

Testimonianza e testamento nell'ultimo Fortini

Germana Dragonieri

Lasciateci dunque fare il tentativo di giurare nel sonno.

PAUL CELAN

... allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra.

WALTER BENJAMIN

Sconosciuti venite.

FRANCO FORTINI

Nel giugno del 2022 è stata ristampata e riedita dal Saggiatore l'ultima opera di Franco Fortini, *Composita solvantur*. Pubblicata per la prima volta nel 1994, a meno di un anno dalla morte dell'autore e già infestata da una qualche (sua) morte, la raccolta si presenta da un lato come una *testimonianza* – della persistenza sovra-storica del male nel mondo e dell'impotenza della parola poetica nel contrastarla, ma anche e specularmente di una inesausta ricerca di senso, dell'esistenza di un bene che pure per «un attimo ci fu. / Una volta per sempre ci mosse» (in *E questo è il sonno*) –, dall'altro come un vero e proprio *testamento* poetico, politico, umano, spirituale che il poeta consegna ai posteri perché

capiscano, costruiscano, *inventino*: nuove domande, nuove istituzioni, un nuovo mondo.

Sul duplice binario temporale di una testimonianza che guarda dolorosamente e ostinatamente al presente e di un testamento che chiude un passato, così aprendo le porte a un futuro, si muove dunque quella raccolta in vari sensi *estrema* che è *Composita solvantur*, più che mai tesa tra gli estremi (ma non opposti), appunto, della vita e della morte, della storia e della natura, del privato e del pubblico, tra le minime esistenze – delle «piccole piante», dei tanti animali evocati nel libro, del poeta stesso ormai «vecchietto» – e le «massime dimensioni della storia umana, [...] le massime possibilità dell'uomo»¹ con le quali Fortini, secondo la lezione di Lukács, si è sempre misurato; una raccolta più che mai afflitta e insieme rattivata da quel brechtiano fuoco della contraddizione che attraversa trasversalmente tutta la produzione del poeta, quindi dall'urgenza di una dialettica (sia pure, con Adorno, negativa) in grado di ristabilire un rapporto di *reversibilità* tra i poli. Proprio di tali tensione e reversibilità polari dice, in effetti, anche il titolo in latino del libro², che il poeta definisce, in una nota, «comando e augurio [...]: si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine (*ma anche*, com'era nel vetusto precetto alchemico, *si dia l'inverso*)»³.

Solvantur: congiuntivo che guarda al presente nella forma esortativa, dove chiama o *comanda* alla responsabilità e all'azione, al futuro nella forma ottativa, dove cova invece l'*augurio* o la «sconsiderata» (in *Il custode*) speranza di una liberazione dell'umano (ed è proprio 'liberare' uno dei significati del verbo latino *solvĕre*); un verbo che prospetta una salvezza ottenibile solo *fide et operibus*, attraverso cioè l'esercizio di una fede tra-

¹ F. Fortini, *Qualche conclusione*, in *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 220.

² Il titolo è ricavato dall'epigrafe apposta alla tomba di Francis Bacon nel Trinity College di Cambridge dal suo discepolo Henry Wotton.

³ F. Fortini, *Composita solvantur* (1994), Il Saggiatore, Milano 2022, p. 98 (corsivo mio).

scendente in un futuro che si nutre, però, di una prassi quotidiana nel presente. Dividendosi tra queste due traiettorie temporali, l'opera va ad abitare quella dimensione figurale e purgatoriale spiegata già dalla raccolta spesso considerata decisiva – specie per quanto riguarda il delineamento di un sempre più nitido orizzonte escatologico – nell'itinerario poetico dell'autore, *Questo muro* (1973)⁴. Sono diversi, infatti, i richiami al Purgatorio nell'ultima silloge, alcuni segnalati dallo stesso autore nelle note in appendice: da *l'alta grotta*, che nel canto XXVII si riferiva alla rupe che aveva accolto il sonno di Dante e che ora sta a indicare le pareti di un locale trasandato («l'impiantito di quest'alta grotta», in *Il custode*), a *La selva*, chiaro rimando al Paradiso terrestre, luogo che, per citare un verso di *Paesaggio con serpente* (1984), incarna «la perfezione congiunta all'imperfetto» (in *I lampi della magnolia*). Nella terra di mezzo che è la poesia, il presente – tempo «omogeneo e vuoto»⁵ –, pur richiedendo o *comandando* un impegno nell'oggi, tende a un futuro capace di riscattarlo dalla propria colpevole immobilità.

