



Università  
Ca' Foscari  
Venezia



Corso di Dottorato di ricerca  
in Italianistica  
ciclo 31°

Tesi di Ricerca  
in cotutela con Sorbonne Université

**Mutarsi in altra voce**  
Funzioni della metrica nell'opera di Franco Fortini  
SSD: L-FIL-LET/14

**Coordinatore del Dottorato**  
ch. prof. Tiziano Zanato

**Supervisor**  
ch. prof. Serena Fornasiero  
ch. prof. Silvana Tamiozzo

**Supervisore cotutela**  
ch. prof. Davide Luglio

**Dottorando**  
Andrea Agliozzo  
Matricola 956242



*a Giò,  
dove il mare sta*



«Potenza della cultura non vuol dire né la poesia ai congressi (benché sia, anche, quello) né la lotta contro l'analfabetismo (benché sia, anche, quello): vuol dire che i mezzi di fare dell'uomo una persona invece che uno schiavo o un tiranno siano nelle mani e nel cervello di color che non sono né schiavi né tiranni, ma persone; vuol dire dare a questi gli strumenti per riconoscersi e a tutti gli strumenti per riconoscerli»

FRANCO FORTINI, *Cultura come scelta necessaria*

« La Terreur est dans l'empire de la symétrie et de la régularité, l'empire de l'identique qui fait l'étroite grille par où doit passer le discours. La Terreur est dans la quête de l'unité, non dans la recherche du multiple. La Terreur veut faire croire que la critique n'est pas l'*état naturel* de la théorie. Dans la théorie c'est toujours la guerre. Il y a seulement à ne pas confondre la théorie avec le pouvoir »

HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme*

«Nessuna teoria sfugge più al mercato: ognuna viene offerta come possibile tra le opinioni concorrenti, tutte possono essere scelte, e tutte assorbite»

THEODOR W. ADORNO, *Dialettica negativa*

« *Nessuno* di essi invece sbagliava,  
se non quando enunciava una teoria».

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Note sul ramo d'oro di Frazer*



# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>11</b>
I. Il paradosso di Zenone	11
II. Periodizzazione e divisione del lavoro	17
III. Metro e ritmo: per un'«archeologia discorsiva»	26
<b>PRIMA PARTE</b>	<b>39</b>
<b>1. CON LA STORIA CONTRO LA STORIA</b>	<b>43</b>
1.1 La sfida al lettore	43
1.2 La metrica tra testo e contesto	55
1.3 Una corresponsabilità universale	60
<b>2. GUARDARE LA VITA DA LONTANO</b>	<b>65</b>
2.1 Storicità del linguaggio	65
2.2 «Ragionamenti» e la critica stilistica	72
2.3 Fortini, Adorno e il <i>Wandrer's Nachtlid</i> di Goethe	82
<b>3. DARE FORMA ALL'ESISTENZA</b>	<b>93</b>
3.1 Per un'indagine stratigrafica	95
3.2 Letteratura e industria culturale	101
3.3 Uso formale della vita	104
<b>4. COSTANTE FIGURA</b>	<b>129</b>
4.1 <i>Metrica e biografia</i>	130
4.2 Il fantasma dell'arte, l'ironia della forma	145
4.3 Forma e figura	153
<b>SECONDA PARTE</b>	<b>163</b>
<b>5. UNA NUOVA METRICA STA NASCENDO</b>	<b>167</b>
5.1 L'ipotesi di Fortini	172
5.2 Un esempio da Zanzotto	178
5.3 Dalla parte dei critici	189
<b>6. VERITÀ RITMICA E MENZOGNA METRICA</b>	<b>203</b>
6.1 Allegorie di altre necessità	203
6.2 Metrica, attenzione e libertà	211
6.3 Metrica è per definizione tradizione	218
<b>7. METRICA COME FORMA SIMBOLICA</b>	<b>233</b>
7.1 <i>Lex inhaerens ossibus</i>	236
7.2 La metrica, il lamento	260
7.3 Contro un'idea di lirica moderna	273
<b>8. PASOLINI "DI TRAVERSO"</b>	<b>291</b>
8.1 Chiralità	292
8.2 Una lettura metrica delle <i>Ceneri</i>	299
8.3 <i>Torquère</i> : la risposta di Pasolini	314

9. L' «INQUIETUDINE METRICA» DEGLI ANNI SESSANTA	333
9.1 Il giudizio dell'orecchio e il dente della storia: Alfredo Giuliani	334
9.2 Il taglio e l'accento: Antonio Porta	352
9.3 Amelia Rosselli: una «controparte»	371
<b>TERZA PARTE</b>	<b>397</b>
10. I LIMITI DELLA MISURA	401
10.1 Ripresa della metrica accentuale	410
10.2 La qualità della durata	423
10.3 Il mondo non è solo un testo	441
11. L'OMBRA DEL CILIEGIO: RITMO, POETICA E TRADUZIONE	463
11.1 «Versi di cemento e vetro»: <i>Traducendo Brecht</i>	467
11.2 <i>Questo muro</i> e la «funzione-Goethe»	491
11.3 La nozione di «ritmo» tra poetica e politica	503
12. UNA CONTESA CHE DURA: PER UNA CONCLUSIONE	519
12.1 La poesia ad alta voce	526
12.2 Il muro e la formica	538
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>549</b>
<b>INDICE DEI NOMI</b>	<b>589</b>

## Tavola delle Abbreviazioni

- FV = *Foglio di via e altri versi*, Einaudi, Torino 1967 (prima edizione: 1946)  
PE = *Poesia e errore*, Mondadori, Milano 1969 (prima edizione: 1959, PE<sub>1</sub>)  
UVPS = *Una volta per sempre*, Mondadori, Milano 1963.  
QM = *Questo muro*, Mondadori, Milano 1973.  
PS = *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Einaudi, Torino 1984.  
CS = *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994.  
LC = *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Einaudi, Torino 1982.  
VPD = *Versi primi e distanti 1937-1957*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1987.  
PI = *Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Einaudi, Torino 1995; nuova ed., ivi 1997.

Le raccolte vengono citate da *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014 (=TP) e sono in questo lavoro ordinate seguendo l'indice del volume. Il criterio adottato da Lenzini viene esposto nella sua *Nota al testo* (TP, pp. LXIII-LXIV): per le prime quattro raccolte (*Foglio di via*, *Poesie e errore*, *Una volta per sempre*, *Questo muro*) la lezione dei testi è basata su F. Fortini, *Una volta per sempre. Foglio di via - Poesia e errore - Una volta per sempre - Questo muro. Poesie 1938-1973* (Einaudi, Torino 1978), confrontata con le varianti apportate dall'autore in F. Fortini, *Versi scelti 1939-1989* (Einaudi, Torino 1990).

- VP = *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Einaudi, Torino 1989 (prima edizione: 1965, VP<sub>1</sub>)  
Cani = *I cani del Sinai*, Einaudi, Torino 1979 (prima edizione, 1967)  
SI = *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987 (prima edizione: De Donato, Bari 1974)  
OI = *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985 (prima edizione *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, De Donato, Bari 1966)

Queste quattro opere sono citate da *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003 e ordinate secondo l'indice del Meridiano. I restanti saggi presenti nel volume, comprese le note introduttive e le notizie sui testi, sono citati con l'abbreviazione SE.

*Confini* = *Sui confini della poesia*, conferenza all'Università del Sussex, Brighton, maggio 1978, pubblicata da Edizioni l'Obliquo, Brescia 1986, e raccolta in Franco Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 313-327.

MB = *Metrica e biografia*, Conferenza all'Università di Ginevra, maggio 1980, pubblicata su «Quaderni Piacentini», n.s. 2, 1891, pp. 105-121.

Questi due saggi vengono citati da Franco Fortini, *I confini della poesia*, a cura di Luca Lenzini, Castelvevchi, Roma 2015.

- AM = *Asia maggiore. Viaggio nella Cina*, Einaudi, Torino 1956.
- DI = *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, a cura di Sabatino Peluso, con un saggio di Matteo Marchesini, Quodlibet, Macerata 2018 (prima edizione: Feltrinelli, Milano 1957).
- PE<sub>1</sub> = *Poesia ed errore*, Feltrinelli, Milano 1959.
- VP<sub>1</sub> = *Verifica dei poteri*, il Saggiatore, Milano 1965.
- Profezie = *Profezie e realtà del nostro secolo*, Laterza, Bari 1965.
- QF = *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977.
- Poeti = *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1988 (prima edizione: ivi, 1977).
- IN = *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985.
- NSI = *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
- ER = *Extrema Ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990.
- NSO = *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Editori Riuniti, Roma 1991.
- LS = *Leggere e scrivere*, in coll. con Paolo Jachia, Marco Nardi, Firenze 1993.
- AP = *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993.
- DIS-I = *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul manifesto 1972-1985*, manifestolibri, Roma 1997.
- DIS-II = *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, manifestolibri, Roma 1998.
- UDI = *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- UGA = *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marucci e V. Tinacci, Quodlibet, Macerata 2006.
- DISF = *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 Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006.
- LT = *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Quodlibet, Macerata 2011.
- AFF = Archivio Franco Fortini (Biblioteca di Area umanistica, Università degli Studi di Siena).

## INTRODUZIONE

«Il valore di un pensiero si misura alla sua distanza dalla continuità del noto, e diminuisce obiettivamente col diminuire di questa distanza; quanto più si avvicina allo *standard* prestabilito, e tanto più sparisce la sua funzione antitetica; e solo in questa funzione, nel rapporto patente col suo opposto, e non nella sua esistenza isolata, è il fondamento della sua verità».

THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia*

«Come è impossibile distinguere tra ragione e torto, quando si discute del modo di trovarsi o di perdersi, di volere o disvolere una vita. L'uno è parte dell'altro, è la ragione e l'altra parte dell'altro, e in tanto potrà fiorire in quanto non dimentichi l'altro. Ma per questo bisogna che vi sia un fine comune, un oggetto esterno da aggredire insieme. [...] Non c'è rivoluzione senza fede nella comunicazione».

