambiando. L'intento dell'autore viene dichiarato alla fine dell'*Avviso*: egli in effetti vorrebbe «tendere dissonanze, spezzare ogni accento melodico, costringere a un doppio gusto, a un dissapore». <sup>103</sup>

M'auguro naturalmente che alcune di quelle pagine possano essere intese anche per quel che subito dicono, lì, punto e basta. Ma più contento sarei se tra i versi, gli pseudo versi e le prose, chi legge non avvertisse la coerenza d'una persona, che non conta niente, ma almeno in traccia riconoscesse le contraddizioni d'una età e che per lui contassero. <sup>104</sup>

Nel 1985 viene pubblicata l'edizione raddoppiata presso Marietti: *L'ospite ingrato primo e secondo*. All'*Avviso* della prima edizione viene aggiunta un'*Avvertenza*, che lo precede; di questa, la prima parte contiene alcune indicazioni "tecniche" e di giustificazione delle modifiche operate nel primo libro. <sup>105</sup> Il tono si è fatto più amaramente rassegnato nei confronti del presente: l'ultimo, debole significato che può assumere il volume è quello di un lascito per i «lettori del dopodomani». Anche se si tratta di un senso tutto da verificare:

Dell'*Avviso* di allora, che segue queste righe, mi pare di non avere invece da mutare nulla. Dopo i miei coetanei che tra la fine della guerra e l'inizio degli anni Sessanta si posarono come le foglie e si rassegnarono <sup>106</sup>, altri di un'altra generazione ho veduto appassire fra i primi anni Settanta e oggi. Ma perché lacerati a tale segno e calpestati dai propri padri medesimi che ogni voglia di scherzare se n'è andata e resta appena la speranza di capire e di essere capiti dai figli dei figli. Questa potrebbe essere però una speranza troppo povera, mi dico, e poco degna di adempersi. Non è un capire vero quello che non vuole o non sa convertirsi in un fare. <sup>107</sup>

---

compiuti, la sua intera attività come discorso ininterrotto ma discontinuo, disomogeneo, bifronte. E mostra quella presenza di due (o più) voci in una, il sistema di echi, di risposdenze, di rimandi che rendono coerenti e 'doppie' le sue scritture. Duplicità che è il bilinguismo della doppia identità, incarnazione biografica di contraddizioni storiche, «lingua di servi» e lingua «di padroni».» Ivi, pp. 124-125

<sup>102</sup> Ibidem

<sup>103</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., p. 9

<sup>104</sup> Ibidem

<sup>105</sup> «Ripubblico dopo più di vent'anni un libretto di prose varie e di versi che avevo allora chiamato 'ironici'. Di eguale misura e specie gli fa seguito oggi una seconda parte, composta negli scorsi due decenni. Ho tolto sette pagine dal primo testo. Gli scritti antagonisti hanno spesso la sorte di somigliare troppo, col tempo, a quel che avversavano. Avevo cercato di dirlo proprio con l'ultimo epigramma di *L'ospite ingrato*, De Donato, Bari 1966». (ivi)

<sup>106</sup> Cfr. *Avviso* in ivi, p. 8: «Come d'autunno si levano le foglie, di coetanei ne ho visti troppi volteggiare prima di posarsi. Era quel loro planare, più del cadere, che ti faceva paura.»

<sup>107</sup> Ivi, *Avvertenza*

Proseguendo l'*excursus* storico de *L'ospite ingrato I*, il secondo volume racchiude un ventennio che culmina nei primi anni Ottanta. Dunque qui troviamo l'Italia della mutazione e del terrorismo, la guerra del Vietnam. Quasi a bilanciare la preferenza della prima parte per la forma saggistica, nel secondo libro si riscontra invece una maggioranza di brani in versi ed epigrammi.

La strettissima relazione di questi due «libretti» con la realtà è segnalata prima di tutto dai titoli dei vari frammenti. Numerati, racchiusi entro parentesi quadre (come se si trattasse di elementi aggiuntivi, o di mere “indicazioni di stesura”), essi riportano quasi sempre una data, rivelando la propria natura d'occasione – o di *reazione* - rispetto a eventi contemporanei. I titoli possono consistere semplicemente in una data (ad esempio [1958], titolo di ben sei componimenti del primo volume: tre poetici, due saggistici e un verso epigrammatico<sup>108</sup>); nell'accostamento di una data con il corrispettivo luogo geografico (recuperando il modello di *Italia 1942: [Palazzo d'Inverno. 1951]; [Milano 1971]*, etc.), o di una data con un titolo vero e proprio (spesso dal sapore “saggistico”, anche nei casi di scritture in versi: [*Economia del consumo. 1954*]; [*Vietnam, italiano e storia. 1966*]). Qualora non si trovi indicata la data, il titolo può contenere altri riferimenti di ordine più ‘velatamente’ storiografico (come [*Dopo l'Ungheria*], che allude chiaramente alla crisi ungherese; o [*Autostrada del sole*], rassegnato atto d'accusa nei confronti della modernità). Frequente, infine, è la citazione di intellettuali ed altre personalità di spicco dell'epoca, sotto forma di dedica, come da tradizione epigrammatica ([*Per Carlo Bo*], [*Per Noventa*], [*Per R. Solmi I e II*], etc.).

Le date evidenziano una disposizione dei componimenti secondo un ordine pressoché cronologico, perlomeno nel primo volume.<sup>109</sup> Si parte dal '51 (con [*Palazzo d'Inverno. 1951*]), dunque dal dopoguerra; riprendendo, si direbbe, la logica soggiacente ai quasi contemporanei lavori di riedizione.<sup>110</sup> Nel secondo volume si tende ad accantonare il rigore cronologico<sup>111</sup>, ma non per questo viene meno l'intento di attestare la propria personalissima *Bildung*: in [*Germanie. 1972*] l'autore racconta così la nascita dell'intreccio inestricabile tra gli eventi della Storia collettiva e la propria storia personale:

---

<sup>108</sup> Cfr. *ivi*, pp. 32-41

<sup>109</sup> L'interruzione più importante di tale disposizione cronologica è rappresentata da [*1905. Pietroburgo*], inserita dopo una serie di frammenti datati 1960. Si tratta peraltro dell'unico caso di componimento la cui data non solo non si riferisce all'“occasione”, ma rimanda pure ad un passato abbastanza lontano, addirittura antecedente alla nascita dell'autore. (Bisogna comunque tenere presente che queste osservazioni si stanno facendo sulla base dell'edizione dell'85, dove alcuni testi sono stati cassati.)

<sup>110</sup> Cfr. *supra*, nota n. 77

<sup>111</sup> A titolo d'esempio, i titoli contenenti attestazioni cronologiche, partendo dall'inizio del secondo volume, sono i seguenti: [*Milano 1953*] (dunque si “torna indietro” rispetto al primo libro, che concludeva con il '65), [*Vietnam, italiano e storia. 1966*], [*I funerali di Pinelli. 1969*], [*1973*], [*Nemici di se stessi. 1970*], [*Il prezzo. 1973*], [*Epigrammi fiorentini. 1972*], [*1935-1985*], [*Antistoricisti. 1975*], [*A un giovane. 1985*], [*«Ernesto» e «Andrej». 1977*], etc. (Cfr. F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., pp. 123–145).

Accanto al mio tavolo c'è, fermata con una puntina, una riproduzione dell'angioletto suonatore del Rosso Fiorentino, che è agli Uffizi. Quarant'anni fa preparavo una tesi su quel pittore del Manierismo e compunto salivo le scale del Palazzo Guadagni, a Piazza Santo Spirito, ed entravo nella biblioteca del Kunsthistorisches Institut. In quel mese di maggio 1938 Adolf Hitler – lo testimonia Ranuccio Bianchi Bandinelli – visitando gli Uffizi insieme a Mussolini non smetteva di estasiarsi proprio davanti a quel quadro. Pochi anni dopo, il direttore dell'Istituto, un generoso e colto tedesco, sarebbe perito in un bombardamento degli alleati; e proprio sui gradini di quella piazza sarebbe morto, combattendo contro la Wehrmacht, un giovane ebreo mio compagno di studi universitari. Le parole della lingua tedesca, della italiana, la storia d'Europa e la mia cronaca privatissima cominciarono, allora, a stringere una rete così fitta che non riesco più a venirme a capo.<sup>112</sup>

La persistente volontà di giustificare una derivazione poetica dalla guerra non è l'unico punto di contatto con le altre opere fortiniane. Vari indizi evidenziano un continuo dialogo dei due «libretti» con la produzione antecedente e successiva.<sup>113</sup> Per esempio, la morte di Raniero Panzieri (avvenuta nel 1964), cui Fortini dedica diversi componimenti in *Questo muro* e in *Paesaggio con serpente*<sup>114</sup>, è qui testimoniata da un brevissimo saggio dal titolo [*Panzieri. 1964*]. La poesia [*La realtà*], all'inizio della seconda strofa, pare fare il verso a *Dimmi, tu conoscevi...* (da *Composita solvantur*):<sup>115</sup>

Anche i nomi degli amici sono finzione.

Chi è vivo tra loro, chi è morto? Probabilmente

sono scarabei di lapislazzulo

nei musei o voci di repertori,

fotografie, carta, propine di esami.

O, col pianto in gola, dormono nel pomeriggio.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Ivi., p. 162

<sup>113</sup> Uno dei casi più rappresentativi è costituito dal breve frammento poetico [*Questo muro*]. In quattro frasi disposte a mo' di versi, esso racchiude il significato dell'omonimo titolo della raccolta del '73: *Questo muro* è il muro «tra il vero e la mano», tra la verità e l'azione, «il muro del potere che impedisce di trasformare l'articolazione sociale e la cultura circostante e che spegne il coraggio civile» (L. Lenzini nella nota biografica a F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. XLV). «Il nero del muro incontra la mano aperta. / Questo muro è tra il vero e la mano. / Il muro è ferro aria tempo. / Una voce chiama di là dal muro.». Circa i raccordi esistenti tra *L'ospite ingrato* e *Questo muro* cfr. P. V. Mengaldo, «*Questo muro*» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere* Vol. IV.II., a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996, p. 15. La vicinanza con *Paesaggio con serpente*, che si manifesta soprattutto nel secondo volume, è invece da imputare al fatto che *L'ospite ingrato II* è il libro in cui Fortini convoglia molti dei testi inizialmente destinati a *Paesaggio*, poi cassati durante la difficile e sofferta elaborazione strutturale. È inevitabile quindi che molte delle tematiche si ripresentino parallelamente nei due libri. Cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 133-138

<sup>114</sup> Per Torino in *Questo muro*; Sul primo numero di «*Quaderni Rossi*» e Raniero in *Paesaggio*.

<sup>115</sup> La quale a sua volta presenta un evidente rimando a *La spiaggia* di Sereni, per quanto riguarda il tema dei morti e di una loro possibile reintegrazione: «E i cari amici che ora è qualche anno / non vennero in vacanza, li hai più veduti? Davvero / li avevi conosciuti? Meravigliosa / la maestà di tanta sorte. / La nostra debolezza era dunque così forte.» (vv. 7-11 di *Dimmi, tu conoscevi...* F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, cit., p. 505). Mentre *La spiaggia* di Sereni: «Sono andati via tutti - / blaterava la voce dentro al ricevitore. / E poi, saputa: - Non torneranno più -. // Ma oggi / su questo tratto di spiaggia mai prima visitato / quelle toppe solari... Segnali / di loro che partiti non erano affatto? / E zitti quelli al tuo voltarti, come se niente fosse.» (vv. 1-8)

<sup>116</sup> Vv. 7-12 di [*La realtà*]. F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., p. 230

Alla poesia *Stammheim* di *Paesaggio con serpente*, dedicata ad alcune morti sospette nel carcere di massima sicurezza tedesco, fa riscontro la pagina intitolata [*Ich spreche von der Meinen. 1977*]. Nel passo, oltre ad un ulteriore rimando ai funerali di Pinelli (ai quali è dedicato il lungo brano [*I funerali di Pinelli. 1969*])<sup>117</sup>, si trova un'importante dichiarazione della vocazione autoriale: quella di stare «dalla parte dei più percossi, degli odiati e degli isolati» - i *morti* a cui l'autore intende restituire la voce.

Sappiamo cos'è un funerale sorvegliato dalla polizia. Eravamo alla fossa di Pinelli, otto anni fa. Per questo possiamo pensare con reverenza e orrore alla fossa di Stoccarda. C'è chi riesce ad essere equanime con tutte le vittime. Noi non possiamo. Non c'è giustizia peggiore, né peggiore ipocrisia che fare parti uguali tra diseguali. Quando la maggioranza di una grande nazione è incitata dai propri capi politici e dalla stampa a disprezzare le ceneri dei morti di Stammheim è giusto tornare alla radice della propria vita, alle scelte capitali che ci hanno sostenuto fin qui ad essere, prima di tutto, dalla parte dei più percossi, degli odiati e degli isolati.<sup>118</sup>

Ancora, la poesia [*Le difficoltà del 1961*] ricorda esplicitamente, nel titolo, *Le difficoltà del colorificio* di *Questo muro*; medesima è l'ambientazione cinese, oltre al tono decisamente "prosastico". Inoltre, essa sembra rispondere alla forte presa di posizione autoriale «dalla parte dei più percossi», ricordando le torme di cinesi morti di fame durante le guerre rivoluzionarie.<sup>119</sup>

Similmente, anche [*Vietnam, italiano e storia*] presenta chiari echi di *27 aprile 1935*<sup>120</sup>, contenuta in *Paesaggio con serpente* (v. 9). Anch'essa sembra voler ridare dignità, sia pure per pochi istanti, a indistinti «ribelli lontani» (i vietnamiti), mentre si ribadisce la dialettica separazione tra oppressi ed oppressori (vv. 2-4), «le vittime ed i boia»:

Spiegano alla TV fra i riflettori  
che prima si piegheranno quei ribelli lontani  
alla grande Unione Sovietica ai senatori  
dell'Oregon al Papa ai dolcissimi indiani

---

<sup>117</sup> Ivi, pp. 127-130

<sup>118</sup> Ivi, p. 196

<sup>119</sup> «In Cina, leggo, fame. Raccolti cattivi, / errori politici. Nulla sapete voi, / cari amici, e capite poco. Ve lo impediscono / ragioni, diciamo, stilistiche. Certo / vivi sarete mangiati chiedendo «perché?». / E cori inaugurali ai monumenti / che nelle città nostre onoreranno i per noi / nelle guerre di fame spariti infiniti cinesi / figli e nipoti canteranno un giorno / schierati fra stendardi. Intanto stride / l'evo, parla Togliatti di storicismo e di voti, / parla di voti il Papa, e di Gesù; / ma alcuni verbi in carta dispongo io qui / con ironico e grave ambiguo ritmo. Lunga / vita alla Cina comunista repubblica.» F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., p. 70

<sup>120</sup> «Un orto di rose guardavo dai vetri / del liceo trentacinque anni fa. / Ottantamila lavoratori inauguravano / la metropolitana tutta fatica loro / a Mosca, tutta sale splendide. // Un autore che è morto ne diceva le lodi. / E le conosco oggi, le traduco. / Domandavo amore alle rose bianche, / gialle e bianche. La città era chiara. / Nell'aria i primi seni. Orazio acuto e amaro. // Lavoratori di Mosca ottantamila / la storia ha un modo di ridere che è ripugnante. / Non sapevate, non sapevo. Ma e le rose? / Nulla vogliono sapere, le pigre rose.» F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, cit., p. 405.

meglio sarà per loro per tutti certo. Ricordalo  
quando parlando nelle chiare aule  
chiedi pietà d'un filo consenso alle orde  
dei nipoti felici di verità tranquille.

Ricordo il Trentacinque le rose del liceo  
il professor Ugolini che non aveva la tessera.  
Con che fierezza inutile levava le pupille  
zitto e fra noi scerneva le vittime ed i boia.<sup>121</sup>

Si sarà notata, nei testi citati finora, la ricorrenza di diversi ambienti storici emblematici per Fortini: la Cina, il Vietnam, la Russia. Sono i cosiddetti «Paesi allegorici»<sup>122</sup> fortiniani, necessari, secondo lo scrittore, per comprendere le contraddizioni del presente e del nostro Paese. Si tratta di un ulteriore, importante punto di contatto con le altre opere, in particolare con *Questo muro*, cui tali ambienti costituiscono una presenza preminente.<sup>123</sup>

Ne *L'ospite ingrato* il contesto sovietico è largamente presente nel primo volume, *in primis* attraverso la storia d'Ungheria. La Russia, invece, appare in maniera diretta in due testi: nel breve saggio [*Palazzo d'Inverno. 1951*] - riflessione, alla luce della contemporaneità, del leninismo e della Rivoluzione d'Ottobre - e nella poesia [*1905, Pietroburgo*]. Si tratta della rievocazione, trasposta nel presente della quiete e del lavoro intellettuale, della Domenica di sangue Pietroburghese, la strage di manifestanti che diede il via alla rivoluzione del 1905. L'unico, impreciso cenno al massacro si legge soltanto nell'ultima coppia di versi; la giusta contestualizzazione storica è possibile solo grazie al titolo, frammento radiante di una storiografia che restituisce le lontanissime («oltre le tende», v. 9), dimenticate immagini di un'ingiustificata violenza storica:

Il piccolo sole di mezzo novembre  
che tocca la brina,  
la mite maiolica d'oro e la stufa,  
le pigne nel fuoco.

E questo volume che scrivo, che scrivo  
su docile carta,  
le candide foglie che portano il tè,  
il diesis di Schumann.

E oltre le tende le grida ubriache,

---

<sup>121</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., p. 126

<sup>122</sup> Cfr. Introduzione, nota n. 11

<sup>123</sup> Cfr. cap. 2 della tesi.

soldati, operai...<sup>124</sup>

In linea generale però, *L'ospite ingrato primo e secondo* vede prevalere il contesto orientale rispetto a quello sovietico, specialmente nel secondo volume; qui le tematiche spaziano dalla guerra del Vietnam alla morte di Mao (*[Per la morte di un maestro]*<sup>125</sup>). I risultati più interessanti sono dati dalle poesie, le quali, laddove abbandonano lo scherzo e l'epigramma per abbracciare tematiche storiche, si direbbero unanimi nello sforzo di restituire il punto di vista dei vinti. *[Food denial]*, prosa versificata, lo fa con toni "caldi" e diretti dell'articolo d'inchiesta. La forma poetica, tuttavia, permette di aprire squarci sulla violenza storica antica e recente, creando inediti cortocircuiti tra le vittime del Vietnam, dell'assedio di Sagunto (218 a. C.) e della persecuzione ebraica novecentesca.

Gli americani non possono  
uccidere tutti gli abitanti del Vietnam.  
Ma ridurli così deboli  
che sollevare un'arma sia fatica  
impossibile  
questo possono.

Un vietnamita adulto vive  
metà d'un americano. Pesa  
metà d'un americano. Il fucile  
nelle mani di chi si ribella  
è due volte più pesante?  
Nelle mani di chi opprime  
è due volte  
più leggero?

Hanno scoperto una nuvola chimica  
che uccide il riso.  
E se il riso non cresce  
chi mangia solo riso  
come punterà il fucile?

Gli alti soldati americani  
torneranno dormiranno  
nei loro letti.  
Non esiste nessun dio per impedirlo.

Le donne di Sagunto hanno smesso di gridare?  
Quelle di Varsavia che cosa vogliono ancora?

*Risparmiate il riso.  
Contate le munizioni.*

---

<sup>124</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., p. 64

<sup>125</sup> Ivi, p. 151

*Vivete con attenzione.  
Esercitate la mira.*<sup>126</sup>

La denuncia delle iniquità compiute nel Vietnam diventa grido di accusa contro le prevaricazioni di ogni tempo. L'ultima strofa, controcanto in corsivo alle grida delle «donne di Sagunto» e di «Quelle di Varsavia», sollecita i “vietnamiti” di oggi e di domani alla resistenza; a razionalizzare le risorse per rispondere ai soprusi, «esercitando la mira» in vista dell'azione rivoluzionaria.

Fortini, pur privilegiando la poesia per innestare questi particolarissimi cortocircuiti, dimostra di riuscirci perfettamente anche con minimi segmenti di prosa. [*I Massagèti. 1964*], brevissimo frammento saggistico, similmente alla poesia [*Food denial*] riesce ad accostare l'antichità, il passato recente e la cronaca, nel segno degli scomparsi; esempio di una storiografia “condensata” e alternativa, che valorizza i dimenticati di ogni tempo.

[*I Massagèti*] Sono una popolazione vissuta intorno al secolo X avanti Cristo. Il poeta polacco Czeslav Milósz parlando in una sua poesia degli amici ammazzati durante la guerra dice che erano subito diventati lontani e irreali come «i re dei Massagèti».

Ogni volta che passo davanti alla banca sull'angolo di via Mengoni e di via Largo Santa Margherita, un angolo tetro e affollato dove mi trovai a manifestare due anni fa e dove una sera di pioggia di due anni fa ammazzarono quel ragazzo Ardizzone, penso ai re dei Massagèti e ai polacchi di Milósz.<sup>127</sup>

Dell'attenzione nei confronti dei vinti e dei dimenticati di ogni epoca, il [*Sonetto dei sette cinesi*] rappresenta una sorta di “manifesto” poetico. La Cina, Paese prediletto da Fortini, è chiamata ad impersonare l'universale classe degli oppressi; torna in particolare l'ambiente della fabbrica, come già in *Le difficoltà del colorificio*. La forma del sonetto e la sua intrinseca solennità sono eletti ad assertori del «senso» che i *Paesi allegorici* possono ancora rivestire per l'Occidente. Ma al tempo stesso, la liricità viene contraddetta da un andamento tutto prosastico, il quale consente un discorso talmente ancorato alla realtà da sfociare nella capitale domanda: «come agire?» (v. 4).

Una volta il poeta di Augsburg ebbe a dire  
che alla parete della stanza aveva appeso  
l'Uomo del dubbio, una stampa cinese.  
L'immagine chiedeva: come agire?

Ho una foto alla parete. Vent'anni fa  
nel mio obiettivo guardarono sette operai cinesi.  
Guardano diffidenti o ironici o sospesi.  
Sanno che non scrivo per loro. Io

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 114

<sup>127</sup> Ivi, p. 109

so che non sono vissuti per me.  
Eppure il loro dubbio qualche volta mi ha chiesto  
più candide parole o atti più credibili.

A loro chiedo aiuto perché siano visibili  
contraddizioni e identità fra noi.  
Se un senso esiste, è questo.<sup>128</sup>

Altra costante fortiniana che compare è la figura di Brecht, «il poeta di Augsburg» (v. 1), l'autore con cui più di tutti egli sente di doversi porre continuamente a confronto. Entrambi affermano di tenere un'immagine di origine cinese ben fissa alla parete, sorta di fonte di ispirazione intellettuale. Ma nel caso del primo – che possiede una *stampa*, quindi legata ad una dimensione artistica, *teorica* - essa si limita ad istituire un «dubbio», un quesito lasciato sospeso: *come agire?* Fortini tenta di rispondere, per quanto parzialmente. È lo sguardo degli operai (realmente esistiti, frammenti di realtà fissati dall'obbiettivo) a pretendere una risposta, ma una risposta concreta, che non rimanga scissa dall'azione (vv. 10-11).

Il poeta, nel proprio lavoro di scrittura e al di fuori di esso, vuole dunque sforzarsi di *agire* in loro memoria. È tuttavia consapevole che ciò rappresenti un risarcimento assai parziale: «Sanno che non scrivo per loro. Io // so che non sono vissuti per me.» dichiarano quei due versi lapidari, inesorabilmente separati dallo spazio tra quartine e terzine (vv. 8-9), quasi a simboleggiare l'incolmabile distanza tra i loro mondi. Il lavoro intellettuale, però, può sempre restituire un «senso» ultimo alle loro esistenze, già anonime, altrimenti condannate all'oblio. Esse potranno aiutare a rendere «visibili / contraddizioni e identità fra noi» (v. 12-13); qui sta il valore «allegorico» delle loro vite, la validità di *exemplum* per la quale essi meritano una reintegrazione. I loro sguardi, in questo modo, continueranno a scrutare l'uomo occidentale, e a pretendere risposte, attraverso la poesia. «Se un senso esiste, è questo».

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 181



## Sottofondo storico e rilievo dei «Paesi allegorici» fortiniani in *Questo muro*

«Vi schiacteremo come mosche», disse  
il gigantesco maresciallo Yakubovski.  
Dormivano nei boschi  
europei fra latrine e mausolei  
le divisioni.<sup>129</sup>

### 2.1 Rarefazione della cronologia

La prima delle raccolte di Fortini che si inserisce interamente nella svolta poetica degli anni Sessanta, rappresenta anche l'inizio del momento più alto della sua poesia; dunque, a tutti gli effetti, essa avvia un nuovo percorso. Allo stesso tempo, però, si trova in continuità con i lavori di redazione di *Una volta per sempre* e di rifacimento delle raccolte anteriori (il nuovo *Foglio di via* del '67, *Poesia e errore* del '69). Considerando l'«architettura» di *Una volta per sempre* del '63, Bonavita osserva che

[...] Fortini ha decisamente abbandonato la scansione cronologica, favorito in questo anche dal suo raccogliere testi composti in un arco di tempo relativamente ristretto (dal 1958 al 1962, suggerisce il sottotitolo). Torna, quindi, come nel *Foglio* o in *Fra due distanze*, una struttura a sezioni o a capitoli, dove riacquista importanza l'intertitolo, a scapito dell'indicazione dei tempi compositivi, relegata a un ruolo documentario, ed eliminata da quasi tutti i singoli testi. I quali vengono così sottratti alla durata cronachistica per esibire una diversa concezione del tempo e non farlo più percepire come un *continuum*.<sup>130</sup>

La somiglianza strutturale di *Questo muro* – libro la cui «logica di fondo [...] non si discosta radicalmente da quella delle due raccolte anni Sessanta, se non per la diversa storia con cui i suoi versi confliggono»<sup>131</sup> - è evidente sin da una prima, rapida scorsa del volume. Anche Mengaldo individua nella raccolta del '73 un'«immissione delle singole liriche in insiemi compatti, che obbedisce anzitutto a intenti di partizione tematica (come Fortini ha dichiarato per la seconda edizione di *Poesia e errore*)»<sup>132</sup>. Tematica dunque, non tanto cronologica; o meglio, la dimensione cronologica non è del tutto assente, ma relegata ad un ruolo di “indicazione di massima” di composizione.

<sup>129</sup> Sono i vv. 1-5 di *Come mosche*.

<sup>130</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 304

<sup>131</sup> Ivi, p. 317. Le «due raccolte anni Sessanta» sono *Poesia e errore* e *Una volta per sempre*.

<sup>132</sup> P. V. Mengaldo, «*Questo muro*» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere Vol. IV. II.*, cit., p. 4

*Questo muro*<sup>133</sup>, raccolta di sessantadue componimenti (sessanta testi poetici più le due prose *Un comizio* e *L'ordine e il disordine*) è articolata in cinque sezioni, ciascuna provvista di intertitolo e di relativa periodizzazione: *La posizione* (1962-68), *Versi a se stesso* (1962-68), *Versi a un destinatario* (1961-69), *Il falso vecchio* (1970-72), *Di maniera e dal vero* (1970-72) (a sua volta suddiviso in quattro parti, I-IV). Queste parentesi affiancate agli intertitoli sono gli unici casi – a parte un'unica eccezione – di riferimenti temporali precisi, resi cioè in forma di data, all'interno del libro. Una scelta adottata da Fortini qui per l'ultima volta, poiché già a partire da *Paesaggio con serpente* scompariranno le date relative alle sezioni per entrare invece nei componimenti, con esiti completamente diversi.

È evidente che queste date non siano da considerarsi tanto dei riferimenti storiografici, se non, eventualmente, assai generici e relativi ai contesti storici da cui avrebbero tratto origine le composizioni. Anche se, considerata la tendenza autoriale al riassetto testuale per la costruzione di un percorso cronologico fittizio, è bene procedere con cautela su questo punto. Bisogna infatti considerare la possibilità che, anche in questo caso – come nella prima edizione di *Una volta per sempre*<sup>134</sup> - i vari componimenti non siano stati scritti nel *range* temporale loro attribuito, ma siano stati magari raggruppati a posteriori, seguendo quell'ordine ideale tanto vagheggiato. Se così fosse, salterebbe ogni attendibilità anche minimamente 'storiografica' di queste cinque coppie di date; e si tratterebbe ancora una volta di una Storia *ricercata* dall'autore, più che all'origine delle sue poesie, al contrario di quanto egli vorrebbe far credere.

Ad ogni modo, non vale la pena dilungarsi troppo su questo punto, che meriterebbe uno studio a parte e più approfondito. Credo tuttavia – e il buonsenso lo porta a pensare - che nel progetto autoriale, queste tracce cronologiche avessero una valenza storiografica ben marginale rispetto ad un più esplicito intento filologico-testuale, cioè di indicazione compositiva. La loro dubbia attendibilità, in questa sede, conta fino a un certo punto: ciò che è interessante, a mio avviso, è questa rarefazione della dimensione storico-cronachistica, che viene ricordata di sezione in sezione ma è eliminata dai testi, come fosse un'atmosfera o un "sottofondo" al libro.

In questa raccolta, come si diceva, esiste un solo caso di datazione rintracciabile entro un componimento. *Ricordo di Borsieri*, in *Versi a un destinatario*, inscena «incontri onirici con vecchi amici»<sup>135</sup>, per cui assume un certo rilievo il campo semantico della conoscenza/agnizione:

---

<sup>133</sup> Si considera la raccolta contenuta in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., edizione presa a riferimento per questo lavoro di tesi. Da questo momento in avanti, ogni citazione o cenno alle raccolte poetiche fortiniane, salvo diverse indicazioni, è da considerarsi in relazione a tale volume.

<sup>134</sup> Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 277- 313

<sup>135</sup> P. V. Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere Vol. IV. II.*, cit., p. 7

«irriconoscibile» al verso 3, «Ti riconosco» al verso 4.<sup>136</sup> Nel corso di tale «incontro» però (e significativamente entro una battuta di discorso diretto, che determina un'inevitabile 'prosasticità' del testo) si aprono squarci storiografici che, come un *flashback*, proiettano il lettore in un passato che si distacca dalla presunta epoca di composizione della sezione, il 1961-1969. L'io lirico si sta rivolgendo al proprio «onirico interlocutore», Borsieri:

«Ma non sei tu Borsieri?», rispondevo. «Ti riconosco  
anche se molto sei invecchiato. E anch'io.  
Nel Quarantanove o poco più tardi e già c'era  
la guerra di Corea  
- imprecisi andavano allora  
nel cielo i segni del secolo – non eri  
venuto, pazzo, a domandarmi  
qualche lavoro? Non eri stato in Spagna  
con Angeloni? E s'era parlato di Ascaso,  
di Gallo, di quelle cose».<sup>137</sup>

A puntualizzare cronologicamente questo elenco di fatti, luoghi e persone, troviamo quel «Nel Quarantanove» al verso 6. Alcune osservazioni: in primo luogo, è significativo che quest'unica data sia espressa in lettere e non in cifre – forma che salterebbe di più all'occhio, e che sarebbe assai più 'storiografica'. Quasi fosse un elemento letterario più che storico; una delle tante parole utilizzate, magari scelta in base a un criterio metrico. Viene da pensare che proprio questa caratteristica l'abbia salvata dalla generale eliminazione delle date: magari perché “sfuggita” all'autore, o forse volontariamente mantenuta, in virtù della sua scarsa visibilità.

Altro punto interessante: questo dato, questo «Quarantanove», non ha alcuna centralità nel testo. Non si tratta di una poesia che riguarda direttamente fatti accaduti nel '49; non è nemmeno un componimento scaturito da un'*urgenza* autoriale, sulla base di qualche esperienza personale vissuta in quell'anno (com'era invece accaduto, sin dalla giovinezza, in altre poesie: si pensi al caso di *Italia 1942*<sup>138</sup>). Nulla di tutto questo in *Ricordo di Borsieri*: quel «Quarantanove» apre piuttosto una “parentesi” storiografica, che può apparire marginale e quasi addirittura casuale rispetto al resto della lirica. Ma che marginale o casuale non è, in fondo, dal momento che evoca un retroscena di violenza in perfetta sintonia con l'immagine del cadavere straziato, allusa subito prima (vv. 1-3):

«Non voltare quell'angolo», mi diceva. «È meglio

---

<sup>136</sup> Ibidem

<sup>137</sup> Vv. 4-13

<sup>138</sup> Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 47-63

che tu non veda. Fa ancora impressione.  
È così sfigurato, irriconoscibile».

Non solo violenza storica, ma più nello specifico legata ai contesti della Guerra Fredda («la guerra di Corea», v.7) e della Guerra Civile spagnola («Spagna» al v. 11), alcuni dei grandi conflitti che coinvolsero il marxismo/socialismo durante il Novecento. E pure questo si collega al resto della poesia, che pare dichiarativa di quel distacco compiuto da Fortini, negli anni Cinquanta, nei confronti della sinistra ufficiale<sup>139</sup>:

Le nostre energie sono preziose, non giovano  
emozioni inutili. Bisogna parlare insieme.  
Mantieni i contatti? C'è bisogno  
di gente come te».

Perché aver pietà più di lui che di me?  
Mi chiedevo. Salutarlo secco e andare avanti.

[...]

«Dunque non era vero», mi sono detto.  
«Nulla è stato, tutto avevamo sognato.  
Laggiù è la mia casa, la stanza mia,  
i libri mansueti, i visi cari,  
il letto, il sonno».<sup>140</sup>

L'indicazione del «Quarantanove», insomma, puntualizza questo *flashback* storico, assegnandogli una collocazione cronologica; ma contribuisce anche a suggerire - attraverso la menzione di una data immediatamente precedente - il momento di distacco di Fortini dal partito. In ogni caso, si tratta di una presenza della Storia che non è centrale: essa emerge dal testo un po' "in sordina", però non casualmente. Come se, in fondo, costituisse il fondamento della poesia, ma si rendesse visibile solo a tratti.

Questa lettura trova conferma in tutta la raccolta, attraverso l'analisi delle altre due presenze che possono essere considerate dati storiografici: luoghi e personaggi storici ben definiti e riconoscibili.

## 2.2 I luoghi storici di *Questo muro*. I «Paesi allegorici» fortiniani

La presenza di date è, insomma, a dir poco esigua all'interno del libro. Ma non per questo la Storia ne è esclusa; al contrario, essa pervade il volume, in una maniera certamente più "ovattata" rispetto ad altre raccolte, ma nel contempo anche notevolmente estesa. Nessuna delle sezioni,

---

<sup>139</sup> Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., pp. 44-52

<sup>140</sup> Vv. 17-22 e 26-30

infatti, è esente da rimandi storiografici; sono affermazioni che possono apparire paradossali, dato che si è appena dimostrata la quasi completa assenza della dimensione cronologica. Ma sono proprio i luoghi e i personaggi storici, presenti anch'essi come elementi secondari e accessori, la vera e più rilevante presenza storiografica della raccolta.

Cominciando dai luoghi, sono quindici quelli chiaramente menzionati e ai quali è possibile associare fatti, avvenimenti o atmosfere di tipo storico. Di questi, solamente due si trovano contenuti in un titolo, assumendo quindi una posizione di un certo rilievo<sup>141</sup>; tutti gli altri sono compresi nei testi, e quasi mai hanno direttamente a che fare con gli argomenti o con i motivi delle liriche. La maggioranza dei riferimenti è contenuta nelle sezioni *Versi a se stesso* e *Versi a un destinatario*<sup>142</sup>; uno nella prima sezione, *La posizione*<sup>143</sup>, e tre nella prosa *Un comizio*, contenuta in *Di maniera e dal vero*.

Procedendo con ordine, il primo luogo storico che si incontra è – significativamente - «Pechino», ripetuto due volte in *Le difficoltà del colorificio*: la prima al verso 3,

Al compagno Wang Tong-kieu  
segretario dell'ex Comitato di Partito  
gli operai di un colorificio di Pechino  
hanno detto:  
«Un tempo noi vi si odiava. Ma quello  
che noi si odiava in voi  
erano i vostri errori».<sup>144</sup>

Luogo emblematico per Fortini, se si tiene presente il suo interesse per l'Oriente e soprattutto per il comunismo cinese, considerato valida alternativa alla linea del marxismo ufficiale.<sup>145</sup> E proprio dal contesto della Rivoluzione Culturale cinese è tratta questa lirica<sup>146</sup>, che sembra dar voce ad un anonimo e indistinto gruppo di operai pechinesi. Si noti come, in corrispondenza del dato storiografico, si verifichi anche questa volta una maggior prosasticità del testo; dovuta sia dal tipo di fonte (un articolo di giornale) sia, nuovamente, dall'uso del discorso diretto.

Si potrebbe pensare ad una centralità dell'ambiente e della storia cinesi in questa poesia. In realtà non è esattamente così, dal momento che il discorso degli operai di Pechino non è che un pretesto per aprire una distinzione (dialettica, alla maniera di Fortini) tra «avversari» e «nemici», che porta ad una riflessione su «noi stessi» dal punto di vista tutto occidentale:

<sup>141</sup> Si tratta di *San Miniato*, contenuta in *Versi a se stesso*, e *Per Torino*, in *Versi a un destinatario*.

<sup>142</sup> Rispettivamente, sono sei riferimenti in *Versi a se stesso* e quattro in *Versi a un destinatario*.

<sup>143</sup> Nello specifico, nella poesia *Le difficoltà del colorificio*.

<sup>144</sup> Vv. 1-7

<sup>145</sup> Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., pp. 44-46

<sup>146</sup> Una nota di Fortini al testo dice «Dalla stampa cinese, durante la Rivoluzione Culturale». Si veda F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 381

Possiamo quindi da queste parole  
capire cos'è che distingue  
gli avversari dai nemici?

Noi abbiamo nemici.  
Non gli errori solamente odiamo in essi  
ma i corpi che li recano.  
E anche avversari abbiamo  
e l'errore odiamo in essi  
che è già stato in noi stessi  
o sarà.<sup>147</sup>

La conclusione, di conseguenza, è una netta opposizione – dialettica, ancora una volta – tra «Noi» e «gli operai di Pechino»; così al verso 19 si trova menzionata per la seconda volta la capitale cinese:

Se avessero solo avversari  
felici gli operai di Pechino!  
Se potessero essere umani  
con loro e con se stessi  
e spietati solamente con l'errore!  
Noi felici se avessimo a fronte  
solamente nemici.<sup>148</sup>

Non è questo l'unico rimando ai luoghi della storia orientale del Novecento. Oltre al caso, già esaminato in precedenza, della «Corea» in *Ricordo di Borsieri*<sup>149</sup>, in *Per tre momenti* (da *Versi a se stesso*) troviamo questa volta la «Cina», in un contesto che ha ben poco di storiografico. Il Paese di Mao si trova citato nella primissima strofa, quella più concretamente calata nella realtà, che ricorda uno dei viaggi del poeta:

Queste foglie d'aceri e questa luce  
mi rammentano che una volta sono stato  
visitatore d'un santuario, viaggiando la Cina.  
Era il mese di settembre, c'era una luce così.  
Così le foglie nella valletta ventilata.<sup>150</sup>

Il resto della lirica, a partire dai versi 7-8, cambia decisamente tono. La poesia si fa lunga riflessione, decisamente più astratta e allegorica, sulla necessità umana di attribuire un significato

---

<sup>147</sup> Vv. 8-17

<sup>148</sup> Vv. 18-24

<sup>149</sup> Si veda il paragrafo precedente, 2.1.

<sup>150</sup> Vv. 1-5

alle sofferenze delle «anime offese e vinte» (v. 8) e di immaginare per loro un futuro di redenzione. A questo bisogno si contrappone un'impetosa natura dai tratti leopardiani, simboleggiata da un'«erba che fino a sera annuisce al vento / e devota sembra a morte consentire» (vv. 11-12), che nella propria crudele inconsapevolezza svela tutta l'inutilità della speranza e del dolore umano:

Indulgo ai cortili perfetti, alle carpe  
che nelle vasche, se applaudi, salgono. Penso  
che anime offese o vinte sempre così cercarono  
di persuadersi. Perché in segreto le accusa

l'erba che fino a sera annuisce al vento?

2

Ma l'erba che fino a sera annuisce al vento  
e devota sembra a morte consentire  
ah non sa nulla delle anime ferite,  
di quel loro cauto bramare quiete. È senza  
mente, una pianta che pazienta, poco  
diversa dall'insetto o dal rettile. Sono io  
che la mia forma effondo  
in quella definita forma e ingenuo credo  
realtà la metafora.<sup>151</sup>

In tutto questo, la menzione – che ancora si direbbe poco più che casuale – della «Cina», a un lettore dei primissimi anni Settanta doveva inevitabilmente ricordare la Rivoluzione di Mao, determinando non troppo difficili associazioni tra questa e le «anime offese e vinte». Esse assumono così le sembianze di martiri cinesi, simboleggiando però tutte le vittime delle grandi rivoluzioni: coloro che perirono nel corso delle lotte rivoluzionarie, o coloro che, vivendo nell'oppressione, contribuirono a determinarle. Così, basta il minimo indizio – di un luogo, in questo caso – per conferire al componimento una possibile lettura dal retrogusto storico.

