



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

Traiettorie di sistema in un “campo” variantistico: *A Boris Pasternak* di Franco Fortini

GABRIELE FICHERA

Università di Berna

gabrifichera77@gmail.com

Abstract. This essay attempts to explore the variants of Fortini's poem *A Boris Pasternak*. The compositional process of the text appears particularly rich and complex, as attested by the two related unpublished typescripts, to which systematic reference is made throughout these pages. Taken together, these movements allow us to speak of a veritable “field” of variants endowed with a significant degree of coherence. Its main vectors can be recognized by four typologies, classified as follows: variants of “acquisition”, “loss”, “circular” and “antithetical”. Through the reconstruction of this network of variants, the essay also brings to light a varied intertextual dialogue which, although often taking place *in absentia*, is somehow reflected in the meaning of the definitive text.

Keywords: Fortini, *A Boris Pasternak*, variants, intertextuality.

Riassunto. Questo saggio tenta di esplorare il complesso tessuto variantistico della poesia fortiniana *A Boris Pasternak*. Il processo compositivo del testo appare particolarmente ricco e travagliato, come attestano i due dattiloscritti inediti a cui in queste pagine si fa riferimento in modo sistematico. Presi nel loro insieme tali movimenti correttori permettono di parlare di un vero e proprio “campo” variantistico dotato di un rilevante grado di coerenza. I suoi vettori principali sono riconoscibili in base a quattro tipologie, così classificate: varianti d’«acquisto», di «perdita», «circolari» e «antitetiche». Attraverso la ricostruzione di questo reticolo variantistico il saggio fa inoltre emergere un variegato dialogo intertestuale che, pur consumandosi spesso *in absentia*, si riflette in qualche modo sul significato del testo definitivo.

Parole chiave: Fortini, *A Boris Pasternak*, varianti, intertestualità.

Traiettorie di sistema in un “campo” variantistico: *A Boris Pasternak* di Franco Fortini

Ma io
a una a una connetto
le parole come un vecchio
che picchia sopra i legni
per costruire una barca inutile
(F. Fortini, *Per un giovane capo*)

A Boris Pasternak è un testo poetico fortiniano incluso nella raccolta *Poesia e errore* (1969) fin dalla sua prima edizione del 1959. La lirica viene pubblicata per la prima volta nel maggio 1958 sulla rivista «La Situazione». La sua stesura risale però a tre anni più addietro e va collocata nel gennaio 1955. Nelle note finali apposte alla raccolta Fortini individua il punto cronologico esatto della redazione: «nel gennaio del 1955, mentre leggevo i versi di Pasternak nell’antologia curata da A.M. Ripellino e uscita il mese prima, vi fu una improvvisa convocazione del Soviet Supremo».¹ Il volume a cui si fa riferimento è *Poesia russa del Novecento*. La riunione dei delegati sovietici a cui si accenna fu il preludio di quelle dinamiche politiche che sarebbero sfociate nel XX Congresso del PCUS del 1956 e nel rapporto Kruscev, e che avrebbero suscitato tante speranze di rinnovamento in intellettuali e militanti della sinistra, italiana e non solo.

Il processo compositivo del testo appare lungo e travagliato. Lo attestano i due dattiloscritti inediti conservati presso l’Archivio Franco Fortini dell’Università di Siena.² I due testimoni, che indicheremo con le sigle *DS1* e *DS2*, presentano inoltre aggiunte manoscritte autografe a margine e in interlinea. Ne scaturisce un quadro variantistico complesso e ricco di interventi significativi. Il fatto che le versioni originarie dattiloscritte siano due getta una possibile luce su un’annotazione contraddittoria fatta da Fortini a distanza di anni in *Un giorno o l’altro*. Qui l’autore fa seguire agli estratti della lettera ricevuta da Pasternak in risposta ai suoi versi una nota di commento in cui fornisce una datazione lievemente differente, cioè l’autunno del 1955: «La lettera [di Pasternak] è datata 23 settembre 1956 [...]. I versi di *A Boris Pasternak* li avevo scritti una sera d’autunno di un anno prima, lette alcune versioni di sue poesie nel volume curato da Angelo Maria Ripellino».³ Il primo

¹ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, p. 217.

² I dattiloscritti sono consultabili presso l’Archivio Franco Fortini dell’Università di Siena (d’ora in poi AFF). La segnatura completa è: AFF, scat. XXII, cart. 1.

