



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

Dal «vento inaridito delle pietre» alle «beate rose». Franco Fortini e l'equivoco della storia

ANDREA AGLIOZZO

Sorbonne Université

andrea.agliozzo@gmail.com

Abstract. This paper examines the relationship between tradition, memory and history in Franco Fortini's poetry, focusing on the formal strategies that convey a critique of historical linearity and enable the dialectical and critical reuse of inherited forms. The analysis of two texts – *Sestina a Firenze* and *La poesia delle rose* – shows how the tension between necessity and contingency, continuity and rupture, yields a vision of history – and of poetry – that is non-univocal, marked by discontinuities and conflicts, and reflects a *situated* intellectual stance that can be summarised in the formula «with history, against history». The aim is to assess the contemporary relevance of Fortini's critical tools, elaborated through forms, within the framework of a dialectic between distance and resynchronisation that makes it possible to question his reception in the present.

Keywords: history, memory, metrics, sestina, archive, tradition.

Riassunto. Il contributo indaga il rapporto tra tradizione, memoria e storia nella poesia di Franco Fortini, mettendo in luce – attraverso l'esame degli elementi formali – una poetica fondata sulla critica della linearità storica e sul riuso dialettico e critico delle forme ereditate dal passato. L'analisi di due testi – *Sestina a Firenze* e *La poesia delle rose* – permette di mostrare come la tensione tra necessità e contingenza, continuità e rottura, restituiscano una visione della storia – e della poesia – non univoca, segnata da discontinuità e conflitti, che riflette una postura intellettuale *situata*, riassumibile nella formula «con la storia, contro la storia». L'obiettivo è verificare l'attualità degli strumenti critici fortiniani elaborati a partire dalle forme, sullo sfondo di una dialettica tra distanza e risincronizzazione che permette di interrogare la ricezione dell'autore nel presente.

Parole chiave: storia, memoria, metrica, sestina, archivio, tradizione.

Dal «vento inaridito delle pietre» alle «beate rose». Franco Fortini e l'equivoco della storia

I. Le spine delle rose

Scrivere in occasione dell'anniversario della scomparsa di un autore significa fare i conti con la tentazione di raccogliere gli elementi utili alla costruzione di un oggetto memoriale, quasi con lo scopo di fabbricare una targa commemorativa e affiggerla in un luogo dove col tempo, paradossalmente, dimenticarla; o forse, peggio, appiattirne i contorni, smussarne le contraddizioni, e così disattivarla. Si tratta di un'attitudine diffusa nel presente di chi scrive, ma che si situa storicamente e si consolida, almeno nelle società occidentali, a partire dagli anni Ottanta, parallelamente alla cosiddetta «crisi del marxismo».¹ Questa diffusa incursione del *moment mémorial*, dove il dovere alla memoria si sostituisce a una prassi volta a trasformare i rapporti materiali vivi, si traduce non di rado in un'ingiunzione al ricordo, appiattito alla sola temporalità del presente e privato del rapporto dialettico tra passato e futuro che caratterizzava la tradizione marxista e su cui si fondava la riflessione, così come la prassi poetica e intellettuale, fortiniana: è la richiesta che Fortini affidava ai due ragazzi mesti nella sua poesia di *Composita solvantur* – «Proteggete le nostre verità».

Senza insistere sul concetto di «rimemorazione» di Benjamin – autore che pure fa più volte il suo ingresso, direttamente e indirettamente, nella prosa saggistica fortiniana² (rimemorazione come forma di memoria attiva che si oppone a una narrazione lineare e progressiva della storia e permette di riattivare le potenzialità inespresse del passato) – un'alternativa allo statico dovere di memoria potrebbe consistere nel risituare la lettura della traiettoria dell'autore entro una dialettica con un passato che agisce nel presente, ma che al tempo stesso è orientato verso un futuro collettivo. Va inoltre osservato che il diffuso appiattimento della tensione tra passato e futuro, tipico del momento memoriale, risulta impraticabile per un autore come Fortini, che nelle sue prose e poesie stimola costantemente il suo lettore e la sua lettrice a situarsi, a prendere posizione di fronte agli eventi della storia, anche a costo di riconoscerne ed esporme gli errori: «La memoria serve a livellare tutto», scriveva in *I cani del Sinai*.³

La stessa foto d'archivio scelta per la copertina di questo numero – che non ritrae l'autore seduto alla sua scrivania di fronte a una macchi-

¹ Cfr. E. Traverso, *Il passato: istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Verona, Ombre Corte, 2006; Id., *Malinconia di sinistra. Una tradizione nascosta*, Milano, Feltrinelli, 2016.

² Cfr. F. Fortini, *Le mani di Radek*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 115-129.

³ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 405.

na da scrivere, ma in piazza, con un cartello che porta scritto un messaggio elaborato sullo sfondo di una riflessione più ampia sulla prassi comunicativa – risulta evocativa di una posizione intellettuale che tende a declinare il rapporto tra linguaggio e prassi politica non in un'ottica performativa ma in termini di critica e di azione del soggetto individuale e collettivo di fronte ai conflitti storici. Questa critica strutturale alle forme di comunicazione interessa diversi aspetti del fare fortiniano: dal significato della poesia e dell'arte in un mondo offeso, alla prassi del lavoro intellettuale, precario e precarizzato; dalla violenza delle frontiere alla solidarietà internazionale nelle lotte anticoloniali (l'Algeria, il Vietnam, la Palestina, ieri e oggi). La foto d'archivio – così come i suoi testi poetici o saggistici – possiede insomma una forza capace di superare la mera dimensione polverosa del documento per caricarsi di una tensione verso la risincronizzazione, possibile soltanto – e paradossalmente – a patto di riconoscere una distanza dell'autore rispetto al presente.

L'esigenza di interporre una distanza tra autore e lettore come condizione preliminare per leggere la traiettoria fortiniana era già stata evocata da Riccardo Bonavita in una relazione presentata a un convegno del 2004 organizzato a dieci anni dalla scomparsa di Fortini.⁴ Nel suo intervento, Bonavita metteva in discussione, da un lato, la diffusa insistenza sull'inattualità di una figura considerata da molti ormai quasi remota, opponendosi a una «semplicistica liquidazione di ogni possibile alternativa allo status quo, ora egemone»;⁵ dall'altro, riconosceva la necessità di misurare il divario culturale tra il pensiero fortiniano e il presente – tra il suo stile, il suo modo di interpretare il mondo e l'attuale orizzonte culturale – rifiutando tuttavia di intendere tale distanza come dissociazione, e suggerendo viceversa un valore propositivo del termine.

In continuità con le premesse elaborate da Bonavita, il dibattito a trent'anni dalla scomparsa dell'autore potrebbe non solo essere orientato a offrire un quadro aggiornato della critica fortiniana, ma configurarsi come un'occasione per interrogare l'eredità di Fortini entro una dialettica tra distanza e risincronizzazione. Un'eredità da porre in relazione con l'uso che possiamo farne nel presente, sullo sfondo di una regola generale che definisce il movimento della scrittura fortiniana: verificare sempre e nella storia i rapporti di dominazione del mondo materiale, che si esercitano anche – ma non soltanto – attraverso i processi comunicativi, dalla stesura di un articolo di giornale alla forma

⁴ R. Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 185-194.

⁵ *Ivi*, p. 194.

di un saggio, fino alla scelta della metrica di un verso o alle forme impiegate dal soggetto occidentale per descrivere e ordinare il mondo, la storia, la natura.

In uno scambio di battute tratto da *Les Paravents* di Jean Genet, pièce teatrale scritta nel 1961 in piena lotta anticoloniale durante la guerra d'Algeria, la parola «rosa» e i diversi modi in cui il linguaggio viene impiegato per descriverla permettono di mostrare il processo di dominazione che passa anche attraverso la rivendicazione del privilegio della forma. Con questo termine si apre non a caso la *pièce*, proferito dal protagonista Saïd, che al centro della scena esclama: «Rosa! (Una pausa). Rosa, vi dico! Il cielo è già rosa. Fra una mezz'ora il sole sorgerà...».⁶ In uno dei *tableaux* successivi, il decimo, due coloni – Monsieur Blankensee e Sir Harold – rivendicano la propria superiorità nella descrizione della rosa, a giustificazione di un rapporto di dominio esteso alla rappresentazione simbolica della natura e alla capacità di utilizzare il linguaggio come strumento di controllo sulla realtà. «Cercate, tra di loro, uno solo che sappia parlarne come noi! E che sappia parlare delle spine delle mie rose»,⁷ afferma Monsieur Blankensee, seguito da Sir Harold che lo invita a fornire una dimostrazione della propria abilità linguistica. Blankensee comincia così una descrizione minuziosa, sezionando le parti del fiore – dallo stelo alle foglie, fino alle spine – per concludere affermando: «Siamo noi i padroni del linguaggio. Intervenire sulle cose significa agire sulla lingua».⁸

In questo manifesto della padronanza linguistica, rivendicata dai coloni francesi in Algeria come giustificazione ultima del diritto di occupare una posizione di dominazione storica, simbolica e sociale – *maîtres du langage*, da intendersi come «padroni» oltre che «maestri», come suggeriscono invece le traduzioni italiane di Giorgio Caproni⁹ e di Franco Quadri¹⁰ – significativa risulta la didascalia che precede la descrizione della rosa di Monsieur Blankensee: «*Come recitando Mallarmé*».¹¹ Questa segnalazione metateatrale del registro poetico – un implicito e ironico «qui poesia» – permette di formulare alcune domande che intendo sviluppare in questo contributo, ovvero: in che modo Fortini costruisce il suo rapporto con la tradizione poetica? Come si articola

⁶ J. Genet, *Les Paravents*, ed. M. Corvin, Paris, Gallimard, 2000, p. 17 : «Rose! (Un temps). Je vous dis rose! Le ciel est déjà rose. Dans une demi-heure, le soleil sera levé...», traduzione mia.

