



fortiniana

Fortini, la memoria e il sacro: appunti per un confronto con Kafka

MASSIMO PALMA

Università Suor Orsola Benincasa

massimo.palma@unisob.it

Abstract. This article aims to reconstruct the ongoing, albeit sporadic, relationship between Franco Fortini and Franz Kafka. It focuses on the question of symbolism as the theoretical and expressive horizon that Fortini identifies in the Czech author. Starting with Fortini's writings on Jonah in the immediate post-war period and analysing his contributions on Kafka, who began with the *Paragraphs on Kafka* in 1949, which emphasised the non-poetic nature of Kafka's storytelling and its relationship to the sacred, this article concludes that Kafka is, according to Fortini, both a model of the political unconscious in Jameson's sense and a paradigm of Fortini's personal relationship with Judaism, as fully developed in *Cani del Sinai*. This work eventually identifies a problematic utopian dimension in Kafka's approach to literature.

Keywords: Kafka, symbol, sacred, domination, unconscious, memory, dictatorship.

Riassunto. L'articolo si propone di ricostruire il rapporto continuativo, benché soviente carsico, tra Franco Fortini e Franz Kafka, ponendo al centro la questione del simbolo come orizzonte espressivo ma anche teorico che Fortini rinviene nell'autore praghese. Partendo dagli scritti su Giona nell'immediato dopoguerra, attraverso un'analisi dei contributi kafkiani di Fortini, a cominciare da quei *Capoversi su Kafka* del 1949 che insistono sulla non-poeticità della narrativa kafkiana e il suo rapporto col sacro, si giunge all'esito ermeneutico che riscontra in Kafka tanto un modello di inconscio politico, nel senso di Jameson, quanto il paradigma del rapporto personale con l'ebraismo che Fortini sviluppa appieno nei *Cani del Sinai*, individuando nell'approccio kafkiano alla letteratura una problematica dimensione utopica.

Parole chiave: Kafka, simbolo, sacro, dominio, inconscio, memoria, dittatura.

Fortini, la memoria e il sacro: appunti per un confronto con Kafka

I. L'antefatto di Giona: animali simbolici, animali ragionevoli

Nel “divertimento biblico” *Giona in Ninive*, cominciato da Fortini a Zurigo nell’aprile del 1945 e finito a Milano nel luglio dello stesso anno, a un certo punto della Scena Prima, sulla riva del mare Giona (che si presenta così, avatar dell’autore privato di memoria: «eccomi qui, io Giona, 28 anni, che non mi ricordo più di mio padre né di mia madre»),¹ vagheggia di andare in Grecia, «patria della poesia». A quel punto, dalle acque, si palesa un Tritone che lo canzona, giocando sulla sua indecisione tra l’essere profeta o il dirsi poeta: «Profeta o poeta? Profeta mancato o poeta mancato?». A Giona che non capisce, il Tritone chiede di rimando: «Lo sai che sono un animale simbolico, un tritone, un mostro mitologico, no? E vorresti che non dicesse se non cose chiare e limpide».²

È questo forse – la rivendicazione di un fondo di opacità che ha a che fare col simbolo – il primo emergere del tema che affaticherà Fortini negli anni del dopoguerra. Nel suo interlocutore Tritone Giona può infatti scorgere il suo doppio parresiaste che gli svela il rischio che corre – ovvero *fallire* nella duplice funzione di poeta e di profeta “politico” («compagni... Ninive sarà distrutta», dirà alla fine Giona).³ E glielo svela, molto più che come mostro mitologico, in quanto “animale simbolico”, una formula metaforica che potrebbe sciogliersi, provvisoriamente, come modo per dire un parlante capace di complicare la sintassi, e di tenere insieme i diversi e gli opposti proprio con l’uso artefatto della parola. Tra i tanti accessi possibili a Fortini, uno tra i più stratificati riguarda appunto il modo in cui Fortini attraverso il motivo del simbolo riesce a tematizzare il nesso tra poesia e politica. Più tracce rilevanti al riguardo vengono indicate dal rapporto che Fortini instaura con un autore come Kafka, che lo ha tenuto impegnato da subito, e che non lo ha abbandonato, anche se con lunghi, per non dire lunghissimi, intervalli di sopravvivenza solo carsica.

Nei suoi *Capoversi su Kafka* pubblicati sul «Politecnico» di Vittorini due anni dopo quel *Giona in Ninive*, nell’ottobre del 1947, Fortini accen-

¹ F. Fortini, *Giona in Ninive*, in Id., *Giona*, a cura di J.M. Romano, Matelica, Hacca, 2024, pp. 111-227; p. 128.

² *Ivi*, p. 129.