³ F. Fortini, *Un giorno o l’altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, introduzione di R. Luperini, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 166.

dato da emendare è legato alla cronologia della lettera del poeta russo, che si colloca invece al 23 settembre del 1958.⁴ Ad essa Fortini risponderà dopo appena dieci giorni il 4 ottobre 1958 con una missiva ricca di osservazioni preziose sulla poesia in questione e non solo.⁵ Anche in questa lettera Fortini individua chiaramente il gennaio 1955 come momento temporale della stesura. L'indicazione dell'autunno dello stesso anno più che semplicemente erronea, sembrerebbe riguardare la collocazione temporale sia delle aggiunte manoscritte segnate a penna in *DS1*, sia il secondo dattiloscritto inedito *DS2*. Nella citata lettera del 1958 Fortini infatti scrive: «En juillet 1955, j'étais pendant une semaine à Moscou, et même à Beredjelkino, chez Hikmet [...]. Ce n'est que plus tard que j'ai repris le poème, je l'ai largement corrigé, j'ai ajouté le 2ème quatrain; je ne suis même pas sûr que le texte que vous avez réçu soit le même que j'ai imprimé».

Il fatto che questa lirica non sia entrata a far parte della *plaquette I destini generali*, uscita nel 1956 conferma i dubbi che Fortini nutriva ancora a quell'altezza cronologica, per cui persino dopo gli interventi dell'autunno del 1955, non credeva di averne conclusa l'elaborazione. Si pensi come di converso un testo come *Giardino d'Estate, Pechino*, sebbene scritto dopo il viaggio in Cina dell'ottobre 1955, venga prontamente integrato nella raccolta medesima. Come si evince dalla lettera del 4 ottobre Fortini invierà il suo testo a Pasternak solo intorno alla fine del 1957 o al massimo all'inizio 1958. Quindi molto probabilmente poco dopo la pubblicazione in Italia, in anteprima mondiale, del *Dottor Živago*, che avviene nel novembre 1957, e dopo l'esplosione del relativo caso politico-letterario.

Al fine di facilitarne l'analisi variantistica si pone qui di seguito il testo poetico in questione:

A Boris Pasternak⁶

Il quadro di vetro, notte e sobborgo che entra
– mentre da un'ora d'Italia ti parlo –
dalla pupilla fin dentro
la tua paglia d'anni, sai sopportarlo

perché nessuno dei servi potenti
perché nessuno dei falsi felici

⁴ AFF, scat. XI, cart. 33.

⁵ AFF, scat. XXVIII, cart. 25. Ampi brani della lettera sono stati tradotti in italiano e pubblicati in un articolo di V. Strada e P. Di Stefano uscito sul «Corriere della Sera» nel 18 giugno 1995, intitolato *Fortini “Pasternak, mio maestro”*.

⁶ Il testo si trova in F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 170-171.

sa conoscerlo – solo sei, dormono spenti
o dispersi, gli amici –

e nessuno di chi non pronuncia
i nomi del vivere vero e del rischio
lo intorbida: ma un ragazzo che lancia
un sasso, un operaio col suo fischio,

la decauville, la lanterna sul ghiaccio
– stretto gennaio sopra le terra –
i rami che non parlano, il teso e dolce laccio
che qui ti tiene alla tua guerra.

Anche per gli occhi morti che hai visti vivi
hai detta la tua verità e ora osservi la notte.
Ma un giovane anche per te senza saperlo ora scrive;
e giovani altri lontani parlano. Di altre lotte.

Partono a quest'ora dalle fiamme degli aeroporti
i delegati del Sovièt Supremo per Mosca.
Puoi dormire: lo scarto
del cane alla catena, il cigolio dell'esca

che ha messa al vento dell'orto per la faina
la tua moglie vecchia di palpebre rosse
e stride stride fino alla nera mattina
soli per te sono i segni del mondo, gli esseri

d'altra storia, che visitano il sonno.
Non quegli aerei in sibilo. Al disgelo
non ci sarai, questo è l'ultimo anno,
pensi, l'ultimo agro fiorire del melo.

Ma ogni stilla anche sopra la spina e l'arbusto
sarà d'acciaio al sole:
giusto è il tuo popolo grande, ed ingiusto,
e parla anche, e non sa, con le tue rotte parole.

E in quelle un giorno, a chi ti leggerà,
rimorderà di rancore e d'amore.
Da questa veglia d'Italia chi ora ti pensa si sa
figlio anche del tuo cuore.
1955

Presi nel loro insieme i movimenti variantistici sottesy al testo sembrano passibili di un ordinamento di massima, che permette di parlare

di un “campo” variantistico dotato di un rilevante grado di coerenza. I suoi vettori principali sono riconoscibili in base a quattro tipologie che classificheremo nel seguente modo: varianti d’“acquisto”, di “perdita”, “circolari” e “antitetiche”. In via preliminare va specificato che con queste rapide formule non si intende fornire giudizi di valore sulla riuscita poetica che scaturisce di volta in volta dagli interventi correttori, ma piuttosto descrivere delle traiettorie di sistema interne al suddetto campo.