⁷ *Ivi*, p. 113 : «Cherchez parmi eux, un seul qui sache en parler comme nous! Et parler des épines de mes roses», traduzione mia.

⁸ *Ivi*, p. 114 : «Nous sommes les maîtres du langage. Toucher aux choses c'est toucher à la langue», traduzione mia.

⁹ J. Genet, *Sorveglianza speciale. I paraventi*, trad. it. di G. Caproni, Torino, Einaudi, 1987.

¹⁰ J. Genet, *I paraventi*, ed. it. a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1990.

¹¹ J. Genet, *Les Paravents* cit., pp. 113-114 : «Comme s'il récitat Mallarmé», traduzione mia.

il nesso tra trasmissione, memoria e utilizzabilità nel presente delle forme ereditate dal passato? E in che modo tale rapporto reagisce con un'altra costante della prassi fortiniana, ovvero il rifiuto di una poesia come alibi per conservare e tacitamente riprodurre il privilegio della tradizione, inteso come dominio formale della classe dominante?

Non si tratta – ancora con Bonavita – di verificare nei contenuti della poesia fortiniana la sua posizione intellettuale attraverso la poesia, sebbene Mengaldo parlasse già di poesia e ideologia come due parallele che, in un paradosso, si incontrano.¹² L'obiettivo è piuttosto quello di individuare – nella forma e nella metrica, intesa come essenza ultima di certi conflitti – il rapporto che il soggetto stabilisce con il mondo, e verificare, a partire da questo livello formale, la critica all'univocità della storia e alla sua linearità progressiva. A differenza dell'attitudine avanguardista, Fortini non rigetta infatti la tradizione, ma la accoglie per divisorla dal suo interno. Il suo metodo può essere ricavato dal titolo di una breve prosa dell'*Ospite ingrato*: «con la storia contro la storia», dove l'autore ricordava con Sartre che «autenticità e libertà possono nascere solo dal riconoscimento di quelle soluzioni di continuo, nella storia ma in urto con la storia, dall'attimo abbagliante in cui la certezza della fine di ogni falsa solidarietà diventa inizio di un'azione vera, o più vera».¹³

Muovendo da queste premesse, vorrei tornare a interrogare alcuni elementi della poesia fortiniana per isolare un discorso che, pur nelle sue specificità storiche e nei suoi errori, può ancora offrirci strumenti critici per orientare la lettura del presente. L'attenzione sarà rivolta a due testi poetici che materializzano – nei contenuti sedimentati nella forma – una domanda sul significato della tradizione e della trasmissione. Il primo è *Sestina a Firenze*, collocato nella seconda raccolta poetica, ma frutto di un più lungo periodo di composizione;¹⁴ il secondo è *La poesia delle rose*, inserita in chiusura della raccolta poetica successiva, *Una volta per sempre*.¹⁵ Si tratta di due testi ampiamente discussi dalla critica fortiniana e di cui in parte mi sono occupato nel quadro di una più ampia indagine sulla semantica del metro. Per questo motivo, mi limiterò a impiegarli come campioni testuali per esemplificare due momenti – o meglio due polarità – di una stessa attitudine di storia contro la storia, declinata lungo due vettori opposti, ma complementari.

¹² P.V. Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 256.

¹³ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1087.

¹⁴ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 122-123.

¹⁵ Ivi, pp. 281-290.

II. Le pietre e il fiore

Collocata nella seconda sezione di *Poesia e errore – In una strada di Firenze. 1947-1954* – la *Sestina a Firenze* viene composta tra il 1948 e il 1957, come indicano le date in calce, ma ritoccata nel congedo nel 1978.¹⁶ Il lungo e tormentato processo di composizione oltrepassa dunque i limiti cronologici della raccolta in cui è inserita, estendendosi fino a *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973* (1978), volume che include le prime quattro raccolte poetiche dell'autore.¹⁷ Nel Novecento italiano, la sestina rappresenta una «forma metrica isolata, salvo qualche esperimento eterodosso»,¹⁸ almeno fino alla sua ripresa e diffusione a partire dagli anni Ottanta, legata «anche a un rinnovato interesse sia per le riflessioni teoriche e storiche su questa forma [...] sia per la sestina di Arnaut Daniel, che conosce ben tre traduzioni in pochi anni».¹⁹ Tra gli esempi che precedono questa riscoperta di fine secolo, va ricordato il *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti, apparso in rivista nel 1947, appena un anno prima dell'inizio della composizione fortiniana e certamente tenuto presente da Fortini, se non altro come termine di paragone da cui prendere le distanze.²⁰