³ *Ivi*, p. 184. Naturalmente Ninive non verrà distrutta (Fortini riprende qui Gn 3-4). Siamo alle radici di un discorso su di sé e il proprio impegno che si troverà sviluppato nel ventennio successivo. Sulla profezia in Fortini, caratterizzata da «valore figurale» nel senso della lettura auerbachiana di Dante («da un lato [...] ha radici nel presente, nel “poter essere” di un progetto che è motivato dalle condizioni immanenti a una società; dall’altro si proietta in un futuro che promette l’adempimento di quel progetto»), cfr. N. Scaffai, *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Roma, Carocci, 2023, qui p. 122.

na agli animali kafkiani come «animali ragionevoli (parlanti)»: dice che «la loro razionalità esasperata e fragile è soltanto una difesa contro l'inconscio che filtra da ogni parte, che penetra [...] la trama del tessuto. [Contro l']Irrazionale che li avvolge, demoniaco e divino, come sempre è il Sacro, ambivalente», che li ammanta nel perpetuo sottinteso della paura.⁴ Gli animali kafkiani, ragionevolmente parlanti, sono pertanto – nella perspicua lettura fortiniana, che da subito ne inquadra la narrativa sotto l'etichetta efficacissima di «zoopsis onirica» – una diga contro la regione e l'influenza di un sacro che atterrisce e intima ingiunzioni, disperdendosi per rami e paurose serie gerarchiche che appaiono in una realtà che ha la consistenza allucinata del sogno. La loro razionalità farebbe da schermo, nella lettura fortiniana, a una minacciosa quanto pervasiva azione dell'inconscio.

Solo poco più tardi nel testo Fortini identificherà non solo Kafka direttamente con i suoi K. – abbreviandolo ripetutamente come K. («è la valutazione di K. come *scrittore* che resta ancora da fare»)⁵ –, ma gli attribuirà appunto gli stessi caratteri dei suoi animali (pensa in particolare alla *Tana*): «viveva nel suo ufficio, fra i suoi amori, fra gli uomini, con l'enorme sforzo di voler tenere in piedi la razionalità e la normalità di un cosmo che, sol che avesse cessato di sostenerlo, gli sarebbe crollato addosso sotto la pressione del sacro e dell'inconscio».⁶

Anche Walter Benjamin, nel suo articolo su Kafka di una dozzina d'anni precedente, aveva sostenuto che gli animali kafkiani stanno tutto il tempo a rimuginare, che a caratterizzarli propriamente è il pensiero.⁷ In Fortini che legge Kafka e poi legge sé stesso, in questo intreccio tra una razionalità precaria (in una nota significativamente, riferendola

⁴ F. Fortini, *Capoversi su Kafka*, in «Il Politecnico», 37, ottobre 1947, pp. 1-9; ora in Id., *Capoversi su Kafka*, Matelica, Hacca, 2017, pp. 29-45: p. 35.

⁵ *Ivi*, p. 38 e *passim*.

⁶ *Ivi*, p. 39. Si consideri anche la nota 4, *ibidem*: «Per il 'personaggio K.' possono valere le approssimazioni di una sociologia intelligente. Vedi *La poésie [moderne] et le sacré* di J. Monnerot» (Gallimard, Paris 1945, poi 19492). Jules Monnerot, amico di Georges Bataille, aveva elaborato, senza poi partecipare, il programma teorico del Collège de sociologie (1936-1939). La sua attenzione andava, anche nell'opera letta da Fortini, all'effervescenza affettiva delle masse rispetto alle epifanie del sacro. Cfr. per un quadro esaustivo, J.-M. Heimonet, *Le Collège et son double: Jules Monnerot et le Collège de Sociologie Interrompu*, in «The French Review», 60, 2, Dec. 1986, pp. 231-240, qui pp. 235-236, sullo scacco «trasformativo» della parola poetica che si trasforma in «surrazionalismo».

⁷ «Kafka non si stancò di apprendere il dimenticato ascoltando gli animali [...] E ne *La tana* o ne *La talpa gigante* non vediamo l'animale rimuginare (*grübeln*) allo stesso modo di come scava? E d'altronde, questo pensiero, di nuovo, è qualcosa di piuttosto volubile. Vira senza risolversi da una preoccupazione all'altra, sorseggia ogni ansia e ha la volatilità della disperazione» (W. Benjamin, *Franz Kafka. Zum zehnten Wiederkehr seines Todesstages* [1934], in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972-1991, vol. II, 2, pp. 409-438: 430; trad. it. *Franz Kafka. A dieci anni dalla morte*, in Id., *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti*, a cura di L. Arigone e M. Palma, Castelvecchi, Roma 2024, pp. 45-82: 72.

all'ordito dei sogni, la chiama «memoria della ragione»⁸ e un irrazionale che filtra nella trama, si insinua il motivo della “memoria” come luogo di un conflitto innanzitutto con la paura, con il sacro, che serve a inquadrare alcune delle prime definizioni di poesia in Fortini. Come se gli animali che passano il tempo a rimuginare, a verbalizzare ciò che li preoccupa, cercassero di ricordarsi i modi in cui in passato hanno tenuto a bada le potenze del sacro, il regime di terrore – coordinato e ben organizzato in forme e procedure – che li ha oppressi.

II. Kafka e il simbolismo cosciente

Nella sezione sulle *Storie da calendario (Kalendergeschichten)* di Brecht (del 1958, poi ripubblicato in *Verifica dei poteri*), Fortini delinea il significato del “simbolismo cosciente” a partire da Hegel: è una forma espressiva che distingue tra la coscienza del significato e la rappresentazione, e che per questo produce parabole e apologhi – per insegnare e ammaestrare. E aggiunge che è una forma, questa del simbolo, che «ritroviamo in Kafka, questo fratello-nemico di Brecht»⁹ (una definizione curiosa, ma singolarmente pertinente). L'elemento del “parabolico” in Kafka è certamente stato al centro di molti studi, ma allora non molto era stato pubblicato.¹⁰ Fortini si segnala per una lettura da subito originale – tesa a individuare nel “simbolo” il cuore della scrittura kafkiana e nella forma narrativa dell'apologo la sua cornice espressiva.