Altri due riferimenti si individuano in *Il presente* (ancora da *Versi a se stesso*), che al verso 21 recita «la grande strategia da Yen-an allo Hopei»: i due luoghi-chiave della Rivoluzione cinese, come puntualizza una nota dell'autore;

Le armate rivoluzionarie cinesi passarono combattendo da Yen-an (nello Shensi, 1936) alla provincia dello Hopei (che include il territorio di Pechino, 1949); ma l'allusione è a qualsiasi grande strategia storica.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Vv. 6-19

<sup>152</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 382

Lo stesso autore, insomma, conferma il ruolo puramente figurale di questi due luoghi, «simboli delle trasformazioni rivoluzionarie» secondo Berardinelli<sup>153</sup>, sullo stesso piano del «drago-cervo» richiamato appena due versi prima (v. 19).<sup>154</sup> E in effetti, se si considera il verso all'interno del suo contesto, quello di una lirica dove «Coesistono [...] sguardo storico, sguardo geologico e sguardo utopico»<sup>155</sup> e dove «C'è uno sguardo d'insieme, uno sguardo finale su un mondo di insetti, di erbe, di allegorie, di metamorfosi»<sup>156</sup>, è evidente che anche Yen-an e lo Hopei altro non sono che due delle tante «unità molecolari»<sup>157</sup> che compongono il testo, non più rilevanti né più consistenti delle «effimere» evocate al verso 11:

Insetti tendono  
trappole lunghe millenni.  
Le effimere sfumano. Si sfanno  
imprese nel dolce vento d'Arcadia.  
Attraversa il fiume una barca.  
È un servo del vescovo Baudo.  
Va tra la paglia d'una capanna  
sfogliata sotto molte lune.  
Detto la mia legge ironica  
alle foglie che ronzano, al trasvolo  
nervoso del drago-cervo.  
Confido alle canne false eterne  
la grande strategia da Yen-an allo Hopei.<sup>158</sup>

Non diversamente «Arcadia» al verso 12, terzo e ultimo riferimento geografico della poesia, ha il medesimo valore delle molte «schegge temporali» che «si straniavano a vicenda»<sup>159</sup>; alcune richiamando scenari orientali di un passato recente, mentre invece questa evoca lontani paesaggi della classicità greca. È l'unico caso, in *Questo muro*, della presenza di un luogo dell'antichità classica, e uno dei pochi che si distacca dalla storia del Novecento.

Tornando invece alla storia orientale contemporanea, numerosi riferimenti si trovano in *Un comizio* e riguardano questa volta la guerra del Vietnam<sup>160</sup>: essi sono «Hanoi», «Vietnam» (ripetuto per ben sei volte) e «Dien Ben Fu».

<sup>153</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 156

<sup>154</sup> Cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 382

<sup>155</sup> Ivi, p. 157

<sup>156</sup> Ivi, p. 156

<sup>157</sup> Ibidem

<sup>158</sup> Vv. 9-24

<sup>159</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 156

<sup>160</sup> Uno dei due poli storici, assieme alle agitazioni rivoluzionarie del '68, che avrebbero segnato maggiormente Fortini negli anni della stesura di *Questo muro* e con cui confliggerebbero i suoi versi, secondo Mengaldo e Bonavita. Cfr. P. V. Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere* Vol. IV.II., cit., p. 4 e R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit. p. 317

*I vietnamiti, i comunisti di Hanoi, conoscono i nostri bisogni e ne parlano a bassa voce, in un discreto francese. Sanno che abbiamo bisogno del loro aiuto. Ma non possono aiutarci se non lo chiediamo con chiarezza. [...]*

*Sulla guerra del Vietnam non abbiamo saputo più nulla. Non è vero che ci sia stata una guerra nel Vietnam. [...]*

*Quando ero giovane ho visto Ho Chi Min piangere nei campi fra le bandiere rosse e la folla, davanti alle fosse dei morti, dopo Dien Ben Fu. Non siamo più giovani. [...]*

*Quando in una libreria europea un compagno vietnamita vede un libro sul Vietnam entra per mostrarcelo. Quasi sempre è un album fotografico. [...]*

*«One device american technology has developed specially for Vietnam is the “material” bomb, a 4 x 4 centimetre slab with a little bump built into it. If you stand on it wearing a good shoe, nothing happens. But many people in Vietnam walk about barefoot. [...]».*  
*«Ricorderai che cosa ebbe sulle labbra quando morì: il Vietnam e l’economia, l’economia politica».<sup>161</sup>*

Si può notare come, a mano a mano che si procede verso la fine, i riferimenti geografici si facciano sempre più frequenti; la ripetizione di «Vietnam», in particolare, diventa quasi ossessiva. È certamente questo il testo dall'impronta più marcatamente politico-cronachistica in *Questo muro*, e non potrebbe essere altrimenti, dal momento che riprende un celebre intervento dell'autore a un comizio sul Vietnam.<sup>162</sup> Inoltre, dato da non trascurare, si tratta pur sempre di un testo in prosa, “naturalmente” più vicino a un saggismo di tipo storiografico. Non c'è quindi da stupirsi se, rispetto ai testi in poesia, la storiografia (per quanto presente in forma di riferimenti geografici) assuma qui un peso maggiore. Eppure, soffermandosi sul testo con più attenzione, si avvertirà ancora una volta la sensazione di una presenza storica “in secondo piano”, in funzione di qualcos'altro; basti considerare la scelta - possibile grazie alla tecnica del montaggio, particolarmente cara al Fortini saggista - di concludere il testo di un comizio sul Vietnam con la testimonianza di un eccidio avvenuto in un carcere argentino<sup>163</sup>:

---

<sup>161</sup> In riferimento all'edizione consultata per questo studio (F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 373-375), «Hanoi» si trova alla riga 1; «Vietnam» alle righe 9, 10, 51, 58, 61, 64; «Dien Ben Fu» alle righe 46-47. Le citazioni sono in corsivo, riprendendo il carattere del testo d'origine.

<sup>162</sup> Riccardo Bonavita puntualizza in una nota «Tenuto a Firenze il 23 aprile 1967 (poi pubblicato col titolo *Un comizio per il Vietnam*, in Franco Fortini, *Memorie per il dopodomani. Tre scritti 1945, 1967 e 1980*, a cura di Carlo Fini, Siena, Barbablù, 1984)». Si veda R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 318

<sup>163</sup> È lo stesso autore a rivelarci l'origine di tale paragrafo finale, nella nota al testo che in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., si può leggere a p. 383.

«Ce ne restammo in piedi per un attimo ascoltando le raffiche senza riuscire a fare nulla. Vidi nella cella di fronte Bonet e Toschi. Bonet cadde tenendosi un gomito e guardandomi in silenzio. In quella entrò un certo Fernandez, che senza far parola mi sparò in faccia».

La storia del Vietnam, come quella dell'Argentina, non pretende di diventare il motivo della stesura di *Un comizio*. Piuttosto, la storia particolare, dei singoli Paesi, diviene *exemplum* per alludere a qualcosa di universale: la violenza storica e infraumana, grande tema fortiniano e frequente oggetto di allegorizzazioni, soprattutto nell'ultimissima produzione.<sup>164</sup> La secondarietà della storiografia in questa prosa pare trovare ulteriore conferma dall'inserzione di un brano di teoria della letteratura, ancora attraverso la tecnica del montaggio, che interrompe bruscamente il discorso storico-politico:

«Questo schermo opaco oltre ad operare come suggestione semantica offre anche un assestamento semiologico puro, un disegno provvisoriamente apprezzabile in sé come architettura che si guardi con spirito geometrico, al di là della sua funzione pratica o un dipinto che si contempi a distanza con occhi socchiusi perché ne risalti la costruzione e il dialogo puro delle macchie»<sup>165</sup>

Al di là dei riferimenti geografici relativi alla storia dell'Oriente, molti altri sono quelli inerenti al comunismo contemporaneo. In *Collage per i miei cinquant'anni*, «Montaggio da un articolo di ricordi, letto su un quotidiano francese»<sup>166</sup>, la storia è quella dell'Unione Sovietica, identificata dalla citazione del «Monastère des Vierges», il Monastero delle Vergini, dove Trotski parlò alla folla durante il funerale di Yoffe, tenendo il suo ultimo discorso pubblico in Russia<sup>167</sup>:

Ils barraient la route  
au cortège funèbre de Ioffé.  
Trotsky et Rakovsky  
avaient pris la tête du cortège.

Nous les suivions parmi les tombes  
du Monastère des Vierges.<sup>168</sup>

Fino a queste ultime due strofe, la storia sovietica non è granché riconoscibile. Inizialmente non se ne trova alcun riferimento; la prima strofa anzi, la più generica di tutte<sup>169</sup>, potrebbe addirittura

---

<sup>164</sup> Mi riferisco soprattutto a *Composita solvantur*, naturalmente. Si consideri, a titolo d'esempio, la lirica *L'animale* e la sua magistrale lettura in R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 100-109

<sup>165</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 373

<sup>166</sup> Ivi, p. 382

<sup>167</sup> Ibidem

<sup>168</sup> Vv. 13-18

essere interpretata come un'appropriazione - con conseguente attualizzazione - del testo da parte dell'autore. A determinare quest'impressione contribuisce la scelta di riportare gli stralci dell'articolo mantenendo la prima persona, e in parte anche il titolo: *Collage per i miei cinquant'anni*, che suggerisce un'occasione personale, legata ad uno specifico momento della vita dell'autore. L'altro vistoso e importante mantenimento, quello della lingua francese, crea un certo effetto di straniamento laddove si interseca con le tracce della storiografia russa: da un articolo prelevato da un quotidiano francese ci aspetteremmo di più, probabilmente, qualche argomento di cronaca legato alla Francia.

In tutto questo, la terza e la quarta strofa, ricche di nomi russi e provviste di quell'indicazione spaziale, costituiscono quasi un'unità a parte; una "parentesi storiografica", riprendendo la definizione che era stata attribuita alla seconda stanza di *Ricordo di Borsieri*.<sup>170</sup>

Infine, notiamo ancora una volta la relazione tra la comparsa dell'elemento storiografico e una certa prosasticità del testo, che si era già osservata in *Ricordo di Borsieri*, in *Le difficoltà del colorificio* e in maniera più decisa in *Un comizio*. L'elemento prosastico è già insito nel testo, provenendo esso da un articolo di giornale, che solo in un secondo momento ha subito la messa in versi da parte dell'autore. Ma nonostante la stretta (e "genetica") vicinanza del componimento al genere saggistico, si tratta nuovamente di una storiografia non immediata e per di più vagamente adattata al presente, in funzione dell'espressione della personale opposizione politica autoriale: «C'était la lutte de l'opposition de gauche / je me rappelle»<sup>171</sup>.

Evidentemente anche in questa raccolta, come ne *L'ospite ingrato primo e secondo*, i «Paesi allegorici» fortiniani costituiscono una presenza dominante.<sup>172</sup> Su quindici riferimenti geografici, di rilievo storico, che è possibile individuare in *Questo muro*, ben nove di essi (cioè i casi finora analizzati, ad esclusione di «Arcadia») sono riconducibili a questi contesti; quindi anche, di conseguenza, connessi alla storia del Novecento.

Possiamo quindi tentare una sintesi. La Storia, sostrato della raccolta, che emerge - come "improvvisi bagliori" - tramite indizi storiografici, simile a un "sottofondo", mai fine a se stessa ma spesso invece subordinata ai fini della composizione, è perlopiù la storia maggiormente cara a Fortini: quella della degenerazione del comunismo (con Stalin) e di una sua possibile rinascita, con Mao. È la storia contemporanea, che lo segna nel profondo, proprio perché così strettamente intrecciata alla politica; e di cui egli è, o è stato, testimone.

---

<sup>169</sup> «Ils nous a reçus / dans son petit appartement. / Nous participions aux entretiens / contre la bureaucratie. / C'était la lutte de l'opposition de gauche / je me rappelle.» (vv. 1-6)

<sup>170</sup> Cfr. *supra*, p. 41

<sup>171</sup> «Era la lotta dell'opposizione di sinistra / mi ricordo.»

<sup>172</sup> Cfr. cap. 1, pp. 29-35

In quest'ottica, la scelta di ridurre la presenza *immediata* della Storia nel testo - testimoniata dall'eliminazione quasi totale delle date – potrebbe non essere riducibile alla sola volontà autoriale di fornire un percorso cronologico fittizio. Potrebbe essere anche una decisione sintomatica del valore 'intimo' che ha questa storia per Fortini: come se egli preferisse “sussurrarla”, suggerirla, non gridarla apertamente. Da qui la sua manifestazione sotto forma di *tracce* geografiche, onomastiche, o residui di datazioni.

Tuttavia, non si tratta più di una Storia connessa solo alla propria limitata esperienza (com'era stato invece il caso della produzione resistenziale<sup>173</sup>), bensì è ora quella dei grandi eventi globali. Ciò è riconducibile proprio a quel disegno fortiniano di costruzione dell'*iter* ideale. Fortini interviene sulle raccolte della prima produzione per tratteggiare un proprio *identikit* di poeta nato dall'esperienza della guerra; e *Questo muro* nasce come prosecuzione di questa prima fase rimaneggiata.<sup>174</sup> Pertanto, anche la componente storica deve trovarsi in continuità con questo percorso: così, dall'esperienza militare e resistenziale, si getta ora un più ampio sguardo sulle tensioni mondiali postbelliche e sulla storia del comunismo contemporaneo.<sup>175</sup>

Uscendo dai confini dei «Paesi allegorici», due sono i riferimenti spaziali relativi all'Europa Occidentale, ma ancora inerenti alla storia della sinistra novecentesca. Uno è la «Spagna» in *Ricordo di Borsieri*, che allude alla Guerra Civile, come si era già visto in sede di analisi del componimento. L'altro è uno degli unici due casi, in tutta la raccolta, di riferimenti geografici presenti *nel titolo* di un componimento: *Per Torino*, in *Versi a un destinatario*. La dedica posta subito dopo, «*in memoria di Raniero Panzieri*», e il testo, suggeriscono che il motivo della composizione sia il ricordo dell'amico scomparso nel '64:

*in memoria di Raniero Panzieri*

Negli specchi dei treni  
Di prima mattina  
Quando è ancora buio  
E neve e lumi e tutto  
Quel che sappiamo e altro

Passed away  
Così sciupato

Per troppo poco sonno.

---

<sup>173</sup> Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 25-81

<sup>174</sup> Cfr. Ivi, pp. 335-346

<sup>175</sup> Naturalmente queste osservazioni valgono anche per *L'ospite ingrato*, scaturito dalla medesima fase produttiva (cfr. cap. 1, par. 1.2.1).

*Torino* è naturalmente un riferimento alla città del fondatore di *Quaderni Rossi*, e sembra alludere alla destinazione dell'immaginario treno che «Passed away» (v. 6), proprio come il socialista torinese. In un lettore che conosce la storia dei *Quaderni* e di quegli anni, questo titolo non può che creare associazioni con i movimenti sessantotteschi, di poco successivi alla morte di Panzieri, che in Italia presero il via proprio da Torino.<sup>176</sup> È questa la chiave che permette una lettura di tipo storiografico: Panzieri, nonostante la prematura scomparsa, grazie alla sua attività intellettuale aprirà la strada «*per Torino*», cioè ai movimenti del Sessantotto. Nessun altro riferimento ai fatti torinesi, né accenni espliciti nel testo. L'impressione è che questo suggerimento interpretativo, fornitoci dall'autore stesso, sia stato confinato al solo titolo proprio per mantenerlo una *possibilità*, volutamente senza risposta; vaga ma insopprimibile, come una profezia. Ed è significativo che al titolo, luogo importantissimo per l'inserimento di un dato storiografico, sia riservato questo ruolo: di *suggerire* importanti e recentissimi fatti della storia contemporanea, poi non meglio approfonditi; di confondere il lettore fornendo plurime interpretazioni, tutte possibili.

Qualcosa di simile accade in *San Miniato* (da *Versi a se stesso*). Secondo ed ultimo luogo storico compreso in un titolo, usciamo con esso dai rimandi alla storia del Novecento e passiamo invece all'analisi di quei rari casi (in tutto quattro)<sup>177</sup> che se ne distaccano. San Miniato, cittadina costruita sulla cima di un colle tra Pisa e Firenze, fu teatro – proprio in virtù di questa posizione, tanto strategica quanto difficile – di molti scontri, specialmente nel Medioevo, all'epoca delle lotte tra guelfi e ghibellini. Anche questa volta, il dato storiografico contenuto nel titolo genera determinate aspettative nel lettore. Contradette però dal testo, che dipinge situazioni di lotta e di violenza, ma calate nella contemporaneità:

Non conosco nessuno, nessuno mi conosce.  
Se i morti vedessero, vedrebbero come me.  
Udrebbero quest'urlo  
di gente uccisa a forza,  
che si dibatte.

Ossa e piume si fissano nel catrame.

---

<sup>176</sup>Effettivamente, la datazione attribuita alla sezione è 1961-69. Panzieri morì nel '64, ed è verosimile che tale componimento «*in memoria*» (e non invece «*in morte*») sia da contestualizzare in un periodo non immediatamente successivo alla sua scomparsa, però pur sempre entro l'inizio del decennio Settanta. Seguendo questo ragionamento, non è difficile ipotizzare una stesura attorno al '68, o di poco successiva. Se così non fosse, ma al contrario fosse stata scritta prima, va comunque tenuto presente che la raccolta sarà pubblicata nel '73; ritengo, insomma, che nella scelta di nominare (o di mantenere) *Torino* nel titolo, non vada esclusa una certa volontà autoriale di alludere a quegli episodi. Del resto, si era già accennato al fatto che alcuni studiosi (Mengaldo, Bonavita) avessero individuato proprio nei movimenti del '68 l'altro polo storico, assieme alla guerra del Vietnam, che confliggerebbe con i versi di *Questo muro* (cfr. nota n. 34)

<sup>177</sup>Compreso quello, già esaminato, di «Arcadia» (v. 12) in *Il presente*.

Dai platani si staccano dischi di corteccia.  
La foglia va finché si stampa e si disfa.<sup>178</sup>

Sono due le parole che determinano un'attualizzazione delle scene di violenza: «quest'» (riferito ad «urlio», v. 3), deittico che pare indicare sofferenze vicine nello spazio e nel tempo; e «catrame» (v. 6), che richiama paesaggi metropolitani entro cui si svolgono i tre scenari di disfacimento della natura, allegorie della violenza infraumana (vv. 6-8). Anche in questo caso, il dato storiografico nel titolo si limita a suggerire momenti storici che non trovano corrispondenza nel testo; o meglio, le antiche lotte di San Miniato, ricordate dal solo titolo, diventano un tutt'uno con le stragi contemporanee, confondendosi e rispecchiandosi in esse, per significare una violenza storica eterna e ineliminabile.

Gli ultimi due riferimenti si trovano nella poesia *Il merlo*, contenuta nella sezione *Versi a se stesso*. Qui l'elemento allegorico è visibilmente dominante, costituito dalla figura di un piccolo uccello che canta le sofferenze umane e invoca un futuro di resurrezione:

Uccello che dici «anima  
risorgi», gridi dalla selvetta  
d'aceri e ghiande, merlo  
d'amarezza, e dal vino  
di viole o da cave  
d'alabastro o deboli croci  
dell'Aventino,<sup>179</sup>

«Aventino» al verso 7 è il primo dei due riferimenti geografici. Una nota autoriale su «deboli croci» (v. 6) specifica che «sono di sepolcri protocristiani».<sup>180</sup> Il celebre colle romano, tratteggiato qui come un arcaico cimitero, viene nominato al solo scopo di ricordare antichissime stragi. Così come l'«Irlanda» al verso 25:

O ridicolo mite vacuo  
detto anima mia, risorgere  
è, lo sai, di chi nulla ricorda.  
E invece che Irlanda di morti  
narri mai, di che peregrine  
erbe balbetti, di che limbo rivolo  
gelidissimo sei.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Vv. 1-8

<sup>179</sup> Vv. 1-7

<sup>180</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 381

<sup>181</sup> Vv. 22-28

Ancora una nota dell'autore: «In *Irlanda di morti* nessun riferimento all'attualità; ma all'età delle invasioni scandinave e dell'Evangelario di Kells»<sup>182</sup>.

Storiografia remota, in questi ultimi due casi, pre-cristiana o altomedievale. Ma che ugualmente costituisce una presenza sporadica nel testo, e che ancora si fa *exemplum* per significare un ben più generale concetto di violenza storica, insita nell'essere umano dai tempi più lontani.

### 2.3 I personaggi degli ambienti allegorici

La preponderanza degli ambienti storici orientali e sovietici trova conferma nei personaggi presenti nella raccolta. Sono in tutto quindici le persone chiaramente menzionate e riconducibili a fatti o situazioni storiche. Come nel caso dei luoghi, quasi tutti i riferimenti si trovano compresi nei testi poetici; due nei titoli, uno in un'epigrafe.<sup>183</sup> Due sono presenti nella prima sezione, *La posizione*; otto in *Versi a un destinatario*; uno in *Il falso vecchio*; quattro in *Di maniera e dal vero*. Confrontando questi dati con quelli rilevati nei paragrafi precedenti<sup>184</sup>, si può confermare quanto si era precedentemente asserito: nessuna delle sezioni di *Questo muro* è esente da rimandi storici, indice di una presenza storica pervasiva, per quanto "rarefatta".

Nel primo di essi ci siamo già imbattuti in sede di analisi di *Le difficoltà del colorificio*: è il «compagno Wang Tong-kieu», «segretario dell'ex Comitato di Partito» (vv. 1-2). Tale nome, all'interno del testo poetico, assume una duplice funzione: innanzitutto cala il lettore, fin dal primissimo verso, in un contesto rivoluzionario cinese (non a caso lo si denomina «compagno», v. 1), che è poi rafforzato dalla parola «Pechino» al verso 3. Inoltre, viene così creata una decisa contrapposizione tra l'oppressore, il «nemico» (vero oggetto della riflessione poetica, come si è visto)<sup>185</sup>, ben individuato e concretizzato dal nome<sup>186</sup>, e la gran massa anonima degli «operai». Che poi si tratti di un vero e proprio dato storiografico è indubbio, trattandosi di un nome desunto da un preciso episodio di cronaca («Dalla stampa cinese», rivela l'autore<sup>187</sup>). Tuttavia, sulla sostanziale marginalità della Storia nel testo si sono già spese molte parole, e si rimanda quindi all'analisi compiuta nel paragrafo precedente.

Tre pagine dopo si trova il secondo nome, questa volta entro un titolo: *Dopo una strage (da Lu Hsun)*, che rimanda nuovamente al contesto orientale. Lu Xun, grande intellettuale cinese di inizio

---

<sup>182</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 381

<sup>183</sup> Il titolo è *Dopo una strage (da Lu Hsun)*, in *La posizione*; l'epigrafe è quella, già vista, di *Per Torino - «in memoria di Raniero Panzieri»*

<sup>184</sup> Cfr. *supra*, pp. 40, 43

<sup>185</sup> Cfr. *supra*, pp. 43-44

<sup>186</sup> E infatti la poesia recita «Noi abbiamo nemici. / Non gli errori solamente odiamo in essi / ma i corpi che li recano.» (vv. 11-13). Il «corpo» odiato del nemico non potrebbe essere meglio rappresentato che dalla sua identità, cioè dal nome.

<sup>187</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 381

Novecento, era un autore molto caro a Fortini<sup>188</sup>, non solo per le sue posizioni politiche. A valere l'ammirazione del poeta fiorentino era stata la sua particolare attenzione, riversata negli scritti, verso le grandi masse oppresse del popolo cinese. Anche per questo, Fortini si cimentò in alcuni esercizi di traduzione delle sue poesie, e *Dopo una strage* rappresenta proprio un caso di questi. Come suggerisce la formula «da ...», frequentissima nei lavori fortiniani di rifacimento o traduzioni poetiche, esso non è altro che la resa in italiano di un componimento di Lu Xun.

Le lunghe notti di primavera le passo ormai  
con moglie e figlio. Fragili alle tempie i capelli.  
Vedo in sogno imprecise lacrime di una madre.  
Sulle mura hanno mutato le grandi bandiere imperiali.  
Vite di amici diventano spettri, non resisto a vederle.  
In ira contro siepi di spade cerco una piccola poesia.  
Non lamentarsi. Chino il capo. Non si può scrivere più.  
Come acqua la luna illumina la mia veste oscura.

L'elemento storiografico sta proprio in quell'indicazione "da *copyright*", «*da Lu Hsun*», che ci rammenta che questi versi, pur così atualizzabili e "fortiniani", furono composti in un contesto molto specifico: «dopo una strage» in Cina agli inizi del secolo scorso. I versi di Fortini si fanno veicolo di lontane sofferenze, evocate semplicemente dal nome di un altro autore. Ma allo stesso tempo, la Storia particolare ritorna nei versi di Fortini per farsi universale e per essere, ancora una volta, trasposta al presente.

Sempre in riferimento al contesto orientale, analizzando *Un comizio* si era intravista un'importante presenza legata alla storia del Vietnam:

*Quando ero giovane ho visto Ho Chi Min piangere nei campi fra le bandiere rosse e la folla, davanti alle fosse dei morti, dopo Dien Ben Fu. Non siamo più giovani.*<sup>189</sup>

La menzione del rivoluzionario e politico vietnamita affianca quella della città di Dien Bien Phu e rende più puntuale il riferimento storiografico, relativo alla celebre battaglia del 1954. Oltre a questo, tale citazione è da considerarsi alla stregua delle molte altre - perlopiù geografiche - che riguardano la guerra del Vietnam, e valgano dunque anche per essa le osservazioni che sono già state fatte.

---

<sup>188</sup> Né è questa l'unica volta in cui compare all'interno delle tre raccolte indagate. Come si avrà modo di osservare, si trova anche in *Paesaggio con serpente*, nell'epigrafe a *Editto contro i cantastorie*. Lu Xun è soprattutto la figura che incarna, secondo Fortini, compresenze e contraddizioni tra poesia e ideologia; cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., pp. 139-140

<sup>189</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 374

Passando alla storia dell'URSS, anche qui si erano già incontrati alcuni personaggi; in *Collage per i miei cinquant'anni* ve ne sono tre.

Ils barraient la route  
au cortège funèbre de Ioffé.  
Trotsky et Rakovsky  
avaient pris la tête du cortège.<sup>190</sup>

La nota autoriale, oltre ad inquadrare il Monastero delle Vergini entro la storia sovietica, fornisce informazioni dettagliate su due di queste tre figure:

Adolf Abramovich Yoffe fece parte del Comitato Centrale bolscevico all'epoca dell'Ottobre, guidò la prima delegazione sovietica a Brest-Litovsk, fu ambasciatore a Berlino, Vienna, Tokio. Si uccise al Cremlino il 16 novembre 1927 per protestare contro la politica di Stalin. Il funerale ebbe luogo il 19. Nonostante l'opposizione della polizia e della Gpu Trotski parlò alla folla («La lotta continua. Ciascuno rimanga al suo posto. Nessuno si muova») raccolta nel Novodièvici, il Monastero delle Vergini. Fu il suo ultimo discorso in Russia.<sup>191</sup>

Note simili a questa sono molto frequenti, nella raccolta, in corrispondenza dei molti nomi menzionati e non meglio approfonditi in sede testuale. Veri e propri frammenti di una storiografia “condensata”, provvisti di puntuali riferimenti spaziali e temporali, non solo conferiscono un'identità a riferimenti altrimenti poco più che anonimi, ma contribuiscono a strapparli dall'oblio – trattandosi prevalentemente di personaggi poco noti e raramente ricordati dalla storiografia ufficiale. Grazie all'ausilio della nota, anche la terza e la quarta strofa di *Collage* diventano frammenti minimi, ma radianti, di una storiografia alternativa, in versi. Che tuttavia in *Questo muro* mantiene una posizione marginale, e non a caso appena può delega ad altri luoghi (le note) il compito dell'esaustività.

Nella poesia immediatamente successiva vi è un altro nome che richiama contesti sovietici, il «gigantesco maresciallo Yakubovski» (v. 2):

«Vi schiacteremo come mosche», disse  
il gigantesco maresciallo Yakubovski.  
Dormivano nei boschi  
europei fra latrine e mausolei  
le divisioni.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Vv. 13-16

<sup>191</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 382-383

<sup>192</sup> Vv. 1-5

La nota di Fortini permette di associare Yakubovski ai fatti della Primavera di Praga:

Yakubovski è un maresciallo sovietico che, si dice, avrebbe rivolto tal frase ai cecoslovacchi al momento dell'entrata delle truppe del Patto di Varsavia, nell'agosto 1968.<sup>193</sup>

Ancora il nome, dato isolato nel testo poetico, diventa radiante grazie alla nota, che lo contestualizza entro un preciso momento storico. Tuttavia, questa «gigantesca» e concreta presenza sembra sfumare fino alla completa astrazione nella seconda strofa, un concentrato di figure di suono che distolgono l'attenzione dalla storicità dell'episodio e immergono il lettore in una dimensione quasi onirica, surreale:

Cercando incauto altre stazioni visse  
di quelle frasi. I fischi  
radio del secolo suo erano spari  
veri nei crani a brani ovvero rari  
dischi di flauto.<sup>194</sup>

Il «gigantesco maresciallo» non è più solo Yakubovski, ma egli – una volta *trasfigurato* - diventa figura dei grandi oppressori, specialmente del «Secolo breve»<sup>195</sup> (le espressioni «secolo suo» (v. 8), «fischii / radio» (vv. 7-8) e «spari» (v. 8) evocano, seppur nell'astrazione, contesti bellici contemporanei, novecenteschi). Il militare sovietico finisce per incarnare coloro che vollero «schiacciare come mosche» i vari cecoslovacchi «del secolo suo». «Vivendo di quelle frasi», ossia nutrendo il proprio potere di arroganza e d'ingiustizia nei confronti degli oppressi.

È ancora da segnalare la compresenza del dato storiografico e di una certa tendenza alla prosasticità. Essa si realizza, per l'ennesima volta, tramite l'inserzione del discorso diretto; che occupa il primo verso, e che conferisce una maggior impressione di realismo e di concretezza al personaggio, più di quanto potrebbe fare la semplice menzione del nome (realismo e concretezza che tuttavia restano limitati ai primi due versi, come si è visto).

Sono dunque sette i personaggi riconducibili all'ambito dei «Paesi allegorici». Ma molti altri sono i riferimenti alla storia socialista occidentale; in *Ricordo di Borsieri* se ne erano intravisti alcuni entro quella “parentesi storiografica” che si apre al verso 4:

«Ma non sei tu Borsieri?», rispondevo. «Ti riconosco  
anche se molto sei invecchiato. E anch'io.  
Nel Quarantanove o poco più tardi e già c'era

<sup>193</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 383

<sup>194</sup> Vv. 6-10

<sup>195</sup> Riprendendo la fortunata definizione di Eric Hobsbawn in *Il secolo breve 1914-1991* (Hobsbawn, 1994).

la guerra di Corea  
- imprecisi andavano allora  
nel cielo i segni del secolo – non eri  
venuto, pazzo, a domandarmi  
qualche lavoro? Non eri stato in Spagna  
con Angeloni? E s’era parlato di Ascaso,  
di Gallo, di quelle cose».<sup>196</sup>

Ancora una volta ci soccorre una nota autoriale:

Angeloni, socialista italiano, volontario, caduto per la Repubblica Spagnola. Francesco Ascaso, anarchico spagnolo, aveva guidato l’attacco alla caserma Ataranaz di Barcellona ed era rimasto ucciso la sera del 20 luglio 1935, all’inizio della sedizione franchista. Gallo era il nome di Luigi Longo come ispettore generale della Brigata Internazionale durante la guerra civile.<sup>197</sup>

Il frammento storiografico in forma di nota permette di collegare questi tre nomi alla Guerra Civile spagnola. Nomi che parevano essere stati inseriti quasi casualmente riacquistano tutta la loro dignità, dimostrando al contrario di avere una specifica ragion d’essere tra quei versi. Essi delineano precisi scenari di violenza e di sacrificio alla causa socialista, generando connessioni con l’intero componimento.

Altro socialista occidentale è *Raniero Panzieri*, anch’egli già incontrato (in *Per Torino*). Unico caso di personaggio ben identificabile ad essere posto in un’epigrafe<sup>198</sup>, dello storico fondatore di *Quaderni Rossi* viene qui ricordata la morte, rappresentata dall’allontanarsi dei treni, che dopo effimeri incontri vengono inghiottiti da gelide e buie mattine invernali. La sua scomparsa determinò la fine dell’avventura della rivista operaista, ma anticipò di poco le grandi agitazioni del Sessantotto, che in Italia trovarono il fondamento teorico proprio nella sua attività; e probabilmente a tutto questo, come si era osservato, allude la breve lirica. La dedica a Panzieri è fondamentale per inquadrare cronologicamente la poesia (evidentemente scritta dopo il ’64), cosicché è possibile individuare, assieme all’indicazione geografica del titolo, uno scenario immediatamente precedente alle grandi agitazioni rivoluzionarie. Ma al tempo stesso, proprio se associata al titolo, tale dedica può generare cortocircuiti interpretativi. Il titolo infatti evoca, anche se piuttosto vagamente, i movimenti studenteschi e operai; l’epigrafe invece porta piuttosto a una riduzione interpretativa

---

<sup>196</sup> Vv. 4-13

<sup>197</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 382

<sup>198</sup> Le uniche altre due epigrafi presenti in *Questo muro* si trovano in *L’educazione* (da *Versi a se stesso*), che riporta la dedica «a V.P.», e in *Come mosche* (*Versi a un destinatario*), «a V.M.». Tali indicazioni, così generiche, non permettono di dichiarare con sicurezza l’identità dei destinatari, né tantomeno un loro eventuale valore storiografico; sono dunque state escluse dall’analisi.

come mera celebrazione del ricordo del socialista. L'anima della lirica sta proprio in questa tensione continua, in questa coesistenza di possibili significati.

Veniamo ora a due personaggi della sinistra statunitense. Ancora in *Un comizio*:

«Ricorderai che cosa ebbe sulle labbra quando morì: il Vietnam e l'economia, l'economia politica». Jackson scrive questo parlando di Malcolm.<sup>199</sup>

Tale breve estratto, inserito ricorrendo nuovamente al montaggio testuale, proviene «dalle lettere di Jackson (*I fratelli di Soledad*, Torino 1971)»<sup>200</sup>, ossia dall'opera di George Jackson, rivoluzionario del movimento afroamericano Black Panther Party. Il «*Malcolm*» da lui citato è Malcolm X, celebre leader politico e attivista statunitense. I nomi dei due afroamericani, inseriti mentre ancora si sta parlando del Vietnam – quasi attraverso un'associazione di idee, si direbbe – aprono squarci sulle discriminazioni razziali in America, sulle lotte per la parità dei diritti civili e sulle violenze subite per l'affermazione degli stessi; violenze incarnate proprio da queste due figure, vittime di assassinii a motivo delle proprie posizioni ideologiche. Come per il caso dell'estratto conclusivo – la testimonianza di una strage compiuta in un carcere argentino – le violenze perpetrate in Paesi lontani si fondono e si mescolano assumendo un significato universale, generico, e inscindibile dalla Storia. La secolare storia della segregazione razziale americana, evocata dai due nomi, è anch'essa ricordata per questi fini.

Il primo dei due personaggi di *Questo muro* che si distaccano dalla storia del Novecento, è anche l'unico riferimento vagamente storiografico presente nella sezione *Il falso vecchio*. Siamo nel IV componimento:

Il verbo al presente porta tutto il mondo.  
Mi chiedo dove sono i popoli scomparsi.  
Il fattorino vestito di grigio in cortile mi dice  
che alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala.

Ho portato con me sotto il primo sottoscala  
le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele.  
Il verbo al presente mi permette di scomparire.  
Il fattorino non vede più dove sono scomparso.

Palesi sono gli echi della lirica *Il presente*. Oltre al titolo (riferimento diretto a un tempo *presente*), in quella si trovava «Il mio verbo è al presente.» (v. 6); qui «Il verbo al presente porta

---

<sup>199</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 375.

<sup>200</sup> Ivi, p. 383

tutto il mondo.» (v. 1) e «Il verbo al presente mi permette di scomparire.» (v. 7).<sup>201</sup> Nella prima, «unità molecolari» e «schegge temporali» si compenetravano e «si straniavano a vicenda»<sup>202</sup>; così, accanto ad accenni di storia contemporanea cinese era possibile individuare richiami alla classicità greca («Arcadia», v. 12). In *Il falso vecchio IV* sembra tornare solo l'antichità, la quale è impersonata nientemeno che da Alessandro Magno. Il suo nome e quello biblico di «Rachele» si dividono un verso (v. 6) che incarna tutti gli «scomparsi» della storia: coloro che perirono, colpiti dalla morte e dal disfacimento biologico («le ceneri di Alessandro», emistichio che ha il sapore di lontanissime e sanguinose battaglie) e coloro che subirono l'oppressione (rappresentati dal popolo ebraico: «il pianto di Rachele»). Sono i «dimenticati» che l'autore vuole scovare, riportare alla luce, per assumerne il punto di vista e provare il loro stesso annullamento: «Ho portato con me sotto il primo sottoscale / le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele. / Il verbo al presente mi permette di scomparire. / Il fattorino non vede più dove sono scomparso» (vv. 4-8). Il passato antichissimo è evocato – attraverso un nome - per comprendere tutte le vittime della Storia; per fonderlo e farlo divenire un tutt'uno con il presente dell'autore, tempo dell'azione e del riscatto degli «scomparsi» di ogni tempo.

Infine, nella sezione *Di maniera e dal vero* (che già dal nome manifesta l'interesse fortiniano per la *maniera*, per il manierismo, più ampiamente attestato nella raccolta dell'84<sup>203</sup>) si trova la traduzione poetica intitolata *Da un verso di Corneille*.<sup>204</sup> Questo nome di drammaturgo e scrittore non rinvia tanto ad uno specifico episodio, quanto piuttosto a un'atmosfera storica: al Seicento, il secolo prediletto da Manzoni, età del Barocco e dell'angoscia della morte. I rifacimenti poetici da autori seicenteschi, per la verità, saranno cifra significativa della raccolta successiva<sup>205</sup>; questa poesia dunque, che si colloca quasi in chiusura di *Questo muro* (è il quarto componimento dalla fine del libro) è da considerarsi un'anticipazione di *Paesaggio con serpente*, della sua apertura storiografica e della sua particolarissima *regressione* al XVII secolo. È insomma spia di una concezione della Storia che sta modificandosi, parallelamente alla poesia; o è ciò che l'autore intende far credere, all'interno di quel suo progetto che intacca e influenza la produzione.

<sup>201</sup> Tali connessioni sono state evidenziate da P. V. Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere* Vol. IV.II., cit., p. 13

<sup>202</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 382

<sup>203</sup> Cfr. cap. 3, par. 3.2

<sup>204</sup> «Non volgere da me gli occhi. Guardami sempre. / Anche se non ti guardo, tu guarda a me che vivo. / Penetri per amore. Nel profondo / tremi del mio tremore. // Non volgere da me gli occhi. Guardami sempre. / Anche se non ti guardo, guarda tu a me che vivo. / Penetri per amore, osi in profondo, / tremi in te il mio tremore. // Tremi del mio tremore. / Per amore mi penetri.»

<sup>205</sup> Nello specifico, nella sezione *Di seconda intenzione*.



## La data «intesa insieme ai versi». Storiografia in *Paesaggio con serpente*

Noi abbiamo fatto quello che abbiamo dovuto  
 wo eine fremde Sprache herrscht  
 secondo gli ordini di due ordini secondo due leggi.

19 ottobre 1977<sup>206</sup>

### 3.1 La datazione come parte integrante del testo poetico

Con *Paesaggio con serpente* (1984) Fortini sembra voler attestare una nuova fase della propria poesia, chiudendo definitivamente quella confluita nell'ultima edizione di *Una volta per sempre* (1978).<sup>207</sup> L'impressione di una conscia volontà di "voltare pagina" scaturisce dalla prima delle note autoriali poste in fondo alla raccolta:

La presente raccolta inizia con una pagina intitolata *L'ordine e il disordine* che conclude le poesie 1938-1973 di *Una volta per sempre*, nella edizione Einaudi del 1978. [...] La maggior parte è stata scritta fra il 1973 e il 1983 ma alcune recuperano versi antecedenti, con rifacimenti e integrazioni. Anche per questo, quando nel titolo di una composizione, o dopo la sua chiusa, si legge una data, tale indicazione è intenzionale e vorrebbe essere intesa insieme ai versi.<sup>208</sup>

Un solo testo dunque, stando alle parole dell'autore, costituirebbe il discrimine tra i due momenti produttivi - per quanto non si tratti di un testo qualunque, ma sia forse il più rappresentativo di Fortini, «ad altissima irradiazione intertestuale»<sup>209</sup>. Ma l'idea di un avvenuto 'passaggio', in realtà, è dovuta in gran parte alla nuova dignità dell'elemento-data, che riappare improvvisamente, dopo anni di clamorose cancellazioni e manomissioni. È la stessa voce autoriale a enfatizzarne la

<sup>206</sup> Vv. 13-15 di *Stammheim*.

<sup>207</sup> Lo stesso titolo della raccolta del '78 dà l'idea di una certa inesorabilità, di una "sistemazione definitiva" della produzione, tale per cui ciò che sarebbe stato scritto dopo avrebbe dovuto per forza costituire un'unità a parte. Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 277-280.

<sup>208</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 493. La parte di citazione che è stata omessa affermava: «Disposte diversamente e con alcuni mutamenti, questo libro comprende sedici delle diciotto poesie pubblicate in *Una obbedienza*, Genova 1980 per le edizioni San Marco dei Giustiniani. Le altre sono inedite o comparse, spesso in altra versione, su riviste.»

<sup>209</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappa e figure della mutazione italiana*, cit., p. 135. Cfr. l'analisi presente in ivi, pp. 135-137

presenza e il valore intenzionalmente documentaristico<sup>210</sup>, fornendo una precisa indicazione di lettura: qualora la data si trovi in una posizione in qualche modo *esterna* al testo, andrà ugualmente considerata «insieme ai versi», come un elemento intrinsecamente poetico e inscindibile dalla metrica. L'appunto di Fortini sembra indirizzato ad una mera ricostruzione “filologica” della raccolta, ma finisce con l'ammettere la strettissima interdipendenza tra la dimensione cronachistica e il contenuto dei testi.