Il meccanismo che regola la sestina lirica o arnaldiana è com'è noto fondato su sei parole-rima disposte secondo la *retrogradatio cruciata* in sei strofe esastiche, seguite da una *tornada* o congedo finale di tre versi, in cui vengono riprese tutte e sei le parole-rima. Utilizzata da Dante e da Petrarca, la sestina ha esercitato sui poeti contemporanei un fascino legato al suo carattere «imprigionante e incantatorio».²¹ In Fortini, tuttavia, la sestina non risponde a un'operazione di semplice *imitatio* ma si configura come scelta dialettica che attiva una tensione tra la forma chiusa nel presente e la tradizione poetica italiana. La scelta di adottare la variante dantesca del congegno arnaldiano – tra le sei parole-rima

¹⁶ Per un'analisi del componimento si vedano: F. Scaramuccia, *L'arca di sasso. Una sestina "soferta". Appunti sulla «Sestina a Firenze» di Franco Fortini*, in «Antico Moderno», 3, 1997, pp. 301-326; PV. Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di D. Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 15-30; G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 380-388; Id., *L'equivoco dell'esilio, in Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 167-183.

¹⁷ F. Fortini, *Una volta per sempre. Foglio di via. Poesia e errore. Una volta per sempre. Questo muro. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978.

¹⁸ C. Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a cura di M. J. de Lancastre, S. Peloso, U. Serani, Viareggio-Lucca, Baroni, 1999, pp. 541-549. Cfr. anche G. Frasca, *La furia della sestina* cit., p. 388 e ss. («alla base dei rinnovati interessi che periodicamente investono la forma 'trovata' da Arnaut, più del mero citazionismo, v'è l'adesione ad un congegno in cui la costante dispersione e riaggregazione della res evita, ed è forse questo l'estremo magistero della sestina, l'inganno stilistico di possedere l'oggetto», *ivi*, p. 392).

¹⁹ P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 162.

²⁰ P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri* cit., p. 117.

²¹ A. Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 582.

Fortini ne sceglie due, «erba» e «pietra», impiegate da Dante in *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*²² – va interpretata come tentativo di riconfigurare, attraverso il vincolo metrico, la traiettoria del poeta esiliato da Firenze, «città nemica» dalle «arche di sasso» (un'allusione al decimo canto dell'*Inferno* nella poesia eponima di *Foglio di via*), esplicitamente richiamata nel titolo stesso della sestina.

Il rapporto con la tradizione, fisicamente connotato dalle pietre fiorentine, risulta tuttavia conflittuale. Sul piano formale, l'inquietudine storica si riflette nell'uso eccezionale dell'*enjambement*, solitamente evitato nella sestina, ma soprattutto nella presenza di due effrazioni principali. La prima riguarda il deragliamento dell'ordine delle parole-rima nella sesta stanza, che mette in crisi il meccanismo della *retrogradatio cruciata*, dove lo schema delle rime che vorrebbe BDFECA, dà invece BDAECF, scambiando così le posizioni delle rime A («fiore») ed F («pietre»), «con conseguente *mise en relief* semantica delle pietre delle torri di Firenze, quindi del rapporto tra memoria privata, che occupa le strofe precedenti, e memoria storica».²³ La seconda consiste nella presenza di rime equivoche tra le parole-rima, una pratica che nella forma canonica della sestina, come ricorda Di Girolamo, viene di norma «evitata con cura».²⁴ È il caso della parola «sale», impiegata con tre accezioni diverse: come sostantivo singolare, come plurale di «sala» e come terza persona singolare dell'indicativo presente del verbo «salire».²⁵

Nella prospettiva di una semantica del metro, queste effrazioni non vanno tuttavia interpretate in funzione dissacrante, ma lette su almeno due livelli. Il primo riguarda la continuità del posizionamento *ex negativo* dell'autore – sul piano poetico e biografico – rispetto alla Firenze ermetica, innescato già in *Foglio di via*²⁶ e proseguito in *Poesia e errore* attraverso un'enfatizzazione parossistica dei nessi formali e metrici, in grado di «alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione» e di spostarla in una dimensione obiettiva.²⁷ Non è un caso che, in questa seconda raccolta, le allusioni a forme fisse della tradizione siano esplicitate sin dai titoli, come in *Sonetto e Falso sonetto*; o ancora in *Quartina, Distici o Canzone*, che della canzone mantiene soltanto la divisione

²² C. Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in «Esperienze letterarie», IX, 1, 1984, pp. 79-84, poi in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 145-153; cfr. anche F. Diaco, *Le funzioni dell'intertextualità dantesca nella poesia di Fortini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 193, 642, 2016, pp. 245-279.

²³ P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea* cit., pp. 160-162.

²⁴ C. Di Girolamo, *Forma e significato della parola-rima nella sestina*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 155-167: «non si dà nemmeno mai, né sarebbe teoricamente ammissibile, la ripetizione totale e meccanica del significato», p. 163.