Come il Purgatorio dantesco, anche *Composita solvantur* sta infatti in uno spazio sospeso tra il non-più e il non-ancora, tra il tempo di una fine inesorabile e quello di un trepidante inizio, tra «tragedia e utopia»⁶. Il non-più è la dimensione del vecchio uomo ormai prossimo alla morte («Uno dei miei compivo ultimi anni. / “Sono, – le chiesi, – vicino a morire”?»), in *Quella che*), cui non resta che il piacere di «dormire» (in *Aprile torna*), e del vecchio poeta che sente ormai impotente la propria parola: «Non ho tendine né osso / che non dica in nota acuta: “Più non posso”» (in *Se volessi un'altra volta*); «(Qui nulla chiedo più)» (in *Guardo di notte*); «Quei suoi / piante non giovan più)» (in *Ancora sul Golfo*); «Non può vedermi nessuno qui, nessuno / mi farà male mai più)»

⁴ Il titolo si riferisce a *Purg.* XXVII, v. 36: «Tra te e Beatrice è questo muro».

⁵ W. Benjamin, *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 3. Il passo è citato anche in Fortini, *Verifica dei poteri* cit., p. 242.

⁶ Cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017.

(in *Sopra questa pietra*). Il non-ancora – quel serbatoio di potenzialità irrealizzate che Ernst Bloch chiama, appunto, il «non-ancora-divenuto»⁷ – è invece lo spazio di una posterità carica di aspettative espressamente politiche e sotterraneamente messianiche: «E i beati cortei oltre le lagrime / sorridenti, in attesa; e l'alto tempio / della promessa» (in *Lavori in corso*); uno spazio che si apre allo sparire del primo, allo sparire cioè del presente e dell'io che lo invera. Quell'unico e ultimo piacere di dormire cui si fa riferimento in *Aprile torna* è, infatti, il piacere di morire, di lasciare venire gli sconosciuti citati nella poesia posta in esergo (*Volgono il capo*), di abbandonarsi a un sonno sì imparentato con la morte, ma nel quale e dal quale si può ancora, con le parole di Paul Celan, *giurare*.

Per quanto riguarda il primo polo, quello del non-essere e del non-potere-più, esso trova la sua massima espressione nelle *Sette canzonette del Golfo*, terza sezione della raccolta e tentativo – impossibile, e di fatto frustrato nel suo stesso darsi – di un'ultima testimonianza intorno ai crudeli fatti del presente. In questa sezione, il poeta trova il proprio corrispettivo lirico nella figura del «vecchietto» che, ancora ignaro di quella guerra che solo «lontanissime sirene» si prestano ad annunciare, si gode il sole nel proprio «giardino» occidentale (in *Ah letizia*). Quella prima guerra del Golfo che si combatte «lontano lontano» e sparge il sangue «degli altri» – e della quale la resa mediatica contribuisce a «obliterare»⁸ sempre di più la realtà effettiva – offre al poeta l'occasione (ultima, se non già *postuma*) di registrare la propria passività, la propria anaforica impotenza di fronte agli orrori della storia («Non posso giovare, non posso parlare / non posso partire per cielo o per mare», in *Lontano lontano*), quindi il proprio progressivo senso di esclusione dalle vicende individuali e collettive, indicato da Mengaldo quale tratto distintivo dell'ultimo Fortini: «Fortini si sentiva nella storia [...], poi si è sempre più sentito

⁷ E. Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1994, vol. I, p. 8.