Per quanto il poeta tenga a sottolineare l'alterità e l'autonomia di *Paesaggio con serpente*, questa rinnovata centralità dell'elemento-data pare iscriversi ancora una volta nel progetto di costruzione del suo *iter* poetico. Nella produzione radunata in *Una volta per sempre* (compreso *Questo muro*), la dimensione cronachistica è stata sapientemente annullata; Fortini, ora, può finalmente riprendere quell'attitudine che aveva manifestato nelle poesie giovanili. Il punto è che per eliminare ogni traccia d'influenza ermetica e ungarettiana, ha dovuto simulare l'ingresso dell'elemento-data come frutto di una lenta evoluzione poetica.

Questa svolta determina vistose variazioni strutturali, rispetto all'antecedente *Questo muro*.<sup>211</sup> I sessantaquattro componimenti di *Paesaggio* (escluso *L'ordine e il disordine*<sup>212</sup>) sono divisi in due macro-sezioni, denominate *I* e *II*: la prima comprende tre partizioni (*Il vero che è passato*, *Circostanze*, *Versi per la fine dell'anno*, a sua volta suddivisa in *I* e *2*); la seconda, cinque (*Otto recitativi*, *Exultet*, *Di seconda intenzione*, *Il nido* e *Una obbedienza*). Com'è evidente, è ormai scomparso qualunque riferimento cronologico generale, affiancato agli intertitoli. Scorrendo la raccolta si nota subito, invece, quale sia la rilevanza delle date in rapporto ai singoli testi. Bisogna specificare che le posizioni assunte dalle datazioni non si limitano alle sole due citate dalla nota autoriale, ossia nei titoli o dopo le chiuse: certamente queste rappresentano i casi più frequenti, ma se ne trovano anche un paio all'interno dei testi, una addirittura in un'epigrafe.

La Storia, insomma, supera decisamente la posizione di “sottofondo” che rivestiva in *Questo muro*. La dimensione dichiaratamente storiografica, manifestata dalla ricorrenza considerevole delle date (e da una loro dignità tutta nuova) diventa anzi la cifra distintiva di *Paesaggio*, che costituisce probabilmente l'apice della poesia-storiografia fortiniana.

---

<sup>210</sup> Questo valore della data ricorda molto da vicino quello de *L'ospite ingrato primo e secondo*. Non è un caso, visto che, d'altra parte, «*L'ospite ingrato II* è il libro a cui sono destinati molti pezzi in un primo tempo inseriti in *Paesaggio*» (E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 138)

<sup>211</sup> Il risultato finale, rivelano le carte custodite presso l'Archivio del Centro Studi Franco Fortini (Università di Siena), è in realtà l'esito di una sofferta elaborazione. L'autore inizialmente pensava di seguire uno schema che riprendesse proprio quello di *Questo muro*, perlomeno nella partizione tematica delle sezioni. Si veda E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 133-135

<sup>212</sup> Posto a introduzione della raccolta, dunque al di fuori di ogni raggruppamento o sezione. Si veda F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 387

### 3.1.1 Le date «nel titolo di una composizione, o dopo la sua chiusa»

Sono tredici i riferimenti temporali precisi (in forma di data) che si possono riscontrare, sparsi nella raccolta.<sup>213</sup> Di questi, ben sei si individuano in chiusura di componimento, quattro in posizione di titolo; i due luoghi segnalati dall'autore, insomma, costituiscono una netta maggioranza. Si tratta però di posizioni che tradiscono un valore poco più che "tecnico" di queste indicazioni, che non a caso l'autore sente di dover giustificare. La loro funzione principale è quella di *attestare* il momento di composizione, o tutt'al più di rimandare al «testo a fronte» storico, nel caso dei titoli.<sup>214</sup> Un'attestazione che, tuttavia, ha sempre un valore radiante, fondamentale per comprendere appieno il senso del componimento.

Il primo esempio proviene quasi dall'inizio estremo della raccolta. *Il temporale* è la seconda poesia in ordine di disposizione; il titolo rappresenta un importante *topos* fortiniano, che è normalmente allegoria della guerra e della violenza storica.<sup>215</sup> La si può considerare parte di un dittico assieme alla primissima poesia, *I lampi della magnolia*.<sup>216</sup> Questa dipinge uno scenario idilliaco, da «quiete dopo la tempesta»; che solamente in lontananza - e parzialmente nascosti dalle fronde di un'alta magnolia - lascia intravedere gli angosciosi fulmini, presagio di stragi lontane. *Il temporale* è invece divisa in due parti: la prima strofa inizia con l'annuncio della bufera, calato nel tempo presente; con la tensione e l'inquietudine che derivano dalle prime avvisaglie atmosferiche. L'annuncio si trasforma quasi subito nella previsione di una nottata insonne, sconvolta dalle intemperie. La seconda strofa restituisce invece l'idillio, anch'esso immaginato quando ancora il temporale sta per manifestarsi:

La cagna Doria inquieta fissa il giallo  
dei nuvoli e del mare  
l'indaco. È la bufera  
che s'annunzia. Stasera  
saranno lampi e fulmini, il gran crollo  
degli elementi; e dentro l'aria nera  
vacilleranno i culmini dei tetti  
e correranno i letti

---

<sup>213</sup> Si è scelto di escludere dal conteggio l'indicazione «Settecento» presente in *Il teatro di Asolo* (v. 3), in quanto, evidentemente, non costituisce una data, ma piuttosto un riferimento molto generale ad un'epoca e alla sua stagione artistica. («Nel Veneto ad Asolo, leggo, / gli americani hanno acquistato e portato in Florida / un piccolo teatro del Settecento.»)

<sup>214</sup> È la medesima logica che aveva portato il giovane Fortini ad inserire alcune date nella produzione resistenziale. Cfr. cap. 1, p. 27.

<sup>215</sup> Una magnifica prova di tale valore allegorico è data dalla poesia *Traducendo Brecht*, in *Poesia e errore*. Si veda F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 238.

<sup>216</sup> «Vorrei che i vostri occhi potessero vedere / questo cielo sereno che si è aperto, / la calma delle tegole, la dedizione / del rivo d'acqua che si scalda. // La parola è questa: esiste la primavera, la perfezione congiunta all'imperfetto. Il fianco della barca asciutta beve / l'olio della vernice, il ragno trotta. // Diremo più tardi quello che deve essere detto. / Per ora guardate la bella curva dell'oleandro, / i lampi della magnolia.»

risa, grida, spaventi.  
Voleranno le tegole nell'orto  
e le schiume sul mare.  
Noi tutti desti e tesi ad ascoltare  
cigolii di catene, di lamiere  
straziate strida e il tuono  
di enormi onde sui moli alti del porto.

Domani pace avrà riavuto tutto.  
Quieta l'onda e al suo luogo,  
molle la spiaggia e pura,  
ardita la natura  
e ilare, deserto  
di barche l'orizzonte,  
aguzzo il sole alle socchiuse ciglia.  
Vivida meraviglia,  
chiara lassù la luna.  
E andremo per le rive  
a cogliere tra fredde bave linda  
e bruna una conchiglia.

1948

La data posta dopo la chiusa costituisce la vera e insostituibile chiave di lettura del componimento. Il 1948 per l'Italia è il momento del dopoguerra, del lento riassetto dopo i disastri del secondo conflitto mondiale. Ma per il Vicino Oriente rappresenta l'inizio del conflitto Arabo-Israeliano, che riaccende in Occidente sentimenti di timore e d'inquietudine per possibili nuove ostilità. In effetti, all'inizio della prima strofa la guerra non è che un presagio, una minaccia lontana; che però risveglia ricordi di recentissime sofferenze, che paiono addirittura concretizzarsi nell'incertezza del presente. Gli uomini d'Occidente, «desti e tesi ad ascoltare» (v. 12) l'evolvere degli eventi, credono di sentir già le «straziate strida» (v. 14), sintagma che è spia del valore allegorico dell'immagine, poiché rinvia a retroscena di violenze ben più dilanianti di quelle imputabili a un fenomeno atmosferico.

Tutto ciò non durerà che lo spazio di una notte. Cessate - o dimenticate - le ostilità in Oriente, *per noi* regnerà nuovamente la pace (v. 16). Torna infatti l'idillio, ma è un idillio apparente: vari, minimi indizi si susseguono, infittendosi sempre più, ponendo in scacco la parzialissima visione occidentale. La natura è infatti «ardita» (v. 19), non accogliente né benevola, bensì selvaggia, quasi sfrontata; l'orizzonte del mare è «deserto / di barche» (vv. 20-21), quieto ma privato della presenza umana; il sole è «aguzzo», doloroso alla vista (v. 22). La luna, «Vivida meraviglia» (v. 23), è pur sempre «lassù»: la dimensione del bello, del trascendente, rimane una cosa separata dagli uomini. Persino un'attività leggera e spensierata come la raccolta delle conchiglie, verrà condotta «tra

fredde bave» (v. 27): espressione che sancisce definitivamente il rovesciamento dell'idillio in uno spettrale anti-idillio, dagli inquietanti tratti onirici.

Un esempio di attestazione temporale che non corrisponde agli eventi cui si riferisce la poesia, si ha invece passando alla sezione *Circostanze*; quella certamente più intrisa di storiografia, poiché le composizioni, come suggerisce l'intertitolo, derivano da avvenimenti realmente accaduti. *Gli anni della violenza* è un componimento vistosamente ibridato alla prosa e dichiaratamente pervaso di storia contemporanea. L'epigrafe, contenente la dedica «*in memoria di E. C. G.*», è di facilissima interpretazione, ma la corrispondente nota fortiniana serve per fugare ogni dubbio: «Una parte dei versi trascrive frasi che si leggono nel diario di Ernesto «Che» Guevara».<sup>217</sup> La poesia rivela stralci sofferti, che esprimono tutta la fatica, mentale e fisica, retrostante alla guerra rivoluzionaria. La data presente dopo la chiusa, tuttavia, si riferisce unicamente al momento di composizione (o meglio dire, di *trascrizione*): è il «1969», ovvero una decina d'anni dopo il termine della rivoluzione cubana e un paio dopo la morte del «Che».<sup>218</sup> L'indicazione temporale, unita al mantenimento della prima persona, determina un'impressione di appropriazione delle parole del rivoluzionario, con conseguente adattamento al presente: la voce di Guevara sembra diventare un tutt'uno con quella di Fortini, nel segno di una *resistenza* nei confronti del proprio tempo. Siamo nel '69, all'indomani delle agitazioni sessantottesche, quando è stata vanificata ogni speranza in un reale cambiamento rivoluzionario per l'Italia. «Negli ultimi giorni i miei ordini sono spesso ignorati» (v. 16) è, di fatto, una frase che si addice benissimo alla disillusione e allo scoramento di Fortini; come anche «Sono solo. Qui ci sorprenderanno» (v. 15) esprime tutta la sensazione di solitudine e di distacco rispetto all'esperienza comunista italiana.

Una conferma di questo meccanismo di appropriazione viene dall'ultima strofa. Essa ripete alcune frasi delle stanze precedenti (tra cui «Negli ultimi giorni i miei ordini sono spesso ignorati»), ma finalmente si distingue meglio la voce di Fortini, grazie soprattutto all'espressione «anche in me» (v. 22):

Necessario e difficile. Gli anni della violenza

---

<sup>217</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 494. Il testo della poesia è il seguente: «Gli anni della violenza hanno lasciato / il loro segno. Separare la persona umana / dai costumi del passato è necessario / e difficile. Qui ci difenderemo. // Ancora! Ancora! La notte si dirada! / mi dicevo. Ed ecco, eravamo venuti / prima dell'alba a un boschetto / da dove sentivamo i cani abbaiare nei dintorni. // I cavalli sprofondavano nella sabbia / e soffrivano per le pietre. / Sono tornati gli esploratori: / non è possibile passare con gli animali. // Gli uomini sono partiti in recognizione / prima dell'alba. E già la notte si dirada. / Sono solo. Qui ci sorprenderanno. / Negli ultimi giorni i miei ordini sono spesso ignorati. // Il popolo si affolla silenzioso. Non manchi / l'odore dei fiori di campo intorno alla fossa. / Qualche donna è impallidita. I compagni / distinguono le spie nel corteo tra le bandiere. // Necessario e difficile. Gli anni della violenza / anche in me hanno lasciato i loro segni. / Negli ultimi giorni i miei ordini sono stati spesso ignorati. Sono venuto prima dell'alba a questo sasso. // 1969»

<sup>218</sup> Avvenimenti datati, rispettivamente, 1959 e 1967.

anche in me hanno lasciato i loro segni.  
Negli ultimi giorni i miei ordini sono spesso ignorati.  
Sono venuto prima dell'alba a questo sasso.

Il *sasso*, la *pietra* presso la quale ci si ferma è un altro *leitmotiv* fortiniano: viene in mente l'incipit di *Sopra questa pietra...*<sup>219</sup>, poesia di *Composita solvantur* dove compare la lapide di Bacon che dà il nome alla raccolta. Medesima, nelle due poesie, è la volontà di sostare per dare un proprio lascito o testamento poetico-intellettuale, sentenzioso e lapidario. In *Gli anni della violenza* esso è costituito, oltre che da un cifrato giudizio sul proprio tempo, da una parallela e strenua volontà di resistere; proprio come Guevara resisteva nei giorni della lotta, in vista dell'obbiettivo rivoluzionario.

Il motivo di composizione di *Stammheim* è individuabile nello stesso titolo, che assume già di per sé un chiaro valore storiografico: si tratta della «località di un carcere di massima sicurezza della Repubblica Federale di Germania dove trovarono la morte tre accusati di terrorismo».<sup>220</sup> Furono morti alquanto sospette, fatte passare per suicidi, avvenute il 9 maggio 1976.<sup>221</sup> Anche in questo caso, la datazione posta dopo la chiusa («19 ottobre 1977», insolitamente dettagliata) segnala la non perfetta coincidenza con l'episodio di riferimento. Il componimento insomma non sarà stato dettato da un'*urgenza*, ma andrà piuttosto considerato come il frutto di una riflessione seguita a quel fatto.

Al di là del titolo, in effetti, non si riscontrano rimandi specifici alla vicenda. L'episodio è soltanto preso a riferimento per compiere un'indagine – versificata, e naturalmente dialettica – attorno alle coppie oppositive gioventù/maturità, ragione/torto, ordine/disordine.<sup>222</sup>

Essi hanno fatto quello che dovevano  
secondo gli ordini della città non visibile.  
Hanno studiato i libri antichi e i moderni.  
L'acciaio dei padri recide i più piccoli nervi.  
Sono stati uccisi.  
Nessuno fu più obbediente di loro.

---

<sup>219</sup> «Sopra questa pietra / posso ora fermarmi. [...]» Cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 552

<sup>220</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 494 (nota dell'autore).

<sup>221</sup> Cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 138

<sup>222</sup> « [...] [*Stammheim*] è – come *L'ordine e il disordine* – un testo dialetticamente bipartito, impleso e avvitato su se stesso dall'inevitabilità del tritacarne della storia: bloccato tra ragione e torto, ordine e disordine, *città invisibile* e *città visibile*» (ibidem). Il conflitto generazionale, incarnato dal supposto scontro tra i giovani detenuti e i loro carcerieri (esecutori dell'«ordine») è rappresentato dalla ricorrenza del verbo *obbedire* («Nessuno fu più ubbidiente di loro», vv. 6, 12), che per Fortini è sempre collegato a tale rapporto contrastivo. «E *obbedienza* è parola-chiave sia fortiniana che pasoliniana, ben interna al contesto degli anni Settanta: in Fortini rinvia alla questione cruciale del rapporto fra giovani e adulti, al rifiuto o all'assunzione della maturità, ai padri e all'adolescenza coatta» (ivi, p. 139). Anche la ripetizione della parola «padri», ai versi 4 e 10, contribuisce a rafforzare tale opposizione.

Essi hanno fatto quello che dovevano  
secondo gli ordini della città visibile.  
Hanno studiato i libri antichi e i moderni.  
La chimica dei padri bagnava le chiome dei nervi.  
Si sono uccisi.  
Nessuno fu più obbediente di loro.

Noi abbiamo fatto quello che abbiamo dovuto  
wo eine fremde Sprache herrscht  
secondo gli ordini di due ordini secondo due leggi.

19 ottobre 1977

Nonostante la scarsità di riferimenti, la morte dei giovani detenuti trova ugualmente spazio all'interno del componimento: le due divergenti ipotesi sulla loro fine (omicidio o suicidio) vengono inserite, con eguale spazio e dignità, nelle prime due strofe, alla stregua delle molte altre coppie oppostive (vv. 5, 11). La strofa finale, sintesi di ogni opposizione, sospende il giudizio: l'autore sembra mantenere valide entrambe le congetture, limitandosi a riconoscere l'esistenza di «due ordini» e di «due leggi» (v. 15), in base alle quali ciascuna delle due parti (detenuti e carcerieri) può vantare la propria ragione. Come l'ordine e il disordine sono tensioni ineliminabili, così, probabilmente, non si potrà mai risalire ad un'unica verità riguardo le morti di Stammheim. Né sarà mai possibile definire quale delle due parti fosse detentrica della *ragione* e quale del *torto* (terroristi o vittime, gli uni? E gli altri, esecutori dell'ordine o carnefici?). Del resto, non è questo lo scopo della poesia. È semmai quello di rilevare le contraddizioni, fissandole sulla carta; e di riservare spazio alla memoria dei dimenticati, specialmente se problematica, prima che la società e le «ragioni dell'ordine» decidano per essi il definitivo oblio.

In *Primavera occidentale* (da *Versi per la fine dell'anno I*) la data in chiusa sembra riferirsi, più che ad un episodio circoscritto, al momento d'avvio di una fase storica: quella del miracolo economico e della cultura dei consumi.

È un'ora incerta e lunga, tempo  
di acquate e fumi, il sole indica gli orti  
d'Irlanda, aprile senza gloria, o il platino  
dei cantieri a Stoccolma o il rivo blu  
della rue de Bourgogne.  
Mai così è stata in noi definitiva  
la certezza che scelta non c'è più  
se non tra minimi eventi, variabile lume  
su tetti e insegne colorate. Il senso esiste  
e lo conosceranno. Così speriamo. Vedi, anzi:  
questa certezza è l'ombra del paesaggio.

1958

L'«ora incerta e lunga» (v. 1) rivela un momento di angosciosa attesa, d'insicurezza. Le «acquate» al verso 2 (toscanismo per 'i temporali') richiamano l'allegoria fortiniana della tempesta, dunque la presenza di violenze, di tensioni. In Europa si è appena verificata la crisi d'Ungheria (nel 1956), la Guerra Fredda mina sempre più gli equilibri internazionali. Eppure il «sole» (v. 2) illumina altro, cioè l'attenzione è direzionata altrove: all'Irlanda, a Stoccolma, a una celebre via commerciale parigina.<sup>223</sup> Il 1958 fu in effetti l'anno dei mondiali di calcio in Svezia, passati alla storia per la clamorosa sconfitta della squadra italiana, battuta dall'Irlanda del Nord. Per la Francia fu l'anno dell'entrata in vigore dell'attuale Costituzione, approvata in gran fretta per rimediare alla cosiddetta crisi d'Algeria. Ma dal '57-'58 prese il via in tutta Europa il grande *boom* economico, che accecò e distolse l'opinione pubblica dagli eventi veramente significativi; e in questo senso è da leggersi il riferimento alla «rue de la Bourgogne», la lussuosa via del commercio di Parigi. La «scelta» di dove rivolgere l'attenzione è ormai possibile solo fra «minimi eventi», dichiara il poeta sconfortato: i *mass media* restituiscono informazioni futili e insignificanti come un «variabile lume», come un'intermittenza del neon di «insegne colorate», tipici contrassegni dell'età dei consumi.

Tuttavia il poeta non ha perso la personalissima, titanica fiducia nei «lettori del dopodomani»: «Il senso esiste / e lo conosceranno. Così speriamo» si augura, riponendo ancora una volta la custodia della *verità* nelle mani del futuro; «Vedi, anzi: / questa certezza è l'ombra del paesaggio». Ritorna l'idillio paesistico, centrale in tutto il libro<sup>224</sup>, anzi questo sembra proprio un palese richiamo al *Paesaggio* del titolo. L'«ombra» della certezza, che oscura il panorama, sarebbe allora coincidente con quella del *serpente*: figura del rimosso storico che ritorna, presenza che rivela l'impossibilità dell'idillio, disordine che si oppone all'ordine.<sup>225</sup> Sono le istanze storiche *significative*, e perciò perturbanti, estirpate dalla superficialissima età dei consumi, in attesa di una futura comprensione e reintegrazione. La «certezza» sarebbe dunque da collegare a questo, alla fiducia in tale possibilità.

Una sorta di «inno» della resistenza intellettuale a favore dei *vinti* è *La vetta dell'albero*<sup>226</sup>, in *Versi per la fine dell'anno 2*. L'attestazione temporale di composizione («4 giugno 1981», di nuovo

---

<sup>223</sup> Località disposte in un curioso climax discendente: dal nome di un Paese a quello di una città, per arrivare infine a quello di una via.

<sup>224</sup> Cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 141

<sup>225</sup> Ivi, p. 147

<sup>226</sup> «Stasera ci vedremo. Ci diremo / parole che potrebbero portarci / per sempre lontani da noi. Ma anche è possibile / che dopo un sonno o dopo molti sonni / si venga a una notte chiarissima, a un'altra / giornata da intraprendere. / E ora mi chiedo / dov'è la forza che prego per noi. // Se tra i miei occhi alla radice della fronte / o sotto lo sterno dove il

curiosamente dettagliata) non sembra associata ad uno specifico momento storico. Certo, siamo in piena età postmoderna, la cultura delle merci ha ormai invaso irrimediabilmente l'Occidente. Sono gli anni del terrorismo rosso italiano, della guerra Iran-Iraq; tutte circostanze significative per il poeta. Il 1981 è anche l'anno del suo viaggio a Londra e della visita al Trinity College, con annessa lettura dell'epigrafe a Francis Bacon.<sup>227</sup> È risaputo quale fosse il valore testamentario di quell'iscrizione per Fortini; e anche *La vetta dell'albero*, più o meno contemporanea a quel viaggio, sembra motivata da una certa volontà di "tirare le somme" del proprio lavoro. Compare il «sonno» (v. 4; «molti sonni», al medesimo verso), che per Fortini significa sempre volontà d'annullamento. Ma immediatamente dopo è suggerita la possibilità di altre condizioni, che lo negano. La «notte chiarissima» (v. 5) sembra riferirsi ad un futuro di redenzione, eventualità remota ma mai completamente esclusa dal poeta; «un'altra / giornata da intraprendere» è invece l'esistenza biologica che prosegue, implicando la necessità di persistere nell'attività poetica, intellettuale, politica. Il poeta è conscio della necessità di una particolare «forza» per questa resistenza, e si chiede da dove essa potrebbe provenire: se dall'intelletto, dalla razionalità (v. 9) o dal sussulto cardiaco, istintuale e "meccanico", lo stesso che lo mantiene in vita (v. 10). O magari dall'osservazione di una «vetta dell'albero», che attende paziente l'arrivo della pioggia, preparandosi a riceverne i colpi (v. 11). La *vetta dell'albero* sembra radunare in sé tutte le allegorie naturali fortiniane, ed è una chiara rappresentazione dell'essere umano. L'immagine si rispecchia nei due versi finali, che hanno tutta l'aria di costituire la risposta definitiva al quesito del poeta; sia per la rilevante posizione di *explicit*, sia per la solenne separazione inserita tra essi. Contengono il ritratto del *vinto*, dell'uomo che soffre insensatamente, corrispondente antropomorfo della cima dell'albero («o in te che patisci sulle piccole spalle // il peso del dio senza conoscerlo.»). Fortini fa un'implicita dichiarazione di poetica: finché possiede le facoltà che consentono la scrittura, non potrà rinunciare all'impegno, proprio per la consapevolezza di persistenti e ineliminabili dinamiche d'oppressione.

La presenza di una data, in un caso come questo, sembra attestare uno specifico momento della vita autoriale, in cui egli dovette sentire particolarmente forte il bisogno di giustificare se stesso e la propria poesia. Ciò però determina inevitabili connessioni con il contesto di riferimento; che dal punto di vista culturale è quello postmoderno, nel quale l'impegno letterario ha più che mai bisogno di difendere la propria validità.<sup>228</sup>

---

sussulto si ostina / o nella vetta dell'albero che spia la pioggia / o in te che patisci sulle piccole spalle // il peso del dio senza conoscerlo. // 4 giugno 1981»

<sup>227</sup> Cfr. Nota biografica (a cura di L. Lenzi) in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. XLVII

<sup>228</sup> Fortini non inserisce soltanto qui un'attestazione temporale con riferimento alla propria storia personale. Per esempio *Mi hanno spiegato...*, dalle *Poesie inedite*, è uno degli ultimissimi testi scritti prima della morte: la data in chiusa, «2 ottobre 1994», acquisisce un valore solennemente definitivo proprio per il momento biografico a cui

*Al pensiero della morte e dell'inferno*<sup>229</sup> appartiene alla sezione *Di seconda intenzione*, caratterizzata da lavori di traduzione, rifacimenti, variazioni. La presente poesia è la traduzione di un sonetto secentesco, come rivelato nell'epigrafe «*da Góngora 1612*». Non si tratta dell'unica attestazione temporale: l'autore sembra anzi voler “personalizzare” il componimento, ponendo dopo la chiusa un riferimento ad un ampio periodo contemporaneo, il trentennio «1953-1983». Il caso della data in esergo, tuttavia, è assai singolare; sia per la posizione stessa (non vi sono altri esempi di date poste in epigrafe, ed è l'unica posizione a non trovare alcuna giustificazione come “parte del testo”), sia perché è la sola data a fuoriuscire dai confini del Novecento, e che attesta quella «regressione al Seicento» che contraddistingue il volume.<sup>230</sup>

Il fatto che in un componimento vengano accostati XVII e XX secolo, oltre a costituire una rappresentazione visiva di tale «regressione», sembra indicare una nuova appropriazione di parole provenienti da epoche lontane. Il sonetto del poeta spagnolo rappresenta la discesa agli Inferi del «pensiero» autoriale, il quale immagina di indugiare tra macabri resti e dantesche strida di dolore. Ciò, si direbbe, allo scopo di allontanare il pensiero stesso (il proprio naturalmente, ma anche quello dei lettori) dalla possibilità del peccato e della morte eterna: «se mai vorrai, oh mio pensiero, almeno / con morte liberarti dalla morte / e l'inferno schernire con l'inferno» (vv. 12-14). Si avvertono naturalmente debiti manieristici e barocchi, oltre alle cupe atmosfere e all'angoscia di morte tipiche dell'età dell'Inquisizione spagnola.

La data aggiunta da Fortini può essere soggetta a plurime interpretazioni. Potrebbe trattarsi semplicemente del lasso di tempo impiegato per la traduzione del sonetto, ma sembra poco probabile, data l'eccessiva lunghezza del periodo indicato. Tuttavia, non è forse da escludere completamente qualche vago riferimento alla sua attività di traduttore, che inizia proprio nei primi anni Cinquanta.<sup>231</sup> Ma si tratta pur sempre di un trentennio che parte dal Dopoguerra e culmina nell'era postmoderna: lo stesso che avrebbe visto l'evoluzione della sua poesia in rapporto alla Storia e ai vinti, secondo l'*iter* delineato dallo stesso autore. *Al pensiero della morte e dell'inferno* rappresenterebbe dunque tale evoluzione, con annessa sintesi dei risultati raggiunti. Le «ossa», i

---

rimanda; «Mi hanno spiegato che le bestie e l'erbe, / cieche o modeste o vinte o assopite / o in sé raccolte, dimesse, sfinite, / raprese nei miei versi, // sono una madre di me stesso, immagini / di sonno e di custodia. / Ma ormai sonno non ho, non ho custodia. / E senza requie questo male, padre. // 2 ottobre 1994».

<sup>229</sup> «Urne plebee, tumuli reali / senza paura, mio pensiero, penetra; / dove segnò il carnefice dei giorni / a passi eguali diseguali l'orme. // Scava fra i tanti resti di mortali / denudate ossa e fame incenerite / mal difese da vane, se non pie, / rare odorose resine orientali. // Scendi sino in abisso, agli antri dove / urlano infamie l'anima e le mura / catene odono sempre e pianto eterno // se mai vorrai, oh mio pensiero, almeno / con morte liberarti dalla morte / e l'inferno schernire con l'inferno. // 1953-1983»

<sup>230</sup> Cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 141-142 e par. 3.2 del presente capitolo.

<sup>231</sup> Cfr. nota biografica (a cura di L. Lenzini) in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. XL. In questo senso, evidentemente, l'83 indicherebbe l'avvenuta traduzione del sonetto di Góngora, ossia un termine momentaneo della carriera di traduttore.

resti umani cantati da Góngora, per Fortini potrebbero infatti rappresentare un *ritorno dei morti* (del *represso*), tra i quali il pensiero autoriale *vuole* insinuarsi; per provare la loro stessa condizione di annullamento, ma anche per restituirli alla luce. L'ultima strofa andrebbe dunque letta come la volontà di sconfiggere la "morte" (cioè l'oblio, la dissoluzione privata di reintegrazione) con la stessa, ovvero attraverso la ricerca delle medesime istanze storiche rimosse e dimenticate.

Il «1953-1983» potrebbe insomma costituire l'ennesimo indizio, volutamente fornito dall'autore, che attesta quella sua ideale carriera poetica. Oppure ancora, intendendolo come un riferimento più propriamente storiografico, potrebbe riguardare il periodo di sviluppo dell'età dell'industrializzazione e dei consumi. Diverso sarebbe allora l'intento fortiniano nell'attestazione temporale, ma medesima la lettura da dare alla sua traduzione. In questo caso, infatti, sarebbero la società di massa e l'appiattimento del pensiero la causa scatenante della volontà di discesa negli abissi del represso, per favorirne una "riesumazione".<sup>232</sup> Qualunque sia l'interpretazione più convincente, comunque, innescano entrambe una serie di cortocircuiti tra irruzioni del Seicento e ritorno del represso, che costituiscono una valida chiave di lettura di tutto il volume.

Se il ruolo delle datazioni poste dopo la chiusa è quello di ancorare le composizioni alla realtà effettiva e ai suoi avvenimenti, quelle presenti nei titoli, in quanto posizione di estremo rilievo, assumono un valore ancora più radiante. Esse, come si diceva, hanno il compito di rimandare alla Storia come a un «testo a fronte»; anche in questo caso, dunque, non possono proprio essere scisse dal corpo testuale, poiché indispensabili ai fini dell'interpretazione. Più delle date poste dopo la chiusa, esse anzi vincolano il testo all'evento cui si riferiscono: le poesie tendono ad essere più inerenti al fatto storico, più diretta è la relazione tra le due parti.<sup>233</sup>

*27 aprile 1935* è il primo titolo del genere che si riscontra nel libro. La data, ancora una volta molto dettagliata, sembra riferita a un ricordo giovanile del poeta. In realtà il vero contenuto della poesia (e qui Fortini torna ad utilizzare il montaggio testuale, accostando storia privata e storia collettiva) riguarda gli anni Trenta sovietici, segnati dall'industrializzazione forzata voluta da Stalin; la quale determinò la crescita esponenziale dell'URSS come potenza economica, ma per il popolo significò anni di sfruttamenti disumani e d'iniquità.

## Un orto di rose guardavo dai vetri

---

<sup>232</sup> Ricordiamo inoltre che proprio gli scarti, i rifiuti, sono stati letti da Francesco Orlando come una costante letteraria tipica della modernità e dell'età delle merci (F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine reliquie rarità robaccia luoghi inabitati e tesori nascosti*, cit.)

<sup>233</sup> Si tratta in effetti dell'operazione inversa: porre una data dopo un componimento è qualcosa che *segue* la composizione - perlomeno visivamente - la quale potrebbe anche riguardare altri argomenti, o riferirsi ai fatti storici in maniera largamente figurata (si pensi al caso de *Il temporale*). La scelta di un titolo, qualunque esso sia, è invece sempre vincolante per il testo, poiché appunto è la prima cosa che viene letta; e titoli così strettamente "storiografici" non potranno certo permettere che i testi si allontanino di molto da questa caratterizzazione.

del liceo trentacinque anni fa.  
Ottantamila lavoratori inauguravano  
la metropolitana tutta fatica loro  
A Mosca, tutte sale splendide.

Un autore che è morto ne diceva le lodi.  
E le conosco oggi, le traduco.  
Domandavo amore alle rose bianche,  
gialle e bianche. La città era chiara.  
Nell'aria i primi seni. Orazio acuto e amaro.

Lavoratori di Mosca ottantamila  
la storia ha un modo di ridere che è ripugnante.  
Non sapevate, non sapevo. Ma e le rose?  
Nulla vogliono sapere, le pigre rose.

La poesia contiene pure un indiretto cenno al momento di stesura: se «trentacinque anni fa» corrisponde al 1935, esso sarà da collocarsi verosimilmente nel 1970. La connessione tra storia privata e storia sovietica scaturisce dalla traduzione di alcuni versi di Brecht (vv. 6-7), che trattavano il medesimo argomento. Un numero esorbitante di operai, che regalarono a Mosca il simbolo della modernità, trova menzione solamente nei i versi di questi due poeti, e solo come una massa piuttosto confusa. È ingiusto, ma purtroppo non vi è altro modo per ricordarli; «la storia ha un modo di ridere che è ripugnante», sentenzia l'autore. Con un ghigno beffardo, è in grado di cancellare l'esistenza di ottantamila esseri umani, per restituire solamente il risultato del loro sfruttamento: una sfavillante metropolitana, «tutta sale splendide». Eppure basterebbe uno sforzo minimo, simile a quello del poeta, per ridare loro - almeno in parte - quella dignità così brutalmente sottratta. Tuttavia risulta molto più semplice restare indifferenti e “non sapere” (v. 13). Le rose, candide, incorrotte, lontane, rappresentano coloro che per agio preferiscono continuare a non conoscere la *verità*: «Ma e le rose? / Nulla vogliono sapere, le pigre rose.»

In *Settembre 1968* (siamo di nuovo in *Circostanze*), Fortini concentra in una strofa, quasi un'unità a parte rispetto al resto della poesia<sup>234</sup>, i principali avvenimenti dell'anno:

*Gli studenti, le riunioni. Torino. Parigi. Berlino. I colpi  
a Dutschke, sotto Pasqua. I giorni di maggio. La lotta  
a Shanghai. Ieri i russi a Praga; o è da quindici  
giorni, già da trenta giorni.*<sup>235</sup>

L'alternanza di strofe in tondo e in corsivo si verifica anche nella micro-sezione *Il nido*, e come in quella serve per «separare eventi storico-politici dal momento privato, in cui l'io lirico osserva il

---

<sup>234</sup> Per tono, contenuti e carattere tipografico.

<sup>235</sup> Vv. 4-7

paesaggio».<sup>236</sup> Così, la ciclicità del tempo della natura (sottolineata dal verbo «ripete» al v. 1)<sup>237</sup>, resa peraltro anche dalla lunghezza notevole dei periodi, si scontra con il tempo puntuale e fulmineo degli eventi storici, rappresentato da segmenti minimi di una prosa mozzicata. I movimenti studenteschi e operai, il Maggio francese, l'avvio della Rivoluzione culturale in Cina, l'invasione sovietica in Cecoslovacchia: un susseguirsi così denso di accadimenti si trova tutto lì, concentrato in quattro versi. Avvenimenti globali si affiancano ad episodi più circoscritti: «*I colpi a Dutschke*», spiega l'autore, «sono quelli con i quali a Berlino un attentatore ridusse in fin di vita Rudi Dutschke, studioso e dirigente politico».<sup>238</sup> Eventi gettati sulla carta quasi alla rinfusa vengono accostati al «paesaggio», cifra dominante del componimento, ove invece sembra prevalere una volontà umana razionalizzante. Fino a che la «lucreziana processione»<sup>239</sup> delle «piume bianche dei cardi» trascina con sé, in un processo dissolutivo, tanto gli elementi paesaggistici quanto gli eventi del Sessantotto: storia e natura si compenetrano, ordine e disordine si straniano e si negano a vicenda, come già in altri componimenti.

L'ultimo verso, «Stringo nella tasca una lettera di stamani», non era presente nella primissima versione del componimento.<sup>240</sup> Il motivo di quest'aggiunta è spiegata da Fortini in una lettera a Mengaldo: era necessario, a suo dire, fornire al lettore un riscatto alla dissoluzione, un tentativo di superare l'assenza di significato.<sup>241</sup> La misteriosa «lettera di stamani» innesca facili connessioni con i «lettori del dopodomani», lasciando presumere che possa contenere un messaggio indirizzato proprio a loro: gli unici ai quali l'autore affida il compito di custodire e interpretare il *sensò* dell'esistere, la *verità*.

Il titolo *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto* pare quello di una sorta di bilancio poetico dell'anno indicato. Un anno segnato, proprio nel suo finire<sup>242</sup>, dal terribile e oscuro omicidio di Pasolini; e a questo drammatico avvenimento si riferisce il sonetto, seppur velatamente. Nella prima quartina riappare il serpente, chiamato a rappresentare il '75 mentre «si ritrae», si allontana per cedere il posto all'anno nuovo:

---

<sup>236</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 145. Le altre due strofe sono le seguenti: «Quest'anno ne ripete molti altri. La venuta / del caldo, per esempio. Il grande caldo / si è tutto sfogato nella prima quindicina di luglio.» (vv. 1-3) «Stenta la coscienza a seguire questo volo profondo. / L'azzurro è profondo. Il viola è denso e il verde / sulla dorsale di pini e cipressi. / Dove la dorsale del poggio va in ombra è molta ombra. / Poco fiato leva le piume bianche / dei cardi ed esse in processione / senza pena vanno senza peso / sempre più nell'aria lasciano l'ombra / entrano nella luce rosa.» (vv. 8-16)

<sup>237</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 145

<sup>238</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 494

<sup>239</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 145

<sup>240</sup> *Ibidem*

<sup>241</sup> «Pensa che "stringo nella tasca" è stato aggiunto dopo una stampa su di una rivista perché era assolutamente necessario andare oltre la tonalità "disfattista"». (Lettera di Fortini a Mengaldo datata «Milano 4 ottobre 1983», in *ibidem*)

<sup>242</sup> Precisamente, il 2 novembre.

Come nel buio si ritrae lento,  
Andrea, questo anno già da sé diviso.  
Ora nel vischio del suo fiele intriso  
starà così per sempre dunque spento.<sup>243</sup>

La figura serpentina, tradizionalmente simbolo della ciclicità (per Fortini, della violenza storica ineliminabile, che ritorna in ogni epoca), è però rappresentata come divisa in due, interrotta, negando dunque quello stesso valore di ripetitività. L'anno «già da sé diviso», mutilato da qualcosa di irreparabile, è immerso nella propria stessa sostanza organica, intriso di «fiele». Frequentissima allegoria fortiniana di violenza storica, quasi sempre collegata al rettile, la sostanza vischiosa significa anche «in senso figurato, l'attrazione, l'inganno, l'insidia subdola».<sup>244</sup> Dunque una violenza storica dai tratti inafferrabili ha interrotto la ciclicità del tempo, fissando il 1975 come momento irripetibile; che «starà così per sempre dunque spento», annientato dai suoi stessi avvenimenti.

La seconda quartina chiarifica il destinatario della violenza. Viene rappresentata una sorta di riunione intellettuale tra autori che hanno creduto alla poesia non come fine, ma come veicolo dell'impegno.<sup>245</sup> Visione che ha portato a emarginazioni e incomprensioni; si intuisce che due di questi poeti debbano essere Fortini e Zanzotto, per quel «noi» al verso 5. Ma vi è un terzo membro dell'immaginaria riunione: si parla infatti di un «vinto», di un «ucciso» e di un resistente (quest'ultimo, probabilmente, Fortini stesso, che nella raccolta si rappresenta spesso in tale veste);

Ma quel che in noi di anno in anno è deriso  
o incompiuto o deforme non lamento:  
se uno è vinto e un altro è stato ucciso,  
uno ha durato contro lo sgomento.<sup>246</sup>

Leggendo quel «e un altro è stato ucciso» e collegandolo al 1975 del titolo, è facile capire che si tratti di Pasolini. È lui dunque la vittima della violenza che ha sconvolto e mutilato quell'anno. Evidentemente, sarebbe impossibile interpretare correttamente il componimento senza conoscere la storia italiana del '75 e quel clamoroso fatto di cronaca: la presenza pasoliniana, che pure aleggia nell'intero sonetto, è infatti soltanto allusa in quell'emistichio, mai dichiarata.<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> Vv. 1-4. «Bisogna far intendere che l'anno è un serpe, un rospo o simile e che è stato tagliato. Quel che ne cola non è sangue ma fiele o siero o altro liquido.» (Lettera di Fortini a Mengaldo datata «giovedì 10 novembre 1983», in E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 140)

<sup>244</sup> Ibidem

<sup>245</sup> Cfr. ibid.

<sup>246</sup> Vv. 4-8

<sup>247</sup> Le due terzine, meno "storiografiche" ma più mistico-visionarie, riservano invece un futuro d'insensatezza e d'«inesistenza» (v. 14) non soltanto al poeta assassinato, ma all'intero trio (cfr. E. Zinato, *Letteratura come*

Sempre in *Circostanze*, infine, si trova *Un preciso ricordo del 1924*.<sup>248</sup> L'associazione tra la *precisione* del ricordo, sottolineata dal titolo, e la lontananza della data in questione (il '24, quando l'autore aveva solo sette anni), lascia pensare a un evento di un certo rilievo, che deve aver segnato Fortini nel profondo. La descrizione del presunto «ricordo», in realtà, non è così dettagliata. La scena è quella di una nave «in arrivo da Venezia» (vv. 2, 8) che si accinge ad entrare «nel porto di Trieste»: nella prima strofa si tratta un'immagine dipinta (vv. 1-2), nella terza è riportata invece la situazione concreta (vv. 7-8). Si direbbe allora che l'autore, ammirando un affresco, sia preso da una sorta di *flashback* che lo riporta all'infanzia, a un momento in cui stava osservando una scena simile.