²⁵ Cfr. F. Scaramuccia, *L'arca di sasso* cit., p. 309.

²⁶ F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018.

²⁷ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 792, corsivo dell'autore.

in quattro strofe di «misure del tutto diverse le une dalle altre e poco abbellite da rime».²⁸ In questa direzione, la *Sestina a Firenze* rappresenta l'esempio massimo della tensione tra continuità metrica e scarto della tradizione nel presente.

Il titolo stesso del componimento va letto in filigrana rispetto a un'altra coppia centrale nell'economia globale della raccolta, se non dell'intera discorsività fortiniana: *Metrica e biografia*.²⁹ La sovrapposizione dei due titoli permette di chiarire la relazione tra il riferimento formale e il toponimo biografico, secondo una proporzione algebrica del tipo: «metrica» sta a «sestina» come «biografia» sta a «Firenze». La relazione stabilita tra i termini dei due titoli è dunque di mutua dipendenza: l'espressione dell'io poetico è possibile solo a patto di un confronto con le forme ereditate nella propria *situazione*, inserite in una discorsività biografica che non può sottrarsi alla necessità di interrogare il senso dell'eredità storica, anche nel caso in cui scelga di opporsi ad essa. Nel caso della *Sestina*, il confronto con la Firenze ermetica si manifesta non solo nell'esplicito riferimento a Dante, ma anche nella scelta di far scorrere il proprio discorso poetico entro i confini di una delle forme metriche più chiuse della tradizione – e tra le più affini al registro ermetico, non tanto per un uso diretto, ma per l'elevato grado di concentrazione formale e oscurità – come appunto la sestina. In questo senso, le effrazioni metriche non vanno lette come semplici sovversioni formali, ma come parte integrante di un discorso di poetica *totale*: una poetica intesa non soltanto come riflessione tecnica sulla scrittura e le sue norme operative, ma come messa in movimento di un discorso che non separa teoria e pratica, ma legge viceversa i poli della forma e del contenuto come momenti di un'unità inscindibile – la «forma-senso» – dove il significato non si affianca alla forma, ma emerge con essa e attraverso di essa.³⁰

Il secondo livello interpretativo delle effrazioni della *Sestina a Firenze* riguarda la capacità del testo di esprimere, attraverso la forma, le in-

²⁸ P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri* cit., pp. 115-135.

²⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 190. La stessa coppia di termini verrà utilizzata da Fortini per intitolare un intervento auto-esegetico presentato a Ginevra nel 1980, *Metrica e biografa*, ora in F. Fortini, *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzi, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 39-74.

³⁰ Utilizzo il concetto di «forma-senso» proposto da Henri Meschonnic nella sua *Poétique*, inteso come «unità dialettica che non ha più nulla a che fare con le nozioni idealistiche di *forma* o di *senso* [...]. La forma-senso annulla, sul terreno della poetica, le opposizioni idealistiche come biografia/opera, contenuto/forma. Essa inscrive, attraverso il trattino che unisce i due termini, una sintesi dialettica tra il soggetto della scrittura e l'oggetto-testo, e tra l'oggetto-testo e il soggetto-lettore», in H. Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973 p. 34 e ss., traduzione mia. Fortini inserisce il secondo volume di *Pour la poétique* in bibliografia al seminario sulla traduzione tenuto nell'anno accademico 1976-1977 all'Università di Siena, cfr. Archivio Franco Fortini, Biblioteca di Area umanistica, Università degli Studi di Siena (di seguito AFF), sc. XXXIX cart. 6; sc. XXXIX, cart. 7.

quietudini di Fortini nei confronti del senso della storia. Il deragliamento del meccanismo formale restituisce la distanza di una forma tradizionale, legata a un toponimo biografico, e il presente storico dell'autore che sta scrivendo. La lettrice e il lettore si trovano così di fronte a una particolare declinazione di quella «storia contro la storia», orientata a far saltare il *continuum* temporale per introdurre una cesura nel tempo degli orologi e aprire uno spazio per un nuovo assetto politico e sociale. In altri termini, il meccanismo incepato del congegno metrico manifesta l'attitudine di Fortini a inscrivere la propria voce in una dialettica non pacificata con la tradizione, opponendosi alla linearità del suo sviluppo. L'effrazione metrica – differenza rispetto all'identico – diventa così allegoria di una storia che contiene in potenza un elemento di discontinuità, di rottura, di non univocità. Questa coesistenza tra necessità e contingenza rende la storia equivoca, lontana da ogni logica causale o deterministica, mostrando che i risultati delle azioni umane non sono mai totalmente prevedibili né assicurati. Si pensi alla definizione del «comunismo in cammino», che per Fortini comporta la conoscenza delle frontiere della specie umana e quindi della sua infermità radicale, anche nel senso leopardiano;³¹ o ancora alla citazione dell'introduzione di Renato Solmi a *Minima moralia*, inserita in *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* («Al nesso di dialettica e certezza... tende a sostituirsi quello, più fragile e problematico, di dialettica e speranza...»).³²