⁸ Di «obliterazione del reale», operata dai media, parla il poeta in un articolo uscito sul «manifesto» nel 1991, in F. Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Manifestolibri, Roma 1996, p. 231.

fuori della storia, se ancora una storia, nel senso pieno, esiste»⁹. Anche l'uso farsesco dei modi del "grande stile" della tradizione italiana, le tonalità fortemente cadenzate, il neometricismo, il ricorso a un'ironia che lo stesso poeta definisce «mesta» (in *Lontano lontano*) e più tardi colpevolmente «lacrimante» (in *Considero errore*) rappresentano le ricadute, sul piano metrico-stilistico, del venir meno della possibilità di una testimonianza credibile e politicamente influente da parte del poeta, a fronte del quale egli non può che far regredire la propria poesia a filastrocca infantile, a *canzonetta*.

Se è pur vero che tale manieristico «uso della tradizione contro la tradizione»¹⁰ è sintomo di quella che Gianluigi Simonetti definisce una *nevrosi della fine* nella poesia contemporanea, è anche vero che a una simile nevrosi si affiancano, in Fortini, un'ansia smaniosa, un desiderio e una forma perturbata di felicità davanti alla prospettiva imminente della fine, come sembrano preannunciare alcuni versi di *Una volta per sempre* (1987): «Di questo mondo sempre volevo la fine. / Ma la mia fine anche» (in *Il comunismo*). È espressamente felicità quella che il poeta prova, infatti, all'idea di sparire e dissolversi nel ciclo biologico-vitale, per lasciare spazio a un nuovo assetto sociale, a una nuova storia: «Ecco nell'aria delle vespe / si scaglia una felicità / che mi grida: Puoi sparire!», scrive il poeta, per poi esplodere enfaticamente (quasi nevroticamente) più avanti: «Puoi sparire, sparire, sparire!» (in *La notte oppresse*). E il poeta stesso è forse già – nell'atto dello scrivere – sparito, come parrebbe suggerire la poesia d'apertura che funge da manifesto, offerto montalianamente *in negativo*: «di questo sono certo e fermo: // i globi chiari, i lenti globi / templari cumuli dei venti // non sono me» (in *Per quanto cerchi di dividere*). Suonano ancora come un comando o un au-

⁹ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 268.

¹⁰ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 168.

gurio alla dissoluzione e alla cancellazione dell'io i versi di *Durable* 5168: «*Don't save, don't save!* Inizializza di netto! / Di qui toglimi giovane, contro la sera lenta».

In questo preciso punto della riflessione (meta-)poetica fortiniana, ovvero «nello spazio vuoto preciso» dove il poeta «può ora fermarsi» (in *Sopra questa pietra*) e sparire, si dispiega la dimensione del non-ancora-divenuto, che supera e sublima quella del non-più rimettendo in moto il circuito dialettico e ricongiungendo le due estreme *partes, destruens* e *construens*, che fondano la raccolta. Il *togliersi* dell'autore, la sua sparizione fisica e poetica, non costituisce infatti la rinuncia all'azione o il mero «ritiro nel privato» di chi non è più in grado di influire sul piano politico. Come ha puntualmente notato Luca Lenzi, «la dissoluzione/decomposizione non vi ha [nella raccolta] mai soltanto valore negativo, *in quanto rimette in moto il ciclo vitale al di là del soggetto*. Ma non è una resa, una clamorosa sconfitta [...]. È, piuttosto, una trasmutazione, il processo alchemico della *nigredo*: si dissolva quanto è composto, *composita solvantur*»¹¹. Dà ragione alle riflessioni di Lenzi lo stesso Fortini quando, nel suo ultimo testo critico-saggistico, scrive: «Tutto muta e tutto è ancora possibile»¹².

A tale riattivazione del ciclo vitale al di là del soggetto va ascritta la continua autocontestazione – dell'io, e della poesia come *errore* – operata da Fortini. Il componimento che meglio rappresenta, a mio avviso, lo spazio possibile di questo non-ancora è infatti proprio quello, contenuto nell'*Appendice di light verses e imitazioni*, significativamente intitolato *Considero errore*:

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

¹¹ L. Lenzi, *Giacimenti di futuro*, in *Il poeta di nome Fortini*, Manni, San Cesario di Lecce 1999, p. 225.