Le trasformazioni possono dunque dar vita a un “acquisto” di senso e quindi a un ispessimento semantico dell’espressione lirica, oppure possono viceversa comportare una “perdita” di significati con relativo occultamento dei riferimenti intertestuali posti originariamente in essere. Il risultato è quello di una relativa opacizzazione del discorso lirico. Le sostituzioni di tipo “circolare” sono quelle per cui il risultato finale dell’*iter* compositivo appare molto vicino al punto di partenza; al contrario le varianti “antitetiche” implicano un ribaltamento della direzione semantica, una sua vera e propria inversione. Come si sarà notato le citate tipologie correttorie entrano in rapporto fra di loro secondo uno schema allo stesso tempo binario e contrastivo. Il campo variantistico appare così attraversato da un moto chiastico, in virtù del quale all’“acquisto” si contrappone la “perdita” e alla “circolarità” fa eco il “ribaltamento antitetico”.

Disegnati gli assi cartesiani principali entro cui collocare il discorso sulle varianti di *A Boris Pasternak*, possiamo adesso procedere all’analisi in dettaglio. Va chiarito fin da subito che per motivi di spazio ci concentreremo solo su alcuni casi di studio dal valore paradigmatico.

Nella tipologia dell’“acquisto” possiamo annoverare intanto il predicato verbale «dormono» (v. 7), a cui Fortini giunge solo a partire dal dattiloscritto *DS2*. Si trattrebbe di un guadagno per almeno due motivi. Il primo è d’ordine intertestuale: nella *Risurrezione* di Manzoni sono indicati per ben due volte come dormienti i Padri dell’Antico Testamento non redenti: «...i sopiti d’Israele», «O sopiti in aspettando» (v. 30 e v. 33). Vedremo più tardi come il dialogo con gli *Inni sacri* manzoniani, e con la *Risurrezione* in particolare, sia insistito e molto significativo. L’utilizzo di «dormono» conferisce inoltre coerenza semantica alla poesia fortiniana, in quanto entra in rapporto col successivo sonno profetico di Pasternak, di cui si parla al v. 23 («Puoi dormire») e al v. 29 («che visitano il sonno»). Ma un’eco manzoniana è riconoscibile, nella medesima quartina, anche nell’espressione «dispersi» (v. 8). Quest’ultima è frutto di un’inserzione manoscritta a penna che prende corpo già in *DS1*. Il riferimento è al celebre «volgo disperso» (v. 4) del Coro del terzo Atto

dell'Adelchi.⁷ Tanto più che in una variante del v. 16, «che ti mantiene qui dove duri la tua guerra» (*DS1*), l'uso transitivo di «durar» col significato di “sopportare” rimandava di nuovo al già menzionato Coro, in particolare a «Il rigido impero, le fami durar» (v. 51). Il tema che accomuna i due passaggi è quello della «guerra», per quanto quest'ultimo, nel caso di Pasternak, pur senza perdere il suo primario significato storico, si colori di rifrazioni semantiche latamente esistenziali. Si aggiunga che nello stesso anno delle prime stesure di *A Boris Pasternak* Fortini licenzia un importante saggio di poetica intitolato *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in cui si riconosce proprio in *Dagli atri muscosi* il modello esemplare di un'opera letteraria capace di articolare «la dialettica fra destino individuale ed evento collettivo» e dunque di fondare «la possibilità di un discorso e di un verso pronunciato e quindi del teatro».⁸

Un altro caso di variante in cui si registra un acquisto semantico ancora più corposo è certamente quello rappresentato dall'*incipit*: «Il quadro di vetro, notte e sobborgo che entra» (v. 1). Nella stesura originaria di *DS1* il verso era molto diverso: «Lo spazio di muro e campagna». È quindi solo in un secondo momento che, con una sostituzione manoscritta, Fortini inserisce il tipico motivo poetico dello «sguardo alla finestra», che gli proviene dal connubio fra l'Éluard di *Primamente*, lirica peraltro da lui tradotta in italiano,⁹ e il Rilke di *La Sera*. Nella lettera a Boris Pasternak del 4 ottobre 1958 Fortini infatti scrive:

Je veux vous dire aussi que je suppose la ‘situation’ de l’homme qui regarde par delà les vitres (“le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin”, dit Éluard) est une situation typique de la poésie moderne, au moins jusqu'à hier, et qu'on retrouve fréquemment, de Baudelaire jusqu'à votre Rilke (“Der Abend...presst...seine Winterwangen – an alle Fenster lauschend an... – Der Abend horcht nach innen, – und innen horchen sie hinaus”).¹⁰

⁷ Per il ruolo decisivo che Manzoni assume nell'universo espressivo e saggistico fortiniano si ricordino almeno le *Due note per gli «Inni»* [1973], in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 26-55, insieme a *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1461-1480.