Il meccanismo incepato della *Sestina* esplicita così l'errore storico della poesia evocato dal titolo della raccolta del 1959, articolato in un'altra coppia di endiadi dove l'errore come *ambage* e deviazione reagisce con un'idea di poesia «come forma di conoscenza dell'errore inteso in senso conoscitivo e in senso morale», capace di fondare una «*poetica della "impurità"*».³³ La costruzione lirico-saggistica della *Sestina* si affianca in questo senso agli altri testi che nella raccolta fungono da dichiarazione di poetica in versi, esplicitando «tanto il percorso di molti anni – dal 1937 al 1957 – quanto l'ambiguità dei desideri e della speranza che lo avevano accompagnato. E tutti e due i significati non si volevano separati dalla intenzione di poesia».³⁴ Le effrazioni della *Sestina* confermano infine il carattere di straniamento della metrica (*Verfremdung*), intesa come «inautenticità che sola può fondare l'autentico»³⁵ – in grado di garantire un sistema di allusioni, di «introdurre una risonanza o intemporale e sacrale (l'indefinita “tradizione”) o storica (la “distanza” e a un tempo “vicinanza” con una età o un gruppo di opere o autore par-

³¹ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1655.

³² *Ivi*, p. 184.

³³ F. Fortini, lettera a Cases, AFF, sc. XXVI, cart. 22, c. 14.

³⁴ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 215.

³⁵ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 792.

ticolare)».³⁶ Straniamento metrico tanto più efficace quanto più affidato all'impiego delle forme canoniche della tradizione poetica, preferite da Fortini alle innovazioni formali per il loro carattere paradossalmente rivoluzionario. Come scriverà in *Poetica in nuce*, sono infatti le forme “morte” – «purché ben morte» – a possedere una carica sovversiva maggiore rispetto alle novità, chiarendo così il senso dell'affermazione di Mandel'stam, secondo cui «la poesia classica è poesia della rivoluzione».³⁷

III. Frantumi di archivio storico

Se in *Poesia e errore* la tenacia della tradizione si confronta con la volontà di esplicitare, attraverso i parziali cortocircuiti metrici, il carattere dissonante della poesia rispetto all'errore della storia, è in *Una volta per sempre* che Fortini porta al limite le soluzioni formali della tradizione, scontrandosi al contempo con il carattere irriducibile delle sedimentazioni storiche inscritte nella forma. In questa raccolta, è possibile osservare un procedimento inverso rispetto a quello operato nella *Sestina*, ma coerente con la stessa concezione dialettica della tradizione: il tentativo di porsi *contro* la storia si scontra adesso con la necessità di essere sempre *nella* storia.

A dominare nella terza delle sue principali raccolte poetiche è uno stato di sospensione e di attesa che mette a dura prova l'ancoraggio del soggetto alla dimensione storica. Numerosi sono i componenti costruiti attorno alla situazione dell'attesa e all'apparente esclusione dagli eventi osservati dalla «finestra», topos brechtiano dove lo sguardo dell'escluso si trasforma per estensione in «un "luogo" simbolico della poesia contemporanea».³⁸ Esemplari in questo senso sono testi come *Non posso*³⁹ o la *Seconda lettera di Babilonia*, che insistono sulla difficoltà di rimanere in dialogo con un passato che sembra voler chiudere le porte col presente e col futuro: «Anche i morti non tornano più in sogno / Chi ricordava confonde gli amici e i nemici / Quando all'orfano dici: "ho conosciuto tuo padre", / va via senza rispondere».⁴⁰ Una tonalità analoga si legge nei versi conclusivi di *Aprile 1961* («Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare»),⁴¹ che marca un congedo non definitivo, aperto viceversa a un confronto con la contraddizione, attivata non

³⁶ *Ivi*, p. 789.

³⁷ *Ivi*, p. 963. La frase di Mandel'stam viene citata da Fortini a conclusione di *Poesia e antagonismo*, in F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 149.

³⁸ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 323.

³⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 225.

⁴⁰ *Ivi*, p. 240.

⁴¹ *Ivi*, p. 242.

come pretesto per arrestare il movimento, ma come tensione verso un mutamento potenziale, seppur privo di certezze: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi», sono i versi conclusivi di *Traducendo Brecht*.⁴²