Tuttavia, il 1924 non dà l'idea di essere stato posto in risalto solo per dar voce a un così generico ricordo d'infanzia. Se non altro, per il fatto che non si tratta certo di una data come un'altra per la storia italiana, poiché in quell'anno si tennero le elezioni che portarono il fascismo al potere. Trieste, legata alla vicenda di Fiume, fu una delle città italiane per le quali Mussolini investì maggiormente in termini di propaganda, specialmente architettonica.<sup>249</sup> Venezia, dal canto suo, conobbe il proprio sviluppo commerciale proprio in età fascista, a partire dalla metà degli anni Venti. L'immagine di questa «nave» che viaggia tra i due principali porti del Nord-Est, ormai irrimediabilmente in mano al fascismo, non è che un simbolo per rappresentare l'avvento della dittatura mussoliniana. Sarà questo allora, verosimilmente, l'autentico «*preciso ricordo*» che segnò il piccolo Lattes.<sup>250</sup>

La seconda stanza presenta un'atmosfera di chiusura («Chiuderemo fra poco tutte le porte», v. 3; «c'è odore di fumo», v. 5), quasi di distacco dal mondo; ma non una snobistica separazione fine a se stessa, bensì una scelta che parte dalla realtà («Diamo in giro un'ultima occhiata», v. 4) per discuterla e scandagliarla nel profondo («Nella stanza / dove tanto si è parlato», vv. 4-5). È la vocazione di Fortini: inserita tra strofe che parlano del fascismo - per quanto indirettamente - viene

---

*storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 140). Quasi volessero dire che il vuoto e il caos sono faccende che riguardano tanto i vivi quanto i morti: « Qui stiamo a udire la sentenza. E non / ci sarà, lo sappiamo, una sentenza. / A uno a uno siamo in noi giù volti. // Quanto sei bella, giglio di Saron, / Gerusalemme che ci avrai raccolti. / Quanto lucente la tua inesistenza.». Le due stanze, all'insegna della contraddizione (vv. 9-10 e 12, 14), sono incentrate l'una sull'assenza di significato, l'altra sull'impossibilità di un futuro di risarcimento e redenzione.

<sup>248</sup> «Vedi dipinta sul muro la nave / che in arrivo da Venezia entra nel porto di Trieste. // Chiuderemo fra poco tutte le porte. / Diamo in giro un'ultima occhiata. Nella stanza / dove tanto si è parlato c'è odore di fumo. // Prima di ricominciare bisogna avere finito. // La nave / in arrivo da Venezia, era mattina, entrò nel porto. / Dimmi se sai perché devo rassegnarmi. // Quando verranno a imbiancare le pareti, / a bruciare le carte, a dare aria - allora...»

<sup>249</sup> Moltissime furono le opere architettoniche promosse dal fascismo, a partire dagli edifici dell'Università di Trieste, la cui fondazione è parimenti da collegare al regime.

<sup>250</sup> Del resto, non è questa l'unica poesia in cui l'autore esprime la forte impressione provocata dal fascismo su se stesso bambino: «Avevo cinque anni quando vidi i fascisti picchiare / uno che non aveva salutato la bandiera» (*Milano 1971* nella nota biografica curata da L. Lenzini in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. XXXIII). Anche questi dettagli sono da ricondurre al persistente progetto di presentarsi come un *intellettuale del dopoguerra*, per il quale gli avvenimenti dell'infanzia potevano figurare come una fertile gestazione.

così fatta derivare dalla più tenera età, già testimone di eventi epocali. Ma allo stesso tempo, si tratta di una rappresentazione “visiva” dell’impegno letterario, che si contrappone proprio all’idea d’intellettuale vigente in epoca fascista. L’alternanza d’immagini dell’impegno e di quelle legate alla fascistizzazione, insomma, suggerisce anche quest’ulteriore opposizione.

Il sesto verso, «Prima di ricominciare bisogna avere finito», è posto significativamente alla metà esatta del componimento e costituisce una strofa a sé stante: è la dichiarazione della necessità di concludere un’epoca, una generazione, e di portare a compimento la suddetta vocazione. L’ultima strofa rappresenta il ricambio generazionale, l’unica svolta possibile per la stanza chiusa e impregnata di fumo. L’autore non fa previsioni né dà direttive; la poesia non-conclude, rimane sospesa («allora...», v. 11), come se egli intendesse lasciare carta bianca ai posteri. Al momento sarà sufficiente ribadire la ferma intenzione di continuare a rivestire il ruolo di letterato impegnato e controcorrente: «Dimmi se sai perché devo rassegnarmi» (v. 9).

### 3.1.2 Le date che entrano nel testo

In un paio di componimenti, si riscontrano infine indicazioni temporali che sono parte a tutti gli effetti del corpo testuale, e che sembrano quindi realizzare quella volontà autoriale di annessione ai versi. Nonostante ciò, esse mantengono comunque un certo statuto di separatezza: è molto curioso il fatto che entrambi i casi facciano parte di porzioni di testo racchiuse entro parentesi quadre. Come se l’autore non riuscisse, nonostante gli sforzi, ad amalgamare perfettamente le date alla forma poetica, o come se intendesse mantenere volutamente una certa distinzione.

Entrambe le date fanno parte di testi poetici molto lunghi e decisamente antilirici. La prima delle due, presente in *From wall to wall* (siamo nella sezione *Il vero che è passato*) ha la particolarità di essere espressa in forma estesa, non in cifre; rammenta quel «Quarantanove» in *Ricordo di Borsieri*.<sup>251</sup> L’autore dunque, nel momento in cui tenta l’inserzione effettiva nel testo, sembra regredire alla raccolta precedente: come se l’unico modo per rendere la data parte del verso sia quello di esprimerla in lettere, rendendola cioè “metricamente accettabile”. Nel caso di questa poesia, peraltro, essa occupa da sola un intero verso, il ventunesimo:

3

[Duemila Hölderlin privilegiate a sessantatre  
Juan de la Cruz risale nel dopoborsa  
l’Essere e il Tempo il Sacro e l’Assoluto  
i vent’anni e la bella vergogna  
l’odio il gusto di feci e suicidio

---

<sup>251</sup> Cfr. cap. 2, pp. 40-42

millenovecentotrentanove  
from wall to wall la vita.]<sup>252</sup>

La parentesi quadra è indicativa della separatezza della stanza rispetto al resto del componimento. Esso parte dall'osservazione di un dipinto del pittore italiano contemporaneo Morlotti (a cui la poesia è dedicata<sup>253</sup>), raffigurante, non a caso, un *paesaggio*; il quale sembra pure concretizzarsi per un attimo, mentre si immagina il pittore in un metaforico viaggio al suo interno.<sup>254</sup> Le altre strofe si possono considerare dei "flussi di coscienza" versificati: quasi completamente sprovviste di punteggiatura, ricche di suoni aspri e sgradevoli, concentrate sull'emblematica figura fortiniana delle *rose*; rappresentate sulla tela di Morlotti, ma che sul finire del componimento rivelano chiaramente la loro valenza allegorica, di figura degli *scomparsi* e della sostituzione degli stessi.<sup>255</sup>

La terza stanza invece, pur sempre priva di una vera e propria sintassi, costituita da un'accozzaglia di nomi e di concetti, ha però un più deciso contenuto storico. Compiono i nomi di due poeti, l'uno tedesco ottocentesco e l'altro del Seicento spagnolo, inseriti nella frase come se si trattasse di nomi di azioni finanziarie (vv. 16-17). È la rappresentazione della civiltà dei consumi e dell'industria culturale, che selezionano l'arte – e in special modo la letteratura – sulla base del guadagno che essa può apportare. Subito dopo vengono nominate le principali categorie trascendenti, di ordine filosofico-religioso (v. 18), che in quest'età sembrano aver perso la loro ragion d'essere. Vi è poi un salto all'età della giovinezza del poeta e ai sentimenti di avversione nei confronti del fascismo, che lo porteranno a scegliere la Resistenza. La data riportata in forma estesa, il 1939, è quella dell'inizio della Seconda Guerra mondiale: data fondamentale tanto per Fortini quanto per il suo secolo. Le *rose* dipinte, figura della violenza infraumana («ematomi di cera lilla»,

---

<sup>252</sup> Vv. 16-22

<sup>253</sup> È presente infatti un'epigrafe, «*per Morlotti*»

<sup>254</sup> «1 / In un piccolo punto della sua tela / due centimetri per due puoi vedere / l'imitazione della natura / la teoria dei colori l'aria che trema. Di lì / Morlotti si mette in cammino / e ritorna quando il sole è tramontato.» (vv. 1-6)

<sup>255</sup> «2 / Malferme virtuose rinunzianti lattee rose / da stipi ebanî zàngole zinnie cristalli crepuscoli / da squittii cigolii cognizioni del dolore / rose d'Adda e di Loira rose cicatriziali / ematomi di cera lilla / di pece in lagrime di assenzio in perle / encausti rattappiti vittime / rose atterrite un pugno / vi raprende in poltiglia. // [...] // 4 / Oro ma bruno ma crema ora muro / fiammante battente imperioso / impenetrabile puro comando / trascendenza di simboli decaduti / lutto di secoli tonali / sublimi infami / via discendete voi grumi ritraetevi smorti profumi / sotto l'inarrestabile pressione metafisica / verso il basso del quadro riquadro / dove i cateti pietosi come possono si giustificano / diminuitevi sotto il giallo imperioso / della parete lo zafferano del parietale / dell'osso-muraglia, del rosso-saturno / dicembre // 5 / perché se guardi dalla parte / contraria se volgi le spalle / alla preghiera del pittore al suo / scapolare di rose / se nel lombardo pomeriggio losco / guardi più su delle stoppie / più su di rogge acide asfalti salici / dagli svincoli delle tangenziali / è ancora / la preghiera del pittore laico / sulle stoppie del mondo / il non-spazio del nulla / lacca fissa vergine pasta vitrea / lassù padiglione il cobalto / il Monte Rosa. // 6 / Trascendenza dei blu decaduti / lamento dei secoli tonali / scale cromatiche in rovina / estetici amuleti / per l'imbarco e il naviglio / trecce vizzate spighe inchiostri / cartigli di deliqui // 7 / ma anche vecchio vigore / tu pittore ironia scaltra austera / della mente che s'inchina / a cercare dove cieca / una rosa spira e un'altra / già ne reca la spina.»

v. 11; «encausti rattrappiti vittime», v. 15, etc.) entrano così in cortocircuito con la menzione di quell'anno terribile, apparentemente estraneo al resto del componimento.<sup>256</sup>

L'altra data si trova nella sezione *Circostanze*, in *Editto contro i cantastorie*. È una poesia caratterizzata dalla presenza di due figure cinesi d'importanza capitale per Fortini: l'intellettuale e poeta Lu Xun, inserito in epigrafe assieme ad una sua ampia citazione<sup>257</sup>, e Mao Tse-Tung. «Una parte dei versi trascrive passi di scritti di Mao Tse-Tung»<sup>258</sup>, dichiara infatti il poeta. La modalità di composizione è insomma la medesima de *Gli anni della violenza*, posta immediatamente prima; e anche *Editto contro i cantastorie*, come quella, risente molto di questa derivazione prosastica. Oltre al tono – antilirico e narrativo – si riscontrano infatti diverse caratteristiche testuali tipiche della prosa: la ricorrenza di parentesi, ad esempio, o di citazioni.<sup>259</sup>

Le prime quattro strofe riguardano più da vicino la lotta rivoluzionaria: parlano di resistenza, e anche qui sembra di udire la voce di Fortini attraverso le parole di Mao.<sup>260</sup> Molti in effetti sono i versi dal tono sentenzioso, piuttosto generalizzabili, che potrebbero essere perfettamente adattati a un contesto occidentale: «Questa è una guerra lunga e spietata, / una guerra di lunga durata» (vv. 9-10); «Le difficoltà crescono ovunque nel paese» (vv. 13, 16); «Non è assolutamente necessario / qualsiasi sentimento di pietà» (vv. 27-28; ma anche tutto il resto della quarta strofa, fino al v. 34).

A partire dalla quinta strofa, e specialmente dal quarantaduesimo verso, si nota un certo cambiamento di tono. Dalla lotta rivoluzionaria si passa alla situazione dei villaggi cinesi, ove

---

<sup>256</sup> L'ultimo verso della strofa, infine, riprende il titolo ed è l'unico che ne spiega la ragione. *From wall to wall*, «Da muro a muro»; la nota di Fortini specifica che «si dice di una moquette che copra tutto l'impiantito di un ambiente» (F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 493). Oltre a ricordare il titolo della raccolta del '73 (cioè «il muro del potere» ma anche «il muro del rischio»; ivi, nota biografica, p. XLV), esso potrebbe significare la *vita* che ricopre e attutisce ogni cosa, come una *moquette*; intendendo, naturalmente, la superficialissima vita contemporanea.

<sup>257</sup> «A causa delle differenze che, trasmesse dalla antichità, ancora sussistono, gli uomini sono distaccati l'uno dall'altro e non possono sentire il dolore altrui. Inoltre, perché ciascuno ha la speranza di far schiavi gli altri e di mangiare gli altri, si dimentica che anch'egli ha la stessa prospettiva di essere fatto schiavo e mangiato.»

<sup>258</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 494

<sup>259</sup> Ad esempio, «(sazie di pane e di sonno)», v. 4; oppure ««liberare il regno di Giau assediando il regno di Wei»», v. 8

<sup>260</sup> Similmente a quanto accadeva nella poesia dedicata a Guevara. Il testo delle quattro strofe è il seguente: «Come alcuni distretti della regione montagnosa / possono solo attaccare e molestare di continuo! / Solo quando le forze nemiche / (sazie di pane e di sonno) / siano annientate, solo quando / si siano sollevate le masse, le grandi città, / le stazioni ferroviarie... Questa è la tattica di / «liberare il regno di Giau assediando il regno di Wei». / Questa è una guerra lunga e spietata / una guerra di lunga durata. // Molti parlano di vittoria finale. Ma come dobbiamo / combattere per essa? / Le difficoltà crescono ovunque nel paese. / [Sparì nel 1937 deportato a Ienisseisk / e probabilmente fucilato]. / Le difficoltà crescono ovunque nel paese. / Ora che Lanciou è caduta e Wuhan è in pericolo / molti non parlano più di vittoria finale. Il nemico / è forte e noi siamo deboli. Ora, che al mattino / è più freddo e al mattino è più nebbia / e i pensieri non dicono quel che faremo domani. Il nemico / è forte e noi siamo incerti. // Il nostro accerchiamento è come la mano di Budda / che si trasforma nella montagna dei Cinque Elementi, / una catena che attraversa tutto il mondo. / Una lotta di vita e di morte. // Non è assolutamente necessario / qualsiasi sentimento di pietà. Molto meglio essere travolti / da una speranza come una cupola. / Perché è assolutamente necessario / parlare contro la tendenza / ad accettare qualsiasi compromesso? Perché / non decidiamo una volta per tutte che / «la parte inferiore può strappare l'iniziativa»? / [Con questa mano che si contrae all'orlo / della fossa di spini / e smuove una scheggia di pietra]. / [Anche gli alberi e la macchia del monte / appaiono come truppe nemiche.]» (vv. 1-39)

oramai vigono l'austerità e la morigeratezza dei costumi.<sup>261</sup> Uno dei provvedimenti presi dalle leghe contadine è stato quello di vietare il canto dei cantastorie: essi erano soliti passare da un'abitazione all'altra chiedendo l'elemosina, in cambio di canzoni che esaltavano la primavera e omaggiavano gli spiriti dei morti.<sup>262</sup>

Le ultime strofe paiono nuovamente adattabili al presente e all'Occidente, però questa volta per ciò che riguarda i «cantastorie», ossia i poeti:

Ma è bello esaltare la primavera, cantare i poveri morti.  
Che male fanno i cantastorie alla comunità?

I poveri morti ci ricordano di starci aspettando.  
La primavera è così bella da essere inumana.  
Il canto dei cantastorie riporta il passato irrecuperabile.  
E tutto questo fa dolce la vecchia vita.  
La fa santa e sopportabile.

Non lo vogliamo più.<sup>263</sup>

I poeti, cantori delle voci dei *morti*, sono presenze disturbanti in qualunque comunità, in ogni tempo. In Cina, come nell'Occidente contemporaneo, si tenta di zittirli, di allontanarli, perché il loro canto «riporta il passato irrecuperabile», cioè il rimosso storico. Però questo rende anche la vita «santa e sopportabile», perché garantisce un *sensu* postumo alle esistenze. «Non lo vogliamo più» dichiara l'ultimo verso, il più lapidario di tutti, soprattutto in virtù della forte posizione di distacco. Non lo vogliono i rivoluzionari cinesi, perché intendono ridurre la vita nelle campagne allo stretto indispensabile; ma non lo vuole nemmeno l'Occidente. Dal punto di vista occidentale questo verso si potrebbe intendere in due modi: potrebbe essere un rifiuto autoriale verso qualsiasi visione edulcorata e di compensazione, oppure un'espressione del rigetto contemporaneo e postmoderno per le declinazioni «impegnate» della poesia.

La data inserita nel testo, tuttavia, non riguarda affatto Mao o la Rivoluzione cinese, ma neppure contesti occidentali contemporanei. Il distico di cui fa parte si trova nuovamente racchiuso entro parentesi quadre:

---

<sup>261</sup> «Non posso garantire alcuna continuità del pensiero / né della volontà. Su questo soprattutto / contano i nostri avversari. Però / nei villaggi non si gioca più a carte, / dov'è forte il potere delle leghe contadine / trasportare l'oppio è vietato. / A nutrire i maiali si consuma il grano. / È stato proibito preparare piatti con germogli di bambù. / Agli antenati si sacrifica solo della frutta.» (vv. 40-48)

<sup>262</sup> «Nel circondario di Liling non è più consentito / di girare per le case per esaltare la primavera e gli spiriti / e di cantare canzoni con accompagnamento di nacchere chiedendo l'elemosina. La lega contadina / ha arrestato tre mendicanti. Li ha obbligati / a trasportare argilla e a cuocere mattoni.» (vv. 49-54)

<sup>263</sup> Vv. 55-62

[Sparì nel 1937 deportato a Iennisseisk e probabilmente fucilato].<sup>264</sup>

Ricorrendo al montaggio testuale, Fortini, tra le righe riprese dagli scritti di Mao, inserisce un brevissimo frammento inerente alle purghe staliniane. Questo possiede tutte le caratteristiche che lo rendono un minimo ma dignitosissimo segmento storiografico: compare infatti una data, il 1937, l'anno che diede inizio alla cosiddetta Grande Purga. Accanto alla data compare un luogo geografico, «Iennisseisk», nome di una località siberiana. Non vi sono altri dati, non si sa a chi l'autore si stia riferendo, né lo si potrà mai sapere: il distico è dedicato alla memoria di tutte le vittime dei gulag, delle quali si condannava sia la vita che la memoria.

L'esperienza comunista cinese e quella sovietica vengono dunque brutalmente accostate. O meglio, ad essere affiancate sono le due declinazioni estreme del comunismo, secondo Fortini: la sua degenerazione (Stalin) e lo spunto per una sua futura rinascita, fornito dall'esperienza di Mao.

Si può dunque concludere che l'elemento-data, per quanto rivesta un rinnovato e centralissimo ruolo nella raccolta, mantiene sempre uno *status* di separatezza rispetto alle poesie. L'autore sembra cadere in contraddizione, poiché invita a considerare le date come *parte dei versi*, ma manca egli stesso di realizzare pienamente tale fusione. Per questo motivo, nel titolo del presente paragrafo, le date sono state definite «parte integrante» del testo poetico: non parte sostanziale, poiché lo integrano, lo completano, dialogano con esso, ma ne rimangono irrimediabilmente fuori.

### 3.2 Luoghi e personaggi: varietà e regressione al Seicento

La storiografia in *Paesaggio*, chiaramente, non si realizza solo attraverso le date; rispetto a *Questo muro*, però, l'importanza di luoghi e personaggi storici è stata decisamente ridimensionata. Quasi tutti i riferimenti di questo tipo compaiono all'interno del testo, più raramente nei titoli, dimostrando così una sostanziale marginalità. Solitamente accompagnano la presenza di date, o si affiancano l'uno all'altro; allo scopo, si direbbe, di puntualizzare il referente storico.

Per contro, la loro provenienza risulta essere molto più varia ed eterogenea; questo è segno di una storiografia che è “esplosa”, che ha smesso di limitare il suo sguardo all'esperienza comunista novecentesca, ma vorrebbe invece comprendere *tutto*. Fortini in *Paesaggio con serpente* apre infatti le porte alla Storia lontana, che per la prima volta viene accostata con decisione alla contemporaneità. Stiamo parlando soprattutto del suo interesse per il Seicento, che se dal punto di

---

<sup>264</sup> Vv. 14-15

vista cronologico trovava rappresentazione in un solo caso<sup>265</sup>, risulta evidente soprattutto dai rimandi geografici e onomastici.

### 3.2.1 I luoghi

Non sono spariti i cenni ai Paesi allegorici fortiniani, anche se rispetto alla raccolta del '73 hanno visto una riduzione significativa. Si sono già incontrati tutti nel corso delle analisi finora compiute: «Mosca» in *27 aprile 1935* (che si ripete ai versi 5 e 11) e «Jennisseisk» in *Editto contro i cantastorie* (v. 14) per ciò che riguarda l'Unione Sovietica; la Cina comunista è largamente menzionata sempre in *Editto contro i cantastorie*, attraverso i nomi delle cittadine di «Lanciou», «Wuhan» (v. 17) e «Liling» (v. 49). «Shanghai» è infine citata in *Settembre 1968* (v. 6).

Come si può notare, il valore radiante che la Russia e la Cina assumevano in *Questo muro* è ora molto meno potente. L'autore continua ad attestare la sua predilezione per questi ambienti, ma la loro presenza sembra essersi fatto più "tecnica" che allegorica. Essi infatti appaiono quasi sempre associati alle date, rafforzando il dato storiografico e rendendolo più preciso, un po' come avviene nei manuali di storia: «Mosca» e il 1935, «Shanghai» e il 1968; ma il caso più interessante è rappresentato da «Jennisseisk», in posizione quasi contigua rispetto al 1937. Oppure, nel caso degli scritti di Mao, ove non è presente alcuna data, contribuiscono a calare le parole del grande rivoluzionario nel loro giusto contesto; senza la menzione di quelle tre città sarebbe assai più difficile distinguere la voce di Mao da quella di Fortini, si finirebbe forse con il confonderle completamente.

Le stesse osservazioni valgono più o meno anche per le altre città europee, variamente collegate alla storia del Novecento. In *Settembre 1968* anche «Torino», «Parigi», «Berlino» (v. 4) e «Praga» (v. 6), seguendo l'anno indicato nel titolo, ne rappresentano le turbolente declinazioni. «Venezia» e «Trieste» in *Un preciso ricordo del 1924*, proprio perché associate all'anno '24, raccontano l'attecchire del fascismo in Italia. I luoghi nominati in *Primavera occidentale*, se legati al «1958» della chiusa, permettono di risalire a futili notizie di cronaca ma anche all'inesorabile avanzata della civiltà dei consumi.

Uno dei rari casi in cui un luogo geografico si trova inserito in un titolo è *Stammheim*. La centralità assunta dal luogo (rispetto, ad esempio, alla data) si spiega da un lato con la terribile specificità dell'episodio, che non necessita di moltissime informazioni per poter essere rievocato; dall'altro, con il carattere "riflessivo" del componimento, che non racconta direttamente il fatto di cronaca ma ne costituisce invece una rielaborazione. Il nome del carcere anzi, più che essere legato alla data (presente, lo ricordiamo, in chiusa), sembra piuttosto contrapporsi alla stessa essa, in virtù

---

<sup>265</sup> Ovvero 1612 nell'epigrafe a *Al pensiero della morte e dell'inferno*.

delle rispettive posizioni antipodiche. Così viene esaltato il *gap* temporale tra l'episodio e la data di composizione, evidenziando la natura reale della poesia.

Qualcosa di simile si verifica in *Il teatro di Asolo*, nella sezione *Circostanze*. Il piccolo comune veneto è qui menzionato (nel titolo, e ripetuto al primo verso) in riferimento ad un episodio di cronaca locale, non più tragico, ma curiosamente allegorico: un teatro ligneo settecentesco venne smantellato negli anni Trenta per lasciar spazio a un cinematografo dedicato a Eleonora Duse, e rivenduto successivamente (alla fine degli anni Quaranta) agli americani, che lo ricostruirono all'interno di un museo in Florida. Nella poesia non vi è traccia di date, né ve ne sarebbe bisogno: ancora una volta, sia per la singolarità del fatto, sia perché esso non è che lo spunto per compiere una più ampia riflessione. L'episodio, letto presumibilmente da alcuni quotidiani dell'epoca, occupa soltanto i primi tre versi, sufficienti ad accostare minime realtà europee settecentesche all'America - Paese dell'iper modernità, del consumo, del neocapitalismo sfrenato:

Nel Veneto a Asolo, leggo,  
gli americani hanno acquistato e portato in Florida  
un piccolo teatro del Settecento.

I successivi quattro versi insinuano un possibile significato allegorico da attribuire alla vicenda:

Questa notizia, perché tanto a lungo mi inquieta?  
Non per la patria Europa. Sparisca pure!  
Allegoria di altri viaggi, di una  
irrimediabile alterazione? Sì, è questo, mi dico.

L'«irrimediabile alterazione», è facile capirlo, è quella determinata dal *boom* economico, che alla fine degli anni Quaranta (epoca dell'acquisto del teatro asolano) iniziava appena ad accennarsi. L'episodio, dunque, non è soltanto un'allegoria, ma anche un angoscioso presagio dell'avvento della civiltà dei consumi. Se da un lato la cultura, il passato, le tradizioni, vengono smantellati qualora cessano di dimostrare un'*utilità*, essi possono venire riproposti – snaturati - in contesti completamente altri, a seconda delle logiche di mercato. La strofa successiva compie un passo ulteriore, passando infatti a parlare dei dimenticati. L'inquietante logica della civiltà dei consumi si riverbera inevitabilmente anche sulle persone; si dimentica, si «getta via» il loro ricordo, la loro memoria, nel momento in cui iniziano a diventare «inutili». La certezza che si sta parlando di dimenticati è confermata dagli ultimi versi, quando si tira in ballo la voce divina e il «pietoso inganno» della promessa di redenzione:

Quel che ha compiuto la forma più cara di te  
il lungamente maturato bene  
c'è già fin d'ora chi lo getta via  
senza un pensiero. Eppure  
«la pietra spregiata sarà scelta dai costruttori»  
diceva ad ogni tua morte per consolarti  
pietoso inganno la voce del Custode.<sup>266</sup>

Il fatto che Fortini, in questa raccolta, inserisca pure riferimenti a episodi secondari, è davvero indicativo della notevole espansione storiografica di *Paesaggio*; libro che è disposto ad accogliere anche frammenti di cronaca minore, e magari proprio ad essi affida i significati più profondi della sua poetica.

L'ultimo riferimento di luogo compreso in un titolo riguarda il Seicento: si tratta del *Monologo del Tasso a Sant'Anna*. Sant'Anna è notoriamente l'ospedale ferrarese dove il poeta, uno degli autori preferiti da Fortini, venne internato sette anni per la presunta malattia mentale. Il *Monologo* è quanto di meglio potrebbe incarnare la «regressione» al Seicento che avviene nel volume: è infatti Fortini ad esprimersi attraverso la voce del Tasso, immaginandosi nei suoi panni, tra le mura di una cella seicentesca. L'isolamento del Tasso è anche l'isolamento poetico e letterario di Fortini; qui sta la vicinanza tra due autori così lontani nel tempo. Ma Tasso incarna anche tutte le istanze sociali disturbanti, che si vorrebbero rimuovere: egli è il folle, il demente, l'individuo che turba l'ordine razionale e che pertanto va allontanato.

Grazie a Dio e alla Vergine Santa. Qui non vedo  
nessuno, le finestre hanno una inferriata  
nuova murata, le porte catenacci  
fortissimi anche se sono solo anche se  
a evadere neanche penso. Ringrazio  
il Signore che mi ha voluto restringere.

Mi hanno detto che il Duca vuole concedermi  
di vedere persone amiche e di discutere  
con loro di letteratura e di cose religiose.  
È chiaro che ho paura di parlare e di sapere.

Mi dicono che il mio poema ha successo  
e che nei paesi stranieri è letto e cantato.  
Il dolore che ho nel petto  
sarebbe più terribile quando gli ospiti se ne andassero.

---

<sup>266</sup> Vv. 8-14

Il sintagma «gli ospiti» rammenta l'omonima poesia presente in *Questo muro*. In quella, gli ospiti cinesi erano rappresentazioni dei morti, incarnazioni della verità.<sup>267</sup> Questa presenza fantasmatica ricompare, facendoci immaginare il Tasso-Fortini, quasi in preda a deliranti visioni, tenere fitte conversazioni con i morti; altre figure del rimosso sociale, le uniche a poter ancora fornire un contenuto di verità, dando senso all'isolamento e rendendolo sopportabile.

L'ultimo riferimento geografico è di nuovo relativo al Seicento. Siamo nella sezione *Il nido*, che nei suoi brevi testi giustappone rappresentazioni di inermi uccellini appena nati a scenari della Guerra dei Trent'anni che sconfinano nel visionario. Nella prima delle tre poesie, la città di Praga è l'unico dato che consente di fissare le strofe in corsivo<sup>268</sup> alla realtà storica e alle violenze seicentesche:

A metà marzo fra il muro e il tetto  
certi uccelli di becco ostile giallo  
nervosi miseri fanno di stecchi un nido.  
Quando è notte molto alta e non dormo  
so che stanno dietro il muro i loro nati.

*A Praga, leggo, le teste recise dei nobili  
le chiusero in fregi di aquile e di oro.  
Da teatri profondi i valorosi umani  
cantano. Squilli dividono la notte.  
Voci chiamano altere miserere.*

Nella prima strofa compare la voce dell'Io lirico, facendo intendere che l'immagine del nido è da connettere al presente, all'epoca dell'autore. Nella seconda strofa, il verbo «leggo» in riferimento ai fatti di Praga (v. 6) suggerisce uno stacco temporale, subito confermato dalla voce «chiusero», al passato remoto (v. 7). È chiaro che si sta ora parlando di qualche evento storico piuttosto lontano nel tempo. Ma gli ultimi tre versi, tornando al tempo presente («cantano», «dividono», «chiamano»), determinano una certa impressione di straniamento e di stordimento nel lettore. Anche in questo caso è compiuta la regressione fortiniana al Seicento, favorita dalle caratteristiche peculiari del conflitto cui ci si riferisce: «Fortini fa riferimento alla fase boemo-palatina della guerra

---

<sup>267</sup> «I presupposti da cui moviamo non sono arbitrari. / La sola cosa che importa è / il movimento reale che abolisce / lo stato di cose presente. // Tutto è divenuto gravemente oscuro. / Nulla che prima non sia perduto ci serve. / la verità cade fuori dalla coscienza. / Non sapremo se avremo avuto ragione. / Ma guarda come già stendono le loro stuoie / attraverso la tua stanza. // Come distribuiscono le loro masserizie, / come spartiscono il loro bene, come / fra poco mangeranno la nostra verità! / Di noi spiriti curiosi in ascolto / prima del sonno parleranno.»

<sup>268</sup> Le tre poesie, lo ricordiamo, comprendono due strofe ciascuna, una in tondo e una in corsivo. Quelle in tondo si riferiscono alla dimensione privata dell'Io lirico e alla rappresentazione del *nido*, quelle in corsivo alla guerra seicentesca.

(1618-1623): ma si tratta già di una guerra globale, che ha le sembianze di uno scontro religioso».<sup>269</sup> È la prima guerra “totale” della storia, la prima che veramente può subire il confronto con il presente. I piccoli uccelli, indifesi «esserini» della contemporaneità, entrano in cortocircuito con i nobili praghensi giustiziati: essi significano la stessa cosa, l’impotenza dell’essere umano di ieri e di oggi di fronte alla violenza storica.

### 3.2.2 I personaggi

Se i Paesi allegorici trovano ancora una discreta rappresentazione nei luoghi, i personaggi riconducibili al contesto russo-cinese sono quasi completamente spariti. L’unica eccezione è rappresentata da Lu Xun, che come si è visto compariva anche in *Questo muro*. In *Paesaggio* assume una posizione singolare, ma anche piuttosto secondaria: in un’epigrafe, che serve a completare e ad integrare il discorso di Mao. La presenza di quest’ultimo, che pure aleggia in tutto l’*Editto*, non si trova invece mai dichiarata, se non nella nota che rivela l’origine di quei versi.

Non è invece presente alcun personaggio implicato nella storia sovietica. Tuttavia non mancano le più disparate presenze legate al comunismo: da Ernesto «Che» Guevara («E. C. G.» nell’epigrafe a *Gli anni della violenza*) a – di nuovo – Panzieri nella poesia *Raniero*, conversazione onirica con il fondatore di «Quaderni Rossi», scritta in occasione dei sedici anni dalla sua morte.<sup>270</sup> Una presenza ugualmente valorizzata dalla posizione di titolo, e legata anch’essa alla stagione operaista torinese e ai «Quaderni Rossi», è quella di Vittorio Rieser<sup>271</sup>; la poesia a lui dedicata costituisce un’indiretta accusa mossa al movimento operaista per la fretta avuta nel passare all’azione, che vanificò ogni progetto rivoluzionario. Mentre un’altra personalità sovversiva, legata però al socialismo tedesco (non più in un titolo ma inserita a testo) è Rudi Dutschke in *Settembre 1968*, in riferimento all’attentato di cui fu vittima. Questo nome è da leggersi congiuntamente non solo al 1968 del titolo, ma anche a «Berlino», menzionata subito prima (v. 4): i tre dati sparsi in diversi luoghi del componimento, indispensabili e sufficienti a richiamare l’episodio, sono un esempio illuminante di una storiografia essenziale, perfettamente in grado di adattarsi a spazi minimi concessi tra un verso e l’altro.

---

<sup>269</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 143

<sup>270</sup> «Ancora un saggio su «Quaderni Rossi». / Da sedici anni nel cimitero di Torino / conosci l’altra parte, l’elegia ti fa ridere. // Che cosa tu avessi davvero voluto non so. / Quale la distrazione, la deriva. / Che biologia ti costringesse. Ti chiamo / per una augusta convenzione. / Ci sono solo io e tutti gli altri / a metà nel non esistere. / Le strida sono immaginarie inanes / cum inani spe o paene extinctae / rerum imagines. / O siamo invece a metà / nella storia dei corpi gloriosi, vuoi dirmi.»

<sup>271</sup> «... / godevo idiota la bellezza storica, la favola operaia / e come acuti di angoscia teorica / i compagni, e in serietà, la gaia / demenza torinese ragionavano / sotto lucarne accolti funerarie, / come nelle osterie / gli aceti dai viola reliquarii / delicati versavano! // [Il tempo che è venuto / così abbiamo affrettato. / È il vero che è passato.]» È interessante che, tra i rari casi di nomi presenti in un titolo, ben due di essi riguardino proprio il movimento torinese, promotore del Sessantotto e dunque del fallimento dell’esperienza comunista italiana.

Ma *Paesaggio con serpente* è caratterizzato dalla varietà della Storia con la quale si confronta, e i personaggi sono i principali indicatori di questo suo tratto. Moltissime sono le citazioni di intellettuali, artisti, poeti, che incarnano le stagioni storico-culturali più disparate: ad esempio *Lukács*, uno dei pilastri intellettuale di Fortini, del quale la poesia omonima descrive l'«ultima foto» scattata prima della morte (avvenuta nel 1971). Nella medesima composizione appare anche «San Martino», raffigurato «Alle sue spalle»; è Martino di Tours, vescovo del tardo impero romano.<sup>272</sup> Poi Morlotti e James McGarrel<sup>273</sup>, pittori ultra contemporanei, citati nelle epigrafi delle poesie a loro dedicate; passando per Hölderlin, poeta tedesco del XIX secolo<sup>274</sup>; e persino Tito Livio, padre della storiografia, inserito in una “parentesi” di soli tre versi all'interno della poesia *Perché alla fine...*, la quale produce un brusco salto dal presente all'antichità:

La battaglia ebbe luogo prima del bivio  
dove la strada fa una larga svolta.  
Il nome lo rammenta Livio, lo storico antico.<sup>275</sup>

L'elenco intellettuale, tuttavia, diventa significativamente più fitto in riferimento al diciassettesimo secolo. La netta maggioranza di nomi seicenteschi si riscontra nella sezione *Di seconda intenzione* (a parte il solo caso di «Juan de la Cruz», precedentemente rilevato<sup>276</sup>), ove la succitata «regressione» si verifica più che in ogni altro luogo del libro. Qui molti componimenti, come si diceva, sono rifacimenti o traduzioni<sup>277</sup>, e i nomi che si leggono sono quelli dei grandi autori del Seicento: Shakespeare, Milton, Góngora.<sup>278</sup> La presenza del Tasso è già stata segnalata; anch'essa inserita in un titolo, affianca il luogo (l'Ospedale di Sant'Anna) che gli si riferisce.

<sup>272</sup> «Le scarpe pesanti il gomito sui libri / il sigaro spento non per il dubbio / ma per il dubbio e la certezza / nell'ultima foto / dall'altra parte del vero / occhi smarriti guardandoci. // Alle sue spalle guardiamo i libri deperiti / i tappeti il legno gotico / del San Martino a cavallo / che si taglia il mantello / per darne metà al mendicante. // Gli uomini sono esseri mirabili.» Si noti come tornano molte costanti fortiniane: la dialettica hegeliana al verso 3 (compresenza di dubbio e di certezza, che al poeta pare di rilevare nel ritratto dell'intellettuale ungherese); la rappresentazione dell'ideologia comunista nella raffigurazione del gesto di condivisione di San Martino, ai versi 9-11. Il quinto verso, «dall'altra parte del vero», indica la condizione di trapassato ormai assunta da Lukács; *dall'altra parte* rispetto alla verità, l'unica posizione, secondo Fortini, che consentirebbe di avvicinarsi alla stessa.

<sup>273</sup> Nella poesia *Two-step* (dalla sezione *Il vero che è passato*), che come specifica in nota l'autore «È nome di un ballo e titolo di un quadro del pittore americano cui è dedicata la poesia» (F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 494)

<sup>274</sup> In *From wall to wall*.

<sup>275</sup> Vv. 10-12. Il resto della poesia possiede un tono ben diverso: «Perché alla fine che cos'è / tutto il genere umano a paragone / della natura e della universalità delle cose?» / I ragazzi corrono senza fiato. / Le pinete scricchiolano al sole. / Di qui la società è invisibile. / Ma se continuiamo a non volere la verità / sarà terribile la nostra via. / È bene che lo sappiamo una volta per sempre. / [...] / E non guardate dove le stelle si riproducono? Non volete / nemmeno osservare le piccole persone / che stridono sotto le nostre scarpe? / Come l'agonizzante diventa un sasso lo sapete. / Come si butta via / die Leiche il cadavere spezzato l'avete visto.»

<sup>276</sup> Si trova infatti ancora in *From wall to wall*, da *Il vero che è passato*.

<sup>277</sup> *Di seconda intenzione*, come si ricorderà, trovava già una chiara anticipazione nella sezione *Di maniera e dal vero* della raccolta del '73, e specialmente nella poesia *Da un verso di Corneille*. Cfr. cap. 2, p. 59.

<sup>278</sup> Nelle poesie *Da Shakespeare, Traducendo Milton, Al pensiero della morte e dell'inferno*.

I rifacimenti possono derivare anche da fonti visive, oltre che letterarie: di Poussin ci si sofferma sul dipinto che dà il nome alla raccolta, su quel *serpente* che è l'emblema di tutto il libro.<sup>279</sup> Il matematico e filosofo Cartesio è invece una presenza ripetuta (per due volte, ai versi 8 e 27) nella chiaroscurale poesia *Il massimo di luce...*<sup>280</sup>, che pare anch'essa la riproduzione di un quadro - ora caravaggesco, ora fiammingo: «È pittura olandese, veduta di un interno, / forse Haarlem. Eterno / lume di pomeriggio lo attraversa.» (vv. 10-12).

Ma non sono solo di intellettuali e artisti i nomi individuabili nella sezione. In *Una sera di nebbia...* compaiono tre personaggi: «il cardinale di Retz», ovvero Jean-François Paul de Gondi, arcivescovo francese all'epoca di Luigi XIV, autore di un libro di memorie; «Turenne», cioè Henri de La Tour d'Auvergne, visconte di Turenne, generale francese e maresciallo sotto Luigi XIII e XIV; e «Brion», con tutta probabilità *François-Christophe* de Lévy-Vantadour, conte di Brion e poi duca di Anville, primo scudiero del duca d'Orleans, destinatario di alcune sferzate proprio da parte del Cardinale di Retz nelle sue *Memorie*.

Una sera di nebbia apparvero ombre di diavoli  
nella foresta francese di querce e di olmi.  
«Signori», disse il cardinale di Retz a Turenne e Brion  
«che Iddio e la Santa Vergine ci guardino».  
E sguainate le spade spronarono.  
A galoppo i cavalli sulle foglie di castagno. Le dame  
urla dalla carrozza. Ma non erano diavoli, era  
una processione spaurita  
di carmelitani nel bosco nebbioso.