FRANCO FORTINI, *Asia Maggiore*

### I. Il paradosso di Zenone

In un ritratto della *Voce inimitabile*, Cesare Viviani colloca la figura di Franco Fortini (1917-1994) sullo sfondo di una «dolorosa incompatibilità» tra due verità ricercate dall'autore, due «divoranti strade» contemporaneamente imboccate: quella del poeta, da una parte, e del profeta «o, meglio, dell'osservatore dei destini del mondo», dall'altra.<sup>1</sup> Questa doppia sorte consentirebbe di spiegare «l'estrema e continua solitudine» dell'autore di *Composita solvantur*, se non addirittura «la sua "ira"». <sup>2</sup> Secondo Viviani, a differenza dell'«osservatore dei destini generali»:

il poeta, pur nella sua cupa disperazione, ha sempre a che fare con il "particolare", ed è ciò che lo salva [...]. Nessuno, che scriva versi, si illude credendo a una definitiva salvezza, ma quel momento rimasto nelle parole, come nella rete di un pescatore, e

---

<sup>1</sup> Cesare Viviani, *La voce inimitabile. Poesia e poetica del Secondo Novecento*, il melangolo, Genova 2004, p. 29.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

che si riaccende alla lettura, a distanza di tempo, è segno di vita, di fertilità, di fortuna:  
è una Verità benefica, buona.<sup>3</sup>

Al polo opposto della “Verità” di una “Poesia” concepita come esperienza mistica e non piuttosto come produzione materiale di un discorso, Viviani colloca quella delle relazioni umane, «del potere dell'uomo sull'uomo»,<sup>4</sup> che Fortini avrebbe perseguito pagando il prezzo dell'isolamento. L'argomento di dissociazione utilizzato da Viviani esibisce un'incompatibilità che induce a credere come necessaria la scelta di uno dei due campi di esperienza.<sup>5</sup> In quanto scelta argomentativa, la necessità di contrapporre, e quindi optare per uno dei due campi potrebbe tuttavia essere contestata. Al giudizio di Viviani sarebbe possibile obiettare una certa approssimazione ermeneutica che porta a inscrivere l'esperienza fortiniana in due contenitori separati – quello della poesia e quello della politica – definiti, con un espediente retorico, l'uno impedimento dell'altro. Lo scritto viene a sommarsi a una *vulgata* che restituisce un Fortini bifronte, «letterato per i politici, ideologo per i letterati»,<sup>6</sup> intralciando, sin dalle premesse, la ricostruzione di una figura multiforme che mantiene una complessità di pensiero nello stesso movimento problematico e contraddittorio di una scrittura variabile a seconda delle condizioni esterne del testo poetico. Lo stesso potere salvifico che Viviani attribuisce alla poesia era stato del resto contestato da Fortini in una lettera indirizzata a Mengaldo, dove l'autore affermava con decisione: «la nozione, e la parola medesima, di “salvezza” mi è estranea. ((La “speranza”, con le sue contraddizioni, non è la “salvezza”. Trovo il verbo “salvare” in “Giardino d'estate, Pechino” ma è chiaramente improprio: e sta per “aufheben”))».<sup>7</sup>

Nella sua prefazione alla ristampa del '73 di *Dieci inverni*, a quella stessa antimetabile che separava in due contenitori antitetici il letterato dall'ideologo, Fortini rivendicava l'urgenza di riconoscere e portare a maturazione l'ambiguità di fondo del proprio *habitus*

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> «Ben altra è la sorte dell'osservatore dei destini generali», prosegue Viviani in *Ibidem*.

<sup>5</sup> «Rilevare l'incoerenza di un insieme di proposizioni significa esporlo a una condanna senza appello, costringere chi non vuol essere definito incongruente a rinunciare ad alcuni almeno degli elementi del sistema», cfr. Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958 (tr. it. di Carla Schick e di Maria Mayer, con la collaborazione di Elena Barassi, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, prefazione di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino 1966, p. 205 e ss.).

<sup>6</sup> DI, p. 13.

<sup>7</sup> *Una lettera di Franco Fortini* (Lettera datata Milano, 25 giugno 1974), in Pier Vincenzo Mengaldo, *tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano p. 403, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 427 [con due parentesi nel testo].

intellettuale: una «identità doppia» dentro cui bisognava scorgere e comprendere il riflesso di una «ambigua realtà sociale».<sup>8</sup> La «dolorosa incompatibilità» impostata come assunto ontologico dovrà pertanto essere sostituita da una marxiana «contraddizione sociale in atto»,<sup>9</sup> in movimento, dove le *forme* e i modi che il soggetto assume nell'elaborazione discorsiva risultano inseparabili dalle ambigue situazioni del contesto, dai *discorsi* provenienti al di fuori dei confini della letteratura. Separare la scrittura poetica di Fortini dalla riflessione politica espressa in prose, saggi ed epigrammi, diventa dunque un'operazione fuorviante, se non strategicamente riduttiva,<sup>10</sup> se è vero inoltre che la tensione irrisolta tra poesia e profezia funziona da catalizzatore dell'intero suo percorso di scrittura.<sup>11</sup> L'antitesi tra poesia e politica, tra biografia e destini generali, non deve tuttavia essere risolta in una facile sovrapposizione, ma andrà al contrario modellata in termini dialettici: un'opposizione tra polarità mediate attraverso le movenze della sua scrittura, che trova, nei differenti generi letterari, momenti di antitesi e proposte antinomiche da ridiscutere in futuro.

Nell'introduzione all'antologia delle *Poesie scelte* del '74, Mengaldo osservava come «a differenza che nella linea maestra della tradizione novecentesca l'intellettuale non nasce, per così dire, per espansione del poeta, ma in parallelo e se necessario in conflitto con questo».<sup>12</sup> Per il lettore della poesia fortiniana risulta inevitabile confrontare i suoi versi con i risultati e le proposte elaborate in sede critica o ideologica; a lui spetta il compito di «guardare se i conti tornano, mettere segni più o segni meno».<sup>13</sup> D'altra parte, Fortini stesso affida alla poesia «non un ruolo di sudditanza rispetto ad una ideologia elaborata

---

<sup>8</sup> DI, p. 13.

<sup>9</sup> «“Il piccolo borghese di questo tipo divinizza la contraddizione [...] egli stesso non è altro che contraddizione sociale in atto”. Così scriveva Marx. Ma oggi credo sapere qualcosa di più sul carattere universale della contraddizione; due o più anime non vivono solo nel petto borghese di Faust ma anche in quello del proletario americano, italiano o cinese», in *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ne è la prova il tono che la prosa assume, nel momento in cui Viviani si avvia verso la fine del breve ritratto di Fortini. Secondo Viviani, Fortini se ne starebbe, dopo la morte, “pacificato” «tra le cose essenziali, eterne, della natura», «uscito dalla fastidiosa chiacchiera degli uomini», in C. Viviani, *La voce inimitabile*, cit., p. 31.

<sup>11</sup> Si leggano ad esempio i versi di un dramma inedito – *Gioia in Ninive* – composto da Fortini nel 1945: «Ma già, gli ammonimenti sono vani. / La vocazione è una cosa molto / misteriosa. E noi delfini e tritoni / sebbene buoni intenditori di poesia / non sapremmo davvero che cosa / consigliarti. Profeta o poeta? Profeta / mancato o poeta mancato? E poi, non /dipende da te», in AFF, citato da Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblion, Milano 2017, p. 70 (n 109).

<sup>12</sup> P. V. Mengaldo, *Introduzione a F. Fortini, Poesie scelte (1938-1973)*, Mondadori, Milano 1974, poi *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Feltrinelli, Milano 1975; ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 411.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

altrove né quello della falsa vacanza dall'ideologia, ma la funzione di veicolare un *suo* messaggio ideologico, distinto ed eventualmente in conflitto coi risultati del pensiero pensato concettualmente». <sup>14</sup> Gettata nella realtà della quale si fa specola critica, la poesia di Fortini si troverebbe esposta a due accuse contrarie, ma complementari:

Da destra, e sulla base di non spenti ideali di poesia “pura”, quella di esser gravata da un eccesso di contenuti “pratici”, impoetici o extrapoetici; da sinistra quella di risultare invece defilata o, peggio, arretrata rispetto alle posizioni ideologiche di cui il Fortini politico si vuole partecipe. <sup>15</sup>

A ben guardare, il motivo che unisce le due accuse potrebbe apparire univoco, e cioè «la pura e semplice contestazione del fatto che Fortini scriva *anche* poesia». <sup>16</sup> La soluzione che l'autore adotta per superare l'apparente “incompatibilità” tra poesia e politica va ricercata nello spostamento del *focus* «dai contenuti della poesia alla sua forma e funzione». <sup>17</sup> Pur nella piena coscienza di una contraddizione strutturale della forma che andrà sempre tenuta presente, Fortini teorizza in un saggio di *Verifica dei poteri* l'equazione di un «*uso formale della vita* omologo all'uso letterario della lingua», più volte ridiscussa negli interventi critici successivi, a cominciare da quella stessa lettera del 25 giugno 1974 indirizzata a Mengaldo in risposta all'introduzione delle *Poesie scelte*. <sup>18</sup> La critica al processo di formalizzazione della scrittura dovrà dunque essere posta alla base di uno studio sulla poetica fortiniana: indirizzata alla demistificazione del privilegio stesso della «forma», essa garantirebbe – in un paradosso – la possibilità di organizzare un discorso come *ethos* dello stare insieme, che non esclude la poesia dalla politica – o meglio, *dal* politico – né la isola in un universo delle idee separato dai rapporti reali che gli uomini stabiliscono in una data società. Non a caso, secondo Fortini, il significato che tocca il

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 424; cfr. anche, P. V. Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 256: «D'altra parte non so associarmi neppure all'opinione, che ho sentito formulare anche in questi giorni (e da amici molto intelligenti oltre che dai soliti nostalgici dell'onnipotenza della poesia), secondo cui il Fortini ideologo sarebbe, diciamo, un'espansione del Fortini poeta, e questo solo sarebbe primario (“de la poésie avant toute chose!”). Io penso invece che poesia e ideologia s'intreccino senza dubbio fittamente nell'opera di Fortini – e non in un solo senso di marcia – ma che siano geneticamente indipendenti: se posso definire meglio con un'immagine, che siano due parallele che s'incontrano».

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 412.