Da subito infatti, dai *Capoversi su Kafka* pubblicati nel 1947, Fortini associa Kafka e il simbolico. Inizialmente, individua una delle tendenze della scrittura kafkiana nello scollamento tra tempo logico e tempo narrativo. Registra l'entrata in campo di sequenze oniriche che – dice – in qualche modo dissociano, “spezzano la rete” dell'intellegibile.¹¹ In Kafka insomma vi sarebbe una duplice temporalità che viaggia in parallelo, e che a un certo punto tuttavia paradossalmente si incontra in qualcosa che Fortini appunto chiama – in una nota al testo che prende spunto dall'*Essere e il nulla* di Sartre – “simbolo”: «Le cose (e gli eventi) sono, per K., simboli obiettivi dell'essere e quindi – contro l'esistenzia-

⁸ «Si sa che il meccanismo del racconto, nel sogno, è l'esatto grafico, appunto della risultante delle due forze antagoniste identificate dalla psicanalisi: ossia una razionalizzazione di elementi irrazionali, ma tutta affidata non tanto alla ragione quanto alla memoria della ragione, senza il soccorso della ragionevole coerenza delle cose diurne», F. Fortini, *Capoversi su Kafka* cit., p. 34 nota 3.

⁹ F. Fortini, b) «Storie da calendario» (1958), in Id., *Brecht o il cavallo parlante*, in Id., *Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie* [1965, 1969], Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 299-305: p. 299.

¹⁰ Si pensi naturalmente a Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, pubblicato nel 1962 (Feltrinelli, Milano).

¹¹ F. Fortini, *Capoversi su Kafka* cit., pp. 34-35.

lismo ateo – *vestigia Dei*.¹² Per i personaggi di Kafka l'orizzonte degli eventi è dunque l'incontro, il coincidere e tenersi assieme di differenti temporalità, un incontro simbolico, appunto, che restituisce loro solo un aspetto figurativo, per così dire, di rimando a un piano teologico che pure resta inaccessibile.

È un articolo di poco successivo (del 1948/9, *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose* – ancora il periodo della *Storia di Giona*)¹³ – a segnalare l'emergere di questa costante di lettura. Qui Fortini dichiara che l'opera di Kafka è l'unica «ad avere per oggetto il *symbolon*, la pietruzza segnata da una cifra convenzionale, di cui discorre l'Apocalisse», che si muove in un mondo in cui «ogni cosa e parola, ogni sentimento ed ogni ragione sono segno, sintomo e spia di altro»,¹⁴ il che autorizza a una «infinita glossa, una infinita serie di traduzioni», finendo per spingere Kafka «deliberatamente fuori dal linguaggio poetico».¹⁵ Kafka anti-poeta dunque? Apparentemente è così, ma Fortini dà del poetico in questa sede una definizione fin troppo stretta, tutta «allegorica», e non simbolica. Perché laddove il segno allegorico si arresta – dice e sta per altro –, il poeta «non può non voler conferire un significato assoluto, definitivo, alle sue parole».¹⁶

E invece Kafka no. Per Fortini Kafka ha una qualità magica, *scrive sull'acqua. Alles Vergängliches / ist nur ein Gleichnis* – tutto ciò che passa, che trascorre, è solo un simbolo/una figura. Kafka per Fortini esaspera all'infinito il Goethe della conclusione del *Faust*, che è ancora fiducioso del potersi arrestare al suo ultimo detto.¹⁷ Lo moltiplica, lo fa proliferare, non accettando che il simbolo (*Gleichnis*) cui Goethe allude stia davvero «per qualcosa», ma presentando ogni *Gleichnis* come commento possibile a una realtà ulteriore.

Eppure questo «non-poeta» – non viene altro che la litote – per Fortini reca proprio nella sua scrittura di rimandi infiniti una trama ulteriore. «Il libro di Kafka avrà il suo amaro odore d'assenzio sin quando dureranno fra gli uomini quelle serie simboliche», quelle catene di equivalenze per cui «un verme sarà creduto un uomo, un portinaio un tiranno potente, finché la costruzione di una vana muraglia richiederà sacrifici incommensurabili». La realtà condannerà la scrittura di Kafka

¹² *Ivi*, p. 40, nota 5.

¹³ La *Storia di Giona* (in F. Fortini, *Giona* cit., pp. 27-109) è databile, secondo J.M. Romano, dal 1946 al 1950 circa (cfr. *Nota ai testi*, *ivi*, p. 21).

¹⁴ F. Fortini, *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, in «La rassegna d'Italia», 2 febbraio 1949, poi in Id. *Verifica dei poteri* cit., pp. 281-287, ora in Id., *Capoversi su Kafka* cit., pp. 47-59: p. 54.

¹⁵ *Ivi*, p. 53.

¹⁶ *Ivi*, p. 54.