⁸ F. Fortini, *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie* [1955], in G. C. Ferretti, «Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta», Torino, Einaudi, 1975, p. 183.

⁹ Cfr. P. Éluard, *Poesie* [1955], edizione accresciuta dall'aggiunta di alcuni scritti di poetica, introduzione e traduzione di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1966. Ma si veda anche F. Fortini, *Il ladro di ciliege*, in Id., *Tutte le poesie* cit., pp. 701-709. Il motivo dello «sguardo alla finestra» si arricchisce in Fortini di rifrazioni brechtiane. Si veda almeno la poesia *Traducendo Brecht*, inclusa in *Una volta per sempre*, e le osservazioni di Luca Lenzini in Id., *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, p. 130, p. 157.

¹⁰ AFF, scat. XXVIII, cart. 25.

A questo intervento collocato all'inizio del testo fa da pendant perfettamente speculare, quasi a delineare un'armonica struttura ad anello, la sostituzione operata in zona liminare nel penultimo verso. Nel dattiloscritto *DS1* in un primo momento si aveva infatti un neutro e denotativo «notte d'Italia» (v. 39), che verrà soppiantato dal più evocativo «veglia d'Italia». Qui si vuole alludere di nuovo all'eluardiano «sguardo alla finestra», congiunto all'idea della «veglia in pena» («les veilleurs de chagrin»), e sempre derivato dalla poesia *Premièrement*.¹¹

Ma l'esempio più clamoroso e articolato di un *iter* variantistico che comporta un evidente “acquisto” espressivo è quello costituito da un passaggio chiave del testo: «soli per te i segni del mondo, gli esseri // d'altra storia, che visitano il sonno» (vv. 28-29). Qui il palese arricchimento concettuale prende forma in un processo dialettico, giocato tutto *in absentia* ma in realtà lenticolare e continuo. Tale metamorfosi, condotta per incrementi progressivi, si avvale peraltro di alcuni ribaltamenti di senso, che sfociano infine in una perfetta sintesi di forma e contenuto. Perché «gli esseri // d'altra storia», anticipiamo per un attimo l'esito conclusivo dell'analisi, si collocano contemporaneamente *dentro e fuori* la storia mondana degli uomini.

Osserviamo adesso più da vicino e dall'inizio questo movimento correttorio. In *DS1* il poeta e il suo sonno sono in un primo momento oggetto passivo dell'azione esterna: «sono per te i rumori... i passi // che fanno ancora trasalire in sonno»; poi da agito lo scrittore diventa agente: «sono per te i soli segni, gli esseri // inanimati che visiti in sonno». Questo è il primo ribaltamento di senso messo in atto da Fortini, con la sua coda logico-sintattica. Si segnala anche il rapprendersi di un forte *enjambement*, addirittura fra strofe, che in quanto tale si sedimenterà nel testo, non venendo più messo in discussione in gran parte delle successive correzioni.

Passando a *DS2*, si ha un duplice ribaltamento contestuale. Abbiamo così la prima variante: «sono per te gli unici segni, gli esseri // annunziatori che verranno in sonno», in cui si può osservare sia il ritorno del poeta nella situazione meramente ricettiva di colui che è percorso da una premonizione, sia lo scarto profetico che si consuma nell'evoluzione appunto da «esseri // inanimati» (*DS1*) a «esseri // annunziatori». Ma la vitalità di questa traiettoria variantistica non accenna a esaurirsi e si giunge adesso, grazie a un intervento manoscritto autografo, a «gli esseri // senza storia che solcheranno il sonno», infine corretto da «visita il sonno» (*DS2*). Con «senza storia» sembra che si voglia indicare per il momento proprio l'ambito escatologico della profezia, ovvero l'uscita apocalittica dal tempo. L'espressione ricorda inoltre proletticamente la

¹¹ P. Éluard, *Poesie* cit., p. 79; F. Fortini, *Il ladro di ciliege* cit., pp. 706-707.