Non fu una processione di esseri spauriti  
erano ombre di diavoli veramente  
quello che i nostri occhi abusati hanno veduto

---

<sup>279</sup> La poesia è *Nota su Poussin*, che rievoca il quadro *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente*, esposto alla National Gallery di Londra: «Ecco l'acqua tutta chiusa, la rupe, la curva / dove la melma di creta si asciuga. / Che cos'è che si volge, si torce, volume / liquefatto, assesta faccette di luce, / le acceca e affonda siluro nei bruni? / Un demonio lentissimo che include / vittima e muco, beve l'addome, si stringe / alle cosce e le grava / perché i diafani granchi si fissino / e ai vestiboli gli scarabei. / Di macigno in macigno lo scorpione, / di avena in avena l'allarme dei selvatici / prima che il claxon delle corriere / si oda o per torri e specchi / uno sparo. I celesti trofei / immoti al tuo lume lassù, / impuro ottobre. E muto il tuono annunzia / la felce il rovo il serpe / dove Narciso è sceso / dove Eco si è persa.» Gli ultimi tre versi rimandano invece al dipinto *Eco e Narciso* del medesimo autore, custodito al Louvre.

<sup>280</sup> «Il massimo di luce è un vetro di finestra / piombata, in alto a destra. / E, in basso a sinistra, il lume del colletto / dell'uomo ammantellato. La donna tiene stretto / il polso a una bambina oscura e guarda te. / Anche un rigo di luce gialla, più in là, dov'è / il becchino che discorre con un diacono. Oppure / è Cartesio che medita sulle strane misure / di quella tomba nella chiesa. / È pittura olandese, veduta di un interno, / forse Haarlem. Eterno / lume di pomeriggio lo attraversa. // C'è un uomo ammantellato, cane, mazza e cappello. / Una donna gli parla. Sottobraccio ha una cesta. / Tiene per mano una bambina mesta / e stupefatta che trascina un bastoncino. / Più in là, verso l'ingresso, un uomo sta in parole / con uno che lavora a scavare un avello. / Dalla cintola in su, nel suo covo di sole, / ne vedi il camiciotto. Senza fretta gestisce, / con la sinistra, all'altro. Fra le strisce / di luce il pomeriggio non è eterno, a poco / a poco il lume del giorno ruota e il fuoco / del sole fora i vetri, riflesso dal canale. / I cittadini mangiano pane e latte. Alla fonda / ogni barca ha spento una vela. Nella locanda / Cartesio legge al lume di una candela.»

quello che hanno saputo le nostre menti.

Il breve episodio, sia esso d'invenzione fortiniana oppure ripreso da alcune fonti<sup>281</sup>, ci proietta nel secolo ossessionato dalla morte e dalle eresie, segnato dai più clamorosi processi inquisitori. L'aneddoto è riportato per essere rovesciato e trasposto al presente, nella seconda strofa: le inquietanti «ombre di diavoli» (v. 10) non sono più le benevole presenze degli *ospiti* («Non fu una processione di esseri spauriti», v. 9). Sono presenze ostili, probabilmente da collegare ai “nemici”; viste attraverso «occhi abusati» (v. 11), riconosciute dall'intelletto (v. 12).

Più direttamente riferita all'Inquisizione e alla caccia alle streghe, e più dichiaratamente “dalla parte dei *dimenticati*” e delle vittime della Storia, è la poesia *Via cardinal Federico*. È costituita in buona parte da una lunga enumerazione di nomi femminili; l'unica eccezione è rappresentata dal «cardinale Federico», presente sia nel titolo, che reca la denominazione di una via a lui intitolata, che nel testo.

Marta Lomazzi, Isabella Arienti,  
Doralice Volpi. Di anno in anno,  
dicono, il cardinale Federico  
sempre più a lungo guardava sospirando  
la guglia di San Gottardo prima di firmare  
la carta che dal gelo al fuoco  
voi maghe nude  
strascicava. Anna Santima, te la ricordi.  
Poi, Caterina Medici. Paola Poletta  
fu l'ultima. La testa  
era quasi intatta, solo di color moro.  
Noi siamo venuti in giudizio più tardi.

La nota autoriale aiuta a fugare qualunque dubbio: «I nomi sono quelli di donne accusate di stregoneria e condannate al rogo negli anni di Federico Borromeo».<sup>282</sup> Il caritatevole e dottissimo personaggio dei *Promessi Sposi* è qui rappresentato in una veste a dir poco inedita: quella di tormentato ma impietoso giustiziere. Il rapporto vittime-carnefice viene indagato nella sua complessità: il cardinale sembra riconoscere l'ingiustizia delle sue condanne, ma non per questo cessa di adempiere agli obblighi imposti dalla sua alta posizione ecclesiastica (vv. 2-8). L'ultimo verso stabilisce un contatto tra queste vittime di un'ingiustificata e irrazionale violenza e «Noi»: «siamo venuti in giudizio più tardi», ci è semplicemente capitato di vivere in un'altra epoca. Questa è l'unica differenza che ci distingue da quelle donne. Ma siamo sottoposti ad altre condanne, ad

---

<sup>281</sup> Magari proprio dalle *Memorie* del cardinale; in ogni caso, il fatto che la poesia si trovi in questa sezione significa che va intesa anch'essa come un *rifacimento* (da un aneddoto di tipo storico, in questo caso).

<sup>282</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 495

altre prevaricazioni; il ciclo della storia si ripete, cambiano le modalità ma non la sostanza dei rapporti oppressivi.

### 3.3 Il ritorno del Seicento: una regressione manzoniana

La menzione del cardinale Borromeo mette in cortocircuito significati e ingressi del Seicento con i debiti, mai dissimulati da Fortini, nei confronti di Alessandro Manzoni. Fornisce quindi l'occasione per fare alcune considerazioni su questo punto.

L'emblema del *serpente*, che a partire dal titolo diventa una presenza pressoché costante nella raccolta (dalla «biscia decapitata» o «serpe mozzo» de *L'ordine e il disordine*, all'anno "serpentino" in *Per l'ultimo dell'anno 1975*, al «demonio lentissimo» della *Nota su Poussin*, e così via) è, com'è stato più volte ribadito, figura del rimosso storico, della violenza storica incomprensibile e subdola.<sup>283</sup> Ma proprio dal titolo si riconosce la sua inscindibilità al diciassettesimo secolo, che si dimostra definitiva nella sezione *Di seconda intenzione*: un concentrato tanto di ambientazioni e presenze seicentesche, quanto delle varie declinazioni dell'*Angue* («la bestia nata in covo», il «mostro goffo», etc.)<sup>284</sup>. Il serpente è il Barocco, coincide con il Seicento<sup>285</sup>: non sono altro che due differenti rappresentazioni del represso storico-sociale, del passato che ritorna. Una rappresentazione strettamente allegorica, nel caso del rettile; un po' più concreta in quello del diciassettesimo secolo.

Il concetto retrostante all'allegoria del serpente, ovvero quello del «fondamento violento di ogni vivere civile»<sup>286</sup> era ben chiaro anche a Manzoni, notoriamente uno degli autori fondamentali per Fortini.<sup>287</sup> Egli, com'è risaputo, sceglie proprio il Seicento per indagare tale «fondamento» storico,

---

<sup>283</sup> Non a caso si tratta di un animale notoriamente perturbante e polisemico. Esso rimanda al simbolo cristiano della natura insidiosa del peccato, all'allegoria classico-ovidiana della metamorfosi (E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 283). Lo stesso serpente raffigurato nel quadro di Poussin, benché confuso tra le ombre del paesaggio, è ugualmente in grado di spezzarne l'idillio, poiché colto nell'atto di stritolare un viandante. Da qui il significato attribuitogli da Fortini di figura del *rimosso storico*: qualcosa di disturbante, ma capace di insinuarsi anche negli spazi minimi della psiche personale e collettiva. Cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 138-142. Per ciò che riguarda il "ritorno del manierismo" come ritorno del represso in Fortini cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 269-274

<sup>284</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 140

<sup>285</sup> Questa associazione non è completamente d'invenzione fortiniana, anzi deriva proprio dalla letteratura barocca. Torquato Accetto, trattatista seicentesco, nella sua opera *Della dissimulazione onesta* affermava che compito dell'arte barocca doveva essere quello di «rappresentare il serpente e la colomba insieme». Tale espressione è ripresa dai Vangeli, in un passo dove il rettile viene stranamente presentato come esempio positivo: in *Matteo*, 10.16 si esortano gli apostoli ad essere «prudenti come i serpenti, semplici come le colombe». È chiaro che Fortini in *Paesaggio* "fonde" tutti questi significati, assieme a quelli della simbologia tradizionale (classica, biblica, etc.). Cfr. E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, cit., p. 283

<sup>286</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 141

<sup>287</sup> Al di là del comune interesse per il Seicento, molte locuzioni o titoli di opere fortiniane derivano da Manzoni: «verifica dei poteri», ad esempio, da una frase del saggio manzoniano *La rivoluzione francese del 1789* (vd. R.

e per tracciare la propria *storiografia dei dimenticati*. In un romanzo, nel suo caso; comunque sia, sempre in veste letteraria. Insomma, anche in Manzoni esiste un'inconfutabile correlazione tra il diciassettesimo secolo e il represso storico.

La vicinanza tra i due autori diventa innegabile se si considerano le prime righe dell'*Introduzione* a *I Promessi Sposi*. Quella che è forse la più importante dichiarazione di poetica manzoniana viene affidata, assai significativamente, proprio al «dilavato e graffiato autografo» d'origine seicentesca; «*L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo*» esordisce l'immaginario manoscritto, il quale innalza, contro la tendenza degli storici di soffermarsi unicamente sulle illustri imprese di principi e potenti, la programmatica volontà di rivolgere l'attenzione ad alcuni «*fatti memorabili*» di cui si sarebbe venuti a conoscenza, riguardanti «*gente meccaniche e di piccol affare*».<sup>288</sup> Il maggior punto di contatto tra i due autori rimane indubbiamente questo: l'interesse storiografico per i dimenticati, che se per Manzoni deriva tutto dal fervente cattolicesimo, per Fortini proviene piuttosto dal credo politico.

Ciononostante c'è molto di manzoniano in Fortini, e la presenza del secolo barocco in *Paesaggio con serpente* ne costituisce una conferma. Il «ritorno del Seicento», anzi, pare essere addirittura un omaggio al maestro; a colui che elesse il Seicento a secolo esemplare per indagare le leggi storiche universali. Fortini lo rende qualcosa di non meno paradigmatico: rappresentativo del ritorno di tutte le istanze storiche tralasciate da «*gl'illustri Campioni che in tal Arrigo fanno messe di Palme e d'Allori*» – ossia gli storici, i cantori di gesta gloriose.

---

Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 68); così come esiste un'ipotesi circa la provenienza manzoniana del titolo *Una volta per sempre* (cfr. ivi, p. 278). Bonavita rileva inoltre cadenze manzoniane già in diverse poesie degli esordi (*Italia 1942*, *Varsavia 1939* e *Varsavia 1944*, tutte raccolte in *Foglio di via*): «Insomma la storia qui è soprattutto *tragedia*, termine che perde di genericità se si pensa che le due poesie di ambientazione polacca [...] richiamano in controluce un *pattern* profondo (e una filosofia della storia) terribilmente prossimi a quelli cari al Manzoni tragico dell'*Adelchi* [...]. E in effetti i due *cori* accolti nel libro – il *Coro di deportati* e il *Coro dell'ultimo atto* – sembrano comportare anche un richiamo piuttosto esplicito al modello tragico manzoniano» (ivi, pp. 105-106). Luperini, invece, ha evidenziato «richiami metrici agli *Inni sacri*» in *Stanotte...*, da *Composita solvantur* (E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, cit., p. 288). Sono tutti indizi che provano quanto Fortini debba al padre del romanzo, dall'inizio e per tutta la durata della propria carriera letteraria. Manzoni era infatti considerato dal poeta lo storiografo per eccellenza, dall'essenzialità invidiabile, da cui valeva la pena di desumere anche il proprio metodo di lavoro.

<sup>288</sup> «*L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia. Ma gl'illustri Campioni che in tal Arrigo fanno messe di Palme e d'Allori, rapiscono solo che le spoglie più sfarzose e brillanti, imbalsamando co' loro inchiostri le Imprese de Principi e Potentati, e qualificati Personaggi, e trapontando coll'ago finissimo dell'ingegno i fili d'oro e di seta, che formano un perpetuo ricamo di Attioni gloriose. Però alla mia debolezza non è lecito solleuarsi a tal'argomenti, e sublimità pericolose, con aggirarsi tra Labirinti de' Politici maneggi, et il rimbombo de' bellici Oricalchi: solo hauendo hauuto notitia di fatti memorabili, se ben capitarno a gente meccaniche e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouuero sia Relatione.*» A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, di G. Sbrilli, L.A.C. Studi manzoniani, Firenze 2008, p. 2

## Allegorismo e dialettica Natura-Storia in *Composita solvantur*

Il piccolo animale sanguinario  
ha morso nel veleno  
e ora cieco di luce  
stride e combatte e implora dagli spini pietà.<sup>289</sup>

### 4.1 Sporadicità delle date e aggregazioni al verso

A partire da *Paesaggio con serpente* le figure biologiche, da sempre care a Fortini, cominciano ad assumere una rilevanza nuova<sup>290</sup>; si è visto come soltanto l’emblema del rettile si carichi di significati – legati alla Storia, e non solo - ineludibili per la comprensione della raccolta.

*Composita solvantur* (1994), estremo lascito fortiniano, raccoglie questa tendenza e la porta al più alto risultato possibile. La ricorrenza di allegorie e la loro stretta relazione con la Storia sono state al centro di moltissimi studi<sup>291</sup>, e costituiscono l’aspetto decisamente più conosciuto del libro. Il momento storico, allegorizzato e dunque “trasfigurato” e reso intangibile, viene restituito nelle forme di apologhi esopici, di simbologie da bestiario medievale o di una vegetazione antropomorfizzata. Ciò non è comunque estraneo alla parabola evolutiva fortiniana: la Storia, da timido sottofondo di *Questo muro* a centralissima e decisa presenza in *Paesaggio con serpente*, termina il proprio *iter* trasformandosi in qualcosa d’altro, in raffigurazioni criptiche ma radianti.<sup>292</sup>

L’allegorismo dominante in *Composita* è evidente dall’assoluta esiguità dei dati storiografici, che sembrano andare incontro ad un vero e proprio processo dissolutivo. O meglio, l’impressione è che il polo storico sposti il proprio asse dalla raccolta vera e propria, risultando invece

---

<sup>289</sup> Vv. 13-16 di *Stanotte...*

<sup>290</sup> «A partire da *Paesaggio*, e diversamente che nei saggi, nei testi poetici fortiniani gli animali diventano il veicolo più consistente del dispiegarsi delle pulsioni di morte, dello sguardo sul vuoto». E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 146. Riccardo Bonavita fa derivare l’uso delle allegorie da un’evoluzione iniziata durante i lavori di rifacimento e di riedizione degli anni Sessanta: «Quelle che fino alle soglie degli anni Sessanta sono solo timide premesse, prenderanno finalmente forma a partire dalla svolta poetica (allegoria come ripresa della figuralità dantesca secondo Auerbach) e filosofica (dialettica neomarxista) rappresentata dalla raccolta *Una volta per sempre* del 1963» (R. Bonavita, *L’anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 20)

<sup>291</sup> Si veda il saggio di E. Zinato, *Su alcune costanti del “realismo figurale” fortiniano*, in *Il bianco e il nero: studi di filologia e di letteratura*, n. I, Campanotto, Udine 1994, pp. 207-214.

<sup>292</sup> «*Composita solvantur* [...] porta alle estreme conseguenze i fenomeni avviati da *Questo muro*» (Ivi, p. 211). Anche l’ultima raccolta, in definitiva, s’inserisce nella fase produttiva che segue – e completa – la redazione di *Una volta per sempre*.

preponderante nell'*Appendice di light verses e imitazioni* – il cui nome stesso tradisce una certa secondarietà, un valore di “aggiunta” di quest’ultima sezione rispetto al libro.<sup>293</sup>

*Composita solvantur* è una raccolta di cinquantaquattro componimenti «scritti o riveduti fra il 1984 e il 1993»<sup>294</sup>. Il primo di questi – *Per quanto cerchi di dividere* – è posto come epigrafe all’intero libro, fuoriuscendo da ogni sua partizione. Trentanove poesie sono distribuite tra le cinque sezioni principali (*L’animale*, *Elegie brevi*, *Sette canzonette del Golfo*, *La salita*, *Composita solvantur*), mentre l'*Appendice* ne accoglie quattordici. In tutto, i riferimenti in forma di data sono soltanto sei: quattro presenti nel corpo principale della raccolta (ma distribuiti in tre poesie), due all’interno dell'*Appendice*. Si riferiscono tutti al Novecento, a parte un singolo caso<sup>295</sup>, e le tematiche che vi si collegano tornano ad essere piuttosto circoscritte: si tratta essenzialmente del terrorismo italiano e degli anni delle contestazioni, della Guerra del Golfo, dell’intreccio tra storia nazista e sovietica. Nella collocazione di queste date, curiosamente, si nota una leggerissima preferenza al loro inserimento nella parte principale del libro, proprio dove la presenza storica sfuma più facilmente nell’allegoria. Come se il loro compito, pur nella sporadicità a cui sono costrette, fosse quello di ricordare che dietro ad ogni figura animale o vegetale c’è pur sempre lei: la Storia.

Un altro dato interessante è che, nonostante la limitatezza di questi riferimenti, proprio nell’ultima raccolta viene portato a compimento quel processo di “fusione” tra il verso e la data che Fortini aveva tentato in *Paesaggio con serpente*. Quasi tutte le datazioni si trovano ora inserite a testo, con l’eccezione di due casi soltanto.<sup>296</sup> Esse sono private delle parentesi quadre, o di qualunque altro segno grafico che possa suggerire una condizione di separatezza rispetto alla scrittura poetica. Anche la trascrizione in lettere è definitivamente abolita, non più necessaria per giustificare un’indicazione temporale in sede di verso. La Storia, benché allegorizzata nella maggior parte del libro - anzi, forse proprio in virtù di questo processo - sembra finalmente entrare a far parte della poesia, diventando un tutt’uno con essa.

---

<sup>293</sup> «D’altra parte la vita minima delle forme della natura e dell’esistenza umana è solo un polo del discorso di Fortini, l’altro è come sempre in lui la storia: semmai è interessante notare che i temi storici si rifugiano soprattutto nella «maniera» dell’Appendice. E anche la storia vale ancora una volta in lui piuttosto come allegoria che come realtà». P. V. Mengaldo in F. Fortini, *Composita solvantur*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 102 («L’articolo di Pier Vincenzo Mengaldo che chiude il libro è apparso, nella sua forma originale, sull’*Unità* del 28 marzo 1994» ivi, p. 4). È lo stesso autore a confessare indirettamente il valore “aggiuntivo” dell’*Appendice*, parlando della poesia «*E questo è il sonno...*», posta alla fine della sezione *Composita solvantur*: «In corsivo e senza titolo come quello d’apertura [*Per quanto cerchi di dividere*], lo scritto che posto prima dell’appendice conclude la raccolta piuttosto che una sequenza di versi [...]» (F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 581). Dunque il componimento è concepito come chiusura della raccolta, e conseguentemente vi esclude l’*Appendice di light verses e imitazioni*.

<sup>294</sup> Ibidem

<sup>295</sup> In *La spedizione di La Condamine*, la cui data è relativa al Settecento.

<sup>296</sup> Ossia il titolo *Italia 1977-1993* e la chiusa di *Per J.-Ch. V., dopo una lite*

*Italia 1977-1993* (da *La salita*) è senza dubbio il componimento più schiettamente storiografico della raccolta, e anche l'unico che presenta una concentrazione considerevole di date. Oltre che nel titolo (che richiama molto da vicino certi episodi poetici giovanili, come il dittico *Varsavia 1939-1944*), pure nel testo è presente un'altra e differente indicazione cronologica, peraltro molto puntuale:

Hanno portato le tempie  
al colpo del martello  
la vena all'ago  
la mente al niente.

Per le nostre vie  
ancora rispondevano  
a pugno su gli elmetti.

O imparavano nelle cantine  
come il polso può resistere  
allo scatto  
dello sparo.

Compagni.

Non andate così

Ma voi senza parlare  
mi rispondete: «Non ricordi  
quel ragazzo sfregiato  
la sera dell'undici marzo 1971  
che correva gridando  
"Cercate di capire  
questa sera ci ammazzano  
cercate di  
capire!"

La gente alle finestre  
applaudiva alla polizia  
e urlava: "Ammazzateli tutti!"

Non ti ricordi?»

Sì, mi ricordo.

Gli elementi dialogici conferiscono alla poesia un tono spiccatamente plurivoco e decisamente prosastico. Ciò che si intende inscenare è il dialogo intergenerazionale tra l'anziano poeta-intellettuale e i giovani della nuova sinistra insurrezionale. Il titolo sintetizza la stagione del

terrorismo italiano; il 1977 è l'anno di nascita del Movimento del '77, erede diretto dei movimenti del Sessantotto, protagonista di tumulti (talvolta violenti) fino alla fine degli anni Ottanta.

Nelle prime tre strofe vengono rilevati i comportamenti e le caratteristiche di questa generazione inquieta: la diffusione del consumo di eroina («la vena all'ago», v. 3), l'assenza di un pensiero critico («la mente al niente», v. 4). Viene poi focalizzata l'attenzione sulla parte di quei giovani che ha continuato a manifestare (vv. 5-7) e sulla componente minoritaria che ha deciso di darsi alla lotta armata (vv. 8-11). I versi successivi esprimono l'affratellamento da parte dell'intellettuale (v. 12) e il suo appello, che non è di condanna ma quasi affettuoso, a non “buttarsi via” («Non andate così»). A rispondere non vi è alcun individuo, ma una “voce muta”, collettiva e spettrale, che riporta un episodio molto preciso legato alla stagione delle contestazioni. «Dell'episodio ricordato in *Italia 1977-1993* fui testimone» afferma l'autore nell'unica, brevissima nota riferita al testo<sup>297</sup>; e la poesia diviene improvvisamente un brano di testimonianza cronachistica (vv. 15-25). Il rapporto intergenerazionale è ora incarnato dagli scontri tra i manifestanti e la polizia: un conflitto tra ragione e torto, ordine e disordine, che ricorda molto *Stammheim*. E come nella precedente composizione, l'Io lirico conclude sospendendo il giudizio. Non vi è spazio per le critiche, e nemmeno per la condiscendenza dell'intellettuale: c'è solo comprensione, ma soprattutto *memoria* («Sì, mi ricordo»).

*Italia 1977-1993*, tuttavia, rappresenta un caso singolare, forse soprattutto per le implicazioni autobiografiche di cui risente. «*E questo è il sonno...*» è l'unica altra poesia delle sezioni principali a presentare una datazione nel testo. Ma qui la Storia non occupa che una strofa soltanto, una “parentesi storiografica” accostata tramite montaggio al resto della lirica, auto-definita dall'autore una propria «epitome autobiografica»<sup>298</sup>. Questa ripercorre la giovinezza (poetica e personale) di Fortini, con le sue vacue speranze; tornano le allegorie (animali, ma non solo) dalle «*griffe preumane*» (v. 13), sorprese nella loro esistenza fatta di sofferenze insensate. Viene rivolto infine un accorato appello ai posteri, affinché non si abbandonino alla rassegnazione dissolutiva; appello che culmina nel verso finale, «*Protegete le nostre verità*». In tutto questo, quasi in chiusura di componimento, alla penultima strofa, viene inserita quella brevissima sequenza storiografica che si distacca completamente, per tono e contenuti, dal resto della composizione<sup>299</sup>:

---

<sup>297</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 581

<sup>298</sup> Cfr. nota al testo in *ibidem*.

<sup>299</sup> «*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. // Diritte le zampette in posa di pietà, / manto color focaccia i ghiri gentili dei boschi / lo implorano ancora levando alla luna / le griffe preumane. Sanno / che ogni notte s'abbatte la civetta / affaccendata e zitta. // Tutta la creazione... / Carcerate nei regni dei graniti, tradite / a gemere fra argille e marne sperano / in uno sgorgo le vene delle acque. / Tutta la creazione... // Ma voi che altro di più non volete / se non sparire / e disfarvi, fermatevi. / Di bene un attimo ci fu. / Una

Volokolàmskaja Chaussée, novembre 1941.  
«Non possiamo più, - ci disse, - ritirarci.  
Abbiamo Mosca alle spalle». Si chiamava  
Klockov.<sup>300</sup>

In carattere tondo, per sottolineare la propria alterità (come anche sono riportate in tondo le citazioni, dirette o “rovesciate”, dalle Sacre Scritture<sup>301</sup>), questa strofa è una bellissima sintesi degli esiti cui perviene la poesia-storiografia di Fortini. Nello spazio di quattro versi vengono condensati i tre dati sufficienti all’individuazione dell’episodio: un’indicazione di luogo, una data e un nome, sconosciuto ai più. Il tono è tutt’altro che poetico, complice soprattutto la battuta di discorso diretto che occupa più di metà strofa. Fortini, come già in molte altre occasioni, ricorre alla nota per restituire l’identità al “dimenticato dalla Storia” Klockov:

Klockov è il nome del commissario politico che, insieme ai «ventotto» eroi di Panfilov, fino alla propria morte volontaria contrastò vittoriosamente fanterie e carri armati tedeschi all’incrocio fra lo stradale di Volokolamsk e quello di Duboskovo, nel giorno e nel luogo dell’estrema vicinanza della Wehrmacht alla capitale sovietica. Pare avesse detto: «La Russia è grande ma non abbiamo più dove ritirarci perché dietro di noi c’è Mosca».<sup>302</sup>

La Storia del vinto non è in questo caso rappresentata da un’allegoria, ma lo diventa essa stessa: figura della resistenza - disperata e necessaria - dell’intellettuale, che proprio qui effettua il definitivo “passaggio di testimone” al *lettore del dopodomani*. Davvero l’ultima, la migliore e la più matura storiografia poetica di Fortini non potrebbe trovare miglior rappresentazione di questa; e specialmente in un testo del genere, che chiude non soltanto l’ultimo volume, ma l’intera attività poetica.

Per trovare un’altra attestazione cronologica interna alle sezioni principali bisogna tornare indietro, alle *Elegie brevi*, e specificamente a *Per J.-Ch. V., dopo una lite*. La data qui fuoriesce nuovamente dai versi, regredendo ad una posizione di chiusa e ad una mera attestazione del momento compositivo. Il motivo è però facilmente giustificabile, dato il valore a dir poco radiante che tale data assume per Fortini:

---

*volta per sempre ci mosse. // Non per l’onore degli antichi dèi / né per il nostro ma difendeteci. / Tutto è ormai un urlo solo. / Anche questo silenzio e il sonno prossimo. / [...] / Rivolgo col bastone le foglie dei viali. / Quei due ragazzi mesti scalciano una bottiglia. / Proteggete le nostre verità.»*

<sup>300</sup> Vv. 30-33

<sup>301</sup> Vv. 7-9 e 16. Il carattere tondo della strofa “storiografica” ricorda un po’ la scelta, attuata in *Paesaggio*, di comprendere entro parentesi quadre le porzioni di testo contenenti delle date. L’assenza di tali segni grafici, tuttavia, sembra indicare la realizzazione di un maggior amalgama tra le due parti, benché ottenuto tramite giustapposizione testuale – che fa mantenere vistosi tratti di separatezza.

<sup>302</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 582

La forma singolare dello spettro  
fu per le strade alte a notte acuta.  
E tu infuriavi contro te nel petto.

Ma se le menti avessero veduta  
la seguace curiosa a noi d'accanto,  
la degli anni maestra, altre e di aiuto

grida fra noi, fratello, altro il compianto...

1991

«*J.-Ch. V*» è l'abbreviazione di Jean-Charles Vegliante, poeta e traduttore francese, al quale Fortini aveva già precedentemente indirizzato alcuni versi.<sup>303</sup> La presunta «*lite*» che l'avrebbe visto coinvolto, e che dà il titolo alla composizione, trova spazio nella sola prima strofa; a partire dalla seconda s'insinua una presenza indistinta ma vagamente inquietante («la seguace curiosa a noi d'accanto», v. 5), che se solo «veduta», cioè riconosciuta, provocherebbe «grida» e angosce ben maggiori di quelle dovute ad un banale litigio. La data posta dopo la chiusa è quella d'inizio della Guerra del Golfo: una vicenda particolarmente sentita dall'ultimo Fortini, che costituisce la Storia con la quale la sua poesia si confronta maggiormente in quest'ultima raccolta. La *lite* del titolo entra così in cortocircuito con quella data; essa potrebbe sembrare la semplice attestazione del litigio del traduttore, e in effetti pur sempre ad una controversia rimanda, anche se dai risvolti ben più ampi e dolorosi. La suggestione del contesto bellico si ricollega alla misteriosa e non meglio precisata «seguace curiosa»: potrebbe trattarsi della guerra stessa, o più probabilmente della morte, spettro che continuamente accompagna l'uomo («la seguace curiosa a noi d'accanto, / la degli anni maestra»), potentemente evocata dai tragici avvenimenti contemporanei.

È certamente singolare il fatto che si sia scelto di inserire una cronologia legata al Golfo in una poesia come questa, mentre invece qualunque attestazione temporale viene esclusa dalla sezione delle *Sette canzonette del Golfo*, espressamente dedicata al conflitto. È indubbio però che tale inserzione serva ad attribuire un valore drammaticamente storiografico a un componimento apparentemente d'occasione, e a determinare connessioni tra sfera privata e Storia collettiva. Ciò che si effettua è un avvicinamento 'poetico' di due realtà considerate lontanissime: l'individuo occidentale (un intellettuale, qualcosa di slegato dal mondo per l'immaginario collettivo) ed il

---

<sup>303</sup> Si sta parlando della poesia *A un traduttore*, da *Paesaggio con serpente*.

Medio Oriente, esotico teatro dei conflitti contemporanei. Destino individuale e *destini generali*<sup>304</sup> si fondono, accomunati dalla sofferenza e dall'incombere della morte.

Il compito di ricondurre l'anno 1991 al suo preciso contesto è rinviato all'*Appendice*, dunque a un luogo, come si è detto, in un certo senso *esterno* alla raccolta. *Considero errore...* è una finta palinodia delle *Sette canzonette* e della leggerezza con la quale venivano affrontati così tragici avvenimenti. Fortini inscena una ritrattazione, ma il suo vero scopo è quello di difendere le proprie posizioni; di ribadire il valore tutto parziale e individuale della propria soluzione, invitando i posteri a trovarne di nuove e di altrettanto personali.

Considero errore aver creduto che degli eventi  
(«meglio non nominarli!» mi soffiano i piccoli dèi)  
di questo '91 non potessi parlare o tacere  
se non per gioco, per ironia lacrimante.

I versi comici, i temi comici o ridicoli  
mi parvero sola risposta. Come sbagliavo!  
Ho guastato quei mesi a limare sonetti,  
a cercare rime bizzarre. Ma la verità non perdona.

Chi mai potrà capire che tempo fu quello? Credevo  
scendere in un mio crepuscolo. Ahi gente! Invece  
altro era, incomprensibile e senza nome. Guardavo

la luna di aprile sullo Eichorn, a mezzanotte,  
e la stellina d'oro dello Jungfraujoeh, Disneyland.  
(Nulla era vero. Voi tutti dovrete inventare).

Le due quartine sono riservate alla finta ammissione delle proprie colpe. Gli «eventi» non vengono precisati, a causa, si direbbe, della loro terribilità (v. 2); i «piccoli dèi» sono gli dèi della guerra, gli *imperatori* dell'omonimo sonetto inserito nelle *Canzonette*.<sup>305</sup> L'aggettivo *piccoli* riconduce però ad esistenze minimali, li avvicina alle «bestie e l'erbe» allegoriche che invadono la raccolta.<sup>306</sup> Gli ultimi due versi della seconda quartina («Ho guastato quei mesi a limare sonetti, / a cercare rime bizzarre. Ma la verità non perdona») riprendono il tema dell'inutilità della poesia,

---

<sup>304</sup> La locuzione è notoriamente fortiniana, titolo della raccolta saggistica *I destini generali* (ed. Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1956) e di una sezione di *Poesia e errore: I destini generali (1955-57)* (oltre che di una poesia omonima, interna alla sezione).

<sup>305</sup> Dal titolo - per l'appunto - *Gli imperatori...*

<sup>306</sup> L'endiadi è ripresa da *Mi hanno spiegato...*, che fa parte delle *Poesie inedite*; F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 818. «*Composita solvantur* è letteralmente abitato, quasi infestato, dai segni di una esistenza minimale nella vita privata e nella natura [...] spesso con succhi e fiele, ambigui portatori di vita/morte, creazione/distruzione». P. V. Mengaldo in F. Fortini, *Composita solvantur*, cit., p. 101

presente sia nella canzonetta *Lontano lontano...*<sup>307</sup> sia, assai più dichiaratamente, in *Traducendo Brecht*<sup>308</sup> («La poesia / non muta nulla», vv. 20-21).

La prima terzina ribadisce l'indicibilità dei suddetti «eventi» («Chi mai potrà capire che tempo fu quello?»; «Invece / altro era, incomprensibile e senza nome.»); la seconda dipinge una sorta di idillio postmoderno e occidentale.<sup>309</sup> L'ultimo verso, racchiuso tra parentesi, quasi pronunciato “sottovoce” (esattamente come il secondo verso, sempre compreso tra parentesi; «mi soffiano i piccoli dèi»), recupera, variandolo, il *leitmotiv* fortiniano del «non è vero»<sup>310</sup>: «Nulla era vero», che distrugge l'idillio appena tratteggiato e ne dimostra l'inconsistenza. Infine, il poeta affida le redini del proprio lavoro ai posteri, raccomandando loro di proseguirlo, di trovare nuove e originali risposte all'incomprensibilità degli eventi contemporanei: «Voi tutti dovrete inventare».

La forma del sonetto, tradizionalmente solenne, segnala l'importanza e l'attenzione da riservare al componimento, nonostante la sua posizione di “esclusione” dal libro. La stessa forma poetica viene però contraddetta da un andamento decisamente prosastico, rafforzato dall'inserimento di parentesi e di citazioni (versi 2, 14). *Considero errore...* si riconnette, non solo per la menzione degli «dèi», ma soprattutto in virtù della propria forma, alla più “impegnata” e drammatica delle *Canzonette*, il sonetto *Gli imperatori...*<sup>311</sup>. In questo modo si costituisce un una sorta di ‘ponte’ tra le due parti della raccolta, quella principale e l'*Appendice*; ed è sancita definitivamente la connessione tra gli «eventi» del Golfo (mai nominato dalla palinodia) ed il «'91», menzionato al terzo verso.

Per finire, *La spedizione di La Condamine* contiene l'altra datazione rintracciabile nell'*Appendice*, l'unica che fuoriesce dal Novecento. Pare di trovarsi nuovamente all'interno di quella *regressione* temporale che avveniva in *Paesaggio*, se non che il componimento è ora riferito al XVIII secolo, non più al XVII.

## La spedizione di La Condamine

<sup>307</sup> «Non posso giovare, non posso parlare, / non posso partire per cielo o per mare. // E se anche potessi, o genti indifese, / ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese! // Potrei sotto il capo dei corpi riversi / posare un mio fitto volume di versi? // Non credo. Cessiamo la mesta ironia. / Mettiamo una maglia, che il sole va via.» (vv. 7-14)

<sup>308</sup> Dalla raccolta *Una volta per sempre*; F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 238.

<sup>309</sup> Quelli menzionati, nell'ordine, sarebbero un asteroide scoperto nella prima metà dello scorso secolo; un passo svizzero, famosa meta di escursioni; e infine il celeberrimo parco tematico parigino, aperto solo un anno dopo quel tragico «'91».

<sup>310</sup> Cfr. L. Lenzini nell'*Introduzione* a F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. XVIII; «Il passaggio del «non è vero», che rappresenta un *Leitmotiv* in Fortini (si veda *Non è vero, Gli alberi, L'animale*, ecc.: la lotta contro l'apparenza non ha requie)».

<sup>311</sup> «Gli imperatori dei sanguigni regni / guardali come varcano le nubi / cinte di lampi, sui notturni lumi / dell'orbe assorti in empî o rei disegni! // Già fulminanti tra fetori e fumi / irte scagliano schiere di conegni: / vedi femori e cerebri e nei segni / impressi umani arsi rappresi grumi. // A noi gli dèi porsero pace. Ai nostri / giorni occidui si avvivano i vigneti / e i seminati e di fortuna un riso. / Noi bea, lieti di poco, un breve riso, / un'aperta veduta e i chiusi inchiostri / che gloria certa serbano ai poeti.»

lasciò Parigi nel 1735 verso il Sud America  
per determinare la lunghezza di un grado di longitudine  
nelle vicinanze dell'equatore. Qual era la forma  
vera della terra? Tre anni più tardi  
De Maupertuis, che era stato nell'Artide,  
provò che la terra era uno sferoide  
schiacciato ai poli.

La giubba, i sestanti,  
i diari di bordo, i canocchiali  
stanno nelle vetrine dei musei. Noi conosciamo  
o crediamo conoscere  
quale è il rapporto fra parole e immagini,  
fra dolore e coraggio,  
fra giovinezza e tedio  
anche perché fu misurata allora  
la lunghezza di un grado di longitudine.

[Nostro piccolo regno. Eredità sicura.  
Conforto temporaneo. Gloria dell'agrimensura.  
Parte della natura. Tu, speranza e disegno].

Il referente storico - completo di data, nomi e localizzazioni geografiche - si trova concentrato nei primi otto versi, che se non fosse per le spezzature della versificazione si direbbero parte di una scrittura saggistica; tratta da un manuale storico, oppure scientifico. Dal nono verso, l'evento della spedizione viene elevato a qualcosa che arriva a rasentare il trascendente, legato all'interiorità e all'essenza umana. Nell'ultima strofa, costituita da frasi mozzicate e racchiusa entro parentesi quadre, il «grado di longitudine» pare essere addirittura accostato al divino («Nostro piccolo regno. Eredità sicura. / Conforto temporaneo.», «Tu, speranza e disegno»). È la ricerca di una divinità tutta terrena, concreta, *calcolabile*; l'espressione della volontà di razionalizzare l'incomprensibile, ma anche della necessità umana di possedere una dimensione spirituale, progressivamente negata a partire dagli albori dell'età moderna e delle sue scoperte tecnico-scientifiche.

*La spedizione di La Condamine* non è che una delle molte manifestazioni della prevalenza storica nell'*Appendice*, oltre che della varietà di tale dimensione; un ulteriore aspetto, quest'ultimo, che ricorda *Paesaggio con serpente*. La Storia trattata in questa sezione aggiuntiva, tuttavia, non si trova veicolata tanto dalle date (che come abbiamo visto sono soltanto due), quanto in misura decisamente maggiore da luoghi e personaggi storici. È esattamente ciò che accadeva in *Questo muro*, così come nella sezione seicentesca *Di seconda intenzione*.<sup>312</sup> Ad una sezione di «*light verses*», di versi che si vorrebbero leggeri, giocosi, vengono insomma riservati compiti

---

<sup>312</sup> Non è forse un caso, dal momento che anche l'*Appendice* può essere ugualmente considerata una sezione «di maniera» (cfr. P. V. Mengaldo in F. Fortini, *Composita solvantur*, cit., p. 102); come *Di maniera* era anche una delle sezioni di *Questo muro* (*Di maniera e dal vero*).

inaspettatamente importanti: di mantenere un certo filo conduttore con le raccolte precedenti, e di costituire la più diretta interlocutrice storica del libro – del quale essa è, allo stesso tempo, parte e non-parte.<sup>313</sup>

## **4.2 Luoghi e personaggi. Il polo storico dominante nell'Appendice di light verses e imitazioni**

### **4.2.1 I luoghi**

Dei pochi riferimenti geografici riscontrabili nelle sezioni principali, si sarà osservato che alcuni tendono ad affiancare le date; tornano insomma a rivestire quell'unica funzione (già rilevata in *Paesaggio con serpente*) di specificazione dell'informazione storiografica. È il caso dell'«Italia» in *Italia 1977-1993*, che chiaramente sintetizza la stagione terroristica del nostro Paese. Il connubio tra il luogo e la data entro un titolo permette, ancora una volta, di richiamare il “testo a fronte” storico, completando ed integrando il senso della poesia.

Similmente, «Volokolàmskaja Chaussée» divide il proprio verso con l'indicazione temporale che le pertiene («novembre 1941»), in quella brevissima stanza storiografica di «*E questo è il sonno...*». Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un'indicazione didascalica, da manuale, che però in questo caso serve a focalizzare (e “riesumere”) un episodio tanto specifico quanto ignoto; mentre invece «Mosca» al verso 32 («Abbiamo Mosca alle spalle») aiuta a precisare la localizzazione e il contesto della vicenda. Essa inoltre riconvoca quegli ambienti allegorici che se in *Paesaggio con serpente* avevano già visto una drastica diminuzione, in *Composita* sembrano oramai quasi completamente spariti. L'autore però non dimentica di inserire qualche spia della loro persistente rilevanza, come in questo caso: il valore radiante assunto dalla strofa è una conferma della durevole validità allegorica del contesto sovietico.

Altrove, invece, l'indicazione geografica può costituire l'unica traccia di una Storia trattata in maniera figurale. Ci si sta riferendo alla sezione delle *Sette canzonette del Golfo*, dove quel «Golfo» dell'intertitolo rappresenta l'unico rimando al recentissimo conflitto. Si è già parlato della leggerezza, tutt'altro che storiografica, che Fortini decide di riservare alla tematica.<sup>314</sup> Ma

---

<sup>313</sup> Questa scelta sembra testimoniare, ancora una volta, le molte influenze di Manzoni sul nostro poeta. L'Appendice, e questo suo carattere al contempo interno ed esterno rispetto al libro, ricordano molto da vicino la *Storia della colonna infame*: concepita come parte di un capitolo de *I promessi sposi*, poi pensata – per l'appunto – come appendice alla seconda edizione, infine pubblicata come opera a sé stante. Anche in quel caso, all'“appendice” era riservato il compito della trattazione più espressamente storica.