Sul piano extratestuale, la pubblicazione di *Una volta per sempre* coincide con una fase segnata da una serie di sconfitte sul fronte dell'organizzazione del lavoro culturale – in particolare la fine delle esperienze di «Ragionamenti» e di «Officina» – ma in cui al contempo «emerge in modo più vistoso il laboratorio intellettuale della fase precedente».⁴³ La maturazione di una nuova posizione intellettuale – fissata negli interventi che presto entreranno a far parte di *Verifica dei poteri* (1965) – va dialetticamente confrontata con un mutamento della forma poetica reso possibile anche grazie al lavoro sulle *Poesie e canzoni* di Brecht, tradotte e pubblicate insieme a Ruth Leiser nel 1959. È proprio attraverso la pratica della traduzione brechtiana che Fortini riesce a definire una nuova postura poetica, distaccandosi dai primi influssi montaliani ed éluardiani.⁴⁴ Questo mutamento formale si esplicita in particolare nelle due sezioni della raccolta intitolate *Traducendo Brecht*, in cui Fortini può esibire soluzioni formali inedite, marcando «un forte stacco, anche rispetto alle ultime di *Poesia e Errore*».⁴⁵ A conclusione di questa terza raccolta si colloca *La poesia delle rose*, poemetto in sette movimenti, seguito da un congedo finale di sette versi (*Ultime sulle rose*),⁴⁶ che restituisce l'altro aspetto dell'esperienza fortiniana di composizione poetica: l'emersione dei «sussidi proposti dalla memoria metrico-prosodica» che «porgono aiuto e sostegno» agli impulsi ritmici e ai segmenti verbali che si «atteggiano in un disegno, in un'arcata di cesure e di intonazioni».⁴⁷

Noto per essere uno dei testi più oscuri della produzione poetica fortiniana, il poemetto è definito dall'autore come un «sommario storico o

⁴² *Ivi*, p. 238.

⁴³ D. Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970. Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, a cura di I. Fantappiè, M. Sisto, Roma, IISG, 2013, p. 143.

⁴⁴ Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Milano, Biblion, 2017.

⁴⁵ F. Fortini, H.M. Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manara, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 69-70.

⁴⁶ Per un'analisi del poemetto si vedano: A. Asor Rosa, *Fortini e le rose*, in *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, pp. 21-49; E. Passannanti, *L'Espressionismo nella «Poesia delle rose» (1962)*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 203-236; Id., «*Poem of the Roses*: Linguistic Expressionism in the Poetry of Franco Fortini, Leicester, Troubador Publishing, 2004; P. Jachia, *Fortini e «La poesia delle rose»*. Note per un commento testuale, in «Strumenti critici», 2, maggio 2010, pp. 265-288; F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 203-210.

⁴⁷ F. Fortini, *I confini della poesia* cit., p. 56.

la descrizione rituale di un rito»,⁴⁸ nonché, dal punto di vista compositivo, «un mostro, un equivoco».⁴⁹ Si tratta ancora una volta di un «equivoco» che dalla forma si estende al senso e alla storia: un'opacità strutturale e semantica che costringe il soggetto poetico a confrontarsi con «i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare», intesi non tanto come «emersioni del represso, o voci dall'inconscio», ma come «fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico».⁵⁰

Durante un soggiorno a Roma, impegnato nel commento del documentario *La statua di Stalin*, Fortini si trova ad attraversare il parco di Villa Borghese in uno dei pomeriggi di primavera. Al suo ritorno a Milano, l'immagine catturata durante la passeggiata – le «rose unite alla polvere» accanto «alla aridità delle anfore e delle terracotte secolari»,⁵¹ segno di un contrasto tra natura e storia – viene sviluppata in una decina di versi che costituiranno il primo movimento del poemetto. Rispetto alla forma metrica chiusa adottata per la *Sestina a Firenze*, attingibile – pur nel suo meccanismo inceppato – dal serbatoio della tradizione europea, lo schema iniziale impostato per la *Poesia delle rose* non ricalca alcun disegno prosodico precostituito, che viene al contrario «scoperto» nel processo di composizione. Il movimento di scrittura del poemetto si scontra tuttavia con la percezione di un vuoto formale, presente nella prima versione del testo, articolata in tre strofe di sette versi dal respiro poco allineato rispetto a una «certa intensità cavernosa o barocca» sentita come necessaria.⁵² Per colmare questa lacuna, Fortini introduce un'innovazione strutturale al suo testo, allungando di un verso ogni strofa e arrivando così «alla buffa conclusione» di aver «scoperto» l'ottava: una forma sedimentata nella sua memoria metrica, interiorizzata dalla tradizione poetica italiana, ma ora riattivata in una versione spogliata delle rime e della regolarità dell'endecasillabo.

Il gesto della memoria involontaria descritto da Fortini permette di delineare una poesia che, al di là delle pianificazioni metriche e del disegno preparatorio, è in grado di stabilire un punto di contatto con i morti – in questo caso, con il respiro che aveva animato i poemi di Ariosto e Tasso – istituendo così una sorta di comunione simbolica e trans-storica che manifesta i segni «della traversata dei secoli della lingua».⁵³ La «tenacia della tradizione» e la memoria di un passato sedimentato nella forma riemergono come forza soggiacente che costringe il discorso «li-

⁴⁸ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 293.

⁴⁹ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 59.

⁵⁰ *Ivi*, p. 55.

⁵¹ *Ivi*, p. 57.