¹⁷ Si tratta dei celebri versi quasi finali del *Faust* (vv. 12104-12105), che Fortini poi renderà «ogni cosa che passa / è solo una figura», in J.W. Goethe, *Faust*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1999, p. 1057.

a questo codice e diletto dell'equivalenza, ma lo farà *solo* sino a quando cioè «l'uomo non sia schiavo dell'altro uomo e si liberi dai piaceri della schiavitù».¹⁸ E dunque questa scrittura potrà allora intervenire sulle *res gestae*, sugli eventi, sulle cose, per guardarle sotto una luce «inversa». Solo alla luce di questa proiezione utopica della convulsione simbolica – Benjamin avrebbe parlato di «redenzione», Deleuze e Guattari di fuga del desiderio sul piano di immanenza¹⁹ –, è possibile ipotizzare una comprensione piena e una critica altrettanto piena dell'opera di Kafka. Fortini chiude il suo saggio formulando una teoria temporale della vita compiuta che tocca esattamente come dirimente il punto della memoria redenta: «non può esistere vita umanamente compiuta se non dà un senso ed un luogo alla negazione, al male e alla morte; se non dà un significato positivo alla «comunione dei passati»».²⁰

È esattamente questo il *luogo*, secondo Fortini, per una lettura dialettica del simbolo kafkiano, *nonostante* la serie infinita di equivalenti semiotici che effettivamente ancora chi legge a un senso solo parabolico. Kafka rende possibile ovunque, anche suo malgrado, immaginare la negazione del male e della morte proprio quando questi *avvengono* senza senso apparente, mentre «l'uomo kafkiano, il contemporaneo del nazismo, perduto nel villaggio di neve ai piedi del castello, rampante come un verme in un appartamento d'affitto, tremante in fondo alla tana, scannato come un cane in un terreno vago, avrà diritto alla *pietas* vigilante dei presenti e dei venturi».²¹

III. Vergogna e dittatura della poesia

Nello stesso lasso di tempo in cui formula la sua teoria di Kafka scrittore «simbolico» – come ha notato Giuseppe Palazzolo²² –, in un saggio intitolato *Vergogna della poesia* e pubblicato nella «Fiera letteraria»²³ la stessa teoria viene ripetuta senza fare il nome di Kafka.

[...] la poesia non è volgarmente simbolica; ma è una pietra segnata, un *sūmbolon*, una pietruzza sulla quale è segnato un nome nuovo per il destinatario, «che nessuno conosce se non colui cui essa è data». La poesia

¹⁸ F. Fortini, *Capoversi su Kafka* cit., p. 56.

¹⁹ Si pensi naturalmente a Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], trad. it. di A. Serra, Macerata, Quodlibet, 2010.

²⁰ F. Fortini, *Capoversi su Kafka* cit., p. 58. Valorizza questo passo come testimone della «dialettica fra ricordo e adempimento» A. Cortellessa, *Ricordarsi del futuro, o della critica come ultimatum*, in *Dieci inverni senza Fortini 1994-2004*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004-Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 149-166: p. 153.

²¹ *Ibidem*.

²² G. Palazzolo, *Il Giona di Fortini*, in F. Fortini, *Giona* cit., pp. 9-20: pp. 14-15.

²³ F. Fortini, *Vergogna della poesia*, in «La Fiera letteraria», IV, 5, 30 gennaio 1949, poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1270-1279.

è, al tempo stesso, cosa in sé e cifra, oggetto e segno. Di che cosa? Di una verità, di una totalità od unità che essa raffigura *per speculum*. In questo senso è certa l'analogia della poesia con la religione in quanto e l'una e l'altra sono il *luogo della scissione* dell'uomo in più parti e insieme l'*intenzione* di un superamento della scissione.²⁴

La pietra segnata con il “nome” nuovo è quella che appare nell’Apocalisse, qui citata esplicitamente ma senza dirlo: «A chi vince io darò della manna nascosta e una pietruzza bianca, sulla quale è scritto un nome nuovo che nessuno conosce, se non colui che lo riceve» (Ap. 2, 17). Questa pietra-nome da segnarsi è una cosa ed è un segno che “riflette” un’unità proprio in quanto scissa. Dunque, se visto in questa chiave, anche il Kafka di Fortini sarebbe precisamente questo “riflesso” di simbolicità latente, la sua opera segnalerebbe, *per speculum*, una potenzialità di superamento della scissione. Sarebbe, è, la scrittura di un’utopia. Ma poi Fortini aggiunge ancora una chiosa, inquietante.

Per il fatto stesso di presentare ai non poeti l’ambigua natura di una «cosa» riducibile tanto alla pura gratuità della natura quanto alla pura strumentalità; per il fatto stesso di presentare, accanto alle interpretazioni del mondo che ogni uomo si fa ad ogni istante della propria vita, una interpretazione altrettanto legittima e totale, la poesia pretende *alla dittatura; chiede, con la forza della propria autorità, la propria incarnazione*.²⁵

La poesia è dunque pietra e cosa, e resta simbolo, e per questo è – dirà in conclusione – mai *engagée*, ma *engageante* – perché mira alla propria disgregazione in etica e politica.²⁶ È forma già corrotta perché intende passare all’azione, alla ricostituzione della totalità utopica – è di per sé, dunque, già la lotta, già il movimento parziale. Perché la poesia come la memoria *detta* l’intenzione. In perfetta analogia col ricordo, il poema *indirizza* in quanto si pone come “oggetto”. È singolare come l’elemento della pietra, che nell’ebraismo ha un preciso significato legato al lutto, venga qui riletto – usando l’*Apocalisse* – in chiave etico-politica ma al contempo *dittoriale*.

Il paradosso meta poetico del primo Fortini sta tutto in una chiave di “leninismo poetico”, per così dire.²⁷ Emergono due interpretazioni di

²⁴ *Ivi*, p. 1276.

²⁵ *Ivi*, p. 1278.

²⁶ *Ivi*, p. 1279.