<sup>16</sup> «O perché la si giudica un'appendice spuria e forse contraddittoria dell'ideologo, o perché si ritiene che la logica stessa del pensiero rivoluzionario condiviso dallo scrittore collochi quella poesia, e probabilmente ogni poesia oggi, fra le attività superflue, pericoloso residuo di un non superato atteggiamento da intellettuale “borghese” (è questa, in sostanza, la critica mossa da Asor Rosa)», *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Una lettera di Fortini*, in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, cit., pp. 426-429.

lettore di fronte a una grande opera di poesia non deriva dalla vicinanza a un'idea di bellezza universale o innata, ma dalla coincidenza, tramite la forma che veicola il senso, di quell'organizzazione di una storia collettiva che passa per lo slancio verticale tra i morti e i venturi: Benjamin insieme ad Adorno e a Lukács; ma anche Brecht e Schiller.

L'obiettivo di questo lavoro è di svolgere un'indagine di un segmento della biografia di Fortini condotta a partire dalle riflessioni teoriche sulla forma poetica e, in particolare, sulla metrica, sviluppate a più riprese dall'autore nel corso della sua produzione saggistica. L'ipotesi che intendo seguire in queste pagine riguarda la possibilità di leggere la contraddizione in atto della poesia fortiniana in parallelo – e per questo quasi mai coincidente – alla sua riflessione teorica sulla tecnica compositiva, dov'è possibile individuare la volontà di consegnare al lettore una solida proposta d'azione che non escluda dal lavoro culturale il momento dell'estetico, ma lo integri viceversa con l'etica e con la politica in uno spazio vettoriale complesso. Prendendo le mosse dalle dichiarazioni retrospettive dell'autore formulate a distanza di anni dai suoi primi saggi sulla metrica tenterò allo stesso tempo di verificare le sue proposte “normative” alla luce degli errori teorici e dei mutamenti del contesto socioeconomico con il quale le scelte formali vengono confrontate e da cui, almeno secondo una prospettiva da lui rimodulata nel corso dei decenni, esse derivano. L'operazione potrà servire a risemantizzare le sue ipotesi più “inattuali”,<sup>19</sup> muovendo dalle porosità e dalle schegge di un simulacro che mostra nell'insieme una *figura* complessa dell'autore, attraversata da contraddizioni e proposte ancora attuali da verificare in un presente costruito sulla distanza.

Le ambiguità della sua scrittura andranno quindi interrogate tenendo conto di una dialettica tra oggettività temporale della storia e movimento interiore dell'«anima»: tra i destini generali e la dimensione privata dell'esistere, dove il variare della distanza dell'«io poetico» dalla realtà viene scandito dal mutarsi delle possibilità d'azione nel contesto storico-sociale che preme sulla costruzione diacronica delle sei principali raccolte in versi. A proposito del «doppio spessore del classicismo fortiniano», Walter Siti osservava:

Da una parte la volontà di ridurre al minimo l'indice di rifrazione dei testi, per lasciarli attraversare dal discorso comunicativo: la loro deperibilità. Dall'altra la

---

<sup>19</sup> Per il doppio significato del termine «inattuale» – nel senso di «invecchiato» e di «orgogliosamente apologetico e irriverente» – si rimanda a Emanuele Zinato, *György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, «Between», vol. V, n. 10 (Novembre/November 2015).

densità dei testi, la loro infinita possibilità di connessioni (l'infinita divisibilità) scambiata con l'infinita durata (la loro eternità): il paradosso di Zenone, il tempo di Proust che si sovrappone al tempo di Benjamin. Di qui quel tanto di torsione manieristica che attanaglia sempre i suoi testi, e il sospetto che la durata del testo letterario sia fatta passare come criterio di valore etico e politico. Di qui l'ambiguità e il rischio radicale del suo percorso centripeto.<sup>20</sup>

La tensione tra ordine e disordine – chiave di volta per intendere il significato di una dialettica in movimento applicata da Fortini a più livelli dell'agire<sup>21</sup> – può essere colta *in nuce* già a partire dalla prima produzione poetica dell'autore, dov'è possibile registrare il paradosso tra la tendenza a mediare la soggettività nell'atto comunicativo con la collettività e l'evidenza dei mutamenti innescati dalla scansione di una temporalità interna al soggetto auscultabile nella dizione poetica come momento eccedente la possibilità di raggiungere un centro, di far quadrare il cerchio tramite la sola formulazione del concetto.

La poesia di Fortini apparirebbe in questo senso simile a un solido opaco che da un lato tenta di assorbire e di risolvere le contraddizioni della teoria consegnandole sotto le mentite spoglie dell'atto di parola compiuto, di uno *schema*, dall'altro tradisce al contempo l'inevitabile movimento di costruzione e di disgregazione della temporalità nella scrittura poetica, in una costante germinazione di significati a partire da una forma in continuo farsi e disfarsi; qualità, quest'ultima, che permette al lettore di altre epoche di entrare in contatto coi destini generali, di interrogare a distanza di tempo le rovine del passato. La «dolorosa incompatibilità» non sarebbe da ricercare allora nella scissione tra un *habitus* politico e una poesia "appartata", ma nello stesso confronto del primo con la seconda: un misurare e perdere il controllo della misurabilità attraverso il linguaggio. Notava su questo punto Zanzotto:

La creatività poetica di Fortini, da lui stesso continuamente sospettata e quasi tenuta a bada [...], è costretta a dissimularsi in filigrana magari in un saggio politico, o in

---

<sup>20</sup> Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Einaudi, Torino 1980, p. 179; cfr. anche, Id., *Il tarlo*, in Carlo Fini (a cura di), *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Liviana, Padova 1980, p. 183. Entrambe le riflessioni erano state in precedenza discusse con l'autore, come si può osservare nella lettera che Siti invia a Fortini nel 1978, dov'è possibile leggere le stesse ipotesi sviluppate in seguito da Siti; cfr. W. Siti, *Lettera a Fortini*, 1978, *AFF*, cart. 48, c. 2: «La tua idea di poesia mi sembra una specie di "paradosso di Zenone", un confondere l'infinitamente grande con l'infinitamente divisibile. È vero che le connessioni formali di un testo sono infinitamente estraibili, ma *quantitativamente* luoghi e circostanze possono "tagliar fuori" il testo intero, o gran parte di esso: Achille con un solo balzo supera la tartaruga».

<sup>21</sup> Alla voce «Dialettica» di *Non solo oggi*, Fortini inserisce il testo intitolato *L'ordine e il disordine*, inizialmente collocato a conclusione di *Questo muro* e in seguito utilizzato come epigrafe per la successiva raccolta di *Paesaggio con serpente*, cfr. NSO, pp. 53-54.

qualche inedita, e addirittura “fantastica” angolatura da cui egli pone un problema di carattere storico e sociale. Se tutto ciò ha una sua importanza, resta però il fatto che soltanto nel risucchio prevaricante del lavoro poetico stricto sensu, nel tetro e goloso artigianato della costruzione, manipolazione, scoperta dei “versi” può realizzarsi, appunto, un minimo di verità: quasi della sorda, e perfino automatica ripresa di contatto con quel punto lontanissimo in cui le parole valevano, avevano spessore, erano segni che camminano e respirano, non erano mero “significante”.<sup>22</sup>

Muovendo dalle componenti di una «lotta mentale»<sup>23</sup> inscritta nel lavoro di artigianato, sarebbe possibile tentare di decifrare le sfumature della scrittura fortiniana nella dialettica tra la deperibilità degli atti linguistici nel contingente e la durata discorsiva nell’organizzazione formale di quegli atti.

## II. Periodizzazione e divisione del lavoro

È evidente sin da queste premesse la difficoltà di affrontare uno studio sulla metrica in Fortini senza aver prima impostato una riflessione volta a problematizzare il significato o le funzioni che essa assume nei diversi contesti discorsivi. Analizzando i saggi fortiniani, si ha spesso la sensazione che il concetto di metrica sfugga dal solo uso denotativo per rimandare a tutt’altro che l’esperienza estetica. La questione della metrica in Fortini si intreccia infatti con lo statuto e la legittimità della critica. Lo studio del concetto di metrica permetterebbe di ricostruire un paradigma conoscitivo impostato sulla stretta connessione tra diversi campi del sapere. D’altra parte, «metrica» è per Fortini un «dispositivo»<sup>24</sup> impiegato per verificare il nesso tra le strutture formali dell’opera e le organizzazioni sociali di una cultura, una tradizione, una storicità. In questa prospettiva,

---

<sup>22</sup> Andrea Zanzotto, [Prefazione] in Franco Fortini, *Una obbedienza. 18 poesie 1969-1979*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1980, ora in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, p. 225.

<sup>23</sup> Il riferimento è al titolo del saggio di Luperini sull’autore; cfr. Romano Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986.