Provvidenza manzoniana che nel saggio del 1973 Fortini chiamerà fin dal titolo «antistoria».¹²

Per l'ultimo e decisivo tassello variantistico si deve aspettare però il 1958. Passa solo qualche anno, ma in mezzo c'è la svolta cruciale del 1956 e, come spiegheremo meglio tra poco, la grande intuizione fortiniana dell'«altra attesa». Nella versione della lirica pubblicata sulla rivista «La Situazione» si avrà finalmente «gli esseri // d'altra storia».¹³ Con questo felice esito espressivo la dialettica *in absentia*, ma la si potrebbe chiamare anche pascalianamente *abscondita*, insita nel processo variantistico giunge a una sintesi finale che “supera” il precedente «senza storia», conservandone almeno in parte il senso. Adesso infatti il luogo della profezia è da ricercare *contemporaneamente sia dentro, sia fuori la storia*. Profezie e realtà si legano in un rapporto di paradossale coessenzialità. In un certo senso qui si anticipa il significato profondo del titolo dell'antologia che Fortini allestirà dieci anni dopo: *Profezie e realtà del nostro secolo*. Nell'introduzione, riferendosi alle «tesi dell'anima» della profezia comunista, Fortini citerà proprio una poesia di Pasternak.¹⁴ E spiegherà come la profezia si stagli su un orizzonte pienamente storico: «associata per tradizione al profilo delle “cose ultime”, alla escatologia; ma può invece essere un orizzonte storico, un traguardo».

Il passaggio decisivo dall'espressione «senza storia» a «altra storia» sembra avvenire dunque dopo il 1956. Pertanto è una tangibile spia dell'evoluzione ideologica, qui colta nelle pieghe composite del medesimo testo, con cui Fortini si lascia alle spalle la «prima attesa» del dopoguerra, con la sua logica dei blocchi politici contrapposti, mentre intuisce la novità incipiente di una diversa fase storica che chiamerà l'«altra attesa».¹⁵

In questo nucleo variantistico così possente si materializza dunque una vertiginosa *salita del senso*. Tanto grande è lo scarto, un vero e proprio salto di scala, fra i germinali «rumori» o «passi» (*DS1*) e i conclusivi «esseri // d'altra storia» (vv. 28-29). In questo lungo processo non può non aver giocato un ruolo maieutico la sotterranea spinta variantistica proveniente dal duplice ribaltamento di senso sopra analizzato, grazie al quale il rapporto fra Pasternak e questi enigmatici esseri premonitori si dipana all'insegna della dicotomia attività/passività. Sia detto *a latere*: qui l'acquisto è talmente sicuro e completo da contemplare, e sopportare, anche l'opposto della “perdita”. Si registra infatti una micro-perdita manzoniana, per cui scompaiono quei «rumori ... i passi // che fanno

¹² F. Fortini, *Storia e antistoria* cit.

¹³ F. Fortini, *A Boris Pasternak*, in «La Situazione», n. 3, maggio 1958, pp. 30-31.

¹⁴ Per questa e per la citazione successiva si veda F. Fortini, *Introduzione*, in Id., *Profezie e realtà del nostro secolo*, Bari, Laterza, 1965, p. XIII. La poesia è «*Quand'o mi stanco*».

¹⁵ Cfr. F. Fortini, F. Loi, *Franchi dialoghi*, Lecce, Manni, 1998, pp. 40-41.

ancora trasalire in sonno» (*DS1*), che rimandavano di nuovo al secondo Coro dell'*Adelchi*: «Un volgo disperso repente si desta / ... / Percosso da novo crescente romor» (v. 4 e v. 6).

Eccoci così introdotti alla seconda tipologia di varianti, quella appunto della “perdita”. Il primo caso lo si ha con l’attributo «spenti» di v. 7. Nel primo dattiloscritto gli amici di Pasternak erano indicati con l’espressione «i muti gli assenti» (*DS1*, v. 7). Quest’ultima parola appare particolarmente pregnante, visto che per Fortini può equivalere a «*pensosi*», quindi assorti. Lo spiegherà di lì a qualche anno, commentando la poesia di Vittorio Sereni *Spesso per viottoli*, e soffermandosi in particolare sugli «spiriti assenti».¹⁶ In quel contesto Fortini farà inoltre riferimento alle anime purgatoriali di Dante, totalmente assorbite dai loro pensieri, citando dal secondo canto del *Purgatorio* i versi 12 e 117. Data la notevole caratura profetico-religiosa di *A Boris Pasternak* e l’importanza che vi riveste la poesia sacra manzoniana non va dimenticato inoltre che era «...assorto in suo pensiero» il profeta Daniele nella *Risurrezione* (v. 53). Il passo viene spiegato da Fortini così: «dal latino *absorbeo*, come chiuso e bevuto in un gorgo». E quindi: «Nel suo verso sono assorti come rapiti in silenzio, i profeti di Cristo venturo». Ugualmente, nota sempre Fortini, in una variante di *Ognissanti* gli eroi della fede sono «immoti in un solo pensiero».¹⁷ L’espunzione di «assenti» dal nostro testo comporta dunque un lieve assottigliamento semantico – siamo comunque nell’ordine dei valori minimi – dell’area tematica profetica.