<sup>314</sup> Il caso più rappresentativo è senza dubbio quello della già citata *Lontano lontano...* . Si riporta di seguito la prima parte della composizione, esclusa dalla nota n. 307 – che è anche quella che, a mio avviso, rende meglio tale “leggerezza” poetica: «Lontano lontano si fanno la guerra. / Il sangue degli altri si sparge per terra. // lo 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!» etc. (vv. 1-6)

quell'unico cenno al *Golfo*, proprio perché posto nell'intertitolo, viene automaticamente proiettato in tutta la sezione: si affianca alle singole composizioni, rammenta la tragicità del referente, e proprio per questo aumenta il senso di straniamento indotto dai toni cantilenati e dalle leggiadre allegorie.

Alcuni riferimenti possono alludere anche alla storia personale del poeta, ma non per questo risultano scollegati da valenze collettive.<sup>315</sup> La città di Firenze, per Fortini la «città nemica», legata all'infanzia, alla formazione ermetica e conseguentemente al fascismo<sup>316</sup>, compare in *Il custode* (dalla sezione *La salita*):

Periferia, Firenze, piccole ville  
e buio sotto fronde di un odore  
che quand'ero ragazzo chiamavo l'odore dei grilli.  
Appoggiata la bicicletta al muro,  
presso a una siepe degli anni Trenta mi ascolti.<sup>317</sup>

Oltre al valore simbolico di questa città (intriso di Storia, privata e dunque anche universale), la sua referenza storica è sottolineata dall'indicazione «degli anni Trenta»<sup>318</sup>, che la contestualizza esattamente nell'epoca fascista. L'interlocutore che «lo ascolta» è lo stesso *custode* che dà il titolo alla poesia, qui incarnato da un tale Rolando, guardia giurata e vecchio amico del poeta.<sup>319</sup> Nelle strofe successive, e specialmente nelle ultime due, la figura del custode viene invece progressivamente accostata alla divinità («E ora lascia libero il tuo servo / di cercare la chiave, di stringerla ridendo»; vv. 49-50). È il «*custode immaginario*» di «*E questo è il sonno...*», al quale egli era solito affidare vane suppliche di redenzione<sup>320</sup>, le stesse contenute nella parte finale de *Il custode*:

Cerco dove distendermi, compagno,  
dove posare il respiro.

---

<sup>315</sup> Cfr. nota introduttiva a F. Fortini, *Composita solvantur*, cit., p. 5: «[...] *Composita solvantur*, ultima raccolta di Franco Fortini, che mai come in queste pagine, intessute di motivi personali eppure sottratte a ogni immediato autobiografismo, indaga e mette alla prova la frizione fra privato e pubblico, antichità e modernità, uomo e natura, vita e morte» e P. V. Mengaldo in *ivi*, p. 104: «[...] come Fortini sempre ha inteso, la biografia personale allude cripticamente alla storia».

<sup>316</sup> Cfr. E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, cit., p. 284

<sup>317</sup> Vv. 36-40

<sup>318</sup> Tale indicazione, non trattandosi propriamente di una data, è stata esclusa dall'analisi dei riferimenti cronologici effettuata nel paragrafo precedente.

<sup>319</sup> «Rolando, di *Il custode*», era un compagno di giochi dei miei dieci o dodici anni. Poco dopo la fine della guerra ebbi a incontrarlo a Firenze dove faceva il postino. Nella poesia è, a tutta prima, una guardia notturna». F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 581

<sup>320</sup> «Al mio custode immaginario ancora osavo / pochi anni fa, fatuo vecchio, pregare / di risvegliarmi nella santa viva selva» (vv. 4-6)

Neanche sono depresso, vorrei solo  
un poco meno debole la mente  
meno sconsiderata la speranza. Posso stringermi  
sull'impiantito di quest'alta grotta  
nel primo sonno chiedendo

di risvegliarmi.<sup>321</sup>

La richiesta di redenzione si mescola alla volontà d'annullamento espressa dal «sonno»; la dissoluzione unita alla ricomposizione, lo stesso «comando e augurio» racchiuso dal titolo della raccolta. Una dissoluzione che si materializza nelle *rovine* della Firenze fascista, *leitmotiv* fortiniano contrapposto alla modernità industriale e alla crescita convulsa delle metropoli<sup>322</sup>: «L'«alta grotta» in *Purg.* 27, 87 è la rupe che in una fenditura accoglie il sonno e il sogno di Dante. Qui è detto delle pareti di locali abbandonati e degradati».<sup>323</sup>

Passando all'*Appendice*, si era visto come la prima parte de *La spedizione di La Condamine* abbondasse d'indicazioni geografiche: «Parigi» e il «Sud America», legati alla spedizione del «1735» (v. 2), e infine l'«Artide», da connettere alla seconda parte dell'impresa, avvenuta «tre anni più tardi» (vv. 5-6). L'elencazione delle varie tappe partecipa in misura essenziale al tono manualistico di questi primi otto versi, e naturalmente anche al loro valore storiografico: consentono infatti di ripercorrere virtualmente il percorso che portò alla determinazione della «forma / vera della terra» (vv. 4-5), come se ci si trovasse di fronte a un planisfero o ad una carta nautica. Esse inoltre rafforzano il contrasto con la seconda parte della composizione, decisamente meno concreta e contingente.

La menzione del Golfo Persico torna in *Ancora sul Golfo*. Questa poesia affianca la finta ritrattazione di *Considero errore...*, costituendo con essa un dittico che lega ulteriormente l'indicazione del «'91», contenuta nella “palinodia”, al proprio contesto geografico. Riprende l'intertitolo delle *Sette canzonette*, e va dunque considerata una prosecuzione della sezione, un *post scriptum* a cui si aggiunge ciò che resta da dire, come sottolineato dalla parola «*Ancora*». Il tono si è fatto però nettamente diverso da quello delle canzonette; l'unica che è lecito accostarvi, per solennità e drammaticità dei contenuti, è *Gli imperatori...*:

Ora dei lordi eserciti  
gli insepolti metalli  
di catrame e di ruggine

---

<sup>321</sup> Vv. 64-71

<sup>322</sup> Cfr. E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, cit., pp. 284-290

<sup>323</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 581

dissecchino le valli.  
Ora chi uccise lacrime  
ma solo in sogno; e poi  
dimentichi. Quei suoi  
pianti non giovan più.

Dove già corse il liquido  
che le meningi irriga  
da crani innumerevoli  
magra ahi fili una spiga,  
una avena! Sia l'arida  
spina un pasto alla capra.  
Tanta speranza s'apra  
ai vivi di quaggiù

finché storti gli striduli  
cardini della terra  
cantino e azzurri avvampino  
i mondi nella guerra  
e gli spazi e dei candidi  
astri di là dal tempo  
e vacuo rida il tempio  
dell'Essere che fu...

La composizione risale evidentemente a conflitto ultimato, come suggerisce la prima strofa, la quale esorta a liberare le «valli» dalle armi non più utilizzate (vv. 1-4) e si rivolge a chi «uccise», utilizzando appunto il passato remoto (vv. 5-8). La fine della Guerra del Golfo era stata affrontata anche nelle *Sette Canzonette*, ma in maniera decisamente meno impegnata e più figurale.<sup>324</sup> Dunque la parte “seria” della trattazione è riservata all'*Appendice*; qui addirittura la volontà di rinnovamento, che segue la cessazione delle ostilità, è resa in tette tonalità che intrecciano la dissoluzione organica alla prosecuzione biologica, la vita alla morte, ciò che sta dissolvendosi a ciò che va ricomposto (vv. 9-14). La seconda strofa, dalle raffigurazioni macabre e dalle sonorità sgradevoli, si avvicina moltissimo alla seconda quartina de *Gli imperatori...*<sup>325</sup>: le scene della tregua non sono poi così lontane da quelle della battaglia. È così rivelato il carattere illusorio della pacificazione, la quale contiene in sé il presagio di altre, future stragi, suggerite dagli scenari apocalittici degli ultimi versi (vv. 17-24). L'ultima strofa sembra voler trascinare gli eventi storici appena trascorsi in un processo disgregativo generale, il quale rivela tutta l'infondatezza della «speranza» dei «vivi di quaggiù» nei confronti di un riscatto, o di un disegno provvidenziale («e vacuo rida il tempio / dell'Essere che fu...», vv. 23-24).

---

<sup>324</sup> Nelle poesie *Come presto...*, *Aprile torna...* e *Se mai laida...*

<sup>325</sup> «Già fulminanti tra fetori e fumi / irte scagliano schiere di congegni: / vedi femori e cerebri e nei segni / impressi umani arti rappresi grumi»

La lunga poesia narrativa *Ausgrenzung* ha essenzialmente due particolarità: quella di contenere un elenco abbastanza consistente di rimandi geografici (ricordando un po' *La spedizione di La Condamine*), e di riportare alla Guerra dei Trent'anni, che era stata trattata nella sezione *Il nido di Paesaggio con serpente*. Le regioni e le località nominate sono proprio quelle interessate dalla fase boemo-palatina della guerra, la stessa a cui Fortini si riferiva nella raccolta precedente<sup>326</sup>: la «Turingia» (ripetuta ai vv. 1 e 7), la «Svevia», la «Slesia», l'«Assia», la «Prussia», o più generalmente la «Germania»; e la «Stiria», regione austriaca.

Vagolano in Turingia enormi gatti  
simili a linci, gonfi di minaccia.  
Vanno per qualche loro strana traccia,  
nemici agli abitati ed ai recinti.  
Stanno nei boschi, se li incontri, immobili.  
Pronti a strapparti, se li attacchi, gli occhi.

Nella torva Turingia era leggenda  
che al tempo della guerra dei Trenta Anni,  
quando fu in agonia la Germania tutta,  
quando per le città torme di lupi  
e di feroci contadini erravano  
di Svevia in Slesia o d'Assia in Prussia o in Stiria  
e nei conventi occulti fra le nevi  
pie suore si cibavano di fantoli  
conservati in nefande salamoie,

smarrito il sanguinoso reggimento  
fuggiasco in fondo ai geli del gennaio  
e per irrigiditi ferrei boschi  
l'arrembata cavalla abbandonando,  
tale Freiherr von Lynx perdé in breve ora  
le pistole, lo stocco e la speranza.  
Poi ristretto nel cavo d'una quercia  
Passò dove trent'anni sono un attimo.<sup>327</sup>

In una poesia che tratta essenzialmente della cruenta leggenda circa l'origine del nome "lince"<sup>328</sup>, non mancano puntuali riferimenti di tipo storico: oltre alla menzione diretta della guerra

---

<sup>326</sup> Cfr. cap. 3, nota n. 269

<sup>327</sup> Vv. 1-23

<sup>328</sup> «In caute schiere a mezza notte i gatti / silvestri, per sfrenata fame acerbi, / strazio di quelle viscere menando / il cattolico cuore lacerarono / (solo i mustacchi sdegnando e le chiome / che ritorte stringeva in lunga treccia) / e le frattaglie ai pie' dei pini sparsero / finché nullo di lui segno rimase / fuor che l'ossa scomposte. / Ma il suo nome, / che alle cose consegue e «Lince» suona, / calò nelle latèbre e nelle reni / di quei felini, quasi che le mamme / (in ferocissime nozze convulse) / dell'animale di vista acutissima / cui ornano crudeli ispidi ciuffi / le fini vette delle orecchie e i baffi / di imperiale moschettiere, avessero / il seme accolto che poi fecondo / fino ai gatti moderni e vive e vige.» (vv. 24-43)

(v. 8), il caso più eclatante è rappresentato dal dodicesimo verso, costituito di sole indicazioni geografiche. Certamente Fortini non avrà voluto scindere l'aneddoto dal retroscena di realtà nel quale esso affonda le radici; viene però da pensare che quello della leggenda non sia che un pretesto per ritornare al secolo favorito da Manzoni. La violenza efferata delle linci, inoltre, potrebbe essere letta come una figura del sanguinosissimo conflitto seicentesco, e più in generale della violenza storica *tout court*.

L'ultima strofa, infine, lascia intravedere gli anni più recenti: si passa dalle guerre religiose del Seicento al dramma contemporaneo della Germania divisa in due.

Nella Turingia tetra gatti immani  
di dilatate immobili pupille  
dimostra a dito, in suo corso, il viandante,  
custodi degli spazi inabitati  
che il Comunismo desolò lasciando  
solo quei minacciosi e consci e strani.

La Turingia è infatti una regione tedesca centro-orientale, che di conseguenza dopo la Seconda guerra mondiale finì sotto il controllo sovietico. La leggenda seicentesca, insomma, riserva spazio addirittura ad un brevissimo *reportage* sull'occupazione russa della Germania orientale (vv. 48-49).

La poesia *Limes*, rifacimento o traduzione<sup>329</sup> anch'essa narrativa e dal tono aneddótico, riporta invece all'Impero romano. A rimandarvi contribuisce il nome «Decio Costanzo» (probabilmente d'invenzione, al v. 3), ma soprattutto la menzione della città di Roma (vv. 9, 19) congiuntamente a quella del Danubio (v. 18), che tratteggiano una situazione "periferica", a est (da cui il titolo *Limes*) dell'Impero.<sup>330</sup> È possibile ravvisare anche qui dei cenni alla contemporaneità, seppur molto indiretti: nell'incertezza dei tempi (evocata, nella poesia, dalla minaccia delle invasioni barbariche, ai vv. 9-10); nell'espressione «sonno d'aprile» (v. 19), che unisce il *leitmotiv* fortiniano della volontà d'annullamento a quello della primavera, rappresentazione allegorica dell'assenza di conflitti, utilizzata normalmente in contesti contemporanei.<sup>331</sup> Infine nell'atto della diserzione,

---

<sup>329</sup> È presente infatti un'epigrafe che recita «*da Horia Goga*».

<sup>330</sup> «Tornava attraverso la sera / stringendo ai cuoi la mantella / Decio Costanzo, Legio Fulminata. / Voci venivano dai fiumi. // Guardò il giovane che ora mangiava / inquieto fra i soldati. / Inutile parlargli, domani / verso occidente l'avrebbero mandato. / A Roma, d'uomini c'era bisogno / per murare alte mura. I tempi erano incerti. // Quando fu notte alta uscì dal campo / senz'armi. Provò il ghiaccio. / Molto lontani dall'altra riva i canti / credeva udire. «Per uno / che viene, un altro vada», / pensava disertando. // Nell'alba lo cercarono i soldati. / Con tuono il disgelo spezzava il Danubio. / Roma era ancora nel sonno d'aprile. / Il giovane scita si svegliava felice.»

<sup>331</sup> È infatti frequentissimo l'uso nelle *Sette canzonette del Golfo*: si veda ad esempio *Come presto...* («Ma è domenica, è marzo: non senti / che un altr'anno, e il suo peggio, svani?»), vv. 13-14) oppure *Aprile torna...* Cfr. par. 4.3 del presente capitolo.

raccontato, si direbbe, con un certo compiacimento; per Fortini, espressione del pensiero eretico e di una posizione politica controcorrente.

L'ultimo cenno geografico interno all'*Appendice* si trova nella poesia *Durable 5168* e rimanda ancora alla divisione postbellica della Germania, questa volta però relativamente alla parte occidentale. Potrebbe passare facilmente inosservato: è inserito nel primo verso, che riporta la denominazione di un paio di *floppy disk* nei quali l'autore aveva salvato le proprie liriche durante i suoi ultimi anni.<sup>332</sup>

*Durable 5168* Made in West Germany  
piccolo libro d'ore per due dischetti  
il mio sommario dunque è tutto qui?  
(Ma io dimoro là, dove mi metti).<sup>333</sup>

«West Germany» sembra essere semplicemente parte di una dicitura, priva di alcun valore storico. Il componimento in effetti è incentrato sulla vecchiaia del poeta, sul rapporto intergenerazionale («la tetra nipote» al v. 8) e con i nuovi supporti tecnologici, che cambiano il modo di fare poesia - e non solo.<sup>334</sup> Proprio ad essi, come ad una materialissima divinità postmoderna, l'anziano poeta rivolge ora la sua supplica d'annientamento (vv. 10-12).

L'attestazione «Made in West Germany», ad ogni modo, rappresenta un'indiscutibile testimonianza del drammatico periodo di suddivisione del territorio tedesco. Legata, nello specifico, agli anni direttamente a ridosso della riunificazione: tra la fine degli Ottanta e i primissimi Novanta, quando i *floppy disk* cominciavano ad entrare nell'uso comune. Si tratta in questo caso di una "traccia" storica, all'apparenza involontaria; ma il fatto che l'autore, a distanza di così pochi componimenti, faccia riferimento alle due Germanie per ben due volte, invita naturalmente a non escludere un suo interesse di fondo per la vicenda.

#### 4.2.2 I personaggi

Dall'analisi dei riferimenti spaziali è facile rilevare la discrasia tra il corpo principale della raccolta e l'*Appendice*, che trova conferma nella distribuzione di nomi legati a episodi o momenti storici. Tra le prime cinque sezioni, quella di «Klockov» è certamente la presenza più importante:

---

<sup>332</sup> Fonte: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/tra-le-poesie-scartate-di-franco-fortini/>

<sup>333</sup> Vv. 1-4

<sup>334</sup> «Sto come ai giardinetti il vecchio quasi cieco / finché un sole scarlatto fine secolo / dai vetri del dicembre specchiati negli stagni / la tetra nipote riporti che lo riaccompagni. // Oro delle mie preci della *Durable 5168* / oh dissigilla i files, selezionali, annientali. / *Don't save, don't save!* Inizializza di netto! / Di qui toglimi giovane, contro la sera lenta.» (vv. 5-12). Interessante quell'eco ungarettiana al v. 5 (cfr. con *Soldati*: «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie»), che rappresenta una sorta di "ritorno alle origini" poetiche da parte dell'anziano Fortini.

allegoria e incarnazione di tutti i *vinti*, parte di quel frammento radiante che, posto alla fine del libro, getta sprazzi di significato su tutte le altre composizioni; traccia residua dei Paesi allegorici fortiniani, poiché legato alla Russia. Pochi personaggi, nelle raccolte fortiniane, arrivano ad assumere una tale profusione di significati.

Gli altri rari casi di riferimenti onomastici sono molto meno significativi. Si può incontrare ad esempio «*Agrippa d'Aubigné*», scrittore e poeta francese dell'età barocca, nell'epigrafe a *L'inverno* (da *La salita*)<sup>335</sup>. Siamo ancora una volta di fronte ad un esercizio di traduzione, strascico di quel *ritorno del Seicento* che contraddistingueva *Paesaggio* e soprattutto *Di seconda intenzione*. È una poesia estremamente fortiniana, che tratta dell'inverno come metafora della vecchiaia: l'ultima stagione dell'esistenza che porta alla morte, «porto» atteso e sospirato («Beata estrema età l'inverno viete / Che tutto gode e più non dà travaglio», vv. 29-30). È questa un'allegoria molto frequente anche in Fortini, specialmente nell'ultima raccolta; spesso associata al desiderio d'annullamento, sempre più congiunto al dolore fisico indotto dalla malattia.<sup>336</sup>

Altro poeta del passato (seppur decisamente più recente) è *Saba*, che appare all'interno delle *Elegie brevi*. La poesia omonima affronta nuovamente il tema della vecchiaia, ritraendo l'io lirico, ormai anziano, mentre si sforza di ricostruire mentalmente alcuni versi del poeta triestino. Ma l'«errore» del ricordo diventa epifania di qualcos'altro: di un errore<sup>337</sup> ben più profondo, riconosciuto da chi, al termine della propria vita, giunge finalmente a distinguere il «vero», il *senso*.

Va la memoria ad un verso di Saba.  
Ma ne manca una sillaba. Per quanti  
anni l'ho male amato  
infastidito per quel suo delirio  
biascicato, per quel rigirò

---

<sup>335</sup> «Le mie voglie, più sterili che belle, / Volano via. Voi lo sentite, rondini, / Si dissipa il tepore, avanza il freddo. / I nidi siano altrove. Non turbate / Di ciarle i sonni, di sterco le mense. / Dorma in pace la notte del mio inverno. // Scarso si trae ormai sul mondo il sole. / Meno scaldava ma illumina costante. / Senza rimpianti mi tramuto, quando / Di falsi amori fatui mi rimorde. / L'inverno amo, che me di vizi monda, / Di morbida l'aria, di serpi la terra. // Candido il capo gravano le nevi. / Stempa quei geli il sole che mi è lampada / Ma scioglierli non può, corto è febbraio. / Nevi, scorrete al cuore in freddi rivi / Né cenere arda che altri incendi avvivi / Quali, cinto di fiamme, un giorno amai. // Spenta la vita, già non sarò spento. / Lampeggerà di me lo zelo santo / Ardente per la santa arca divina. / Sia dei miei resti un olocausto ai templi, / Ghiaccio ai fuochi empî, resina ai celesti, / Torcia raggianti e no funesta fiaccola. // Breve il piacere ma breve la doglia. / Di usignoli il silenzio e di Sirene. / Nessuno, vedi, i frutti e i fiori coglie / Né speranze lusinga ombra di bene. / Beata estrema età l'inverno viene / Che tutto gode e più non dà travaglio. // Ma prossima è la morte e a una immortale / Vita, chiusa la falsa, apre le porte, / Vita di vita e morte della morte. / Chi agli agi fugge per amar naufragi? / A chi, più del riposo, il viaggio piace / E il lungo errare è più dolce del porto?»

<sup>336</sup> Si veda *Durable 5168*, o anche *E tièntele per sante...*: «E tièntele per sante queste sere / dell'anno nel mese ultimo, le nere / le di nafta e carbone lorde sere! / Tièntele care, ghiaccio prega e neve, / compatte chiuse lunghe notti vere... // Quando tra gli echi estremi degli schianti / sui vomiti che chiazzano gli asfalti / l'Epifania avrà menato via / tutte le feste, il raggio del gennaio / stridendo ai vetri cremisi sue ire // ti chiederà, vecchia carne, di uscire.»

<sup>337</sup> Si ricordi che *errore* è una fondamentale parola fortiniana, come testimonia il titolo della raccolta *Poesia ed errore* (poi divenuto *Poesia e errore*).

d'esistenza...

E ora che riposano  
il suo libro e il mio corpo  
indifferenti  
come un sasso o una pianta  
o una invincibile ombra nel bosco  
(nel vuoto il sole s'avventa  
e un'iride ne grida) riconosco  
con lo stupore di chi vede il vero  
lunga la poesia, lungo l'errore.<sup>338</sup>

Entrambi i poeti dunque, siano essi barocchi o primonovecenteschi, vengono curiosamente accostati alla vecchiaia, che senza dubbio costituisce una delle tematiche dominanti in *Composita*. L'immagine che se ne ricava è un po' quella di un anziano poeta che trascorre i suoi ultimi giorni rimuginando sui propri modelli, cercandovi quasi ossessivamente un'identificazione.

Non sono presenti altre personalità notevoli, collegabili alla Storia o ad un'epoca passata, in queste prime cinque sezioni.<sup>339</sup> Passando all'*Appendice*, sono sicuramente da ricordare «La Condamine» e «de Maupertuis», nomi di scienziati legati alla stagione dell'Illuminismo, che contribuiscono al tono “manualistico” e storiografico della prima parte de *La spedizione di La Condamine*.

La parte finale della sezione è quella che meglio esibisce la sua natura “di maniera”. È costituita da una serie di brevi, talvolta brevissimi componimenti, che recano nel titolo nomi di poeti o pensatori delle epoche più disparate: *Orazio al bordello basco*, *Da Hegel*, *Da Baudelaire*, *Da Brecht*, *Da Heaney*. Si tratta ancora naturalmente di traduzioni e rifacimenti, dal carattere perlopiù leggero e sperimentale. *Orazio al bordello basco*, ad esempio, è un originalissimo e ammodernato

---

<sup>338</sup> Vv. 6-20. Di seguito si riporta il resto della poesia: «La mattina di luglio / e a volo l'acqua della manichetta / va su gradini e foglie / e là di certo contenta mia moglie / allegra agita lo scintillio... // [...] // *Parevi stanca, parevi ammalata / ma t'ho conosciuta, io che t'ho amata.*» I due versi in corsivo, come ricorda la nota autoriale, «sono in *Carmen*, di *Trieste e una donna*.» (F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 581)

<sup>339</sup> In realtà si riscontrano altre tracce di nomi, ma non tali per cui sia possibile attribuirvi un sicuro valore storiografico. Tra le *Elegie brevi* ci si era già imbattuti in *Per J. -Ch. V., dopo una lite*; un titolo più “epigrammatico” che storiografico, così come quello della poesia immediatamente precedente, *In memoria di E. V.* Le forme abbreviate creano un alone d'incertezza attorno all'identità delle persone; *E. V.* potrebbe essere Elio Vittorini, ma non viene data alcuna conferma di questo. Un po' più facile è il caso di *J. -Ch. V.*, perlomeno per un lettore che avesse già affrontato *Paesaggio con serpente* (cfr. nota n. 303); ma arrivando a stabilire che si tratta, con ogni probabilità, di Jean-Charles Vegliante, si converrà sulla sostanziale irrilevanza storica del personaggio. Allo stesso modo, *Dove ora siete...* contiene una sfilza di nomi non chiaramente identificabili: «E anche tu, Giacomo, te ne sei andato via / nel vello di te medesimo impigliato. / Piangere non sai più sai solo leggere / e in tuo terrore quasi piangendo leggi. // E vattene anche tu, Alfonso e tu Pier Giorgio / e tu Grazia che ormai / e Elio e Raniero e Vittorio / e quanti ancora.» (vv. 5-12). Ad alcuni di questi presunti «studenti» (v. 1) - che in realtà s'intuiscono essere anime di *scomparsi* («te ne sei andato via», v. 5; «Alla porta li accompagno con un benevolo sorriso. / E «tornate» dico a quelli che non torneranno», vv. 15-16) - verrebbe spontaneo assegnare un'identità: «Giacomo» potrebbe essere forse Giacomo Noventa, «Elio» Vittorini, «Raniero» Panzieri e «Vittorio» Sereni, tutte personalità scomparse e care a Fortini. Non ci è dato però saperlo con certezza.

rifacimento del *Carpe diem* oraziano, giocato tutto sulla scelta di parole che si avvicinano al suono di quelle dell'ode di partenza.<sup>340</sup> È chiaro che il suo valore, più che nel contenuto, sarà da ricercare in quella sua forma straniata, negli effetti sonori determinati da parole, neologismi e onomatopée. Fortini tuttavia non manca d'inserire anche qui un rapidissimo cenno alla Storia e alla contemporaneità: è da leggersi in quell'«E.T.A.» (v. 8) che “traduce” l'«aetas» dell'ode oraziana. Si tratta dell'abbreviazione di Euskadi Ta Askatasuna, un'organizzazione terroristica separatista d'ispirazione marxista-leninista, creata nel 1958, che mirava all'indipendenza del popolo basco; ed ecco spiegato il titolo del rifacimento fortiniano.

*Da Baudelaire* rivela un Fortini ugualmente inedito, più vicino al poeta epigrammatico de *L'ospite ingrato* che non a quello convulsamente impegnato di questi ultimi anni.<sup>341</sup> *Da Hegel*, invece, è un esercizio poetico basato sulla dialettica, cifra stilistica e ragionativa di Fortini. È l'opposizione giovinezza-vecchiaia a trovare rappresentazione in questo distico, che sembra fondere il pensiero del filosofo tedesco con quello del nostro poeta:

Naviga per l'oceano con mille vele il giovane.  
Muto al porto si trae sulla barca superstite il vecchio.

Un po' meno schiettamente sperimentali e più vicine ad una traduzione poetica vera e propria sono, infine, *Da Brecht* e *Da Heaney*.<sup>342</sup> *Composita solvantur* conclude insomma con il Fortini traduttore, e specialmente con Brecht, il poeta prediletto, presenza ricorrente dell'intera produzione. Ad ogni modo, al di là degli intenti poetici (più o meno seri o sperimentali), una tale ricchezza e varietà di nomi riporta più che mai al Fortini di *Paesaggio con serpente*; e come accadeva allora, contribuisce in maniera essenziale alla percezione di una componente storica preponderante in questa zona liminare del libro.

---

<sup>340</sup> «Tu, neh, chi è serio uscire lo fai. Che mucchi, che tibie / fini, di dèe, a un *drink*, Leucònoe, che al *Babylone* / tendevi i numeri! Meglio qui checche arrapàte / (sia plurinsieme sia in tribù: hippies tre?); l'ultima / che in coppia di seta debilita, pomicia, da fare / un treno... Lo sai? Vini e liquori e il pazzo in breve / spelonca rese il cesso. Tum, occhio, tum! Fugge livida / l'E.T.A. Corpodio, a che ominidi credi? È la il poster.»

<sup>341</sup> «1 / Tetta solenne e dolce mi va giusta / Ma se tosta non è poco mi gusta. / Mica vengo, dio cristo!, da Houston o da Brema / Per bear mi di rimmel, siliconi e gel-crema. // 2 / Qui giace un che per troppo amor di fiche / di sé, giovane ancor, nutrì formiche.»

<sup>342</sup> *Da Brecht*: «Se al vuoto anzi tempo mi volgo / ricolmo rientro dal vuoto. / Quando pratico col niente / torno, il mio compito, a saperlo. // Quando amo, quando sento, / anche mi logoro, lo so. / ma, più tardi, dentro il gelo / riarderò.»; *Da Heaney*: «Un rovo rosso come trucco di ragazza. / Fra la strada maestra e la traversa / a una distanza fradicia e piovosa / alti gli ontani sui giunchi. // Là sono i fiori di palude del dialetto / e le corolle immortali dai nitidi ritmi / e quel momento quando l'uccello canta così accosto / alla musica di quello che accade.»

### 4.3 Una rappresentazione strutturale della dialettica Natura-Storia

Se il polo storico della raccolta viene dislocato e posto in sede d'*Appendice*, nelle sezioni principali, come si è osservato, la presenza storica dirada nettamente, ma di certo non sparisce. Quei pochi indizi storiografici, in forma di date o di nomi, che qua e là si possono ancora rinvenire, sembrano trovarsi lì proprio a testimonianza di questo: del fatto che l'autore non ha rinunciato al suo confronto con la Storia, ma invita anzi a continuare a ricercarla. Certo, sotto altre forme; che sono, lo si è già detto, essenzialmente quelle allegoriche.

Si è anche detto che pure la sezione che si direbbe più storiografica, quella delle *Sette canzonette del Golfo*<sup>343</sup>, vanta in realtà di ben pochi referenti ai fatti contemporanei. Questo perché la Storia, anche qui, è trattata in maniera largamente allegorica: le *canzonette* si susseguono come l'alternarsi delle stagioni, le quali vengono associate ai momenti di guerra o di tregua. La sezione apre con *Ah letizia...* e con la rappresentazione di un piccolo idillio estivo, un giardino domestico dove l'unica presenza umana è quella del vecchio poeta. Questa è anticipata, nella seconda strofa, dal suono di «Lontanissime sirene» (v. 6), segnali di conflitti quasi irreali nella loro distanza e alterità. La natura, la quiete e il «sole» sono rappresentazioni della pace («Che domenica, che pace!», v. 8); la figura umana risulta invece collegata alla guerra. Ma anche l'idillio presenta qualche minimo segno di corruzione, sufficiente a contestarlo e a considerare la parzialità del punto di vista umano, con il quale si guarda alla «natura»:

Le formiche in fila vanno.  
Vanno a fare, ehi! qualche danno  
alle pere già mature...  
Quanto sole è sul muretto!  
Le lucertole lo sanno.<sup>344</sup>

*Lontano lontano...* parla un po' più direttamente della guerra, però attraverso distici leggeri e cantilenati, da filastrocca.<sup>345</sup> La ripetizione «Lontano lontano» rimanda alle «Lontanissime sirene» della poesia precedente, e conferisce una dimensione quasi fiabesca a questa guerra «degli altri» (v. 2). In *Se la tazza...* torna dominante l'allegorismo: l'Io lirico prega una «gentilissima ragazza» (figura della natura, della primavera, e dunque dell'assenza di conflitti) di rendergli la propria tazza,

---

<sup>343</sup> Per l'analisi della sezione si fa riferimento a R. Talamo, *Per una lettura delle «Sette canzonette del Golfo» di Franco Fortini*, in <http://www.ospiteingrato.unisi.it/per-una-lettura-delle-sette-canzonette-del-golfo-di-franco-fortini/>

<sup>344</sup> Vv. 11-15. Di seguito il resto della lirica: «Ah letizia del mattino! / Sopra l'erba del giardino / la favilla della bava, / della bava del ragnetto / che s'affida al ventolino. // Lontanissime sirene / d'autostrada, il sole viene! / Che domenica, che pace! / È la pace del vecchietto, / l'ora linda che gli piace.»

<sup>345</sup> Cfr. note n. 307 e 314

che rappresenta la felicità dell'anziano poeta; ma una felicità tutta gretta, domestica, egoisticamente fine a se stessa.<sup>346</sup>

A metà esatta della sezione è inserita *Gli imperatori...*, l'unica composizione che per tono e forma metrica si addice alla drammaticità degli eventi di cui si sta parlando. Ma la severa solennità dura pochissimo, perché subito dopo si trova *Come presto...*: «Come presto è passato l'inverno / fra clamori terribili e vani!» (vv. 1-2). L'«inverno» è chiaramente allegoria della guerra ormai terminata, cui è contrapposta la primavera, che torna faticosamente a farsi strada:

Le battaglie di popoli estrani  
che mai sono in confronto all'eterno,  
all'eterno degli ippocastani  
che dai ceppi si industriano lenti  
a sperare germogli lassù?<sup>347</sup>

Nella seconda strofa la primavera torna ad assumere le sembianze della «gentilissima ragazza», che ora osserva pigramente il lento dissolversi dell'inverno.<sup>348</sup> Gli ultimi due versi, seppur nell'ironia e nel rivestimento allegorico del discorso («marzo» è il mese in cui inizia la primavera, cioè l'assenza di conflitti), contengono un reale riferimento storico: George Bush aveva dato l'annuncio della fine delle ostilità il 27 febbraio<sup>349</sup>, dunque veramente quel marzo 1991 sembrava rappresentare l'inizio di una nuova stagione di pace:

E tu assorta graziosa annoiata  
sul terrazzo, in pigiama pervinca,  
forse chiedi al mattino che vinca  
come il sole la bruma ostinata  
così il bene sui campi cruenti?  
Ma è domenica, è marzo: non senti  
che un altr'anno, e il suo peggio, svani?

*Aprile torna...* riprende la forma “seria” del sonetto, virandola però verso espressioni leggere. Sviluppa il tema della primavera e della frivola spensieratezza ad essa associata, ritraendo un gruppo di ragazzi e ragazze nella serata di un borgo in festa.<sup>350</sup> Ma alcuni indizi sembrano

---

<sup>346</sup> «Se la tazza mi darai / che mi piace, la mia tazza / con il manico marrone, gentilissima ragazza, / tu felice mi farai. // Il suo manico ha il colore / del più vivo e ricco tè / ma riflette anche il turchino / del leggero cielo se / è leggero come te.»

<sup>347</sup> Vv. 3-7

<sup>348</sup> Ma un rimando alla stagione primaverile è rappresentato dal colore del suo pigiama, «pervinca» (v. 9), che è anche il nome di una pianta sempreverde.

<sup>349</sup> R. Talamo, *Per una lettura delle «Sette canzonette del Golfo» di Franco Fortini*, cit.

<sup>350</sup> «Aprile torna e a sera un frescolino / irrita gote di ragazze accese: / in un palio ciclistico protese / volanti rubiconde mutandine. // Come rauche ora vociano parole / quasi laide nell'aria della sera! / Fu dolce, in altro tempo, primavera.

contraddire la gaiezza della visione; «Fu dolce, in altro tempo, primavera.» (v. 7) indica che qualcosa è cambiato irrimediabilmente rispetto al passato. La primavera e la bellezza femminile appartengono ad un'altra età, ormai lontana per il poeta. Le voci dei giovani sono «rauche», «quasi laide» (termine che anticipa il titolo della poesia successiva, *Se mai laida...*), non gioiose o gradevoli; la seconda quartina e la prima terzina sembrano riprodurre l'asprezza di queste voci, riunendo sonorità dure e disarmoniche («Godono pepsi cola ignude gole», v. 8; «di zinne e deltòidi ribaldi», v. 10; «e d'altro che acre un dì mi fu diletto», v. 11). L'Io lirico non è più in grado di trarre un «sensibile diletto» da queste scene; «Sì, d'aprile il dormire è cosa bella» è la conclusione amaramente ironica. All'anziano poeta non resta che rassegnarsi al *sonno* della morte e dell'annullamento.

*Se mai laida...* completa il ciclo annuale rappresentato dalle *canzonette*, riferendosi all'autunno: momento dedicato alla pulizia del giardino, relazionata però all'operazione di "polizia" messa in atto durante la prima guerra del Golfo.<sup>351</sup> La forma metrica (tre strofe di cinque versi) riprende quella di *Ah letizia...*, e pure i versi 9 e 10 («Quanti soli già lontani / la lucertola mirò!») vi rimandano esplicitamente<sup>352</sup>, "chiudendo il cerchio" delle *Sette canzonette*. L'autunno infestato dalla limaccia è un'altra stagione che si prepara a nuove guerre, ma rappresenta anche la vita del poeta che si avvia alla propria fine. Sorte individuale, dell'Io lirico, e sorte collettiva s'intrecciano nell'ultima strofa, dove l'«ultimo fiele» (sostanza vitale residua) è rivolto a «dèi crudeli e ignoti», che sono gli dèi della guerra, gli *imperatori* della quarta canzonetta. L'Io lirico finisce con l'identificarsi completamente nella «limaccia» («plasma e anima rimetta», v. 8 e «A che vomito mi voti», v. 14), allegoria delle vittime del Golfo, e mira alla medesima sorte d'annientamento («vv. 14-15):

Lento a dèi crudeli e ignoti  
 va il mio bruno ultimo fiele...  
 Dove volgi, ansia fedele?  
 A che vomito mi voti,  
 cara meta che non so?<sup>353</sup>

---

/ Godono pepsi cola gole ignude. // I ragazzi le annusano. Una bella / passò, di zinne e deltòidi ribaldi / e d'altro che acre un dì mi fu diletto. // Ma come mai sensibile diletto / trovar non so che me attonito scaldi? / Sì, d'aprile il dormire è cosa bella.»

<sup>351</sup> «Le *Canzonette del Golfo* sono del 1991. In quell'anno, oggi quasi fatta dimenticare, una operazione di "polizia" tra il Golfo Persico e Bagdad ammazzò centinaia di migliaia di persone, aprendo nuova era nelle relazioni internazionali». F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 581

<sup>352</sup> Cfr. con i vv. 14-15 di *Ah letizia...*

<sup>353</sup> Vv. 11-15. Di seguito il resto della lirica: «Se mia laida una limaccia / quando a ottobre l'aria è spenta / lenta bava perse lenta / che di lunga e liscia traccia / porri o sedani segnò, // metaldèide in grigi grani / fai che inghiotta; e a globo stretta / plasma e anima rimetta. / Quanti soli già lontani / la lucertola mirò!»

Quella delle *Sette canzonette del Golfo*, ad ogni modo, rimane la più “storiografica” delle prime cinque sezioni, proprio perché l’allegorismo traduce un preciso momento di cronaca, con tutte le sue fasi: l’inizio dei conflitti, i combattimenti, la tregua, la cessazione delle ostilità. Ma altrove la situazione è ben diversa; si scorgono molte figurette animali o vegetali, che s’intuiscono essere allegorie storiche, però mai direttamente collegabili a specifiche occasioni. La Storia è a tal punto astratta e generalizzata da coincidere *in toto* con la Natura, ora chiamata a rappresentarla.

Di tutte, la sezione *L’animale* (eloquentemente, la prima della raccolta) è quella in cui l’allegorismo naturale riveste una maggior rilevanza. L’intertitolo proviene dalla lirica *Stanotte...*, che al di fuori di *Composita solvantur* era stata pubblicata col medesimo nome. È questa probabilmente la poesia più rappresentativa della raccolta, grazie anche alla magistrale lettura compiuta da Romano Luperini<sup>354</sup>, che ha contribuito molto a valorizzarne il pregio. Viene evocata la lotta tra due piccoli animali – non meglio specificati - che sintetizza il rapporto oppresso/oppressore. Le tracce di questa lotta (ritorna il «fiele», figura d’inganno e di violenza storica<sup>355</sup>) sono visibili l’indomani all’Io lirico, lasciando intendere che uno dei due abbia prevalso sull’altro. Ma l’apparente trionfo riserva delle imminenti, atroci sofferenze al piccolo predatore: la sua vittima era stata precedentemente avvelenata, e lui stesso è ora condannato a riviverne i tormenti. Gli ultimi due versi, evocando scenari da *Passione cristologica*, determinano l’umanizzazione dell’indefinito animale: esso è «la bestia umana»<sup>356</sup>, che è sempre al contempo vittima e prevaricatore. Questo finale, che riunisce vinti e oppressori in una morte redentrice («cieco di luce», v. 14; «pietà», v. 15) può a buon diritto essere definito ‘manzoniano’, così come lo è il ritmo da *Inni sacri* che irradia il componimento.<sup>357</sup> Fortini non abbandona l’illustre predecessore in queste ultimissime prove poetiche, nemmeno laddove le tensioni storiche sfumano nell’apologo:

Stanotte un qualche animale  
ha ucciso una bestiola, sottocasa. Sulle piastrelle  
che illumina un bel sole  
ha lasciato uno sgorbio sanguinoso  
un mucchietto di visceri viola  
e del fiele la vescica tutta d’oro.  
Chissà dove ora si gode, dove dorme, dove sogna  
di mordere e fulmineo eliminare  
dal ventre della vittima le parti  
fetide, amare.