<sup>24</sup> Il termine, al centro della riflessione di Michel Foucault – che lo definisce come «un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati» (*Dits et écrits*, vol. III, pp. 299-300) –, viene ripreso e riesaminato da Giorgio Agamben, in *Che cos’è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006. Quest’ultimo lo estende a «qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» (p. 20). Agamben connette il *dispositivo* all’*oikonomia*, cioè «a un insieme di prassi, di saperi, di misure, di istituzioni il cui scopo è di gestire, governare, controllare e orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini». Egli nota inoltre la relazione tra *oikonomia* e *dispositio*, con il quale il termine greco viene tradotto negli scritti dei padri della Chiesa. Il confronto fra la *metrica* e il *dispositivo* (considerato nel suo senso etimologico di *dispositio*) potrebbe rivelarsi fruttuoso per comprendere il significato della variante come scelta morale, così definita da Fortini nei suoi saggi degli anni Cinquanta che verranno analizzati nella seconda parte di questo lavoro.

la metrica non sfugge allo strumento allegorico adottato per decifrare la realtà di un presente «infraindividuale» che supera la pura contingenza degli eventi per proiettarsi, con uno slancio verticale, in una temporalità che pone a fondamento il rapporto tra le generazioni, e dunque il messaggio seppellito nelle forme da richiamare e risemantizzare mediante formule cerimoniali. All'interno di tali formule, Fortini iscrive anche la letteratura, in quanto forma atta ad intrecciare e a garantire le istanze di *traslazione*, ossia di trasferimento, tradizione, trapianto.<sup>25</sup> Come si vedrà, l'idea di una letteratura implicata con le forme del rito influenza lo stesso lavoro culturale dell'autore e ha conseguenze non indifferenti sull'elaborazione di un discorso critico *totale*, per dirla in termini lukácsiani. Nelle pagine dei *Saggi italiani* del '74, Mengaldo ha osservato:

Il critico, [...] in quanto distinto dallo specialista di letteratura, è colui che parla da non specialista ad altri intesi a loro volta come non specialisti, ma come elementi di gruppi socialmente determinati; che parla in questa maniera, e a questi interlocutori, dell'opera letteraria in rapporto a ciò che crede e che vuole, confrontando il messaggio letterario a tutti gli altri messaggi che lo attraversano. In ciò egli svolge un'attività non «interdisciplinare» ma piuttosto «metadisciplinare», un'attività di *mediazione* (e ora cito) «non fra autore e lettore ma *fra l'opera e quel che l'opera non è*».<sup>26</sup>

La complessa tessitura generata dal continuo annodarsi di realtà, teoria e critica ha implicazioni notevoli sugli stessi scritti di metrica, in seguito raccolti nell'ultima sezione dei *Saggi italiani* (1974) accanto ai più recenti interventi sulla traduzione.<sup>27</sup> La raccolta saggistica del '74 – che, come indica l'autore, ha bisogno «di un vero e proprio studio storico per intendere i rapporti complessi che quella critica intratteneva da giornali e riviste d'avanguardia con rassegne di più severi studi o con la ricerca di tradizione universitaria»<sup>28</sup> – deve essere osservata mediante un filtro che permetta di rivelare le diverse tensioni interne, derivate in primo luogo dalla disomogeneità cronologica degli scritti che attraversano i decenni Cinquanta-Settanta.<sup>29</sup> Storicizzando gli interventi letterari – e, nello specifico, quelli sulla metrica –, dunque restituendo loro il carattere militante originario, ci si avvede di una peculiarità che andrà evidenziata sin dalle

---

<sup>25</sup> QF, p. 49.

<sup>26</sup> P. V. Mengaldo, *Appunti su Fortini critico*, in Id., *La tradizione del Novecento: nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 409.

<sup>27</sup> SI, pp. 781-855.

<sup>28</sup> SI, p. 457.

<sup>29</sup> Fa eccezione un saggio su *Uomini e no* datato 1945, successivamente espunto dalla seconda edizione del volume edito per Garzanti nel 1987; cfr. SE, p. 1774.

premesse di questo lavoro. Fortini non va considerato *soltanto* come “metricologo”: i nessi formali di un’opera letteraria – in quanto elementi di una tradizione, parti di una continuità da spezzare – fanno parte di un ordine discorsivo che deve essere compreso tenendo conto di un sistema di tensioni tra le forze che agiscono all’interno di un «campo».<sup>30</sup> In questa prospettiva, bisognerà diffidare dalla compattezza apparente o dalla veste editoriale di una raccolta di saggi – o di poesie –, restituendo viceversa il senso della scrittura nella situazione conflittuale col contesto, con i produttori e con i consumatori del *suo* presente, ovvero con gli interlocutori e con la società entro cui inizialmente il suo discorso aveva preso vita.

Il movimento tra testo e contesto si sviluppa in Fortini in una doppia direzione: da una parte, il contesto preme sui confini dello spazio testuale obbligando l’autore e il lettore a considerare la costruzione formale in accordo alle forze sociali e storiche che determinano scelte compositive e varianti della scrittura; dall’altra, nel senso opposto, il testo è in grado di scavalcare le stesse barriere per offrire, attraverso una forma non mistificata, uno strumento per impostare un discorso sull’etica e sulla politica. In quest’ultimo caso, la metrica assume i connotati di un paradigma discorsivo che permette di svelare le potenzialità semantiche della forma simbolica attraverso l’esperienza della composizione. Questo doppio movimento osmotico identifica la contraddizione di Fortini, sempre orientata verso una meta, un «obbietto esterno da aggredire insieme»<sup>31</sup> che deve fondarsi sulla comunicazione, nonché sulla comprensione dei rapporti tra le dominanti e le dominate di ogni discorso, di ogni sistema di potere, di ogni lotta per l’egemonia.

In ragione di tali premesse, l’impatto con il pensiero teorico di Fortini non è mai pacificato. Attraversare la sua scrittura significa scontrarsi con una resistenza che si rivela però, a una seconda o una terza lettura, una potenzialità. Soltanto in un primo momento l’esibita antinomia tra l’attitudine alla compiutezza logica e l’urgenza di mantenere aperti indimostrabili nessi tra le cose è fonte di sconforto per il lettore dei saggi fortiniani. Essa

---

<sup>30</sup> «Le champ du pouvoir est l’espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment) », Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1992, p. 353; cfr. Riccardo Bonavita, *L’anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblion, Milano 2017, pp. 33-34 (nota); cfr. anche Davide Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in Irene Fantappiè, Michele Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, Istituto Italiano Studi Germanici, Roma 2013, pp. 129-145.

<sup>31</sup> AM, p. 115.

può certo diventare – dopo averla compresa e giudicata da un punto d’osservazione remoto – un prezioso strumento di manomissione per scoperciare il serbatoio di parole e di azioni prima avvolte da una forma discorsiva mistificata, che andrà per questo contestata e sottratta a un potere egemonico che colloca la libertà nell’ordine del privilegio. Il ragionamento fortiniano vivrebbe allora di una costante oscillazione energetica tra una forza centripeta che attrae detriti discorsivi isolati e una forza centrifuga sprigionata dall’accumulo controllato degli stessi elementi, che rivelano – nell’attrito o nella fusione – nuovi corpi materici dalle fisionomie più complesse prodotte dallo scambio «metadisciplinare». Tale attitudine è ben evidente anche nei saggi sulla metrica dov’è possibile leggere i nomi di Wellek e Warren, di Tomaševskij, di Bally accanto a quelli di Hegel, di Goldmann e di Brecht, di Lukács o di Adorno, di De Martino o di Merleau-Ponty. Il carattere prismatico della teoresi metrica fortiniana è stato di recente oggetto di attenzione da parte della critica, tanto che Romano Luperini ha scelto di iniziare un intervento presentato in occasione di un convegno organizzato a Padova, a cento anni dalla nascita del poeta, con queste parole:

In questa introduzione non mi occuperò di Fortini critico ma della critica secondo Fortini. [...] Su questo argomento non saprei dire molto di diverso da quanto da me scritto negli anni Novanta. Confesso tuttavia che non mi sarebbe dispiaciuto fare autocritica su una doppia lacuna di quel lavoro: l’aver taciuto allora sull’importanza fondamentale di un saggio fortiniano di sessanta anni fa ancor oggi attualissimo, *Metrica e libertà*, e sul ruolo che Fortini critico ha avuto nel delineare il canone del Novecento poetico italiano. Sulla prima questione mi limiterò a un’unica considerazione: affermare, come fa Fortini, che «L’istituzione metrica è l’inautenticità che sola può fondare l’autentico; è la forma della presenza collettiva», mettendo così a frutto la lezione di Adorno (la forma è contenuto sedimentato) e di De Martino (la nenia funebre come ritualizzazione e socializzazione del sentimento), significa acquisire allo spazio della socialità e della storicità anche il territorio della metrica che per molti versi sembrava privilegio di un approccio tecnico-formalistico.<sup>32</sup>

La stessa verifica dell’ipotesi di una metrica «aperta-chiusa» formulata da Fortini negli anni Cinquanta deve tenere conto del carattere problematico della sua scrittura saggistica, nonché della natura ideologica che muove le riflessioni teoriche, collocandole in un

---

<sup>32</sup> R. Luperini, *La critica secondo Fortini*, Relazione scritta in occasione del convegno tenuto all’Università di Padova l’11 e il 12 dicembre 2017, Fortini ’17. Per Franco Fortini in occasione della nascita, ora in «laletteraturaenoi», 23 agosto 2018, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/733-la-critica-secondo-fortini.html>

contesto storico-culturale impossibile da astrarre o da risolvere nell'ottica dei manuali. La resistenza dei suoi versi – o dei versi di alcuni dei suoi contemporanei – a rientrare in un compiuto (e a tratti forzato) modello di metrica per accenti suggerisce l'apertura a una ricerca che spinga le ipotesi "normative" al di fuori del mero contenitore metricologico, con i rischi che da questa operazione – da lui stesso del resto auspicata – derivano. Per questo motivo, bisognerà tentare di mantenere separati i due statuti linguistici della poesia e della teoria, evitando cioè di appiattare la voce del teorico con quella del poeta.

Il lettore di queste pagine troverà certo uno studio dell'ipotesi fortiniana di un verso per accenti, ma dovrà allo stesso tempo essere avvertito del carattere aperto di questo lavoro, che risponde alla necessità di indagare il valore semantico della metrica per meglio comprendere il significato delle proposte fortiniane all'interno di una prospettiva più ampia. In altri termini, non intendo mettere a punto un prototipo di schema metrico da applicare ai componimenti di Fortini – benché sia affrontato anche quest'ultimo aspetto, coi relativi problemi che derivano da un approccio analitico-quantitativo –; vorrei piuttosto tentare di rintracciare i motivi ideologici ed estetici impostando un confronto con le forze contestuali che caratterizzano un periodo attraversato da ciò che Alfredo Giuliani ebbe a definire, con una formula felice, «inquietudine metrica».<sup>33</sup> La nebulosa formale dei decenni Sessanta-Settanta invita a comparare i saggi di Fortini con gli interventi formulati sullo stesso argomento da Giuliani, Porta o Rosselli. Per questo motivo, una parte circoscritta del nostro lavoro sarà dedicata a un confronto con questi ultimi, che permetterà di rivelare, per «diffrazione»,<sup>34</sup> i tratti più spigolosi delle teorie fortiniane. Come ha già indicato Paolo Giovannetti:

La specola metrica consente infatti di osservare come i tentativi fortiniani, il suo sforzo di ridefinizione critica e pragmatica degli strumenti espressivi provenienti dal passato trovino parecchi e autorevoli corrispettivi nel torno di tempo a cavallo tra sesto e settimo decennio del Novecento. Altri poeti lavorano cioè nella sua stessa direzione, teorizzando la fuoruscita dalla tradizione del Novecento, dalla cultura paradigmaticamente "moderna" del verso libero. E sarebbe davvero utile in futuro approfondire adeguatamente i punti di contatto e non solo i dissensi di Fortini con, da un lato, le posizioni di Amelia Rosselli e, dall'altro, le pagine di Alfredo Giuliani

---

<sup>33</sup> Alfredo Giuliani, *La forma del verso*, in Id. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino 2003 (nuova edizione), pp. 214-222 (cfr. in particolare *ivi*, p. 217).