²⁷ Una lettura acuta di questi stessi passaggi, assieme al testo “lontano” di *Per una ecologia della letteratura* (1984), nella chiave di un «immanentismo critico» e di un «atteggiamento desacralizzante» (per il “buon uso” delle istituzioni letterarie che rendono «carne» il «verbo letterario»), è in A. Cortellessa, *Ricordarsi del futuro* cit., pp. 158-159. Si veda *ivi*, p. 161, per una lettura del momento dittoriale come «pretesa di libertà».

simbolo dove alla tendenza dittoriale del poetico – autoritativamente imporre la propria interpretazione “totale” del segno” come chiave dell’impegno a venire –, si contrappone quella kafkiana del simbolo in quanto *speculum* potenzialmente infinito, segno che può smarirsi e di fatto si perde in altri segni, e quindi elemento katechontico, ritardante. E qui si staglia il rischio politico e poetico di Kafka di non porre i propri scritti come “cosa” che indirizzi il lettore e che decida il “nome nuovo”, come in fondo fanno la pietra e la memoria.

IV. Memoria di Kafka e inconscio politico

Questa tesi – di Kafka simbolico e non poetico, perché ha un problema di infinito rinvio simbolico, e *quindi politico* – è tornata più volte, con alcune variazioni, in Fortini. È tornata anche vent’anni dopo quei saggi dei tardi anni Quaranta, nei *Cani del Sinai*, il testo scritto “a muscoli tesi” – come ricorda Massimo Raffaeli in un suo testo del 2017, menzionando l’espressione che troviamo nella *Nota per Jean-Marie Straub*.²⁸ E c’è davvero un’immagine di *Fortini/Cani* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, in cui Fortini – che legge nove anni dopo il testo scritto e pubblicato nel 1967 – tende i muscoli, serra fortissimamente il pugno.²⁹ Accade durante la lettura del brano 21.³⁰

Fin tanto che la guerra di giugno non era combattuta e vinta, ai lontani poteva rimanere incerto il grado di impegno classista, di fedeltà al servizio imperialistico, delle dirigenze politiche israeliane. Dico a chi avesse dimenticato la guerra del 1956 e poi la violenza delle rappresaglie che in media hanno ucciso, per ogni israeliano, quattro arabi.³¹

Ma il nome di Kafka si affaccia ben prima, nei *Cani*, preparato da un lungo *detour* sul tema della memoria. Nel brano n. 4, quando rievoca il «mese di luglio stupendo, una fortuna per chi può andare in vacanze»

²⁸ M. Raffaeli, *I cani di Fortini*, Edizioni Volatili, 2021 (anche <https://www.leparoleeletrose.it/?p=40851>, ultimo accesso: 21/8/2025). Raffaeli riprende l’espressione di F. Fortini, *Nota 1978 per Jean-Marie Straub* (1978), in F. Fortini, *I cani del Sinai* [1967], a cura del Centro di ricerca Franco Fortini, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 81-89: p. 84. Per un inquadramento del testo di Fortini, si veda senz’altro Luca Lenzini, *I cani del Sinai, oggi*, in «Altraparola», 2, ottobre 2019, *Per una critica della vita quotidiana*, pp. 183-190 (poi in L. Lenzini, *Note di servizio per Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2024, pp. 57-62), che segnala come «le parti memoriali del libro sembrano una specie di autodenuncia», di non aver avuto gli strumenti per comprendere quello che accadeva (*ivi*, p. 184).

²⁹ Sul “pugno ‘babelico’, «il simbolo dei corpi che dovranno distruggere la città umana», si era soffermato il passo già citato sopra sulla “comunione dei passati”, in *Capoversi su Kafka* cit., p. 58. Ma sull’immagine del “pugno” cfr. ancora A. Cortellessa, *Ricordarsi del futuro* cit., p. 153.

³⁰ J.-M. Straub, D. Huillet, *Fortini/Cani*, Italia-Francia, 1976. L’episodio ricordato nel testo è visibile da 1h 5' 10" a 1h 5' 36" del filmato.

³¹ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 61.

(quasi una ripresa delle «Vacanze del signore», del primo capitolo di *Storia di Giona*, «era di giugno, il tempo era bellissimo»),³² quando rievoca quel 1967 in cui nei patii delle case di villeggiatura si discorre del «Medio Oriente» mentre trent'anni prima si parlava della guerra di Spagna, Fortini, dopo una serie di domande retoriche che riproducono la litania delle conversazioni tra «persone civili», prorompe in una sentenza: «La memoria serve a livellare tutto», dice.³³ Nello stesso brano, appena più in là, descrivendo la campagna – il contadino con la gamba amputata, gli insetti al lavoro, ancora tutta la stasi sconcertata davanti al naturale di cui è capace l'occhio mobile di Fortini – aggiunge: «nulla deve mutare».³⁴

Livellamento, immodificabilità del tutto: sono, queste due, enunciate e note *esplicitamente false*, o meglio, esplicitamente dialettiche se viste nel contesto, che l'opera discute e che hanno una singolare confluenza con Kafka, una perfetta identità col problema individuato sin dall'inizio nella strategia simbolica della scrittura kafkiana. Non solo il livellamento è quanto produce l'infinita equivalenza e seriale dei segni in Kafka – la superficie dell'acqua dove scrive – ma quel “nulla deve mutare” non somiglia a quel Kafka che ha pensato, secondo Benjamin, a una redenzione solo minima, che avviene quando il Messia arriva e rifà il mondo praticamente uguale a com'era prima, raddrizzandone solo – appena – le distorsioni?³⁵ Sono appunto i rischi che Kafka ha corso fino in fondo.