---

<sup>354</sup> R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, cit., pp. 100-109

<sup>355</sup> Con questo significato essa ricorreva - come si ricorderà - in *Paesaggio con serpente*, spesso associata alla *serpe*; cfr. cap. 3, p. 74.

<sup>356</sup> R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, cit., pp. 100-109

<sup>357</sup> Cfr. E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, cit., p. 288

Vedo il mare, è celeste, lietissime le vele.  
E non è vero.  
Il piccolo animale sanguinario  
ha morso nel veleno  
e ora cieco di luce  
stride e combatte e implora dagli spini pietà.

Il fatto che non si precisi la specie o la natura dei due animali, e soprattutto del predatore, facilita la sua identificazione nella «bestia umana»; ma favorisce anche il carattere *vuoto* dell'allegoria<sup>358</sup>, tale per cui non è possibile associarvi alcun significato univoco. In Fortini tuttavia, come afferma Luperini<sup>359</sup>, l'allegoria vuota tende ostinatamente al significato, e anzi ne testimonia l'assoluta necessità. È quindi possibile avanzare plurime congetture sull'identità dei due *animali*, tutte ugualmente ammissibili.

L'allegorismo fortiniano assume queste caratteristiche anche laddove le rappresentazioni naturali vantano una maggior concretezza. La raccolta abbonda di figure animali dalle connotazioni umane e dalla referenza mai precisabile: lo «scorpione mentecatto», i «rospetti perplessi», i «muggini inebetiti», il «ragno stolto». Anche le figure vegetali possiedono la medesima caratterizzazione; «l'intelletto delle erbe», le «erbe bambine», le «pensose antiche piante», etc. *Le piccole piante...* è una sorta di manifesto programmatico della poesia «dalla parte dei vinti», e probabilmente il testo di *Composita* che esprime al meglio tale poetica. I vinti rivestono le sembianze di queste «piccole piante», un «gregge di foglie» a metà tra la rappresentazione animale e vegetale. Gli ultimi due versi, ancora una volta, accomunano il poeta alla loro sorte, riunendoli in un medesimo e generale destino d'annullamento:

Le piccole piante mi vengono incontro e mi dicono:  
«Tu, lo sappiamo, nulla puoi fare per noi.  
Ma se vorrai entreremo nella tua stanza,  
rami e radici fra le tue carte avranno scampo».

Ho detto di sì a quella loro domanda  
e il gregge di foglie ora è qui che mi guarda.  
Con le foreste riposerò e le erbe sfinite,  
vinte innumerevoli armate che mi difendono.

Nelle prime cinque sezioni, insomma, è la sfera naturale a prevalere, attraverso quest'uso spregiudicato delle allegorie; ed essa ingloba in sé la Storia, restituendola nelle proprie forme. Quest'ultima domina invece incontrastata nell'*Appendice*, ove l'allegorismo non la intacca

---

<sup>358</sup> Di «allegoria vuota» aveva parlato per la prima volta Lukács, e la definizione viene ripresa in R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, cit., p. 109

<sup>359</sup> *Ibidem*

minimamente. Sembra proprio che Fortini organizzi, internamente alla raccolta, una rappresentazione “strutturale” della dialettica Natura-Storia, che ha sempre rivestito significati fondamentali nelle sue opere.<sup>360</sup> Che è al tempo stesso opposizione e sintesi, in quanto naturalmente di dialettica hegeliana si tratta: e in effetti, mentre la partizione tra corpo principale e *Appendice* oppone i due termini, l’allegorismo delle sezioni principali - immagini naturali ma dal significato storico - rappresenta il momento sintetico, la loro compresenza.

Tutto questo, del resto, si trova magnificamente rappresentato dall’«epitome autobiografica» di «*E questo è il sonno...*»: discrimine tra le due parti del libro, dunque tra i due termini oppositivi, ma che unisce in sé allegorie naturali e un frammento di storiografia *pura*, priva di rivestimenti figurati.<sup>361</sup> Un compendio di cifre stilistiche, retoriche e ragionate che riproduce la sostanza di tutta *Composita solvantur*: ciò che la rende, in assoluto, la più riuscita e la più alta delle opere poetiche fortiniane.

---

<sup>360</sup> Secondo Bonavita, sarebbero state concepite all’insegna della strutturazione dialettica già le opere di rifacimento degli anni Sessanta: «[...] Fortini mette a punto un tentativo di strutturazione “dialettica” (nel senso che il termine assume soprattutto in Adorno e in Benjamin) della raccolta [*Una volta per sempre* del 1963]. Quindi, ripubblicando in nuova forma *Foglio di via* (1967), *Poesia e errore* (1969 [...]) e infine con *Una volta per sempre* del 1978 Fortini mette a punto delle autoantologie che intendono conferire dialetticamente un nuovo significato alle vecchie raccolte. Per scoprire il senso del proprio itinerario di scrittura nell’interazione con la Storia, conferendogli una forma che tende a mettere in scena la necessaria tensione dialettica tra *L’ordine e il disordine*» (R. Bonavita, *L’anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 20). *Ordine e disordine* che, in *Composita*, sarebbero resi appunto dall’opposizione Natura-Storia. Per quanto riguarda precedenti rappresentazioni di tale dialettica, si ricordino i molti luoghi di *Paesaggio con serpente* ove l’opposizione viene resa prima di tutto graficamente (a livello di alternanza di scrittura in tondo e in corsivo): in *Settembre 1968*, oppure nella sezione *Il nido*. O ancora, più in generale, si consideri la compresenza, che è di tutta la raccolta, della Storia e delle rappresentazioni del *paesaggio* naturale (cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 145). Per una lettura della dialettica Storia-Natura nelle forme della città (le *rovine*) e del *serpente*, cfr. invece E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, cit., pp. 283-299

<sup>361</sup> Cfr. pp. 94-95, 100, 106-107



## Vinti, oppressi, scomparsi: genealogie

Volokolàmskaja Chaussée, novembre 1941.  
 «Non possiamo più, - ci disse, - ritirarci.  
 Abbiamo Mosca alle spalle». Si chiamava  
 Klockov.<sup>362</sup>

Dalle precedenti analisi, risulta evidente che le ultime tre raccolte fortiniane rientrano in un percorso evolutivo centrato sulla Storia. Come l'intera produzione, del resto; ma la componente storica, in quest'ultima fase, acquisisce una rilevanza senza dubbio inedita, volta ad attestare la maturità artistica dell'intellettuale. Il "percorso" compiuto dalle tre raccolte più tarde, dunque, può essere considerato un *a parte* rispetto all'*iter* della precedente produzione: perché lo completa, lo continua e lo potenzia per ciò che riguarda il rapporto con la Storia.

L'interesse storiografico di Fortini, e l'accorpamento di questo alla poesia, come si è visto, non sono certo da imputare all'ultima fase produttiva; al contrario, sono da leggersi sin dai primissimi tentativi poetici, nonostante l'autore tenti poi di dissimularlo.<sup>363</sup> Fin da subito, inoltre, con una spontaneità che ha quasi dell'ingenuo, il poeta dimostra una predilezione non tanto per la Storia dei grandi eventi, quanto piuttosto per le realtà ignorate, censurate, obliate dagli sguardi ufficiali. Riccardo Bonavita riscontra i primi indizi di questa personalissima tendenza in alcuni episodi poetici giovanili, confluiti sulla rivista «Letteratura» nel 1943.<sup>364</sup> Qui, accanto a testi ben più convenzionali, il giovane Lattes pubblica un paio di composizioni dai titoli già parecchio eloquenti: *Compagni*, ma soprattutto *Voce di prigionieri*. Da queste prove risulta indubbia un'embrionale volontà di affrancamento dalle rarefatte atmosfere ermetiche, così come l'irruzione di un «noi», voce corale che oscura l'Io lirico e che rimanda ad una condizione comunitaria, di un vissuto storico.<sup>365</sup> I titoli sottolineano ulteriormente questa dimensione collettiva: delimitata dall'affratellamento politico nel primo caso, maggiormente rivolta al *represso storico* nel secondo;

<sup>362</sup> Vv. 30-33 di «*E questo è il sonno...*», da *Composita solvantur*.

<sup>363</sup> Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., pp. 25-81

<sup>364</sup> Cfr. *ivi*, pp. 45-48.

<sup>365</sup> Cfr. *ibidem*.

in quest'ultimo, è peraltro ridotta alla sola componente uditiva, dai contorni necessariamente tremuli e vaghi.<sup>366</sup>

L'attenzione per le istanze storiche minori o dimenticate, che certamente risente anche del retaggio culturale ebraico<sup>367</sup>, si sviluppa, da qui in poi, congiuntamente all'ideologia politica. Questa, com'è noto, dai primi contatti con la Resistenza - e dal conseguente, completo distacco dall'ambiente fascista - si avvicina sempre più al marxismo. Dalla dottrina comunista deriva un'iniziale attenzione per i grandi numeri, per le *masse* anonime e vessate. Il «noi» degli esordi diventa un *voi*, plurale interlocutore poetico; oppure un *loro*, segnalando il distacco tra l'Io lirico e l'oggetto della poesia, che si comincia ad osservare dall'esterno - ma non per questo, tuttavia, cessando di esprimere vicinanza o partecipazione alle sorti d'oppressione.

Anche questo interesse, così spontaneo e viscerale, a partire dagli anni Sessanta viene incanalato nel generale progetto di costruzione del proprio *Bildungsroman*<sup>368</sup>, e sembra evolvere assieme alla componente storiografica. Segnali di un'avvenuta trasformazione sono individuabili pure dagli epigrammi de *L'ospite ingrato primo e secondo*: per ciò che riguarda la rappresentazione dei *vinti*, si può infatti notare un certo scarto tra la prima parte, pubblicata nel '66 (all'indomani, si può dire, dell'ideazione del progetto di risistemazione poetica) e la seconda, ben successiva, dell'85. Nella prima, i *vinti* assumono le sembianze di *fölle*, agglomerati umani indistinti; le «masse mute»<sup>369</sup>, che risentono ancora più che mai dell'ideologia comunista. Si ricorderà ad esempio il distico finale di *[1905, Pietroburgo]*, che ritraeva la domenica di sangue pietroburghese - e le sue vittime - come qualche cosa di confuso e di lontano: «E oltre le tende le grida ubriache, / soldati, operai...». Oppure l'espressione «spariti infiniti cinesi» (v. 8) in *[Le difficoltà del 1961]*; o quelle ancora più generiche di *[Food denial]*, ove ci si riferiva a «gli abitanti del Vietnam» (v. 2), alle «donne di Sagunto» e a «Quelle di Varsavia» (vv. 24-25). L'attenzione è insomma rivolta a interi popoli, alle torme di vittime ignote e invendicate.<sup>370</sup>

---

<sup>366</sup> La scelta di rendere la platea di "dimenticati" in termini di *voci*, o di *urla* e *grida*, confuse e quasi spettrali, è molto frequente in Fortini, come si avrà modo di osservare nel presente capitolo.

<sup>367</sup> Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., pp. 12-13; « [...] Allora lo sguardo andrà al passato e al futuro, nelle attitudini della pietà e dell'attesa, sarà rivolto ai trapassati e a coloro che verranno. La poesia fortiniana conserverà questa ottica doppia, esattamente come nella tradizione ebraica: sarà attesa messianica e memoria dei *vinti* ».

<sup>368</sup> Così come viene definito da Bonavita nel suo studio; cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, cit., p. 85

<sup>369</sup> Cfr. Introduzione, nota n. 36

<sup>370</sup> Un ulteriore esempio, anche se forse meno significativo, si può leggere nel ventiquattresimo testo, che è compreso nella serie intitolata *[1958]*. Esso è naturalmente collegato ai fatti d'Ungheria, e il secondo verso, «Uomini ci sono che debbono essere uccisi», costituisce un chiaro riferimento alle vittime dei disordini: «Forse il tempo del sangue ritornerà. / Uomini ci sono che debbono essere uccisi. / Padri che debbono essere derisi. / Luoghi da profanare bestemmie da proferire / incendi da fissare delitti da benedire. / Ma più c'è da tornare ad un'altra pazienza / alla feroce scienza degli oggetti alla coerenza / nei dilemmi che abbiamo creduto oltrepassare. / Al partito che bisogna prendere e fare. / Cercare i nostri eguali osare riconoscerli / lasciare che ci giudichino guidarli esser guidati / con loro volere il bene fare con loro il male / e il bene la realtà servire negare mutare.»

Nella seconda parte di libro le cose cambiano, e lo si avverte già a partire da [*Vietnam, italiano e storia. 1966*]. Gli «abitanti del Vietnam» vengono inizialmente ridotti a «quei ribelli lontani» (v. 2), una collettività ancora estremamente vaga. Al verso 10, tuttavia, compare un singolo nome legato a un destino d'oppressione, «il professor Ugolini»; o perlomeno, questo è ciò che lascia intendere il secondo emistichio, «che non aveva la tessera». Il fatto di non avere la tessera fascista doveva senz'altro precludergli un avvenire sereno, e l'*inutilità* della sua fierezza, espressa al verso successivo, pare costituire una conferma di tale supposizione.

Passando a [*Per Serantini. 1972*], il vinto arriva a guadagnare non solo un nome e un cognome, ma pure un'indicazione cronologica precisissima e una serie di riferimenti (geografici, ma non solo) che lo riconducono, fuori da ogni possibile dubbio, all'episodio del quale è rimasto vittima<sup>371</sup>:

Il cinque di maggio del Settantadue nella città  
di Pisa in Italia in mezzo alla città  
alcuni miei concittadini armati  
agenti della polizia repubblicana scatenati  
col fucile rompendogli le ossa del cranio hanno ammazzato  
e a calci un giovane manifestante chiamato  
Franco Serantini. A quelli che lo hanno ucciso  
il governo ha benedette le mani con un sorriso.  
Alla radio hanno parlato dei nostri doveri.  
La gente ha altri pensieri.  
Negli anni della mia vita le vittime innocenti  
hanno coperto di corpi i continenti  
e ogni giorno il potere squarcia e distrugge chi non  
accetta chi non acconsente chi non si consuma con  
rabbia o devozione. Lo so perché io  
guardo dalle due parti come un ridicolo iddio.  
Non voglio impietosire, non lo mostro denudato  
con la fronte nera che i grandi gli hanno spezzato.  
E potrei farvi piangere saprei farvi gridare  
ma non serve al difficile lavoro che abbiamo da fare.  
Per questo queste parole non sono poesia  
se non per una rima debole che va via  
di riga in riga sibilo e memoria  
o augurio o rimorso di qualcosa che fu gloria  
o pietà per nostra storia feroce  
canto che serbò un nome voce che amò una croce.  
Non c'è ragione che valga il male né vittoria una vita.  
La mia lo sa che fra poco sarà finita.  
Ma se tutto è un segno solo e diventano i destini  
uno solo e noi portiamo Serantini  
finché possiamo.

---

<sup>371</sup> Ancora, tuttavia, un riferimento ad una *pluralità* di scomparsi ai versi 11 e 12: «Negli anni della mia vita le vittime innocenti / hanno coperto di corpi i continenti».

Simile nei temi e negli intenti è il “*reportage*” versificato [Milano 1971]. Anche se non è dedicato ad una singola vittima, sono rinvenibili alcuni nomi affiancati da brevissime ma efficaci caratterizzazioni (vv. 4-5); oppure allusioni abbastanza specifiche a individui, come quella al «bambino / di sette mesi»:

Stamani alle cinque la polizia è entrata a Architettura  
ha cacciato i baraccati ha caricato donne e bambini  
ha arrestato e portato in questura decine di persone.  
Anche il professor Portoghesi con la sua giacca a quadri.  
E la Bianca con la sua faccia di topo intelligente.  
È la terza volta in due giorni. C’è anche un bambino  
hi sette mesi che è morto ma doveva morire:  
malformazione cardiaca. Gli fanno l’autopsia  
per vedere se per caso non l’ha ammazzato lo strapazzo  
provocato dagli estremisti.

Provo un grande scoramento a scrivere queste parole  
ma dire scoramento è impreciso è voglia di andarmene.<sup>372</sup>

Si passa poi di nuovo ad una generica pluralità, ma sul finire del componimento si torna a concentrarsi sull’individuo, sull’*oppresso* di oggi e di ieri (rispettivamente, vittima dei disordini degli anni Settanta e del fascismo), indicato dal termine «uno» (vv. 33, 36). Per quanto anonime, queste due vittime risultano fissate nella loro singolarità, ricevendo una dignità un po’ maggiore rispetto alle rappresentazioni delle «masse mute»:

Vi vedo tutti voi che andate davanti alle fabbriche  
ormai da anni e ogni tanto in prigione.  
La pelle avete trasparente come cera  
o rinsecchita come quella delle lugàneghe. Non vivrete  
a lungo disperati come siete  
e neanche io ma per altri disturbi diversa stanchezza.  
Questo però bisogna dire: senza di voi  
non avremmo saputo nemmeno distinguere  
quanto si può scendere in basso nella vergogna contenta  
un giorno dopo l’altro e quanto invece resistere  
e rifiutare la vergogna. Non importa davvero  
se su questo o su quello non sono d’accordo con voi.

Gli studenti di architettura sono spesso un po’ fatui.  
ma aiutavano come potevano i senza casa. I ragazzini  
correvano scalzi fra il rettorato e il cesso per donne.  
Non c’erano coperte né materassi per tutti. Non importa  
nemmeno l’incertezza o la fretta di questa descrizione.

---

<sup>372</sup> Vv. 1-12

Quando tutto sembra spento basta un filo di vento.  
e il fuoco ricomincia. Puttane e travestiti  
in Piazza Leonardo da Vinci guardavano i giovanotti  
insanguinati correre inseguiti dai celerini.  
La gente dai marciapiedi guardava uno che lo picchiavano  
caduto per terra e si riparava la testa con le braccia.  
Avevo cinque anni quando vidi i fascisti picchiare  
uno che non aveva salutato una bandiera.  
Ora me ne vado e vi lascio questo foglio.

Anche il [*Sonetto dei sette cinesi*], nonostante la condizione di anonimato a cui sono condannati i sette operai, li estrae dalla massa e li isola in quel numero ridotto e determinato. Sembra quasi di vederle, le sette paia di occhi che scrutano attraverso la fotografia; un po' come l'obbiettivo fotografico li ha fissati sulla pellicola, il poeta lo ha fatto sulla carta, strappandoli – seppur in minima parte – all'oblio.

Questo processo messo in atto da Fortini verso l'ultima fase della sua poesia, ovvero il tentativo di associare gli *oppressi* ai loro nomi (o perlomeno a una dignitosa singolarità), lascia qualche traccia nella lunga poesia [*La realtà*]. La seconda strofa, che pare richiamare *La spiaggia* di Sereni, era già stata precedentemente presa in considerazione<sup>373</sup>: «i nomi degli amici», cioè dei *morti*, sono definiti una «finzione» (v. 7), quasi una menzogna. Come se si considerasse l'impossibilità (o l'inutilità) della restituzione di una loro identità, che nulla può fare per ricompensarli dei soprusi patiti, o dell'esistenza sottratta. L'ultima strofa, invece, sembra rendere ragione della necessità di “far diventare gli amici dei nomi”, che è legata ad un'idea di resistenza onnicomprensiva e di cooperazione con le generazioni future:

Il dovere di Schiller è di resistere.  
Dante si ostina su una rima difficile.  
Ecco perché gli amici sono divenuti nomi.  
Ecco perché nei sogni vedi solo carri di morti.  
Ecco perché puoi dire «Torino» ma non esiste  
nessuna città con questo nome  
e anche se esistesse non te ne importa.  
Parli al plurale solo per ammonire  
i figli a non inciampare nei gradini. Tutto è  
tremendo ma non ancora irrimediabile.

---

<sup>373</sup> Cfr. cap. 1, p. 32: «Anche i nomi degli amici sono finzione. / Chi è vivo di loro, chi è morto? Probabilmente / sono scarabei di lapislazzulo / nei musei o voci di repertori, / fotografie, carte, propine di esami. / O, col pianto in gola, dormono nel pomeriggio», vv. 7-12

La Storia, nell'ideologia fortiniana, si staglia contro l'individuo. È lui che annienta e opprime: non tanto la massa, quanto i singoli uomini che la compongono.<sup>374</sup> Per questo, affrancandosi dalla concezione comunista, l'autore tenta di fuoriuscire dai grandi numeri per concentrare l'attenzione sul singolo, riservandogli un momento di riscatto dalla sconfitta. Ma lo fa gradatamente, sviluppando quest'attitudine parallelamente alla poesia: la trasformazione dei vinti da «masse» a *nomi* (o più in generale a *individui*) avviene, si può dire, internamente alle ultime tre raccolte, o perlomeno è ivi perfettamente individuabile.<sup>375</sup>

### 5.1 Le «masse mute» di *Questo muro*

Nella raccolta del '73, di non molto successiva all'uscita della prima edizione de *L'ospite ingrato*, gli oppressi sembrano risentire ancora parecchio dell'ideologia comunista, essendo trattati in termini di generiche collettività. In *Dopo una strage*, ad esempio, il quinto verso ricorda un po' [Milano 1971]: gli «amici» che là diventavano *nomi*, qui sfumano in «spettri», indefiniti e indeterminati più che mai; «Vite di amici diventano spettri, non resisto a vederle». Questa visione tra l'onirico ed il funereo<sup>376</sup>, poiché ripresa da Lu Hsun, fa capire di essere connessa al popolo cinese di inizio Novecento. Non sono però possibili ulteriori determinazioni, né quantitative, né tantomeno identitarie.

L'inclinazione fortiniana a chiamare «amici» gli scomparsi, a rappresentarli come figure spettrali, *umbræ* oppure morti, risente ancora molto del clima poetico italiano coevo alla mutazione.<sup>377</sup> È anche da questa linea condivisa che un po' alla volta si distaccherà Fortini, trovando personali e originali soluzioni alla propria storiografia poetica.

Ma per il momento, l'affrancamento è ancora di là da venire. *Per tre momenti* somiglia molto a *Dopo una strage*, sia per l'ambientazione cinese, sia per la rappresentazione fantasmatica degli

---

<sup>374</sup> Cfr. cap. 1, pp. 23-24 e A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 72, per ciò che riguarda l'«azione della Storia sulla biografia»: «Di fronte ad una condizione di separatezza, di « coscienza infelice », di scienza e di volontà imperfette, la Storia si presenta come l'implacabile giustiziera delle illusioni, degli errori, delle speranze. In quanto totalità « trascendente » e in quanto processo essa continuamente lacera, alle sue svolte, il tessuto biografico e impone correzioni di traiettoria a pensieri ed atti. Mette in scacco i singoli imponendo loro nuove prese di coscienza e nuove scelte. Ma quella coscienza e quelle scelte hanno sempre la loro condizione in una sconfitta, in uno strappo, in una interruzione di continuità con il passato, in una forma di disperazione».

<sup>375</sup> Queste presenze, quali che siano le loro sembianze, ricorrono di preferenza (e sono più significative) nelle composizioni che presentano tracce storiografiche; proprio per quel connubio tra la Storia ed i suoi vinti presente in Fortini sin dagli esordi. È dunque opportuno partire da qui, dalle poesie già considerate nei precedenti capitoli, per ricostruire le trasformazioni degli «sconfitti».

<sup>376</sup> Il v. 3 inizia con «Vedo in sogno», riferito a «imprecise lacrime di una madre». Anche le immagini riportate dai versi successivi, però, oscillano tra realtà e onirismo, poiché danno l'idea di poter dipendere da quel *Vedo in sogno*: «Vedo in sogno imprecise lacrime di una madre. / Sulle mura hanno mutato le grandi bandiere imperiali. Vite di amici diventano spettri, non resisto a vederle».

<sup>377</sup> Cfr. cap. 1, pp. 20-21

oppressi, che qui diventano «anime offese o vinte» (v. 8), o ancor più genericamente «anime ferite» (v. 13):

Indulgo ai cortili perfetti, alle carpe  
che nelle vasche, se applaudi, salgono. Penso  
che anime offese o vinte sempre così cercarono  
di persuadersi. Perché in segreto le accusa

l'erba che fino a sera annuisce al vento?

2

Ma l'erba che fino a sera annuisce al vento  
e devota sembra a morte consentire  
ah non sa nulla delle anime ferite,  
di quel loro cauto bramare quiete. È senza  
mente, una pianta che pazienta, poco  
diversa dall'insetto o dal rettile. Sono io  
che la mia forma effondo  
in quella definita forma e ingenuo credo  
realtà la metafora.<sup>378</sup>

La menzione della *Cina* al verso 3 ci fa immaginare queste *anime* come una moltitudine di cinesi scomparsi; va da sé che si tratti comunque di definizioni estremamente generalizzabili, attribuibili a qualunque contesto storico. L'espressione *anime*, nonostante risenta ancora dell'irruzione dei *morti* nella poesia italiana coeva, pare essere però un po' più accorata e un po' meno sbrigativa di altre adottate da Fortini.<sup>379</sup> Segnale questo di una trasformazione in corso verso un'attenzione maggiore, e sempre meno approssimativa, nelle rappresentazioni degli scomparsi.

In *San Miniato* troviamo ancora «anime»<sup>380</sup>, ma anche «morti» (v. 2) e «gente uccisa a forza, / che si dibatte» (vv. 4-5). Ancora figurazioni che *potrebbero* essere ricondotte al contesto storico-geografico suggerito (in questo caso dal titolo), ma al tempo stesso talmente generiche da potersi riferire pure all'attualità, o ad ogni tempo storico.<sup>381</sup> Mentre ne *Il merlo* si ricorderanno le due immagini funebri, rispettivamente romane e medievali, identificate nei luoghi geografici corrispondenti: le «deboli croci / dell'Aventino» (vv. 6-7) e l'«Irlanda di morti» (v. 25). Si sta parlando di nuove, imprecise distese di trapassati, rese attraverso immagini tremule e quasi allucinate, contraddistinte da una vaghezza che rasenta la rarefazione.

---

<sup>378</sup> Vv. 6-14

<sup>379</sup> Come ad esempio gli *spettri*, oppure gli «spariti infiniti cinesi» di [*Le difficoltà del 1961*].

<sup>380</sup> «Io penetro la sera delle chiese e delle anime», v. 9

<sup>381</sup> Come già si osservava in sede di analisi del componimento (cap. 2, pp. 51-52).

In *Il falso vecchio IV* si parla invece di «popoli scomparsi». Una pluralità un po' più consistente, calcata dall'utilizzo del nome collettivo:

Il verbo al presente porta tutto il mondo.  
Mi chiedo dove sono i popoli scomparsi.  
Il fattorino vestito di grigio in cortile mi dice  
che alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala.

Ci si riavvicina dunque al concetto politico di «masse mute», con un riferimento un po' più orientato ad un destino di annullamento (*scomparsi*); come se la nozione estraibile dai *Dieci inverni* venisse combinata con quella orlandiana del *represso storico*. La pluralità dei *popoli*, in un secondo momento, trova rappresentazione in figure di scarti e di sofferenza legate a due personalità-simbolo, l'una storica e l'altra biblica: «le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele» (v. 6). La collettività, la *massa* viene insomma ridotta ad una coppia di figure allegoricamente rappresentative. È un ulteriore passo verso il processo di individualizzazione del vinto, anche se si è ancora distanti da una reale storiografia del singolo.

Nella prosa *Un comizio*, i vinti rappresentati sono, chiaramente, perlopiù riconducibili al contesto del Vietnam. Le eccezioni esistenti si riferiscono a personaggi provenienti dagli Stati Uniti e dall'Argentina; sono rese in forma di nome, ma costituiscono una decisa minoranza. Per il resto si ricorre alle indefinite collettività, e si parla principalmente dei «vietnamiti» oppure dei «viet»:

*I viet combattono la nostra classe dirigente. Vogliono distruggere il sistema della libertà come scelta obbligatoria fra prodotti. Seguitano a insegnarci come si fa a distinguere il bene dal male. Non sono vittime. Vogliono che la compassione non possa contraddire la giustizia. Davanti alla tentazione della pietà, che esenta dal giudizio, dicono che la verità esiste e con un gesto delle braccia amputate ci invitano alla sua festa.*

Accanto ad «*Ho Chi Min*», unico nome vietnamita che appare, si menzionano le «*fosse dei morti*», evocando altre distese di corpi. O ancora, nello stralcio in inglese estratto dalla rivista «*Far Eastern Economic Review*» si descrive lo strazio dei vietnamiti mutilati dalle mine antiuomo, e l'espressione utilizzata per designarli è «*many people in Vietnam*», ossia “molte persone nel Vietnam”.<sup>382</sup>

---

<sup>382</sup> «*One device american technology has developed specially for Vietnam is the “material” bomb, a 4 x 4 centimetre slab with a little bump built into it. If you stand on it wearing a good shoe, nothing happens. But many people in Vietnam walk about barefoot. When these people put their foot on one of these objects, a gaping hole is blasted into their soles. Children often lose a whole foot*» (F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 375). *Un comizio*, che si divide fra nomi e rappresentazioni collettive, rappresenta un indubbio caso particolare nella raccolta, come sembra sottolineare anche la sua natura di prosa. Forse anche per questo il popolo vietnamita riveste qui una particolarità assoluta, che è quella di portatore della concezione storiografica fortiniana dei *vinti*: «*Quello che essi difendono è nostro solo se lo*

In *Questo muro* accade pure che si menzioni qualche nome, ma in opposizione ad una moltitudine di *vinti*. È dunque l'*oppressore* ad essere nominato, allo scopo di porre in risalto la controparte oppressa, che invece risulta volutamente vaga e generica. È ciò che accade in *Le difficoltà del colorificio*, dove la figura del «compagno Wang Tong-kieu» si staglia contro gli «operai di Pechino». Ugualmente, «il gigantesco maresciallo Yakubowski» individua per opposizione i cecoslovacchi da schiacciare «come mosche», che non trovano rappresentazione al di fuori del pronome «Vi» al primo verso; il quale presuppone un interlocutore plurale, collettivo e, ancora una volta, indefinito. Il verbo utilizzato, «schiacceremo», suggerisce chiaramente che ci si sta rivolgendo ad alcuni interlocutori destinati all'oppressione.

Alla tendenza generale di presentare i *vinti* della raccolta come delle *masse*, esistono tuttavia alcune eccezioni. Esse riguardano però, nella quasi totalità dei casi, personaggi noti, vittime abbastanza celebri; la concezione del “dimenticato” dalla Storia, al quale si riserva un radiante e compensatorio spazio all'interno dei versi, non è ancora stata completamente raggiunta. In *Collage per i miei cinquant'anni* si trovano alcuni nomi, che sono di *vinti* conosciuti, appartenenti al contesto sovietico: Yoffe, vittima volontaria, per protesta contro il governo di Stalin; e Trotski, nel momento immediatamente antecedente all'esilio forzato.<sup>383</sup> Altre vittime celebri, ma dall'ambiente orientale o americano, si rinvencono nella prosa *Un comizio*, che si divide fra le rappresentazioni collettive e questi riferimenti puntuali: «*Ho Chi Min*», «*Jackson*» e «*Malcolm*». <sup>384</sup> Già meno noto è però il caso di «*Bonet*», una delle vittime dell'eccidio nel carcere argentino: «*Bonet cadde tenendosi un gomito e guardandomi in silenzio*».

Nella poesia *Ricordo di Borsieri*, infine, sono presenti «Angeloni», «Ascaso» e «Gallo» (vv. 12-13)<sup>385</sup>: vittime della Guerra civile spagnola, ricordati puntualmente e distintamente. Si noti - e probabilmente non si tratta del tutto di una coincidenza - che questi nomi, meno conosciuti di altri, trovano spazio proprio nell'unico componimento che presenta un'indicazione temporale, risultando

---

*vogliamo anche noi. Non dicono nulla se non tendiamo l'orecchio e non facciamo silenzio. Le sole informazioni attendibili sul nostro conto ci vengono dalle loro emittenti. È un ascolto difficile, molto disturbato, con interruzioni sempre più lunghe. E poi essi se ne andranno nel passato e resteremo col dovere di ricordare non la storia loro ma la nostra.»* Ecco perché essi «*Non sono vittime*»: ci aiutano a comprendere meglio noi stessi ed il nostro tempo, per il principio del valore universale della storia particolare; «*I vietnamiti, i comunisti di Hanoi, conoscono i nostri bisogni e ne parlano a bassa voce, in un discreto francese. Ma non possono aiutarci se non lo chiediamo con chiarezza.*»

<sup>383</sup> Cfr. nota al testo in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 382-383

<sup>384</sup> «*Quando ero giovane ho visto Ho Chi Min piangere nei campi fra le bandiere rosse e la folla, davanti alle fosse dei morti, dopo Dien Ben Fu. Non siamo più giovani.*» «*«Ricorderai che cosa ebbe a dire sulle labbra quando morì: il Vietnam e l'economia, l'economia politica».* Jackson scrive questo parlando di Malcolm». In quest'ultimo stralcio non è tanto George Jackson il *vinto* in questione, ma piuttosto Malcolm X; tuttavia a un lettore contemporaneo, che conosca le sorti dei due, risulta piuttosto semplice associarli in questo senso.

<sup>385</sup> Si ricordi che qui si trova pure la suggestione del cadavere sfregiato, ai vv. 1-3 e 14-16: rappresentazione individuale ma imprecisa, da connettere ad una situazione di violenza storica.

così maggiormente precisati. Indizi, questi, che rimandano già ad un Fortini successivo, che si potrà osservare meglio a partire da *Paesaggio con serpente*.

## 5.2 La trasformazione in fieri: *Paesaggio con serpente*

La raccolta dell'84 rappresenta una sorte di tappa intermedia nell'ambito della trasformazione dei vinti. Coesistono infatti rappresentazioni collettive, allegoriche e individuali. Quelle collettive, in particolare, assumono spesso le sembianze di *voci* o di grida; legate al "ritorno dei morti", indicative di situazioni di sofferenza, ma soprattutto d'indistinzione.<sup>386</sup> In *Il temporale*, composizione riferita all'inizio del conflitto Arabo-Israeliano, le vittime della guerra vengono evocate da «grida» (v. 9) e soprattutto da «straziate strida» (v. 14). Sono questi gli unici indizi, oltre alla data in chiusa, che svelano il referente reale della bufera che si abbatte sulla spiaggia.

In *Raniero* le *strida* vengono invece raffrontate al singolo: ovvero a Panzieri, vittima non tanto della Storia, ma piuttosto dell'esistenza biologica. Con lui è inscenato un onirico dialogo in occasione dell'anniversario della sua morte:

Ancora un saggio su «Quaderni Rossi».  
Da sedici anni nel cimitero di Torino  
conosci l'altra parte, l'elegia ti fa ridere.

Che cosa tu avessi davvero voluto non so.  
Quale la distrazione, la deriva.  
Che biologia ti costringesse. Ti chiamo  
per una augusta convenzione.  
Ci sono solo io e tutti gli altri  
a metà nel non esistere.  
Le strida sono immaginarie inanes  
cum inani spe o paene extinctae  
rerum imagines.

O siamo invece a metà  
nella storia dei corpi gloriosi, vuoi dirmi.

I versi 8 e 9 includono l'io lirico a «tutti gli altri» nel segno di una sorte condivisa, la medesima spettata al fondatore dei «Quaderni Rossi»: quella della sparizione. Negli ultimi due versi, l'«io» e «tutti gli altri» diventano definitivamente un *noi* («siamo», v. 13); sembra di ritornare agli esercizi poetici degli esordi, a quella dimensione comunitaria che era stata successivamente superata.<sup>387</sup> Le «strida» (v. 10) sono quelle di coloro che già si trovano già dall'«altra parte»; sono però

---

<sup>386</sup> Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 76.

<sup>387</sup> Cfr. *supra*, pp. 117-118

«immaginarie» e «vane», «o quasi estinte immagini delle cose»<sup>388</sup>; inconsistenti, aeriformi, sfuggenti. Vengono così posti a confronto un vinto della vita, singolo e ben identificato, con l'Io lirico e con le *vane* voci di vinti della Storia.

Passando dalla sfera uditiva a quella visiva, in *From wall to wall* le rose dipinte da Morlotti, come già si era osservato, sono figure di vinti. I «grumi» di colore rappreso rimandano a un *topos* fortiniano assai ricorrente: ai *grumi* di materiale organico, che compaiono laddove s'intende inscenare situazioni di violenza dilaniante.<sup>389</sup> Nonostante la componente visiva risulti preminente, quella uditiva non viene però abbandonata del tutto, poiché i «grumi» delle rose risultano associati a suoni aspri e sgradevoli: nelle strofe abbonda infatti il fonema /r/ e i gruppi consonantici che lo includono.<sup>390</sup> Non mancano poi onomatopee («squittii» e «cigolii», v. 9) che sembrano rimandare alla situazione de *Il temporale*, con i suoi «cigolii di catene»<sup>391</sup>:

Malferme virtuose rinunzianti lattee rose  
da stipi ebanî zangole zinnie cristalli crepuscoli  
da squittii cigolii cognizioni del dolore  
rose d'Adda e di Loira rose cicatriziali  
ematomi di cera lilla  
di pece in lagrime di assenzio in perle  
encausti rattappiti vittime  
rose atterrite un pugno  
vi raprende in poltiglia.<sup>392</sup>

Le ultime due strofe esplicitano il significato figurale delle *rose*, e attraverso l'immagine del loro avvicinarsi finiscono per rappresentare il processo di sostituzione degli scomparsi. Al verso 53 si può leggere un ulteriore dettaglio collegabile alla sfera uditiva: è il «lamentò», che conferma la coincidenza dei «grumi di rose» con alcune generiche vittime in sofferenza.

Trascendenza dei blu decaduti  
lamentò dei secoli tonali  
scale cromatiche in rovina  
estetici amuleti

---

<sup>388</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 494: «Le parole latine equivalgono presso a poco a «vane con la vana speranza o quasi estinte immagini delle cose»».

<sup>389</sup> Cfr. *Stanotte...*, da *Composita solvantur*: «[...] Sulle piastrelle / che illumina un bel sole / ha lasciato uno sgorbio sanguinoso / un mucchietto di visceri viola / e del fiele la vescica tutta d'oro» (vv. 2-6). Si noti che anche qui, come per la descrizione delle rose di Morlotti, è centrale l'attenzione per i colori; in particolare per le sfumature del viola, colore di *ematomi* e di *viscere* (rispettivamente, «ematomi di cera lilla» e «un mucchietto di visceri viola»). Cfr. anche *Gli imperatori...*, sempre da *Composita*: «vedi femori e cerebri e nei segni / impressi umani arsi rappresi grumi» (vv. 7-8).

<sup>390</sup> Come *rm, rt, cr, tr, gr, rl, ttr, rr, ppr*.

<sup>391</sup> «Noi tutti desti e tesi ad ascoltare / cigolii di catene, di lamiere / straziate strida e il tuono / di enormi onde sui moli alti del porto» (vv. 12-15).

<sup>392</sup> Vv. 7-15

per l'imbarco e il naviglio  
trecce vizze spighe inchiostri  
cartigli di deliqui

7

Ma anche vecchio vigore  
tu pittore ironia scaltra austera  
della mente che s'inchina  
a cercare dove cieca  
una rosa spira e un'altra  
già ne reca la spina.<sup>393</sup>

Nessun cenno ai vinti nella strofa compresa dalla parentesi quadra, nonostante sia la parte veramente 'storiografica', includente una data e alcuni personaggi. Ciononostante, quel «millenovecentotrentanove» è in grado di entrare in cortocircuito con le rose-vittime, evocando la moltitudine di scomparsi del secondo conflitto mondiale. Questo fa sì che la parentesi quadra non rimanga del tutto un "a parte" rispetto al resto della poesia, se non graficamente. Tutte le strofe risultano in tal modo collegate, seppur da nessi non dichiarati.

Non sempre, chiaramente, la collettività dei vinti è resa attraverso percezioni sensoriali. In *Gli anni della violenza* ritorna il «popolo»<sup>394</sup>, il quale si affolla «intorno alla fossa» dei caduti per la causa rivoluzionaria (vv. 17-18). Convivono dunque due rappresentazioni: una più diretta, che riguarda i vivi soggetti a sofferenze e vessazioni; e una desumibile, che concerne invece i morti, rientrando nella casistica del Fortini influenzato dal clima poetico italiano coevo.

Un altro vaghissimo cenno ai morti si trova al sesto verso di *Per Vittorio Rieser*: «sotto lucarne accolti funerarie», così come vi rimandano i «reliquarii» del verso 8. È da leggersi un probabile riferimento alle morti della stagione torinese, dal momento che il personaggio a cui è indirizzato il componimento rimanda a quel momento storico. L'indirezione di tali rappresentazioni, tuttavia, contribuisce a rendere la percezione degli *scomparsi* particolarmente incerta e nebulosa. Anche in questo caso l'identità del singolo (che non è esattamente un vinto) viene rapportata alla moltitudine, la quale contrasta con esso proprio per l'eccessiva astrattezza.

Nell'*Editto contro i cantastorie*, il rapporto oppressi-oppressori è reso *in primis* all'interno dell'epigrafe ripresa da Lu Xun:

A causa delle differenze che, trasmesse dalla antichità, ancora sussistono, gli uomini sono distaccati l'uno dall'altro e non possono sentire il dolore altrui. Inoltre, perché ciascuno ha la

---

<sup>393</sup> Vv. 52-64

<sup>394</sup> Il «popolo» cubano, raccontato dagli scritti del «Che»; ma potrebbe essere anche quello italiano che ha assistito ai tentativi rivoluzionari, dato il probabile valore personale e attualizzabile di quegli scritti per Fortini.

speranza di far schiavi gli altri e di mangiare gli altri, si dimentica che anch'egli ha la stessa prospettiva di essere fatto schiavo e mangiato.