<sup>34</sup> cfr. cfr. Manuele Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano 2013 p. 10 e ss.

pubblicate sul “Verri” all’inizio del 1961 e poi subito riprese con il titolo *La forma del verso* nell’antologia dei novissimi.<sup>35</sup>

Lo stesso Giovannetti impostava la sua analisi sul verso accentuale di Fortini marcando la componente lukácsiana dei suoi saggi, nell’urgenza «di spiegare la funzione in senso lato ideologica, e ideale, dell’operazione cominciata nel 1957».<sup>36</sup> Come ha ribadito Francesca Ippoliti nella sua rassegna sul centenario della nascita del poeta, «scarsamente indagata risulta dalla critica la configurazione metrico-stilistica dell’opera fortiniana, mentre quasi del tutto trascurati sono gli scritti teorici sulla metrica».<sup>37</sup> Oltre a Giovannetti, va segnalato un recente interesse per la metrica fortiniana in articoli o interventi formulati da critici come Stefano Colangelo,<sup>38</sup> Jean-Charles Vegliante<sup>39</sup> o Bernardo De Luca,<sup>40</sup> che recuperano la componente teorica della metrica prima indagata da Mengaldo con uno sguardo specificamente rivolto all’aspetto filologico e stilistico.<sup>41</sup> A questi interventi vanno affiancate – oltre alle relazioni tenute nel corso dei convegni del centenario<sup>42</sup> – le indicazioni formulate da Francesco Diaco in una delle ultime monografie dedicate all’autore,<sup>43</sup> nonché nella sua recente tesi di dottorato, dove l’autore delinea i tratti di un Fortini critico e teorico della letteratura, affrontando separatamente il «traduttologo» e il «metricologo».<sup>44</sup>

---

<sup>35</sup> Paolo Giovannetti, «Metrica è, per definizione, tradizione». *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, in Id., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, interlinea, Novara 2008, pp. 145-146.

<sup>36</sup> P. Giovannetti, «Metrica è, per definizione, tradizione», cit., p. 150. Giovannetti cita l’importante saggio di Thomas Münzer su Lukács apparso su «Ragionamenti» nello stesso anno di *Metrica e libertà*, definito da Fortini come «uno scritto che converrebbe citare largamente» (VP, p. 269). *Ivi*, p. 141; cfr. Thomas Münzer, *Il giovane Lukács*, in «Ragionamenti», n. 9, 1957, pp. 167-72.

<sup>37</sup> cfr. Francesca Ippoliti, «Conversazione ininterrotta». *Rassegna bibliografica su Franco Fortini nel centenario della sua nascita (1917-2017)*, in «Testo & Senso» n.18, 2017, <http://testoesenso.it/article/view/455>

<sup>38</sup> Stefano Colangelo, *L’accento e il senso*, in Id., *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002, pp. 61-70.

<sup>39</sup> Jean-Charles Vegliante, *Un ritmo di Fortini*, DISF, pp. 29-38.

<sup>40</sup> Bernardo De Luca, *Per una verifica del verso accentuale*, «L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16, 2013; cfr. anche Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi. Edizione critica e commentata*, a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018.

<sup>41</sup> Oltre alla già citata prefazione al volume di *Poesie scelte* del 1974, vanno ricordati i saggi: *Un aspetto della metrica di Fortini*; *Questo muro di Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 271-317; ma soprattutto la corrispondenza tra i due consultabile presso l’Archivio Franco Fortini dell’Università di Siena.

<sup>42</sup> F. Ippoliti, «Conversazione ininterrotta». *Rassegna bibliografica su Franco Fortini nel centenario della sua nascita (1917-2017)*, cit., p. 7.

<sup>43</sup> Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017.

<sup>44</sup> F. Diaco, *Franco Fortini critico e teorico della letteratura*, Tesi di dottorato in Critica letteraria e letterature comparate, Università di Siena-Université de Lausanne, A.A. 2015-2016.

In questo lavoro vorrei tentare di impostare un ordine di riflessione parallelo alle considerazioni già formulate, provando a indagare inoltre il moto inverso: si cercherà di leggere le riflessioni sulla metrica applicandovi il filtro della critica fortiniana e – allo stesso tempo – di utilizzare la stessa nozione di metrica come schema interpretativo per confrontare il discorso critico e l'organizzazione della scrittura in versi “per sottrazione”, ovvero dopo aver verificato la validità di una metrica intesa come istituzione collettiva. Il continuo intreccio tra testo e contesto, impostato da Fortini per ogni operazione critica, dovrà infatti tenere conto del venir meno o del frammentarsi della stessa collettività posta alla base delle sue teorie metriche, in seguito al mutamento dei rapporti di produzione del sistema capitalistico, divenuto di decennio in decennio più pervasivo nelle relazioni tra gli uomini. La trasformazione del sistema di produzione ha implicazioni significative nel discorso di Fortini sulla metrica e investe, per estensione metonimica, l'elaborazione di una poetica, quindi la pratica compositiva e la biografia *tout court*.

A tal ragione, ho scelto di assumere i termini di metrica e di biografia – insieme alle coppie «storia e natura, poesia ed *erlebnis*» – come «endiadi indissolubili nell'intellettualità di Franco Fortini». <sup>45</sup> *Metrica e biografia* è il primo componimento pubblicato sulle pagine di «Officina» nel 1955, titolo in seguito ripreso dall'autore per un intervento discusso presso l'Università di Ginevra nel 1980 e pubblicato l'anno successivo sui «Quaderni Piacentini». Con *Metrica e biografia* è stato inoltre intitolato un seminario organizzato in suo onore presso l'Università di Siena l'8 maggio 1986, <sup>46</sup> al quale hanno preso parte i lettori più attenti del rapporto tra forma, traduzione e contesto in Fortini, tra i quali: Mengaldo, che, come si è detto, ha dedicato al poeta non pochi saggi sull'argomento; Asor Rosa, polemico nei confronti del saggio sull'uso formale della vita; e Raboni, poeta che ha più volte evidenziato il nesso tra le forme metriche e la pratica di traduzione. In ragione dell'importanza che il binomio assume nella costruzione dell'opera fortiniana ritengo pertanto appropriato far correre le pagine di questo lavoro sui binari della *metrica* e della *biografia*, rilevando nel percorso i mutamenti che intercorrono tra il componimento del '55 e la ripresa esplicita del rapporto tra i due termini nell'intervento di Ginevra degli anni Ottanta, riemerso infine in alcune pagine di *Attraverso Pasolini* (1993).

---

<sup>45</sup> Fabrizio Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008, p. 97.

<sup>46</sup> *Metrica e biografia. Seminario in onore di Franco Fortini*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Siena, vol. VII, Olschki, Firenze 1987.

Il *terminus a quo* impostato per la ricerca non coincide esclusivamente con la pubblicazione del componimento di *Metrica e biografia* su «Officina» (che, come si dirà più avanti, l'autore data 1956); esso coincide con ulteriori momenti significativi del percorso intellettuale di Fortini. Il 1955 è l'anno in cui, oltre a «Officina», nasce la rivista di «Ragionamenti», dove l'autore pubblicherà sul primo numero un ampio studio su Leo Spitzer (*Critica stilistica e storia del linguaggio*) a cui seguirà un breve carteggio pubblicato dieci anni dopo in *Verifica dei poteri*; nello stesso anno, Fortini legge anche *Mimesis* di Auerbach, *Le avventure della dialettica* di Merleau-Ponty e *Le dieu caché* di Lucien Goldmann, tradotto nel 1961 insieme a Luciano Amodio; e soprattutto, compie un'esperienza di *straniamento* che non dovrà certo essere sottovalutata per l'elaborazione di un pensiero "critico" nei confronti della cultura occidentale – e dunque, nella stessa riflessione sulle forme – ovvero il viaggio in Cina, che l'autore, ribattezzato dagli altri compagni di viaggio «Je voudrais savoir», ricorda come una sorta di «viaggio sulla luna». <sup>47</sup>

Sul piano dell'elaborazione di una poetica, l'elemento più rilevante che andrà certo ricordato nel '55 è la pubblicazione per Einaudi del volume di *Poesie* di Paul Éluard, tradotte da Fortini fin già dal decennio precedente, la cui prefazione – come vedremo nel capitolo undicesimo – risulta indicativa per ricostruire le coordinate di un salto paradigmatico contrassegnato dalla liquidazione dell'avanguardia francese (pur nella versione *engagée*) e dall'appropriazione del modello di Brecht, autore che Fortini aveva già cominciato a tradurre insieme alla moglie Ruth Leiser a partire dal 1951 e di cui pubblicherà nel 1959 la raccolta di *Poesie e canzoni*. Il 1955 rappresenta inoltre un *terminus ad quem* della produzione poetica precedente, ancora residua di motivi ermetici, oltre che montaliani o éluardiani: è lo stesso Fortini a indicare più volte il '55 come anno di chiusura rispetto alle forme da lui praticate o alle esperienze politiche e culturali inghiottite dagli eventi del '56, che segnano una frattura definitiva tra scrittori e politici. <sup>48</sup> La data coincide infatti, a un livello macroscopico, con l'esaurimento della poetica neorealista, segnato in particolare dal dibattito attorno al *Metello* di Pratolini (ma anche a

---

<sup>47</sup> «Per me fu veramente il viaggio sulla luna, ecco. È stata la prima volta in cui mi si è presentato il mondo in un altro modo, con una totale novità, quella totale novità che non avrei mai trovato nella natura viaggiando l'Antartide o l'Everest o il centro dell'Africa. [...] dopo i giorni della Resistenza è stata certamente l'esperienza più forte che io abbia avuto», cfr. SE, p. CIII; cfr. in particolare AM, p. 114 e ss.