«La memoria serve a livellare tutto» – anche questa è una distorsione *kafkiana*. Subito dopo questo passo, nel brano n. 5, Fortini introduce il tema della conversione dei ricordi in “prodotti” da consumare. Parla di Marshall McLuhan e del suo *Understanding Media* («un libro di cui s'è fatto gran discorrere in America. L'autore è un furbo, spesso un volgare apologeta del sistema») e lo sintetizza così «Devi prepararti a dimenticare tutto e presto»³⁶ perché salta, in questa identificazione di forma e contenuto (medium e messaggio), la gerarchia di significati possibile in ogni segno, il suo statuto – diremmo – autoritativo, dittoriale. È abbastanza per cogliere il problema del segno poetico anche sotto lo spettro dell'uso della memoria (l'uso della pietra-*skandalon*) che Fortini ha estratto già da *Vergogna della poesia*: «la poesia è un'occasione di scelta, uno scandalo o pietra d'intoppo».³⁷

³² F. Fortini, *Storia di Giona* cit., pp. 25-106: p. 29.

³³ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 17. Sul punto come segnalazione di un accumulo ingestibile di notizie e immagini mnestiche, ancora L. Lenzini, *I cani del Sinai, oggi* cit., pp. 186-187.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka* cit., p. 432; trad. it., p. 74: «Questo omino è l'ospite della vita distorta: sparirà quando arriverà il messia, di cui un gran rabbino ha detto che non vuole cambiare il mondo con la violenza, ma solo rimetterlo un poco in sesto». Cfr. *ivi*, nota 84, per la complicata identificazione del “gran rabbino”.

³⁶ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 19.

³⁷ F. Fortini, *Vergogna della poesia* cit., p. 1279.

In questo quadro analitico sugli usi scandalosi – e simbolici – della memoria, è tanto più rilevante la proiezione su di sé che Fortini attua nei *Cani del Sinai*: vale a dire, che uso della memoria fa Fortini nel suo scritto che finalmente collega il tema kafkiano alla questione poetica, da “interno”, unendo memoria personale e memoria politica. Nel film di Straub e Huillet, *Fortini/Cani*, appare subito e *pour cause*, nei titoli di testa, la dizione «Con Franco Lattes», che ripristina il cognome paterno. Nei *Cani del Sinai*, al decimo brano, Fortini racconta la sua vicenda di sefardita “assimilato” di lungo corso. Narra di un padre che, da borghese, non aveva scelto il fascismo, ma un antifascismo e una ideologia “democratico-repubblicana” punita con la prigione allo scoppio della guerra, e anche con una generale riprovazione in famiglia, dovuta prima alla scarsa fede nei rituali ereditati, poi alla non-acquiescenza al nuovo regime («nel 1925 lo avevano cercato per ammazzarlo e da allora era divenuto la pecora grigia della famiglia»).³⁸ Non era a Dino Lattes, dunque, che Fortini doveva nozioni ed elementi di ebraismo. Che penetrano invece dalla lettura in prima persona delle Scritture, senza renderlo religioso.

Proprio in questo frangente Fortini aggiunge un elemento biografico “kafkiano”, che in questo quadro complica ulteriormente la sua lettura e la fa politica. Pensa alla commozione sincera di Kafka per l'apparizione, nell'assimilatissima Praga anteguerra, di un gruppo di teatranti yiddish. Siamo nel 1912: Kafka terrà persino un discorso pubblico per introdurne lo spettacolo – un evento rarissimo.³⁹ Ma secondo Fortini – che forse rievoca sé stesso che legge di quel momento della biografia kafkiana – ne rivela un substrato di interesse antropologico-politico che sta proprio nel collocarsi altrove rispetto a chi tiene le redini del dominio in quel momento.

[Il ragazzo Fortini] ancora oggi non riesce a intendere l'incontro di Kafka con gli attori *jiddish* come la via di un ritorno all'ebraismo e vi scorre piuttosto l'itinerario obliquo con cui Kafka recuperava il demonismo di società e culture popolari e contadine, subalterne ma libere, slave nel

³⁸ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 31.

³⁹ Una breve ricostruzione dei contenuti e del contesto della conferenza (nota come *Einleitungs vortrag über Jargon*, e tramandata solo via il resoconto di Elsa Taussig, futura moglie di Max Brod) tenuta il 18 febbraio 1912 prima dell'esibizione della compagnia di Jizchak Löwy a Praga, è rinvenibile nella fondamentale biografia di R. Stach, *Kafka. Gli anni delle decisioni* [2002], trad. it. di M. Nervi, Milano, il Saggiatore, 2024, pp. 76-81. Kafka ne dà notizia (e impressioni) anche nei *Diari*, il 25 febbraio successivo (in *Diari e confessioni*, trad. di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, pp. 334-336). In originale i *Tagebücher* erano usciti per Schocken (New York 1948-49). È verosimile che Fortini – ma l'espressione («ancora oggi») non è chiara – retroproietti negli anni Trenta l'impressione ricavata dall'apprendere di questo episodio.

caso suo; e placava, o moltiplicava, il senso di colpa e di attrazione verso il popolo e la lingua boema di fronte ai quali la sua famiglia aveva scelto la parte dei dominatori, dello *Herrenvolk*.⁴⁰

Rispetto allo *Herrenvolk* che assoggetta le culture minori, la scelta di Kafka – scelta emotiva e *anche* poetica e anche politica – è per Fortini di stare *altrove*, tendere “per colpa e attrazione” verso il popolo subalterno (che Fortini, non del tutto appropriatamente, identifica con un carattere slavo).