¹² F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 248.

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

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

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

In questi versi, che portano all'estremo il tono postumo e testamentario dell'intera raccolta, il poeta ritrae le scelte stilistiche delle *Sette Canzonette del Golfo*, dichiarando di ritenere un errore imperdonabile («Ma la verità non perdona») l'aver creduto di poter parlare solo «per gioco» degli eventi terribili di quegli anni; e ammettendo di aver confuso il declino (il vero) personale – «Credevo / scendere in un mio crepuscolo» – con il vero (politico) di quella storia che invece «altro era, incomprensibile e senza nome». Per poi – in quel meraviglioso ultimo verso che è davvero l'*estremo* verso forse di ogni poeta – ritirarsi dalla scena e lasciare, come fa la grande poesia, la parola ai posteri, cui sempre e solo essa è indirizzata: «(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare)».

Quell'imprecisato "voi" è lo stesso del "loro" di alcuni versi di *Paesaggio con serpente*: «Il senso esiste / e lo conosceranno» (in *Primavera occidentale*). Per Fortini, la soluzione e la salvezza, pur richiedendo uno sforzo di prassi nel presente (*fide et operibus*), non sono mai individuali: sono rimesse sempre oltre, al di là o al di qua del soggetto. Il compito di capire «che tempo fu quello» (ancora in *Considero errore*), di conoscere «il senso» e la verità, di *inventare* una storia passata e futura non spetta infatti né all'io della poesia né al noi della lotta politica, ma al *voi*, al *loro* degli sconosciuti che verranno. Si tratta di pronomi che hanno

più del “dover-essere” etico che dell’essere storico e temporalmente in divenire, che dicono più della possibilità che dell’effettività di un significato. In Fortini, infatti, la tensione al significato è sempre più forte e presente del significato stesso: il suo raggiungimento, dunque la congiunzione fra ordine e disordine, apparenza e sostanza, allegoria e verità si dà solo «per spasimo intellettuale, con un atto di volontà e di sublimazione etica che [...] garantisce la possibilità di un significato, non ancora la sua realtà»¹³. Scrive Fortini in un brano autobiografico di *Extrema ratio*: «Frutto secco e saporito della vecchiaia è ormai una naturale evasività o rinuncia alle conclusioni dichiarate. *Non però alle conclusioni*»¹⁴.

Le conclusioni, il significato, le verità da proteggere – «*Protegete le nostre verità*», chiede il poeta in *E questo è il sonno*, ancora rivolgendosi a un “voi” visitato-visitante in sogno – vengono dunque negate al soggetto-parlante-poeta che si incarica di «dichiararle» e delegate agli inudibili e agli invisibili che non hanno voce, che non ci sono *ancora*. O che non ci sono *più*, stando al principio-guida della reversibilità: la «folla [...] / di dormienti e di morti» (in *E guarderemo*) cui il poeta si rivolge – o che si rivolge a lui, coro di «esseri / d’altra storia, che visitano il sonno» (in *Boris Pasternak*) – è infatti a un tempo traccia di un passato biologicamente arcaico e segnale di una futura onnivegenza, portavoce della sincronicità che lega passato e futuro, natura e storia, io e mondo, vivi, morti, estinti, venienti¹⁵. Ecco che il linguaggio, che per Fortini è sempre implicato in un progetto di decodificazione e riconfigurazione del reale, si impegna ora a stare «*nella storia ma in urto con la storia*, nell’attimo abbagliante in cui la certezza di ogni falsa solidarietà diventa inizio di un’azione vera, o più vera»¹⁶, come ha scritto il poeta ricordando

¹³ R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Manni, San Cesario di Lecce 2007, p. 72.

¹⁴ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990, p. 123 (corsivo mio).