Continuando a scorrere la poesia ci s’imbatte in un’altra cancellazione degna di nota. La prima parte del v. 13 recita: «la decauville, la lanterna...». Ma qui l’originaria presenza del complemento di specificazione «del cantiere» (*DS1*) non solo rendeva meno criptico il significato di questa espressione francese, che indica la ferrovia a scartamento ridotto utilizzata nelle miniere, nelle cave o nei cantieri, ma probabilmente alludeva a una lirica di Rimbaud molto cara a Fortini e da lui precocemente tradotta in italiano. Si tratta di *Bonne pensée du matin*. Anche qui l’«immenso cantiere»¹⁸ di v. 5 è introdotto dalla congiunzione «ma», e per di più sono raffigurati degli «operai splendidi» (v. 13), da cui potrebbe idealmente discendere «l’operaio col suo fischio» (v. 12) di Fortini. In ogni caso il riferimento metonimico della *decauville* al mondo materiale delle miniere e delle cave è coerente con la lettura di Rimbaud che Fortini propone in un saggio del 1955, quindi coeve alla stesura di

¹⁶ Per questa e per la citazione precedente si veda F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni* [1960], in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 586. La poesia di Sereni era uscita sul «Politecnico» nel giugno del 1946 e verrà compresa nella raccolta *Diario d’Algeria* (1947).

¹⁷ Cfr. F. Fortini, *Storia e antistoria* cit., p. 1462.

¹⁸ Per questo e per il riferimento successivo si cita dalla traduzione fortiniana: F. Fortini, *Il ladro di ciliege* cit., pp. 686-687.

A Boris Pasternak, osservando come non sia «straordinario» il fatto che «questo poeta delle mattine, della campagne e del mare abbia cantato il suo “appetito” per le pietre, il carbon fossile, il ferro, queste materie prime della nostra civiltà». ¹⁹

Un'altra evenienza della «perdita», intesa come alleggerimento del piano espressivo, si osserva nel sintagma «...il tesò e dolce laccio» (v. 15). In DS1 al posto di «tesò» c'erano prima «rozzo» e poi «rude». È necessario soffermarsi su quest'ultimo termine. L'aggettivo «rude», che per Tommaseo era raro anche nel linguaggio scritto, è presente intanto in Montale. Questo accade sia nel motto *Brina sui vetri; uniti...*, dove «È scorsa un'ala rude... / ma invano...» (vv. 11-12) indica, con memoria baudelairiana, il trascorrere fugace di un frangente decisivo, sia nello «schianto rude» della *Bufera* (v. 16). In entrambi i casi l'attributo si colloca, similmente al testo fortiniano, in un ambito semantico legato alla guerra. Inoltre «rude» ricorre tre volte nei *Frammenti lirici* di Rebora. Si può citare innanzitutto la «merce rude d'urti / E tonfi...» di *O carro vuoto sul binario morto* (XI, vv. 2-3); quindi, e si noti la connessione col mondo del lavoro, l'accusativo alla greca di «...un uomo da lavoro / Rude le membra...» (XXVII, v. 2); e infine i «cuori rudi» del fr. LXX (v. 21), un testo molto importante per Fortini. Ancora più significativo è però il fatto che l'accostamento di *rude* e *dolce* si ritrovi in un luogo letterario come il poemetto di Pasolini *Le ceneri di Gramsci*. Il testo, la cui redazione risale al 1954, viene pubblicato per la prima volta su «Nuovi Argomenti» nel novembre 1955-febbraio 1956. Qui il suolo del cimitero degli inglesi è connotato da Pasolini come «...Rude / di clima, dolcissimo di storia» (vv. 68-69).²⁰ L'inserimento fortiniano di «rude» è collocabile temporalmente, di nuovo lettera a Pasternak alla mano, a dopo l'estate del 1955, forse all'autunno. Siamo in un lasso temporale pressoché coincidente con l'uscita del poemetto di Pasolini, la cui conoscenza da parte di Fortini è quantomeno plausibile. Non si può escludere peraltro, dato il solido rapporto fra i due intellettuali e poeti, che il testo o una sua parte sia giunto a Fortini prima della pubblicazione. La variante «pasoliniana» non è più registrata già a partire dal secondo dattiloscritto DS2. Si può dunque ipotizzare che Fortini abbia voluto di proposito cancellare questa tangenza. Ma ciò che più importa è che su questo passo Fortini si soffermerà con attenzione in uno scritto inedito sulle *Ceneri* databile ai primi anni Settanta. In questa occasione spiegherà che si tratta di un «ossimoro abbastanza singolare [...] In realtà è rude di storia e dolcissimo di clima. A Pasolini non interessa tanto in questi casi una connes-