A proposito di sensi di colpa e di attrazione verso il popolo, cioè verso i sedimenti del proprio inconscio, sarà anni dopo, nel 1985, in un intervento a un convegno pasoliniano chiamato *Il rifiuto della maturità*, che Fortini chiamerà in causa un concetto allora praticamente “nuovo” – che va a determinare le forme di espressione letteraria.

Crediamo – o almeno credo io – che l'inconscio sia oltre la poesia né intenderemmo la sua voce delfica se, prima o dopo la composizione poetica, non fosse come inconscio storico ovvero (la formula è di Fredric Jameson) come inconscio *politico*. La realtà storico-sociale – che non è l'impero dei segni ma piuttosto il segno degli imperi – sta all'origine del testo poetico; che vi si apre la propria strada.⁴¹

L'elemento rilevante è quel «prima o dopo» (la composizione poetica). Che riafferma un passaggio “classico” dell'espressione critica fortiniana. Si veda il testo *Precisazioni* del 1962, poi raccolto in *Verifica dei poteri*: «la partecipazione sociale e politica dell'opera letteraria avviene nei momenti della sua genesi o della sua funzione, dunque *prima o dopo* la creazione».⁴² L'interazione tra il piano storico-sociale – il “segno degli imperi” – e il testo poetico è quindi duplice e biunivoca.

Ma quel che rileva è che Fortini citi abbastanza subito l'ultimo Jameson, all'epoca (molto prima che il testo venga tradotto in Italia). A Fortini fa gioco che l'inconscio politico di Jameson configuri la narrazione precisamente come atto “simbolico”.⁴³ Come lavoro integrale sulla simbo-

⁴⁰ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 31. *Herrenvolk* è termine dall'eco sinistra, ma utilizzato anche ben prima del nazismo (per esempio da Friedrich Meinecke o anche da Max Weber, negli scritti politici degli anni Dieci – lo si trova in *Parlamento e governo* [1918]) – in chiave opposta rispetto a “popolo-paria”, ma non specificamente razzista.

⁴¹ F. Fortini, *Il rifiuto della maturità*, Parigi, 6 ottobre 1984, poi in «Paragone», ottobre 1984, poi in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 208-216, poi in Id., *Attraverso Pasolini*, a cura di B. De Luca, V. Celotto, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 175-182: p. 179.

⁴² F. Fortini, *Precisazioni*, in Id., *Verifica dei poteri* cit., pp. 45-51: p. 49.

⁴³ F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], trad. it. di L. Sosio, Milano, Garzanti, 1990. Conviene ricordare che Fortini aveva dieci anni prima scritto la prefazione al primo libro di Jameson tradotto in italiano: *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura* [1971], Napoli, Liguori, 1975.

lizzazione sociale dei segni e sulla colonizzazione dell'inconscio stesso. Un lavoro che quindi fa emergere come la poesia sia un lavoro simbolico sull'inconscio, come le stesse trame oniriche (o zoologiche) di Kafka siano espressione di un inconscio, ma quest'inconscio è politico, è un segno degli imperi passati e presenti. E cosa resta allora della memoria nell'universo macluhaniano dell'oblio costante e funzionale, nell'impero dei segni barthesiano che Fortini polemicamente rovescia, per dire che l'inconscio politico è *segno degli imperi*? Occorre tornare ai *Cani*, e al motivo non-conciliatore del simbolo.

V. La memoria mai nell'ordine del "sacro"

Anche nei *Cani del Sinai*, Fortini riprende i termini dell'interpretazione del poetico come "scandalo". *I cani* sono appunto un testo che si sforza di non ammettere mai il sacro nell'orizzonte del simbolico, di espungere il rischio corso da Kafka – e che di Kafka ha fatto tutta la grandezza.

Di fronte, dice, a «chi, come avessimo bisogno di ricordare, ci raffigura millenni di persecuzione», Fortini nei *Cani* riassume il senso della memoria della Shoah.

Evocare i macelli nazisti equivale a chiederne una chiave, una interpretazione. Occorre appena aggiungere che si rifiutano fin da subito tanto l'interpretazione cristiana (il «segno di elezione») quanto quella umanistico-liberale (il «delirio del totalitarismo»).

Quel senso era di aver riassunto, nella posizione di vittime e in una incredibile concentrazione di tempo e di ferocia, tutte le forme di dominio e violenza dell'uomo sull'uomo proprie dell'età moderna.⁴⁴

Se questo è il senso della Shoah – se la Shoah ha dunque un senso di "ricapitolazione" abbreviata e atroce di una prassi moderna di dominio e violenza –, minore senso ha volerla situare in una cornice orrorifica imposta e totale, attribuirle un senso sacrale.

Molti portavoce della cosiddetta "cultura" d'Occidente cercavano interpretazioni extrastoriche e metapolitiche e rapidamente giungevano a situare le stragi naziste nell'ordine del "sacro", a considerarle opera del Male In Sé, in sostanza ad accettare, rovesciandone i contenuti, uno dei miti centrali della mistica nazista.⁴⁵

Questo rovesciamento di contenuti – questa "reversione" mitologica, si potrebbe chiamarla recuperando il lessico di Furio Jesi – è in atto non solo nei "prodotti" di memoria dell'industria culturale, ma anche

⁴⁴ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 63.