⁵² *Ivi*, p. 58.

⁵³ *Ivi*, p. 55.

bero” a rientrare in una convenzione, che assume adesso la funzione di reintegrazione e di compensazione simbolica e storica del soggetto con il mondo: «una allegoria di un itinerario di salvezza, dall'eros orgiastico alla apocalissi religiosa, alla discesa agli inferi dell'inconscio fino alla accettazione della storia e della contraddizione».⁵⁴

L'accettazione della dimensione storica e della contraddizione sviluppata lungo la costruzione formale del poemetto – il convertirsi del negativo in positivo, della morte in vita, della disperazione in speranza, il «*nonostante tutto*»⁵⁵ – viene interpretata da Fortini come segnale che attesta l'esistenza di un altro contenuto sedimentato nella memoria della cultura greco-cristiana, inscritto nei nessi formali: la resurrezione come vittoria sulla morte che, saldatasi nel corso del XVIII secolo «con un'eredità storica e con un messianismo post-cristiano», costituirebbe la «curva algebrica» che ogni ascoltatore di Beethoven sarebbe in grado di riconoscere, e che un lettore avvertirebbe nella chiusa dell'*Arcipelago* di Hölderlin, dell'*Ode al vento occidentale* di Shelley, della *Ginestra* di Leopardi o del *Voyage* di Baudelaire: «in tutti questi esempi, una prospettiva funesta (distruzione, morte) si rovescia in vittoria della memoria o della autocoscienza eroica».⁵⁶ Questa tensione dialettica tra la resistenza nei confronti della storia e la riemersione delle strutture ereditate da una tradizione conferma il carattere opaco della discorsività poetica fortiniana: un luogo entro cui si sedimentano conflitti, violenze e ferite storiche, insieme alla possibilità di ribaltarle, di convertirle.

La *Sestina a Firenze* e *La poesia delle rose* rappresentano solo due tra i molti esempi in cui questo processo dialettico rispetto alla tradizione avviene, mostrando un uso particolare del linguaggio poetico «come ininterrotto dire altro da quel che il testo immobile sembra dire» e che Fortini presenta come «tipico strumento, *ma tutt'altro che unico e privilegiato*, della dialettica figurale»,⁵⁷ in grado di veicolare nel tempo le tensioni verso un'umanità liberata, sedimentate nelle strutture formali. Si tratta di una verbalità orientata a una *totalità aperta* che scardina un pensiero logocentrico, irradiandosi – per dirla con Glissant – «al posto del concetto che assorbe l'unità» e prefigurando la realtà, «senza determinarla a priori».⁵⁸ Una *totalità aperta* intesa come trasformazione dello spazio individuale in orizzonte collettivo e relazionale, che trova conferma non solo nei testi analizzati, ma anche negli scritti autoes-

⁵⁴ *Ivi*, pp. 57-58.

⁵⁵ *Ivi*, p. 57, corsivo mio.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 61-62.

⁵⁷ *Ibidem*, corsivo mio.

⁵⁸ È. Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 206, traduzione mia.

getici fortiniani, volti ad affermare lo scacco di qualsiasi io autonomo e la necessità di riconoscere e attivare – volontariamente o involontariamente – il passato sedimentato anche nelle strutture formali di un testo poetico.

In questa prospettiva di *storia contro la storia* – di «poesia dell'esistenza in lotta con la storia», secondo la definizione fortiniana di comunismo⁵⁹ – lo stesso verso «Proteggete le nostre verità» può essere letto come un invito a riattivare, nel processo di rimemorazione, quelle verità derivate anche dalla coscienza dell'errore: non con l'obiettivo di correggerle né di cancellarle, ma per visualizzarle, verificarle e metterle in relazione con il presente. Fuori da ogni intento di celebrare un passato e confermare ciò che gli uomini «hanno ricevuto in destino», il compito della poesia fortiniana verrebbe così a coincidere con qualcosa di più e di meno «di quei ghiaccioli lucentissimi che nei racconti polizieschi trapassano il cuore e poi si fondono, arma introvabile di un delitto perfetto»:⁶⁰ quello di dar voce alle ferite che ci abitano e che – in una riflessione più ampia, capace di coinvolgere il nostro modo di utilizzare il linguaggio, dalla comunicazione di massa alla pedagogia – ci consentano di immaginare radicalmente il futuro.

⁵⁹ F. Fortini, *Per una piccola encyclopedie della letteratura italiana, anno 2029*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo Editore, 1990, pp. 157-158.

⁶⁰ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., pp. 287-288.



Fortini alla marcia della pace Perugia-Assisi, 24 settembre 1961, Archivio Franco Fortini, Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena. Nella foto oltre a Fortini sono ritratti, a partire da sinistra, Luciano Amodio, Norberto Bobbio (di spalle), Lucio Lombardo Radice (di profilo), Sergio Caprioglio (semicoperto da Fortini) e Renato Solmi.