¹⁹ F. Fortini, *I falsificatori di Rimbaud*, in «Il Contemporaneo», II, n. 4, 22 febbraio 1955, p. 5.

²⁰ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, p. 817.

sione logica, quanto l'accostamento delle parole 'rude' e 'dolcissimo'.²¹ Appare molto significativo che per Fortini «rude» si debba associare direttamente alla storia e all'asprezza dei suoi conflitti. Nella sua poesia infatti il laccio, «rude» o «teso» che sia, è quello che montalianamente avvinghia Pasternak alla sua «guerra».

È al centro esatto della lirica fortiniana che però si incista il punto massimo di dispersione semantica, da intendere sempre sotto la spescola variantistica. Il verso è: «Partono a quest'ora dalle fiamme degli aeroporti» (v. 21). Dagli strati degli interventi correttori affiorano le molteplici tracce di antichi depositi manzoniani, tutti impenniati attorno al fulcro poetico degli *Inni sacri*. Procedendo in ordine cronologico si deve notare nella prima stesura *DS1* l'accostamento agli «aerei» del verbo «salpano», che rimandava a *Science fiction*, una poesia del 1954 dai toni stilistici particolarmente aspri: «dagli aeroporti del fosforo / salpano...» (vv. 9-10).²² Appare probabile che proprio questa intersezione con una poesia così diversa da *A Boris Pasternak*, pervasa com'è da un tono ironicamente caustico, abbia spinto l'autore a intervenire. È interessante osservare, sempre in *DS1*, il momentaneo arretramento metaforico di «Ora fra rampe gli aerei salpano» per cui, pur permanendo nel medesimo guscio timbrico-fonico individuato dal nesso «-mp-», si passa dai drammatici «rossi lampi» alle più neutre «rampe». Allo stesso tempo il poeta recupera così l'indicazione di luogo lasciata cadere nel travaso dagli originari «aeroporti» ad «aerei».

Molto più variegato è il travaglio variantistico nella seconda stesura inedita di *DS2*. La base originaria è: «Partono, a quest'ora, dalle nevi degli aeroporti». Da qui prende l'abbrivio una girandola di trasformazioni lessicali, per cui «dalle nevi» si evolve prima in «dalle piste di neve», poi in «dai turbini di neve», per ripiegare infine su «dai fuochi», che ormai è molto prossimo al finale «dalle fiamme». Il volo dell'aereo su cui viaggiano i delegati del Soviet, e che prelude alla decisiva svolta politica del Ventesimo Congresso, sembra incagliarsi fra le impetuose correnti della lingua poetica manzoniana. Fortini stabilisce così un sotterraneo nesso metaforico tra l'annuncio del rinnovamento politico e le svolte apicali della storia cristiana. Tutto questo grazie all'elaborazione di un vettore figurale costituito da fiamme, turbini, neve e lampi. I passi manzoniani che si possono dunque evocare sono tre. Innanzitutto si deve osservare «Il fiammeggiante volo» degli angeli che annunciano la nascita del Redentore nel *Natale* (v. 81). Proseguendo oltre, si legga l'ultima strofa dell'abbozzo della *Pentecoste* del 1817, dove Manzoni esprimeva la forza dirompente della discesa dello Spirito santo sulla Terra con

²¹ AFF, scat. XVIII, cart. 77, p. 10.