<sup>48</sup> Cfr. per esempio MB, p. 54; sul piano culturale cfr. anche UDI, pp. 87-88.

*Ragazzi di vita*, stampato sempre nel 1955 o a *La strada* di Fellini, dell'anno precedente) che assume un carattere simbolico della fine di un'epoca.<sup>49</sup>

Il superamento delle due tendenze – ermetica e d'avanguardia – possono inoltre essere associate, come diremo nel capitolo quinto, alle due attitudini compositive distanziate dall'autore sul piano della metrica e opposte a una nuova strada da percorrere, lontana rispettivamente da uno «pseudotradizionalismo puro» e da una «pseudoritmicità pura». La coincidenza tra i diversi contenitori dell'esperienza letteraria, politica ed esistenziale – e dunque la sincronicità della pubblicazione di opere poetiche e saggistiche – dovrà pertanto essere posta come una costante dell'opera fortiniana, configurabile per questo come una composizione polifonica accordata alle variazioni strutturali dei decenni che attraversano l'intero Novecento.

Tenendo conto delle “ambiguità” sotterranee della scrittura fortiniana dividerò il lavoro che segue in tre sezioni: nella prima proverò a esaminare i concetti chiave del percorso poetico e intellettuale di Fortini – storia, letteratura, forma e figura – nelle diverse accezioni che assumono lungo la traiettoria biografica dell'autore; nella seconda prenderò in esame i saggi sulla metrica della fine degli anni Cinquanta, verificando il nesso «libertà-necessità» sullo sfondo della dialettica tra individuo e collettività; nella terza, esporrò infine i limiti di una metrica intesa come “misura aritmetica”, verificando la riflessione sulla forma alla luce della critica del ritmo di Henri Meschonnic confrontata con il lavoro di traduzione di Fortini, il cui studio permetterà di valutare l'impatto dei modelli di Brecht e di Goethe sulle scelte formali dell'autore. La seconda parte ospita inoltre un confronto con la teoria del verso e con la pratica compositiva di Pasolini, dei *Novissimi* e di Amelia Rosselli; nonché un'indagine “antropologica” del rapporto «metro-ritmo» sviluppata a partire dal lavoro di Ernesto De Martino. Se la prima parte svolge dunque una funzione introduttiva dei principali motori discorsivi impostati da Fortini – *forma, linguaggio, figura* –, la seconda e la terza assumono una fisionomia più specifica, che si dialettizza nelle

---

<sup>49</sup> Rimando al noto intervento di Carlo Salinari, *Metello*, in «Il Contemporaneo», II (1955), 7, p. 1, ora in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967; e a Carlo Muscetta, “*Metello*” e la crisi del neorealismo, in «Società», agosto 1955 e giugno 1956, ora in *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Garzanti, Milano 1976, pp. 107-160; oltre alla nota posizione di Fortini sul *Metellismo*, in DI, pp. 119-124. Per un inquadramento generale, si veda anche: Alberto Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, volume primo, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 549-643 (in particolare, p. 608 e ss.); Nello Ajello, *Intellettuali e PCI: 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 340-; Pietro Cataldi, *Le idee della letteratura: storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia, Roma 1994; Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, 2 voll., Editori Riuniti, Roma 1996 (nuova edizione aggiornata; prima edizione: 1967).

polarità di mente e corpo ricalcate sull'opposizione delle due "millenarie" nozioni occidentali della tecnica compositiva (e, in generale, di due differenti epistemologie): la *metrica* e il *ritmo*. Prima di iniziare, è opportuno situare in forma di premessa una breve spiegazione alla divisione delle due parti, che permetterà inoltre di fornire le basi teoriche per il metodo critico che proverò a seguire al fine di esaminare gli interventi saggistici fortiniani.

### III. Metro e ritmo: per un'«archeologia discorsiva»

A conclusione di *Metrica e libertà*<sup>50</sup> – scritto che verrà analizzato con maggiore attenzione nel sesto capitolo – Fortini denunciava le lacune di un apparato di nozioni da impiegare per ogni discorso sulla versificazione. Nella stessa prospettiva, René Wellek e Austin Warren osservavano come i principi di uno studio sulla metrica fossero «tuttora incerti tra la somma incredibile dei giudizi vaghi e inesatti e la terminologia confusa e mutevole di trattati perfino classici». <sup>51</sup> Indagare l'origine di una nozione permette non solo di fare chiarezza sul discorso critico da condurre, ma di ricostruire, sulla base dell'appropriazione discorsiva di un termine, la storia di una cultura e di un pensiero. Un buon punto di partenza per la nostra riflessione può essere indicato nelle pagine che Agamben dedica al rapporto tra anatomia e poetica, fra suono e senso, fra segmentazione metrica e segmentazione sintattica, dove egli afferma:

Nelle indagini moderne delle strutture metriche, di rado l'acribia della descrizione si accompagna a un'adeguata intelligenza del loro significato nell'economia globale del testo poetico. A parte qualche cenno in Hölderlin (la teoria della cesura dell'*Amerkung* alla traduzione dell'Edipo), in Hegel (la rima come compenso del dominio del significato tematico), in Mallarmé (la *crise de vers* che egli lascia in eredità alla poesia del Novecento) e in Kommerell (il significato teologico – o, meglio, ateologico – dei *Freirhythmen*), una filosofia della metrica manca, del resto, quasi del tutto nel nostro tempo. [...] In ogni caso, è certo che la coscienza di un poeta non può essere indagata prescindendo dalle sue scelte tecniche.<sup>52</sup>

Nel caso di Fortini, l'auspicio di Agamben diventa quasi imprescindibile, posto come assunto dallo stesso autore che nei saggi di teoria metrica imposta un dialogo tra filosofi,

---

<sup>50</sup> SI, pp. 797-798.

<sup>51</sup> René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace, New York 1949, (tr. it. di P. L. Contessi, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, il Mulino, Bologna 1956, pp. 220).

<sup>52</sup> Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010 p. 37.

teorici della letteratura e del verso, poeti, antropologi, sociologi. Il confronto con la riflessione di Agamben – che deve certo scongiurare una facile risoluzione del discorso poetico nelle categorie del pensiero filosofico – permette di formulare un’ipotesi preventiva che intendo sviluppare nelle pagine di questo lavoro: l’opposizione tra metro e ritmo potrebbe essere applicata come strumento metodologico per indagare la più ampia scissione inscritta nella figura di Fortini tra la necessità del pensiero filosofico occidentale, fondato sul concetto, e la contingenza dell’atto poetico, che mostra nel processo di costruzione o distruzione una “soggettività” refrattaria all’applicazione di uno schema geometrico concluso, il cui discorso si affida piuttosto a un meccanismo aperto e polisenso. Preservando il continuo scioglimento dialettico della scrittura fortiniana – che, come vedremo, subisce non di rado arresti o intoppi – bisognerà allo stesso tempo mettere in discussione una tradizione epistemologica imperniata su un dualismo forma-contenuto, soggetto-oggetto, senza assecondare il livellamento dell’uno nella categoria dell’altro. Si tratterà in altre parole di condurre, muovendo dalle medesime considerazioni fortiniane, una *critica alle nozioni di metrica e di ritmo* per provare a delineare le potenzialità di un discorso apparentemente confinato nelle categorie della stilistica.

Lo schema binario che separa “oggettività” metrica e “soggettività” ritmica dovrà di conseguenza essere interpretato come particolare condizione di una tradizione che può essere scardinata attraverso una critica delle nozioni in uso. Precisando nei suoi saggi una distinzione tra metro e ritmo, lo stesso Fortini intendeva sì superare il luogo comune dell’indistinguibilità tra forma-contenuto – formulazione da lui associata a un’estetica fautrice di un culto dell’immediatezza che nel campo delle forme poetiche aveva «lungamente portato a combattere come irrilevante e “allogria” qualsiasi convenzione metrica ed a risolvere qualsiasi metricità in ritmicità»<sup>53</sup> –, ma attribuiva a entrambi i termini il significato canonico consolidato nella tradizione occidentale. Come vedremo, l’antitesi tra le due polarità – riconducibile all’opposizione mente-corpo – vive nell’autore significati differenti, a seconda della situazione storica entro cui il suo pensiero è collocato. L’esame delle riflessioni sulla tecnica, confrontate con il parallelo movimento della scrittura poetica, potrebbe rivelarsi in tal senso utile – ma non per questo esclusivo – al fine di ricostruire un aspetto poco indagato dalla critica fortiniana, esteso a un intero

---

<sup>53</sup> SI, p. 810.

rapporto tra individuo e collettività, tra libertà e necessità, tracciando i confini di un'etica, e rilevando – tramite il lavoro sulla forma – una prospettiva politica.

In un discorso tenuto presso l'*Institut pour l'étude du fascisme* di Parigi il 27 aprile 1934, Walter Benjamin insisteva sulla necessità di superare il rapporto tra forma e contenuto nella poesia politica.<sup>54</sup> Impostata in questi termini l'operazione – ricordava l'autore – godeva di una pessima fama, poiché giudicata «come caso tipico del tentativo di trattare le connessioni letterarie in modo non dialettico, secondo schemi fissi».<sup>55</sup> Anziché indagare la posizione della poesia rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca, Benjamin si domandava quale fosse la posizione dell'opera poetica all'interno di tali rapporti:

Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere. Con il termine «tecnica» ho indicato quel concetto che rende i prodotti letterari accessibili a un'analisi sociale diretta, e quindi materialistica. Nello stesso tempo il concetto di tecnica offre il punto di partenza dialettico che consente di superare la sterile antitesi di forma e contenuto. Inoltre questo stesso concetto guida alla giusta determinazione di quel rapporto di tendenza e qualità di cui abbiamo posto inizialmente la questione.<sup>56</sup>

Si trattava di guardare all'opera d'arte non soltanto in relazione al suo statuto di fronte ai rapporti di produzione – ovvero criticando la mercificazione dell'arte e la perdita d'*aura* – ma in funzione della possibilità, per l'opera stessa, di indicare valori che essa intendeva sostituire, lavorando cioè sui mezzi e sulle tecniche letterarie; era per questo indispensabile superare l'idea assoluta della letteratura e considerare l'«autore come produttore». La figura dell'amico Brecht diventava l'esempio di questa attitudine. Brecht era risalito fino agli elementi più originari del teatro per rimodulare il rapporto tra pubblico e palcoscenico. Orientato all'emancipazione dei mezzi di produzione – quindi alla lotta di classe –, quest'ultimo aveva coniato il concetto di «cambiamento di funzione», dichiarando insufficiente, per l'intellettuale, l'esigenza di «rifornire l'apparato di produzione senza

---

<sup>54</sup> Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934* (tr. it. *L'autore come produttore*, in Id., *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. a cura di E. Ganni, con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2004, pp. 43-58; cfr anche *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 147-162).