¹⁵ Cfr. F. Moliterni, *Il vero che è passato. Poesia e tempo in Franco Fortini*, in «Per una critica futura. Quaderni di critica», a cura di A. Inglese, n. 4, 2007, pp. 59-69.

¹⁶ F. Fortini, *L’ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Torino 1985, p. XX (corsivo mio).

Sartre. «Il linguaggio», con le parole di Zanzotto, deve «rovesciare la storia e dire qualcosa di più della storia, deve, pur soggiacendo a questo mondo, “trascenderlo” almeno indicandone gli orridi deficit»¹⁷.

Nello stare a cavallo tra più tempi, storie e non-storie, la raccolta intera si fa dunque *summa* dell'idea di tempo – sincronica e simultanea – che informa di sé l'intera produzione di Fortini. Secondo l'ottica fortiniana, il presente, tempo di privazione e di impotenza, è sempre anche e già *figura* di un futuro: come un'allegoria, rappresenta, oltre sé stesso, lo spazio del proprio superamento. Pure il manierismo stilistico cui si aveva fatto cenno relativamente alle *Canzonette* è da rileggersi alla luce delle sue implicazioni in questo processo dialettico: «Il manierismo esprime nostalgia perché evoca un'immagine dell'integrità che appartiene al passato *per scatenare*, al cospetto della realtà alienata, *un'energia di attesa*: non è dunque un valore adempiuto ma un progetto. [...] In questo senso, il manierismo è una forma di ironia romantica: indicando una verità ulteriore e irraggiungibile, chiede di essere superato e inverato»¹⁸. Ancora, con le parole che Paul de Man dedica a Benjamin: «L'ironia è la radicale negazione la quale, tuttavia, rivela, attraverso il disfacimento dell'opera, l'assoluto verso il quale l'opera è in cammino»¹⁹.

Grazie a tale tensione dialettica, l'impossibilità di una *testimonia* in grado di agire politicamente sul presente viene affiancata e corretta dalla possibilità di un *testamento* che lasci la strada libera all'agire delle generazioni future e al riemergere delle generazioni passate da cui, con Benjamin, *siamo stati attesi*. I «chiusi inchiostri» della quarta *canzonetta del Golfo* (*Gli imperatori*) cedono il posto alle «chiuso parole che parlano ancora» di

¹⁷ A. Zanzotto, *Per Paul Celan* (1990), in P. Celan, *Poesie sparse pubblicate in vita*, nottetempo, Milano 2011, p. 120.

¹⁸ G. Mazzoni, *Forma e solitudine*, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 202 (corsivo mio).

¹⁹ P. de Man, *The Concept of Irony*, in *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996, pp. 163-191; trad. it. *Il concetto di ironia*, in «Studi di Estetica», anno XXXV, serie III, 35-36, 2007, p. 99.

una delle poesie scartate dall'autore (*La negazione*²⁰): parole ancora chiuse, che non possono cioè né *dichiarare* né veicolare messaggi di liberazione capaci di operare direttamente nella pratica rivoluzionaria; ma che continuano a chiamare noi (*voi*) cui dapprincipio erano destinate, cui chiedevano e chiedono di venire, di inventare il mondo. Così il poeta, «ora nella stanza calma / dell'antenato che sono o divengo» (in *Sono nella stanza*), approda a quella «eternità mancata»²¹ di cui Zanzotto scrive in riferimento al destino di Celan. A un sonno da cui si può giurare. Visitato da «esseri / d'altra storia», stupefatto dal «pensiero degli imponderabili»²².

²⁰ Cfr. F. Diaco, *Tra le poesie "scartate" dall'autore*, in «L'ospite ingrato», n. 1 (serie Fortiniana), 2017.

²¹ Zanzotto, *Per Paul Celan* cit., p. 121.

²² «l'aria qui d'intorno sembra ferma / e invece spela, sputa sulla faccia // e porta a Delfi l'inutile pestio / cioè il pensiero degli imponderabili». E. De Signoribus, *stufazione*, da *Altre educazioni*, Crocetti, Milano 1991.