⁴⁵ *Ibidem*.

nel dimenticare un fatto antropologico elementare: l'approccio delle future vittime a quello che Fortini chiama con Marx «sogno d'una cosa».

Ho sempre sentito che c'era qualcosa che andava al di là della lotta contro il nazismo, qualcosa che – non fosse che per un attimo, il supremo – concorreva, lo sapessero o no, al “sogno d'una cosa” che gli uomini hanno “da tanto tempo”, all'enorme sogno degli uomini. Di qui l'ordine di criticare ogni interpretazione, ebraica o non ebraica, della strage che si mantenga sostanzialmente nei termini della strage: quelli della sacralità del sangue, della colpa, della intimidazione morale, delle scomuniche.⁴⁶

VI. Disciplinare la mimica

E dunque, per concludere, come si può andare oltre «i termini della strage», oltre il lessico del sangue, della colpa, delle dinamiche ammonitorie della morale? Nel § 25 dei *Cani* Fortini cita un lungo brano della *Dialettica dell'Illuminismo* di Adorno e Horkheimer.

ciò che ripugna come estraneo è fin troppo familiare [...] La mimica indisciplinata è il marchio dell'antica soggezione [*Herrschaft*], impresso nella sostanza vivente dei dominati e trasmesso per generazioni, grazie ad un inconscio processo di imitazione attraverso ogni infanzia, dal rigattiere ebreo al grande banchiere. [...] L'espressione è l'eco dolorosa di un potere schiacciante, violenza che diventa percettibile nel lamento. È sempre eccessiva per quanto sincera, perché, come in ogni opera d'arte, in ogni momento sembra contenuto il mondo intero.⁴⁷

Nel rivendicare l'eccessività sincera, indisciplinata della “mimica” ebraica, Fortini rievoca implicitamente anche il significato degli attori yiddish per Kafka: la loro gestualità sfrenata, la stessa sensualità messa in scena, il parossismo che giunge fino a infastidire gli astanti, sono altrettante conferme di una “tradizione di oppressione”, di un dominio antico e sempre comprovato nella materia vivente dell'ebraismo, perseguitato perché eco non domata di una *Herrschaft* che non ha vinto del tutto. E Fortini spiega Adorno (che riprende ancora Benjamin sul simbolo),⁴⁸ e vigila su stesso, sulle sue definizioni di “simbolo” che an-

⁴⁶ *Ivi*, p. 64.

⁴⁷ Th.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo* [1947], trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1997, p. 196, citato in F. Fortini, *I cani del Siani* cit., p. 73: «Die undisziplinierte Mimik aber ist das Brandzeichen der alten Herrschaft, in die lebende Substanz der Beherrschten eingeprägt und kraft eines unbewußten Nachahmungsprozesses durch jede frühe Kindheit hindurch auf Generationen vererbt, vom Trödeljuden auf den Bankier. [...] Aber Ausdruck ist der schmerzliche Widerhall einer Übermacht, Gewalt, die laut wird in der Klage. Er ist stets übertrieben, wie aufrichtig er auch sei, denn, wie in jedem Werk der Kunst, scheint in jedem Klagliat die ganze Welt zu liegen».

⁴⁸ Si tratta della distinzione tra allegoria e simbolo che caratterizza tutta la seconda par-

nuncia una totalità senza chiuderla, ma *impegnandola* di nuovo. E dice, e ammette, ipotizza.

Disciplinare la mimica, esibire – fermo nella sua morte formale – il marchio dell’antica soggezione, imitare nello stesso tempo la violenza e il lamento della violenza subita. Questo, credo, ho cercato di fare con i miei versi e questo ha qualcosa a che fare con l’ebraismo.⁴⁹

Ecco, la poesia di Fortini – ma anche quella di Kafka (chiamato sorprendentemente, ma significativamente “poeta” dall’amico Max Brod, quando era ancora vivo)⁵⁰ – è stata esattamente questa tenuta mimetica della violenza e del lamento, del dominio e della resistenza. È stata questa contraddizione saputa – di un simbolismo cosciente – negli infiniti prescrittivi ma ancora mimetici di un caos: e come si dice in *Ordine e disordine*, da *Questo muro*: «la ragione dell’ordine, la dimostrazione del disordine, e tu règgil[a]». Al netto degli imperativi, conta l’accumulo sintattico: è forse quella peculiare figura ebraica di Kafka, allo specchio, ad aver suggerito a Fortini che è soprattutto nella mimesi del disordine, nell’uso disciplinato che si fa della sua memoria – e quindi anche del dominio subito, e della resistenza provata – che sta il sogno di una cosa.

te dell’*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (il libro di Benjamin uscito per Rowohlt nel 1928, che ebbe una ricezione nell’immediato assai limitata, di cui Adorno fu uno dei primi e più rilevanti esponenti). Difficilmente Fortini potrebbe conoscere il libro – poco noto all’epoca anche tra gli specialisti tedeschi. Si noti che la prima traduzione italiana del testo – come *Dramma barocco tedesco* – sarebbe uscita solo più tardi per mano di Enrico Filippini (Torino, Einaudi, 1971).

⁴⁹ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit. p. 73.

⁵⁰ Il riferimento è all’articolo di Max Brod, *Der Dichter Franz Kafka*, in «Neue Rundschau», 1921, pp. 1210-1216. In tedesco *Dichtung* ha uno spettro semantico più ampio di quello di “poesia”.