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 45.

nello stesso tempo trasformarlo, nella misura del possibile, nel senso del socialismo».<sup>57</sup> La pubblicazione dei *Saggi (Versuche)* doveva secondo quest'ottica essere considerata come un bisogno di configurare certi lavori culturali non tanto come «esperienze vissute individuali (avere carattere di opera), quanto essere diretti all'utilizzazione (trasformazione) di determinati istituti e istituzioni».<sup>58</sup> L'operazione condotta da Brecht si iscriveva per Benjamin all'interno di una dialettica aperta a un'attività rivoluzionaria: «ciò che è auspicabile non è un rinnovamento spirituale, come proclamano i fascisti, bensì sono le proposte innovazioni tecniche».<sup>59</sup> Non sarà da sottovalutare l'influsso di Brecht e di Benjamin – oltre alla problematica base lukácsiana – nell'elaborazione di una teoria metrica (e più in generale di una teoria letteraria) nell'opera di Fortini. D'altro canto, i saggi più mirati su questo argomento, che con evidenza abbandonano il lessico éluardiano ancora attivo negli interventi degli anni Quaranta, vengono formulati da Fortini nel momento in cui egli sta compiendo, insieme alla moglie Ruth Leiser, la traduzione delle opere brechtiane, a partire da *Madre Courage e i suoi figli* (1951) e *Santa Giovanna dei Macelli* (1951).

Citando il saggio di *Metrica e libertà* inserito nella raccolta di *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Antonio Pietropaoli invitava a non esaurire lo studio dei fatti metrici all'individuazione delle tipologie o alla descrizione di fenomenologie («il *com'è fatto* e il *dov'è*»), ma di “aprire” le ricerche ad altre prospettive metodologiche, assecondando cioè quella «confluenza di discipline» auspicata da Fortini,<sup>60</sup> dalla stilistica alla linguistica, alla sociologia della letteratura, «al fine ultimo di una interpretazione la più vasta e implicante del fenomeno (estesa quindi al *perché* e al *cosa significa*)».<sup>61</sup> Riconoscendo a Michail Gasparov la paternità di un approccio diacronico ai fenomeni metrici,<sup>62</sup> Michael Wachtel sottolineava allo stesso modo l'importanza di intraprendere uno studio formale del metro tenendo conto, in particolare, delle relative implicazioni semantiche. Secondo Wachtel:

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *SI*, p. 784.

<sup>61</sup> Antonio Pietropaoli, *Nota introduttiva* a C. Di Girolamo, F. Fortini, A. Pinchera, F. Curi, C. Ossola, M. Pazzaglia, G. Bàrberi Squarotti, P. V. Mengaldo, A. Giuliani, A. Pietropaoli, *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994, p. 6.

<sup>62</sup> Michail Leonovič Gasparov, *Storia del verso europeo*, il Mulino, Bologna 1993.

Identificare il metro di una poesia è, in sé e per sé, inutile. La vera sfida è trasformare queste osservazioni in un valido strumento interpretativo. Il lettore occidentale, in particolare, ha bisogno non tanto di un arsenale terminologico, quanto di un inquadramento generale per comprendere perché tale terminologia esiste.<sup>63</sup>

L'opposizione tra ritmo e metro è registrata da ogni autore che parli di musica, di danza o di altre discipline della vita individuale e sociale. Come ha osservato Jean-Claude Schmitt nel suo recente *Les rythmes au Moyen Âge* (2016):

Le premier serait du côté de la variation, du mouvement libre et potentiellement infini, du vécu (*Erlebnis*) et de la subjectivité, en un mot de la vie (*Leben*). Le second, du côté d'une régularité abstraite et mécanique, celle du métronome ou du tic-tac de l'horloge.<sup>64</sup>

In una recensione a un volume sull'arte di Dürer, Panofsky notava tuttavia che la distinzione tra ritmo e metro non interessa le caratteristiche «in sé» (*an und für sich*) di ciascuno dei due (il ritmo sarebbe libero, mentre il metro sarebbe forzato), ma la possibilità – anche per il metro stesso, e non soltanto per il ritmo – di acquisire un valore estetico per un soggetto.<sup>65</sup> Insistere sulla storicità radicale del linguaggio significa compiere una scelta metodologica per leggere un'opera letteraria in relazione al suo *contesto*; ma anche adottare una strategia critica volta a ridefinire i paradigmi teorici sui quali una cultura si fonda.<sup>66</sup> Ripercorrere la genealogia di un termine ricostruendo l'apparato discorsivo che lo ha condotto fino all'uso contemporaneo implica di fatto scrostare il pensiero da qualsiasi forma di essenzialismo, con la convinzione che ogni testo – e dunque ogni termine che lo compone – si costruisce in una storia di tensioni sulla quale si impernia l'egemonia di una civiltà.

---

<sup>63</sup> Michael Wachtel, *The development of Russian Verse. Meter and its meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 3 (tr. it. E. Gallitelli e Gabriella Schiaffino, *Il metro e i suoi significati*, «Testo a fronte», numero 43, II semestre 2010, pp. 6-7).

<sup>64</sup> Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Gallimard, Paris 2016, pp. 57-58 [«Il primo sarebbe dalla parte della variazione, del movimento libero e potenzialmente infinito, dell'esperienza (*Erlebnis*) e della soggettività, in una parola vita (*Leben*). Il secondo, sul versante di una regolarità astratta e meccanica, quella del metronomo o ticchettio dell'orologio» (traduzione mia)].

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 58 e ss.; cfr. Erwin Panofsky, «Albrecht Dürers rhythmische Kunst», *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, n. 3, 1926, pp. 136-192, poi in Id., *Deutschsprachige Aufsätze I*, K. Michels e M. Warnke (a cura di), Akademie Verlag, Berlin 1998, pp. 390-473.

<sup>66</sup> Cfr. Serge Martin, *L'historicité radicale du langage*, (travail issu d'une intervention, dans le cadre du séminaire « Conditions théoriques d'une histoire du sujet. La poétique d'Henri Meschonnic » dirigé par Pascal Michon au Collège international de philosophie, donnée le 22 mars 2000), consultable online: <http://www.fabula.org/cr/278.php>

Nel corso del suo lavoro di ricerca, Michel Foucault ha dimostrato come dietro a ogni costruzione di potere si nasconda una creazione e dunque un predominio discorsivo. Secondo Foucault, infatti, «il discorso non è semplicemente ciò che traduce le lotte o i sistemi di dominazione, ma ciò per cui, attraverso cui, si lotta, il potere di cui si cerca di impadronirsi». <sup>67</sup> In un terreno più strettamente linguistico – ma con aperture “filosofiche” – il concetto di *discorso* è al centro del lavoro di Benveniste, autore di un articolo decisivo per il problema terminologico posto da questo lavoro. Benveniste definisce il discorso come l’atto pratico del soggetto che utilizza il linguaggio a partire dall’atto enunciativo, prima del quale la lingua si presenta come pura possibilità. <sup>68</sup> Data la natura ambigua del soggetto, sarà opportuno ancora una volta accennare al problema terminologico. In questo lavoro adopererò la riflessione teorica di Benveniste che in *De la subjectivité dans le langage* distingue tra *soggetto* e *persona*, distanziandosi da una tradizione filosofica positiva che identifica il soggetto con il *cogito*. <sup>69</sup> Assumo dunque come soggettività:

La capacità del parlante di porsi come “soggetto” [definita] non in base al sentimento che ognuno prova a essere se stesso (nella misura in cui se ne può tenere conto, tale sentimento è comunque solo un riflesso), ma come unità psichica trascendente rispetto alla totalità delle esperienze vissute che riunisce e che assicura il permanere della coscienza. Noi supponiamo che questa “soggettività”, non importa se intesa da un punto di vista fenomenologico o psicologico, sia l’affiorare, nell’essere, di una proprietà fondamentale del linguaggio. È “ego” che *dice* “ego”. Ecco il fondamento della “soggettività”, che si determina attraverso lo status linguistico della “persona”. <sup>70</sup>

Per il linguista francese, il fondamento della soggettività è nell’esercizio della lingua: <sup>71</sup>  
«è nel linguaggio e mediante il linguaggio che l’uomo si costruisce come *soggetto*; poiché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella *sua* realtà che è quella dell’essere, il concetto di

---

<sup>67</sup> Michel Foucault, *L’ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris 1971 (tr. it. di Alessandro Fontana, *L’ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972, p. 10).

<sup>68</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966 (trad. it. di M. V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010).

<sup>69</sup> É. Benveniste, «De la subjectivité dans le langage», in *Journal de Psychologie*, 55, juil.-sept. 1958, pp. 257-265, poi in Id., *Problèmes de linguistique générale*, cit., pp. 258-266 (trad. it. di M. V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, cit., pp. 310-320); cfr. anche Id., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 111-118; cfr. anche Henri Meschonnic, *Le sujet, pas l’individu*, in Id., *Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style*, «Langages», 29<sup>e</sup> année, n°118, 1995, pp. 49-50.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 312.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 314.