Ci sono poi nuovamente i «poveri morti», oggetto dei racconti dei cantastorie (vv. 55, 57). Siamo di fronte ad un caso di metapoesia: si sta parlando proprio di quei poeti che, più o meno consapevolmente – e specialmente a partire dal secondo Novecento - hanno scelto di cantare le istanze del *represso* nelle loro composizioni. Si perviene alla storiografia del singolo solamente all'interno della parentesi quadra: «[Sparì nel 1937 deportato a Ienisseisk / e probabilmente fucilato]» (vv. 14-15). Ma è un individuo simbolico, che racchiude in sé una collettività: quella degli scomparsi delle purghe staliniane. Non rimanda a nessuna identità specifica, né potrebbe farlo, poiché l'intenzione è proprio quella di rappresentarli *tutti*. Inoltre, la specificità delle vittime di Stalin era proprio quella di vedersi strappare l'individualità, svanendo conseguentemente nel nulla («Sparì», v.14).

Passando alla sezione *Il nido*, si è visto come le tre composizioni alternino il momento naturale-allegorico a quello storico. Anche la rappresentazione dei vinti, di conseguenza, segue tale alternanza. Nelle strofe in carattere tondo, gli uccellini inermi sono figura delle vittime della violenza storica; nella prima poesia, il riferimento è a «certi uccelli di becco ostile giallo / nervosi miseri» (vv. 2-3) e ai «loro nati». Nella seconda, essi diventano «ignoranti esserini» (v. 1); espressione certamente più vaga, che si capisce essere riferita a dei volatili solo grazie alla menzione del «nido»:

Dentro il nido ignoranti esserini  
alla frenesia della madre tremeranno.  
Griderà la fame e tutto insegnerà la madre.  
Nell'aria inorridita voleranno  
e non sapranno nulla di più mai.<sup>395</sup>

Nell'ultima poesia spariscono sia gli uccelli che il loro nido; si parla solamente di una «strage tra fosse e discariche» (v. 2), che rivela il crudo e insensato destino di quegli animaletti. Al tempo stesso diventa definitiva la loro corrispondenza all'essere umano, specialmente al verso 5: «Vicini, miei vicini, dormite nel vostro sangue».

Ma già quanti in cammino al primo grigio  
dove la strage tra fosse e discariche  
tentenna e quanti tendono le nuche.  
Sarà così. È possibile, questo, comprenderlo.

---

<sup>395</sup> Vv. 1-5

Vicini, miei vicini, dormite nel vostro sangue.<sup>396</sup>

Le strofe in corsivo rappresentano invece il momento storico, con riferimento al Seicento e alla Guerra dei Trent'anni. Con un movimento uguale e contrario a quello delle strofe in tondo, tuttavia, si direbbe che ci si allontana progressivamente dal referente storico per avvicinarsi alla rappresentazione allegorica degli uccelli. L'ultima poesia, dunque, costituirebbe un momento di convergenza delle due linee: di fusione tra la Storia e la Natura, la Storia e l'allegoria.

Nel primo componimento, quello contenente l'indicazione geografica «a Praga» - l'unico dettaglio in grado di conferire un valore storico a tutte le strofe in corsivo - si legge «*le teste recise dei nobili*» (v. 6): ancora un riferimento molto vago, ma che è possibile circoscrivere; geograficamente e, di conseguenza, anche storicamente. All'ultimo verso ritornano alcune «Voci» fantasmatiche e misteriose, che invocano pietà («*Voci chiamano altere miserere*»).

Nella seconda poesia, gli «ignoranti esserini» della strofa in tondo trovano il proprio corrispondente nei «*Minimi popoli*». Un'altra definizione collettiva e molto generica, lontana dalla Storia e che sembra anzi adattata al presente, come suggerisce l'uso dei tempi verbali:

*La illusione ha deserto le scene.  
Minimi popoli sono bruciati nei diodi.  
Nella tua nave paziente accogli, mi dico, le membra,  
mente pia, spezzate. Fai che sembri  
il mio un solo essere assopito.<sup>397</sup>*

Nella terza e ultima composizione, infine, l'espressione «piccoli», di uso frequente in Fortini<sup>398</sup>, sancisce la definitiva unione della rappresentazione storica e di quella allegorica:

*Il destino che può essere compreso  
a poco a poco si fa chiaro nella stanza.  
Aspettando che quei piccoli si sveglino  
una forma fanciulla della coscienza guarda  
il corpo tutto chiuso nel riposo.<sup>399</sup>*

I *piccoli*, gli indifesi, gli ultimi: come si può vedere, ci si è ormai allontanati dalle anonime rappresentazione di *massa*, il tono si è fatto affettuoso e quasi paterno. Prelude già a *Composita solvantur* e alle sue esistenze minimali, dalle sembianze animali o vegetali.

---

<sup>396</sup> Vv. 1-5

<sup>397</sup> Vv. 6-10

<sup>398</sup> Cfr., ad es., *Se volessi un'altra volta...*, da *Composita solvantur*: «*Ecco scrivo, cari piccoli*» (v. 7)

<sup>399</sup> Vv. 6-10

Anche *La vetta dell'albero* esplicita il collegamento tra l'individuo e la sua rappresentazione allegorica: la cima dell'albero che attende l'arrivo della pioggia, infatti, corrisponde all'oppresso e alla passiva accettazione del proprio destino.<sup>400</sup> Qui si perviene certamente ad un'individualizzazione, anche se ancora una volta è di tipo puramente rappresentativo, non corrispondente ad alcuna personalità specifica. L'oppresso, inoltre, viene chiamato in causa per una dichiarazione di poetica autoriale, non tanto ai fini della composizione di una storiografia "alternativa".<sup>401</sup>

La poesia *Stammheim* costituisce un ulteriore indizio della scrematura in corso dalla moltitudine al singolo. Le vittime del carcere di massima sicurezza, infatti, sono soltanto tre, com'è esplicitato dalla nota autoriale. Rimangono però delle presenze molto generiche: il loro numero non è dichiarato in sede testuale, e ancor meno lo sono i loro nomi. I giovani terroristi sono indicati esclusivamente come «Essi» (vv. 1, 7), oppure ricorrendo all'uso di verbi alla terza persona plurale («hanno fatto», «Hanno studiato», «Sono stati uccisi», «Si sono uccisi»). Le loro identità risultano subordinate all'indagine dialettica (tra i concetti di ragione/torto, ordine/disordine, giovinezza/maturità, etc.) che scaturisce dalla riflessione sulle loro morti. I vinti, resi per l'ennesima volta astratti, diventano in questo caso non tanto qualcosa di allegorico, bensì di concettuale, quasi matematico.

Similmente, in *27 aprile 1935* ricompare una massa di dimenticati, ma che perlomeno guadagna un'approssimazione numerica: gli «Ottantamila lavoratori», quantificazione ribadita ai versi 3 e 11. Le collettività, insomma, cominciano ad essere cernite, contate, distinte. Laddove non è possibile restituire il *nome* a ciascun singolo, Fortini sembra fare il possibile per dettagliare più che può, perlomeno, la pluralità a cui appartengono; riducendola, in questo caso, ad un numero determinato, un po' come accadeva nel [*Sonetto dei sette cinesi*].

Uscendo dalle rappresentazioni più puntuali, si è visto come la violenza storica in *Paesaggio con serpente* trovi rappresentazione anche e soprattutto nella figura del rettile. Laddove la si individua, dunque, sarà lecito ricercare anche la presenza di retrostanti vittime. *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto* contiene tale figura, non in maniera diretta ma desumibile da alcune espressioni della prima strofa: «si ritrae lento» (v. 1), «da sé diviso» (v. 2), «vischio» e «fiele» (v.3). Ad assumere le sembianze del rettile è l'«anno» 1975, passato alla storia per la fatale violenza ai danni di Pasolini. È lui la vittima, l'«ucciso» (v. 7); ancora una volta non nominato, ma che deve

---

<sup>400</sup> «[...] o nella vetta dell'albero che spia la pioggia / o in te che patisci sulle piccole spalle // il peso del dio senza conoscerlo» (vv. 11-13)

<sup>401</sup> Si ricorderà che la data inserita dopo la chiusa, «4 giugno 1981», è con tutta probabilità da riferirsi ad un momento della vita di Fortini (magari connesso ad una certa temperie culturale), ma non tanto ad un episodio storico specifico.

desumere il lettore, sulla base dell'indicazione cronologica e delle sue conoscenze riguardo la cronaca italiana degli anni Settanta.

Se si considera la violenza storica - e dunque anche la componente di *rimosso* ad essa associata - rappresentata dalla figura serpentina, bisogna includere anche l'«ombra» che oscura il paesaggio di *Primavera occidentale*.<sup>402</sup> In questo caso i *vinti* si troverebbero radunati in quell'unica *umbra*, simulacro indefinito e perturbante. Sulla base del riferimento temporale inserito dopo la chiusa<sup>403</sup>, tale spettro potrebbe essere associabile alle vittime della crisi d'Algeria, o di quella ungherese verificatasi pochi anni prima.

Nella sezione dedicata al Seicento, naturalmente, la *serpe* non può mancare. *Nota su Poussin* la riconduce al contesto da cui è stata prelevata, quello del dipinto dell'autore seicentesco. Il suo significato di violenza storica e il collegamento alle vittime risultano evidenti negli ultimi versi (vv. 17-20). Questi riuniscono due diversi dipinti dell'autore, *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* e *l'Eco e Narciso*. I due soggetti mitologici divengono, per mano di Fortini, le vittime della serpe, e sono dunque eletti in rappresentanza di tutti gli scomparsi. Ritorna ancora la componente uditiva, congiunta al *topos* fortiniano del «tuono», presagio nefasto di conflitti incombenti. Altre espressioni sonore contribuiscono alla trasposizione di Eco, di Narciso e del serpente (dunque della Storia e dei suoi vinti) nell'età contemporanea, suggestionando immagini di modernità e di recenti battaglie: *in primis* «il claxon delle corriere» (v. 13), e poi anche «uno sparo» (v. 15).

Di macigno in macigno lo scorpione,  
di avena in avena l'allarme dei selvatici  
prima che il claxon delle corriere  
si oda o per torri e spechi  
uno sparo. I celesti trofei  
immoti al tuo lume lassù,  
impuro ottobre. E muto il tuono annunzia  
la felce il rovo il serpe  
dove Narciso è sceso  
dove Eco si è persa.<sup>404</sup>

Il serpente appare anche in *Da Shakespeare*, anche se reso attraverso perifrasi: la «bestia nata in covo» (v. 5), il «mostro goffo» (v. 7). Anche in questo caso l'animale si ritrova attorniato - e dunque connesso - ad immagini di sofferenza, di decadenza, e naturalmente d'oppressione. Contro di lui, il poeta (Shakespeare, e di conseguenza anche Fortini) oppone la propria arma, inutile ma

---

<sup>402</sup> Accettando naturalmente l'ipotesi che si tratti della sagoma del rettile dipinto da Poussin.

<sup>403</sup> Che è, lo ricordiamo, «1958».

<sup>404</sup> Vv. 11-20

imprescindibile (vv. 7-10). Emerge pure una concezione storica particolare, che sappiamo essere anche fortiniana: quella della ciclicità del tempo e delle epoche (vv. 1-2).

Quello che vedi è sempre stato? E nulla  
- ti hanno detto da sempre – al mondo è nuovo?  
Dunque perché, parole altrui, vi provo  
se già fu vecchia un tempo la fanciulla,  
se rinacque la bestia nata in covo,  
se in pianto è morto chi ora piange in culla?  
Vo incontro al mostro goffo che ci annulla  
e già calpesta il suolo; e un verso muovo  
non perché eroe ma perché non ho scampo  
né arma oltre a questa che è di secca ruggine...  
Ha in sé qualche allegria, la fede triste.  
E chi sa non sia dato in questo campo  
di stoppie, amico, anche a te che ora fuggi,  
animo di rivolgersi e resistere?  
    Noi ricordiamo che fu dato ancora  
    ad altri. E quel ricordo ci inamora.

In *Di seconda intenzione* non mancano nemmeno ombre e simulacri di dubbia decodificazione, separati dalla figura serpentina, ma che rimandano intuitivamente a platee di *vinti*: le «ombre di diavoli» (o «processione di esseri spauriti»; vv. 1, 10) in *Una sera di nebbia...*, e le atmosfere chiaroscurali di *Il massimo di luce...*, connesse a tombe, avelli e spazi funebri:

Il massimo di luce è un vetro di finestra  
    piombata, in altro a destra.  
E, in basso a sinistra, il lume del colletto  
    dell'uomo ammantellato. La donna tiene stretto  
il polso a una bambina oscura e guarda te.  
    Anche un rigo di luce gialla, più in là, dov'è  
il becchino che discorre con un diacono. Oppure  
    è Cartesio che medita sulle strane misure  
di quella tomba nella chiesa.  
    È pittura olandese, veduta di un interno,  
forse Harleem. Eterno  
    lume di pomeriggio lo attraversa.<sup>405</sup>

Ombre e chiaroscuri in *Al pensiero della morte e dell'inferno* si accompagnano alla sfera uditiva connessa allo strazio e al dolore (*urla*, «pianto eterno»), e ad un indugio ai limiti del morboso su alcuni resti umani. Se nel testo originale tutto ciò derivava da un gusto barocco e decadente, in

---

<sup>405</sup> Vv. 1-12

Fortini è con tutta probabilità funzionale alla rappresentazione di veri e propri *scarti* antropici, dei *morti*, del *represso storico*:

Scava tra i tanti resti di mortali  
denudate ossa e fame incenerite  
mal difese da vane, se non pie,  
rare odorose resine orientali.

Scendi sino in abisso, agli antri dove  
urlano infamie l'anime e le mura  
catene odono sempre e pianto eterno<sup>406</sup>

Nel *Monologo del Tasso a Sant'Anna* torna invece l'individuo: un celeberrimo poeta, però non presentato nella solita veste, bensì in quella del *folle*, dell'emarginato. Un nome noto, ma associato ad una fase della sua vita non altrettanto conosciuta, dimostra che *dimenticati* possono essere stati anche i grandi. Egli viene inoltre posto in dialogo con gli «ospiti» o «persone amiche» (vv. 8, 14). Ancora, un individuo ben identificato e conosciuto viene rapportato ad una collettività di *anime*; per indicarle si utilizzano espressioni generiche ma non sbrigative, bensì accorate, quasi affettuose, che esprimono vicinanza.

Tracce di nomi meno noti, normalmente trascurati dalla Storia, si possono invece desumere dalle composizioni un po' più ricche di dettagli storiografici. Nella strofa in corsivo di *Settembre 1968*, accanto ai nomi delle città di «Torino», «Parigi», «Berlino», «Shanghai» e «Praga», compare «Dutschke»; rivoluzionario, vittima di un attentato a causa delle sue posizioni politiche. Le informazioni a lui collegate sono minime, però sufficienti: il luogo dell'attentato, la città di Berlino, è menzionato immediatamente prima di lui, e subito dopo un'indicazione temporale che completa e corregge quella del titolo, «sotto Pasqua».<sup>407</sup>

Ma il risultato migliore a cui perviene la storiografia fortiniana dei vinti, in questa raccolta, è da leggersi in *Via Cardinal Federico*. Le vittime della violenza storica, benché in numero plurale, vengono prese ed isolate una ad una; a ciascuna è riservato un dignitoso spazio tra i versi, che accoglie il loro nome e cognome. Così, la poesia finisce per essere costituita praticamente da un lungo elenco di nomi di donne, perlopiù sconosciute. Ciascuna delle «streghe» condannate da Federico Borromeo, ritrova solamente qui un barlume di quell'esistenza indebitamente sottratta. Al verso 8, l'espressione «te la ricordi» rimanda al *topos* fortiniano della memoria fine a se stessa, priva di giudizi o di prese di posizione. Fortini sembra rivolgersi contemporaneamente a se stesso e

---

<sup>406</sup> Vv. 5-11

<sup>407</sup> «Gli studenti, le riunioni. Torino. Parigi. Berlino. I colpi / a Dutschke, sotto Pasqua.» (vv. 4-5)

al lettore, ammonendo all'esercizio della memoria; come farà anche in *Italia 1977-1993*: «[...] Non ti ricordi?» // Sì, mi ricordo.»<sup>408</sup>

### 5.3 Verso la storiografia individuale: *Composita solvantur*

Nell'ultima raccolta, la storiografia poetica fortiniana è portata a compimento: viene raggiunta la singolarità del vinto, che domina di gran lunga tra le rappresentazioni. Vi si perviene tuttavia in modi diversi, e sotto diversi aspetti. Spicca ad esempio la macro-area semantica della vecchiaia; si riprende la figura del “vinto della vita” che aveva iniziato a comparire in *Paesaggio*, con la differenza che ora, per ovvie ragioni biografiche, coincide sempre più con l'io lirico. Nell'ultima raccolta, scritta tra gli spasmi del dolore fisico, Fortini comprende la propria personale situazione di vinto; i riferimenti alla vecchiaia e alla disgregazione diventano perciò quasi ossessivi, contornati da aloni d'impotenza e di sconfitta. La figura del *vecchio*, più o meno combaciante con quella del poeta<sup>409</sup>, ritorna dunque puntualmente nella raccolta, spesso accompagnata da atmosfere invernali o da immagini d'assopimento. La stagione della vecchiaia si è vista essere, inoltre, curiosamente associata a nomi di poeti d'altri tempi; ciò avviene in *Saba*, oppure ne *L'inverno*, itinerario verso la morte ripreso da Agrippa d'Aubigné.<sup>410</sup>

Anche *Il custode* si apre con la descrizione di un «vecchio» in una corsia d'ospedale, esterno all'io lirico ma che indubbiamente vi rimanda. Egli si trova circondato da materiale organico di diverso tipo, che come sempre in Fortini suggestiona una condizione di sofferenza e di prossimità all'annullamento:

Così una volta, lungo una scala di clinica,  
ho visto un vecchio che piangeva. Era di notte,  
alle quattro, credo, e la neve guardavo  
volante sui fanali dei cortili  
e dei viali, degli incroci, grande neve.  
Quanto delle mortali ardenti orine brune  
nelle ceramiche si congelava!  
Pendevano le flebo, nei loro sacchi di bende  
l'uso delle pupille  
i trapanati cranici perdevano,  
la caposala suora sedeva luccicando,  
dritta nella sua cassa di cristallo.

---

<sup>408</sup> Vv. 26-27

<sup>409</sup> Ad esempio, in *Compiendo settantacinque anni*, in *Quella che...* e in *Durable 5168*, la coincidenza del *vecchio* con l'autore è più che mai evidente. Altrove è invece rappresentato in una condizione d'esternalità, ma non per questo va escluso un certo rispecchiamento; in *Ruotare su se stessi* il *vecchio* diventa un *tu* al quale l'io lirico si rivolge, in una sorta d'intimo dialogo con se stesso («Mi capisci, vecchio rozzo?», v. 8). Oppure, si ricordi il «vecchietto» delle *Sette canzonette del Golfo* (*Ah letizia...*, v. 9), espresso alla terza persona ma che rappresenta esattamente il poeta.

<sup>410</sup> Vv. 31-36

Vinto dal pianto il vecchio dormiva oramai  
meditando nel sonno e sorridendo.<sup>411</sup>

L'insistenza sulla figura del *vecchio*, benché intrisa di biografismo, non è da separare dalla tensione verso il raggiungimento di una storiografia individuale. Riguarda la storia personale, che Fortini inizia a prendere maggiormente in considerazione quando il dolore fisico lo costringe a un sofferto ripiegamento su se stesso. D'altronde, è risaputo quanto la storia individuale sia in grado di entrare in cortocircuito con quella collettiva, secondo il nostro autore.

Nel libro poetico maggiormente intriso d'allegorismo, tuttavia, va da sé che il modo più frequente di rappresentare i vinti sia – ovviamente - quello figurale. Molte volte si tratta ancora di presenze collettive, ma le masse anonime sono state ormai del tutto abbandonate: il tono assodato è accorato e quasi paterno, le raffigurazioni quelle di fragili e minimali esistenze biologiche.<sup>412</sup> In *Le piccole piante...*, per esempio, è proprio il sintagma del primo verso – che dà il titolo alla composizione - ad indicare la platea di oppressi alla quale è rivolta la poesia di Fortini. Poco più giù sembra di ritornare alle *masse mute*, laddove s'incrocia l'espressione «gregge di foglie» (v. 6); ma si riacquista un tono benevolmente affettivo, quasi di compartecipazione alla sorte delle esistenze minimali, con l'espressione «erbe sfinite» (v. 7).

Le rappresentazioni allegoriche possono essere collettive, ma la figura del *vinto* s'incarna di preferenze in creature isolate; lo «scorpione mentecatto» di *Dimmi, tu conoscevi...*, per esempio.<sup>413</sup> In *Stanotte...*, come si è visto, l'«animale» - vittima e carnefice allo stesso tempo - subisce una generalizzazione tale per cui diventa più che mai evidente la sua referenza al genere umano. Un'umanizzazione che diventa definitiva negli ultimi versi, ove troviamo quella rappresentazione cristologica che, proprio per la sua estrema generalità, potrebbe davvero essere adattata a *chiunque*. È ancora la storiografia di *tutti* i sopraffatti, insomma. Ad essersi evoluta è soltanto la modalità rappresentativa: non più figurazioni globali e indistinte, ma una singola allegoria – *vuota* – che proprio per questa sua connotazione è in grado di comprendere *tutto*.

Discostandosi dalle composizioni più marcatamente allegoriche, si passa a quella “zona intermedia” tra la storiografia (segnalata dall'indicazione geografica dell'intertitolo) e la figuratività, che è costituita dalla sezione delle *Sette canzonette del Golfo*. Le popolazioni martoriate dal

---

<sup>411</sup> Vv. 3-16

<sup>412</sup> Una rappresentazione collettiva, con la quale ci si pone immediatamente in dialogo, si trova nel componimento posto in apertura alla raccolta, che non era stato preso in considerazione tra le analisi del quarto capitolo: si parla di «*incerti amici*», un'espressione estranea a qualunque allegoria, seppur preceduta da immagini di aggressiva ferinità: «*Per quanto cerchi di dividere / con voi dal vero le parole, // la fede opaca di che vivo / è solo mia. La tento ancora // e l'occhio guizza, la saliva / brilla sull'orlo dei canini, // o incerti amici, o incerte prove.*» (vv. 1-7)

<sup>413</sup> Allegoria che peraltro viene esplicitamente associata alla vecchiezza; «*Dimmi, tu conoscevi, è vero, quanto sia indegna / questa vergogna di vecchiezza? / Con la punta del sandalo hai messo in fuga / lo scorpione mentecatto.*» (vv. 1-4)

conflitto del '91 tornano ad essere qualcosa di *lontano*, di necessariamente confuso; funzionale, questo, all'espressione dell'egoisticamente limitato giudizio occidentale. In *Lontano lontano...* ci si pone in dialogo con questa «povera gente» (v. 6), rivolgendosi direttamente alle «genti indifese» (v. 9). In *Come presto...* si parla di «popoli estrani» in riferimento alle loro battaglie, che sembrano non riguardare per niente l'Occidente (v. 3).

Ma le vittime di questa guerra, così sentita da Fortini, vengono rese più spesso attraverso macabre tracce di corpi o di materiale organico.<sup>414</sup> Ancora in *Lontano lontano...* troviamo ad esempio il «sangue», che è naturalmente sempre «degli altri» (v. 2); oppure, con crudo cinismo, si considera la possibilità di poter sostenere «il capo dei corpi riversi» - espressione dal realismo agghiacciante - con alcuni volumi di poesie (v. 11-12). In *Gli imperatori...* i resti umani costituiscono il risultato tangibile del conflitto, e si trovano radunati negli ultimi due versi della seconda strofa:

Già fulminanti tra fetori e fumi  
irte scagliano schiere di congegni:  
vedi femori e cerebri e nei segni  
impressi umani arsi rappresi grumi.<sup>415</sup>

L'unica rappresentazione individuale di tutta la sezione, ma che torna inevitabilmente a rivestire i panni dell'allegoria, si trova in *Se mai laida...*: è la «limaccia» in fin di vita, vicina tanto alle vittime del Golfo quanto all'autore. Essa costituisce il perno di un rapporto triangolare tra l'Io lirico, la collettività lontana e l'immagine allegorica, che si trovano così riuniti in un *unicum* destinato all'annullamento. In *Ancora sul Golfo...*, prosecuzione d'*Appendice* della sezione, si ritorna alle distese di ignoti resti umani (i «crani innumerevoli» del verso 11), dai quali s'immagina una distopica e ingannevole rinascita, in realtà preludio di un nuovo, generale, apocalittico dissolvimento:

Dove già corse il liquido  
che le meningi irriga  
da crani innumerevoli  
magra ahi fili una spiga,  
una avena! Sia l'arida  
spina un pasto alla capra.<sup>416</sup>

---

<sup>414</sup> Si ricordino i *grumi*, le viscere, il fiele; tutti frequentissimi *topoi* fortiniani, figure di sopraffazioni e di violenza storica.

<sup>415</sup> Vv. 5-8

<sup>416</sup> Vv. 9-14. La composizione conclude con le immagini di una totale disgregazione: «Tanta speranza s'apra / ai vivi di quaggiù // finché storti gli striduli / cardini della terra / cantino e azzurri avvampino / i mondi nella guerra / degli spazi e dei candidi / astri di là dal tempo / e vacuo rida il tempo / dell'Essere che fu...»

Passando invece a quelle rare composizioni che si possono dire più propriamente storiografiche, si può notare che la tendenza è proprio quella di compiere una riduzione dalla collettività al singolo. Una caratteristica, questa, ben visibile nell'*Appendice di light verses e imitazioni. Ausgrenzung* narra di un'immaginaria vittima della violenza di felini sanguinari, tale «Freiherr von Lynx». A causa dell'insistenza sull'ambientazione da Guerra dei Trent'anni, più la menzione alla contemporaneità (la desolazione lasciata dal *Comunismo*), sembra proprio di dover leggere nella selvatichezza assassina delle linci una figura della violenza storica.<sup>417</sup> Dunque anche *von Lynx*, per quanto immaginario, è una figura del vinto; un singolo individuo, isolato e dunque inerme di fronte alla brutalità della Storia.<sup>418</sup> Significativamente gli vengono associati un nome e un cognome (benché immaginari), che hanno il compito di sottolineare ulteriormente questa sua individualità. Certamente la specificazione del nome è funzionale alla finzione leggendaria, in quanto “spiega” la denominazione di questi felini selvatici.<sup>419</sup> Ma l'atto di restituzione del nome all'annientato (v. 20) ha un significato ben preciso: esso osteggia la Storia, per quanto simbolicamente, poiché riproduce un movimento contrario alla stessa.<sup>420</sup>

Anche *Limes* si concentra su una singola figura: quella del giovane scita, assoggettato all'impero romano e costretto all'arruolamento. Di costui non è riportato il nome, ma un po' come accadeva in certe poesie di *Questo muro*<sup>421</sup> la sua figura d'oppresso si ricava quasi “per sottrazione” da quella dell'oppressore, del quale è invece puntualizzata l'identità (che tuttavia è ancora da considerarsi d'invenzione: «Decio Costanzo, Legio Fulminata», v. 3). Ma mentre in *Questo muro* erano le masse

<sup>417</sup> Cfr. analisi nel cap. 4, pp. 104-105

<sup>418</sup> «[...] smarrito il sanguinoso reggimento / fuggiasco in fondo ai geli del gennaio / e per irrigiditi ferrei boschi / l'arrembata cavalla abbandonando, / tale Freiherr von Lynx perdé in breve ora / le pistole, lo stocco e la speranza. / Poi ristretto nel cavo d'una quercia / passò dove trent'anni sono un attimo.» (vv. 16-23)

<sup>419</sup> «Ma il suo nome, / che alle cose consegue e «Lince» suona, / calò nelle latèbre e nelle reni / di quei felini, quasi che le mamme / (in ferocissime nozze convulse) / dell'animale di vista acutissima / cui ornano crudeli ispidi ciuffi / le fini vette delle orecchie e i baffi / di imperiale moschettiere, avessero / il seme accolto che di poi fecondo / fino ai gatti moderni e vive e vige.» (vv. 33-43)

<sup>420</sup> L'esercizio della memoria degli scomparsi, attraverso l'evocazione del loro *nome*, sembra essere messo in atto anche in quelle composizioni che contengono *tracce* onomastiche; le quali, a motivo della loro vaghezza, non possono essere considerate storiografiche. Caso emblematico è quello di *In memoria di E. V.*, che indugia sulle fattezze di un cadavere non altrimenti identificato che dalle iniziali del suo nome; «In forma di preziosa pietra opale / ti hanno visto converso stupiti gli amici / o tu che i sogni nostri percuoterai / orrore lasciando e scompiglio. // Piccolo oggetto chiaro era la faccia / nella cassa, fra i libri. Domandi ora chi era? / Risponderò: da vivo lo avevo conosciuto / poi chiuso chiuso così l'ho veduto.». il tema è quello dello straniamento provocato dalla visione del cadavere di una persona cara, che pare non corrispondere a ciò che è stato in vita. Tuttavia, la domanda al sesto verso («Domandi ora chi era?») riconduce al bisogno d'identificazione degli scomparsi; la risposta, in questo caso, viene data dal titolo e solo in modo parziale, *suggerendo* alcune identità possibili ma lasciando un consistente alone di indeterminatezza. *Dove ora siete...*, che presenta pure il tema della vecchiaia e del confronto con le nuove generazioni (gli scomparsi vengono detti infatti «studenti»), contiene un consistente elenco di *nomi* che sono da associare a persone sparite: «Dove ora siete, infelici studenti», v. 1; «E anche tu, Giacomo, te ne sei andato via», v. 5; «E vattene anche tu, Alfonso e tu Pier Giorgio / e tu Grazia che ormai / e Elio e Raniero e Vittorio / e quanti ancora.», vv. 9-12; «Alla porta li accompagno con un benevolo sorriso. / E «tornate» dico a quelli che non torneranno.», vv. 15-16.

<sup>421</sup> In *Le difficoltà del colorificio*, oppure in *Come mosche*.

a stagliarsi contro il nome dell'oppressore, qui si presenta un individuo. È il singolo che sceglie la diserzione, ossia la ribellione, come unica risorsa da opporre ai prevaricatori.

Torniamo al corpo principale della raccolta, focalizzando l'attenzione sulle uniche tre poesie che presentano datazioni al proprio interno. In *Per J.-Ch. V., dopo una lite* si parla certamente di «grida» (v. 7), recuperando la sfera uditiva legata ad una sofferenza indistinta; però anche di un singolo «spettro» (del litigio, o forse già un presagio di guerra<sup>422</sup>, al verso 1) e della «seguace curiosa» (v. 5), ossia dell'ipotetica morte, che si manifesta come una figura femminile dall'identità elusiva.<sup>423</sup> L'abbreviazione *J.-Ch. V.* del titolo, inoltre, rimanda naturalmente ad un personaggio ben individuato<sup>424</sup>; non esattamente un vinto, ma la vittima di un litigio, che entra in cortocircuito con altre e ben diverse vittime suggerite dalla data in chiusa.

*Italia 1977-1993*, per riferirsi alle nuovissime generazioni della sinistra rivoluzionaria, esordisce utilizzando alcuni verbi alla terza persona plurale, privi di soggetto alcuno: «Hanno» (v. 1), «rispondevano» (v. 6), «imparavano» (v. 8). Essi trovano una prima identificazione nell'accorato appello al verso 12, ove li si chiama «Compagni». Infine, all'interno del dialogo con la collettiva “voce muta”, ci si focalizza su quell'unico «ragazzo sfregiato / la sera dell'undici marzo 1971» (vv. 15-16). Come accadeva in *Stammheim*, la vittima rimane privata del nome; sia perché la particolarità dei vinti dal potere è quella, in genere, di avere censurata l'identità (e la poesia intende farsi strumento di denuncia di questo), sia perché l'accuratezza dei dati storici forniti non rende poi indispensabile esplicitare il nome. Il «mi ricordo» finale, partendo dalla singolarità di quel *ragazzo*, si riverbera sulla Storia dell'intero lasso temporale riportato dal titolo. La storia particolare, il singolo tassello, il dettaglio semisconosciuto rivela tutto il proprio valore radiante; indispensabile per l'esercizio della memoria, ma anche per la reale e profonda comprensione della Storia collettiva e ufficiale.

Questo particolarissimo valore del singolo, come si è visto, diventa il lascito estremo della raccolta e viene portato al più alto grado d'efficacia in «*E questo è il sonno...*». Nella “parentesi storiografica” di questa composizione terminale è compiuto l'atto simbolico e testamentario della restituzione del *nome* al dimenticato: «Si chiamava // Klockov». Il nome, che occupa da solo un intero verso, è posto ulteriormente in enfasi da questo solenne isolamento. Non sono necessarie lunghe e lacrimevoli elegie in onore dell'eroe misconosciuto; bastano quattro versi, contenenti però tutte le coordinate essenziali – compreso il nome, l'unico frammento d'esistenza che il poeta può

---

<sup>422</sup> Quella del Golfo, suggerita dalla data in chiusa: «1991»

<sup>423</sup> Non è questo l'unico luogo ove ciò avviene; anche in *Quella che...* la morte assume sembianze femminili ma vaghe, con le quali il poeta instaura un onirico dialogo: «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. // Ritornerai com'eri.»

<sup>424</sup> Ossia, con ogni probabilità, Jean-Charles Vegliante; vd. cap. 4, note n. 303 e 339.

restituire, piccola opposizione alle leggi della Storia - incastonate quasi a forza in una poesia che, a ben vedere, dovrebbe riguardare tutt'altro. La storiografia fortiniana dell'individuo, lo sconfitto per eccellenza della Storia, è portata a compimento solamente qui: dolorosamente e non senza fatica, alla fine dell'itinerario biologico e poetico dell'autore.

#### 5.4 Per concludere

La poesia fortiniana successiva a *Una volta per sempre* segue un'evidente parabola evolutiva, che è connessa al progetto ordinativo dell'autore. Questo, concepito a dimostrazione della propria derivazione bellica, sembra orientato ad attestare la maturità poetica delle ultime tre raccolte, raggiunta attraverso persistenti dialoghi con la Storia. Si parte da *Questo muro*, ove la presenza storica, che ancora risente delle manomissioni sulle raccolte antecedenti, costituisce nulla di più di un sostrato poetico. Essa appare saltuariamente, evocata da "spie" onomastiche o geografiche, che non sono quasi mai centrali nella composizione. Tale sostrato o sottofondo coincide quasi del tutto con la scenografia dei Paesi allegorici, e riguarda prevalentemente la Storia del Novecento. In *Paesaggio con serpente* la Storia riprende invece tutta la sua centralità, com'è segnalato *in primis* dalla rinnovata dignità dell'elemento-data: poesia e storiografia si compenetrano, ma la loro completa fusione risulta essere ancora problematica, come dimostra il fatto che le date mantengono una posizione di esternalità rispetto al verso. Accanto alle date, una varietà considerevole di ambienti e personaggi contribuisce alla percezione di una raccolta interfacciata alla Storia; che non è più solo quella del Novecento, ma si apre al passato, in particolare al diciassettesimo secolo. Infine, *Composita solvantur* supera, possiamo dire, il momento storico: lo astrae, rendendone evidenti le valenze universali. Storia e Poesia finiscono per intrecciarsi in maniera definitiva, ma non per questo cessano di mostrare il proprio reciproco vincolo dialettico, che viene anzi posto in enfasi dalle principali scelte strutturali. La poesia storiografia di Fortini conclude identificandosi in quella che è la sua più importante e preziosa cifra stilistica: l'allegoria.

Parallelamente alla Storia, nelle tre raccolte muta anche il rapporto con i vinti. La poesia fortiniana si rivolge a queste realtà sin dagli esordi, in maniera del tutto spontanea; ciò si coniuga ben presto alle sue posizioni politiche, e alla personale visione dell'impegno letterario. Dalle rappresentazioni di massa, eredi dell'ideologia comunista, il poeta perviene gradualmente a considerare il singolo: l'individuo oppresso e sconosciuto, che vive l'eterna, impari lotta contro le leggi storiche. Anche questo interesse e la sua trasformazione sembrano incanalati nel progetto ordinativo del poeta-intellettuale, ai fini di ribadire la propria genesi – e maturazione – all'insegna della Storia. Fino alla fine degli anni Sessanta, le rappresentazioni degli scomparsi risentono ancora dell'influenza del credo comunista: in *Questo muro* si legge soprattutto di masse, di anonime folle.

Inizia però a comparire qualche singolo nome di *vinto*, anche se di personaggi perlopiù noti, non esattamente “dimenticati”. In *Paesaggio con serpente* è perfettamente osservabile la tensione in atto verso il raggiungimento di una storiografia individuale. Coesistono rappresentazioni collettive e singole; queste ultime iniziano a preferire nomi sconosciuti, individui obliati. Non mancano allegorie (il *serpente* e le sue vittime) che preludono alla raccolta terminale. In questa, le collettività appaiono solamente in campo allegorico, oppure nella sezione delle *Sette canzonette*, territorio mediano tra la storiografia e l’allegoria. Ma sia tra le figure naturali, che nelle poche composizioni più direttamente storiografiche, è decisamente privilegiato il rapporto con il singolo. Nell’ultimo Fortini è cantato l’individuo contrapposto e sconfitto dalla Storia; ciascuna singolarità è però in grado di gettare barlumi di significato su di noi, sul presente, sulla storia universale. Ciascuna sconfitta acquista un valore radiante: è questa la vera e più autentica rivincita che il poeta è in grado di restituire.

Possiamo concludere affermando che l’immagine che Fortini intende trasmettere di sé, nella fase poetica più matura, è quella di un autore nato e cresciuto in dialogo con la Storia; che solo alla fine della carriera giunge a includerla nei propri versi, a creare un tutt’uno tra essa e la poesia. Ma è anche quella di un intellettuale sempre più controcorrente, a cominciare dalle posizioni politiche, che si rispecchiano nelle scelte poetiche. Sentendosi ormai irrimediabilmente disgiunto dalla linea della sinistra ufficiale, egli ricerca soluzioni personali, attuandole prima di tutto nei propri versi. Insiste inoltre nel ribadire la necessità dell’impegno, anche quando l’ambiente culturale coevo ne propugna l’inutilità. E lo fa tentando l’impossibile: rivolgendosi ai dimenticati ad uno ad uno, scavando nelle latebre della Storia per riportare alla luce singolarità sepolte. Con esse, Fortini sembra intrecciare rapporti sempre più personali, quasi paterni. Sono scelte non semplici e di non facile realizzazione: contrastare la Storia è qualcosa di titanico, e sempre destinato alla sconfitta. La poesia degli ultimi anni, con la spasmodica ricerca dei *piccoli* di ogni tempo, sembra consumarlo lentamente, assieme alla malattia:

Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso  
che non dica in nota acuta: «Più non posso».

Grande fosforo imperiale, fanne cenere.<sup>425</sup>

Ma forse, in questa tensione così dolorosa verso l’individuo, è da leggersi anche un certo desiderio personale: quello di trovare a sua volta una compensazione, memoria e accoglienza tra le generazioni future.

---

<sup>425</sup> Vv. 7-9 di *Se volessi un'altra volta...*, da *Composita solvantur*.



## Bibliografia

### I. Opere di Franco Fortini

- F. Fortini, *Composita solvantur*, con uno scritto di P. V. Mengaldo, Il Saggiatore, Milano 2015
- F. Fortini, *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957
- F. Fortini, *I destini generali*, ed. Sciascia, Caltanissetta-Roma 1956
- F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985
- F. Fortini, *Poesie inedite*, a cura di P. V. Mengaldo, Einaudi, Torino 1995
- F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977
- F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Oscar Mondadori, Milano 2015

### II. Contributi critici su Franco Fortini

- A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Il Castoro, Firenze 1973
- R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di T. Mazzucco, prefazione di L. Lenzini, Biblion edizioni, Milano 2017
- G. C. Ferretti, *Le masse mute*, in Id., *La fortuna letteraria*, Transeuropa, Ancona 1988.
- R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986
- P. V. Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere Vol. IV.II.*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996
- P. V. Mengaldo, «Vero» personale e politico, «l'Unità», 28 marzo 1994
- E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Il Poligrafo, Padova 2012
- E. Zinato, *L'«Angue Nemico»: note su Paesaggio con serpente di Franco Fortini*, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015
- E. Zinato, *Su alcune costanti del "realismo figurale" fortiniano*, in *Il bianco e il nero: studi di filologia e di letteratura*, n. I, Campanotto, Udine 1994

### III. Altre opere

S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2016

A. Cortellessa, a cura di, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Introduzione, Bompiani, Milano 2018

G. Debenedetti, *L'invasione dei brutti*, in *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano 1998,

R. Luperini, P. Cataldi, M. Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, G. B. Palumbo Editore, Palermo 2012

A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, di G. Sbrilli, L.A.C. Studi manzoniani, Firenze 2008

F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine reliquie rarità robaccia luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993

F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997

F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973

F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti, a cura di, *Il romanzo*, 5 voll., Einaudi, Torino 2001, vol. I

G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Edizioni Laterza, Bari 2012

E. Testa, a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2005

E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2010

E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015

### IV. Sitografia

<https://www.academia.edu/>

<http://www.ospiteingrato.unisi.it/per-una-lettura-delle-sette-canzonette-del-golfo-di-franco-fortini/>

<http://www.ospiteingrato.unisi.it/tra-le-poesie-scartate-di-franco-fortini/>

<http://www.treccani.it/>