²² F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 155.

questo paragone: «Qual d'improvviso *turbine / Fiamma* dal cielo Ei scese».²³ Non può essere dunque un caso che nello scritto «*E tosto tornò in pianto*», risalente al 1957, e dedicato sempre ai fatti del XX Congresso, Fortini esordisca con un'immagine che sembra trarre ancora una volta linfa letteraria dalla stessa strofa. Scrive l'autore: «Negli ultimi giorni di febbraio, mentre giungevano le notizie del XX Congresso, era come se ininterrotto *un gran fragore di lamiere percosse ci risuonasse alle tempie*».²⁴ Nella prima stesura della *Pentecoste* il verso «Ecco un fragor s'intese» precedeva immediatamente l'appena citato paragone del «turbine» e della «fiamma».²⁵ Nella *Risurrezione* infine i due elementi ossimorici della neve e della folgore addirittura convivono, formando così il profilo dell'angelo che, posatosi sul sepolcro vuoto, certifica l'avvenuta risurrezione di Cristo e ne dà il primo annuncio: «Era folgore l'aspetto, / Era neve il vestimento» (vv. 66-67; la descrizione manzoniana riprende a sua volta precisi luoghi evangelici, in particolare *Mt XXVIII*, 3). Si ricordi *en passant* che Montale, in un articolo del maggio 1949, aveva evidenziato con entusiasmo il peso specifico di questo passaggio poetico manzoniano: «Non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela [...] – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano (“era folgore l'aspetto”) mi avvampi la memoria».²⁶ Questo movimento carsico di riferimenti che scorre sotto il v. 21 troverà non molto più tardi uno sgorgo simbolico, per certi versi anche chiarificatore, nella poesia *Ventesimo Congresso*, raccolta in *Una volta per sempre* (1963). Qui, attraverso la voce di un amico che sventola il giornale, risuona pure il moderno annuncio liberatorio di un possibile rinnovamento storico. Quest'angelica epifania prende corpo in un contesto lessicale apposittivo segnato ancora una volta dalla compresenza di freddo e fuoco, ovvero dalle espressioni «gentile ghiaccio» (v. 2) e «delizioso fulmine» (v. 5).²⁷ Persino la scelta degli attributi «gentile» e «delizioso» è da porre in dialogo con l'epiteto «quel cortese» (v. 69) che Manzoni aveva adoperato per il suo angelo.

Si segnala infine come sempre all'altezza di questo verso cruciale si consumi un esempio di variante di tipo “circolare”. Prendendo le mosse infatti dall'originario «A quest'ora dagli aeroporti partono» ma anche da «Ora fra rossi lampi gli aerei salpano», entrambi attestati in *DS1*, non senza aver prima attraversato un florilegio di varianti, si arriva al defi-

²³ A. Manzoni, *Inni sacri*, a cura di F. Gavazzeni, Parma, Guanda, 1997, p. 323, corsivo mio.

²⁴ F. Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1998, p. 12; poi in Id., *Un giorno o l'altro* cit., p. 464, corsivo mio.

²⁵ A. Manzoni, *Inni sacri* cit., p. 323.

²⁶ E. Montale, *Tornare nella strada*, in Id., *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Milano, il Saggiatore, 1966, p. 136.

²⁷ Per questa e la citazione precedente si veda F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 264.

nitivo e molto simile «Partono a quest’ora dalle fiamme degli aeroporti».

Delle varianti con ribaltamento di senso abbiamo fornito qualche esemplificazione a proposito dei profetici «esseri // d’altra storia», e per motivi di spazio non possiamo in queste pagine ampliarne la casistica.

Per concludere, ci soffermeremo invece su un caso sporadico, ma non per questo meno notevole, di intervento variantistico che implica una “perdita” nell’ordine metrico-ritmico. Torniamo dunque al già analizzato v. 21, dove troviamo le tracce di una rima “rifiutata” o addirittura negata. All’inizio, in *DS1* ma anche di nuovo in *DS2*, si aveva a fine verso il verbo «partono» in rima ipermetra con il successivo «scarto» (v. 23). Questo accostamento rimaneva coerente con la fitta trama di rime alternate che percorre le dieci quartine di cui la lirica è composta. La posizione finale di «partono» però non viene mantenuta, e si preferisce mettere in clausola «aeroporti», che forma con «scarto» una più semplice assonanza consonantica. Evidentemente nel punto di svolta dialettica della poesia, in cui prende corpo la rottura storica del 1955, con le sue speranze e le sue aspettative, Fortini interrompe il meccanismo delle rime, amplificando il senso di questo iato. Quella che sembrava a prima vista una perdita formale, se trasposta in altro ordine di osservazioni, può essere letta quindi come un sorprendente acquisto di senso.

Finalmente, in questa raffinata “astuzia” delle varianti, troviamo inverata in modo plastico un’intuizione folgorante di Fortini, che qui cade esattamente in taglio: «La “variante”, come approssimazione alla forma, è sempre una scelta morale».²⁸

²⁸ F. Fortini, *Laltezza della situazione* cit., p. 181.