“ego”». <sup>72</sup> Tuttavia, lo stesso concetto di *persona* è il risultato di una formazione attraverso un dialogo o uno scontro con l’alterità: «la coscienza di sé è possibile solo per contrasto. Io non uso *io* se non rivolgendomi a qualcuno, che nella mia allocuzione è un *tu*». <sup>73</sup> La polarità delle persone – l’intersoggettività – diventa dunque una condizione fondamentale affinché ci sia un processo di comunicazione. Di qui, le implicazioni etiche e politiche delle sue formulazioni, che risultano interessanti e potranno essere approfondite specialmente se lette di riflesso all’adagio di Fortini riportato in epigrafe, secondo il quale non si darebbe rivoluzione o libertà senza comunicazione. <sup>74</sup> Nella stessa prospettiva «metadisciplinare» fortiniana, Benveniste concludeva il suo articolo sulla soggettività – pubblicato negli stessi anni in cui Fortini sviluppava le sue riflessioni sulla metrica – osservando come «molte nozioni di linguistica, e forse anche della psicologia, appariranno sotto una luce diversa se le si riformulerà nella cornice del discorso, cioè della lingua in quanto assunta dall’uomo che parla e nella condizione di intersoggettività, che sola rende possibile la comunicazione linguistica». <sup>75</sup> Il problema della soggettività e del processo di soggettivazione si collega direttamente – come indicato da Panofsky – alla distinzione dei termini di *metro* e di *ritmo*. Nella sua *Guida anomala alla versificazione italiana*, Marco Praloran distingueva in questo modo i due termini:

Il metro è un insieme di regole-vincoli che si caratterizzano per essere preliminari o più astratti dei fatti linguistici, per precederli e insieme per determinarli, o comunque per costituire il polo di una decisiva interrelazione. Il ritmo è, di fatto, il discorso nella sua enunciazione, realtà linguistica realizzata nel discorso: prosodia (regole dell’accentazione e del sillabismo), sintassi, intonazione dunque, ma appunto visti nelle strutture versificate, cioè in rapporto a strutture prelinguistiche, scheletri formali: una forma metrica, un verso, una sequenza di rime in cui trovano posto. Da una parte, quindi, un elemento soggettivo e mobile, dall’altra un elemento oggettivo, ‘dato’, sostanzialmente rigido – e si capisce bene come l’interrelazione tra queste due realtà sia un punto nodale per lo studio della poesia. <sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 312 (c. vo dell’autore).

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> AM, p. 115.

<sup>75</sup> É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, cit., p. 319.

<sup>76</sup> Marco Praloran, *Metro e ritmo Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011, p. 5. Per una definizione di metro e di ritmo cfr. anche Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991, pp. 17-19.

Tuttavia – aggiunge immediatamente Praloran – il rapporto tra metro e ritmo deve essere focalizzato con una certa prudenza, cioè «liberandosi dalla spontanea e in sostanza romantica percezione per cui vi si scontrerebbero un’istanza ‘positiva’ (perché inscrivibile nella libera scelta dell’autore) e un’istanza ‘negativa’ (perché caratterizzata dalla norma e dalla meccanicità delle strutture)». <sup>77</sup> Come si può notare in effetti ricostruendo la storia delle nozioni da Aristotele in poi, la contrapposizione – che nelle poetiche antiche e medievali è stata al centro del dibattito – non è mai così netta. Per impostare un’analisi dei termini, vorrei ricorrere in questa introduzione a un secondo articolo di Benveniste – *La notion de rythme dans son expression linguistique*<sup>78</sup> – che situa il rapporto metro-ritmo in una fase anteriore rispetto all’elaborazione di Aristotele, e dunque precedente alla fissazione del canone occidentale nel sistema di retoriche successive e, più generalmente, della terminologia filosofica. L’articolo viene discusso dallo stesso Praloran nelle sue pagine introduttive alla *Guida anomala ai fondamenti della versificazione*<sup>79</sup> ed è qui posto come base della *dispositio* delle parti di questo lavoro.

Nello scritto del 1951, Benveniste svolgeva un’accurata indagine della nozione di «ritmo», scoprendo di fatto, grazie all’analisi delle occorrenze della parola nei testi della tradizione greca classica, la genesi discorsiva di un termine apparentemente assunto come “naturale” dalla cultura occidentale (di largo uso sono, com’è noto, espressioni quali «ritmo delle stagioni» o «ritmo cardiaco»). L’autore osservava sin dalle prime battute come la nozione di «ritmo» fosse tra quelle che interessano un largo settore delle attività umane; «essa potrebbe anche servire a caratterizzare in modo distintivo i comportamenti umani, individuali e collettivi, nella misura in cui prendiamo coscienza delle durate e delle successioni che li regolano, e anche quando, al di là dell’ordine umano, proiettiamo un ritmo nelle cose e negli eventi». <sup>80</sup> In direzione contraria rispetto a una trattazione psicologica dei gesti e del linguaggio umano, dunque polemica nei confronti di

---

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> É. Benveniste, *La notion de « rythme » dans son expression linguistique*, « Journal de psychologie normale et pathologique », juillet-sept. 1951, 44e année, n° 3, pp. 401-410, ora in Id., *Problemi di linguistica generale*, cit., pp. 390-399. Cfr. anche Claude Calame, « Rythme, voix et mémoire de l’écriture en Grèce classique », in Roberto Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all’età ellenistica*, vol. ii, 3 vol., Gruppo Editoriale Internazionale, Roma, 1993, pp. 785-799; Pierre Chantraine, « Rythmos », in *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris 1968; cfr. anche l’articolo polemico di Catherine Delamier, *Emile Benveniste, Platon, et le rythme des flots (Le père, le père, toujours recommencé...)*, in « Linx », n°26, 1992 (numero tematico: *Lectures d’Emile Benveniste*), pp. 137-157; ma anche la risposta di H. Meschonnic, *Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style*, cit., pp. 31-55.

<sup>79</sup> M. Praloran, « Il ritmo, il metro e il discorso », in Id., *Metro e ritmo nella poesia italiana*, cit., p. 3 e ss.

<sup>80</sup> É. Benveniste, *La notion de rythme*, cit., p. 390.

un'assunzione "essenzialista" del termine, Benveniste dichiarava che la medesima «ampia unificazione dell'uomo e della natura da un punto di vista di "tempo", di intervalli e di ricorsi uguali, è condizionata dall'uso stesso della parola, dalla generalizzazione, nel vocabolario del pensiero occidentale moderno, del termine *ritmo* che, attraverso il latino, ci arriva dal greco».<sup>81</sup> Lo studio di Benveniste prende le mosse dal *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* di Émile Boisacq – compilato da quest'ultimo sulla base del rapporto del greco antico con le altre lingue indoeuropee – che alla voce ῥυθμός restituisce la seguente definizione:

att. ῥυθμός, ion. ῥυσμός [...] m. 'mouvement réglé et mesuré ; mesure, cadence, rythme' : ῥέω 'couler', i.-e. \*sreu-, le sens du mot ayant été emprunté au mouvement régulier des flots de la mer.<sup>82</sup>

Benveniste individua nella definizione di Boisacq una palese contraddizione: se è vero, come riportano gli altri dizionari, che nessuna difficoltà morfologica ostacola la relazione tra ῥυθμός e ῥέω, «il nesso semantico che si stabilisce tra "ritmo" e "scorrere" con la mediazione del "movimento regolare delle onde" [*mouvement régulier des flots de la mer*] si rivela di primo acchito impossibile».<sup>83</sup> Setacciando i derivati nominali del verbo greco che indicano tutti «scorrere», risulta evidente la difficoltà di attribuire l'azione del «flusso» al mare, che al contrario non «scorre». Da questa seconda premessa di carattere squisitamente etimologico ha inizio l'indagine della nozione di «ritmo» compiuta dal linguista francese al fine di ricostruire la storia discorsiva del termine, mettendo in discussione la definizione più comune dei dizionari, che restituiscono «ritmo» come «alternanza regolare di tempi forti e tempi deboli» (una definizione che, come vedremo, verrà esplicitamente adottata da Fortini nei suoi saggi sulla metrica).<sup>84</sup>

Analizzando le occorrenze del verbo ῥέω nei testi greci antichi, non è il mare a scorrere (né d'altra parte, precisa l'autore, ῥυθμός è mai stato impiegato per descrivere il movimento delle onde), ma il fiume, il corso d'acqua; e una corrente d'acqua non ha «ritmo», nell'accezione "classica" del termine. Secondo Benveniste, l'interpretazione del lemma di

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> Émile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, C. Winter, Heidelberg 1914, p. 845.

<sup>83</sup> É. Benveniste, *La notion de rythme*, cit., p. 391.

<sup>84</sup> Per un confronto tra le diverse voci enciclopediche e dei dizionari (anche italiani), cfr. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, pp. 149-176.

Boisacq si baserebbe su dati inesatti, che vanno dunque riconsiderati con particolare attenzione. Alla base di una verifica del termine ῥυθμός si colloca la seguente ipotesi etimologica: ῥέω (scorrere) + suffisso -θμός (che intensifica il carattere dinamico del verbo). Nei filosofi ionici, in particolare in Leucippo e Democrito, creatori dell'atomismo, ῥυθμός (ῥυσμός) è un termine tecnico riferito alla *forma* o alla *configurazione* assunta dagli atomi nel loro movimento. In Democrito, inoltre, il termine viene impiegato in riferimento alla *forma* delle istituzioni, con derivati di verbi che indicano «formare» o «trasformare» in senso fisico o morale. Dopo una prima analisi corredata da esempi di frammenti citati da Aristotele, Benveniste conclude osservando che «non vi è quindi nessuna variazione, nessuna ambiguità nel significato che Democrito assegna a ῥυθμός, e che è sempre “forma”, intendendo con ciò la forma distintiva, l'assetto caratteristico delle parti in un tutto». <sup>85</sup> Nei poeti lirici e nei tragici, ῥυθμός viene inoltre assunto «per definire la “forma” individuale e distintiva del carattere umano». Sofocle parla di «dar forma al dolore»; ed Euripide impiega ῥυθμός per riferirsi a un abito (alla sua “forma” distintiva), alla «modalità» di un assassinio; al «segno distintivo» o del lutto. Le varie occorrenze presentate permettono di abbozzare una prima conclusione, valida, come vedremo, per il nostro lavoro di ricerca. A circa metà del suo saggio, Benveniste osserva che: 1. ῥυθμός non significa mai «ritmo» dalle origini fino al periodo attico; 2. esso non è mai riferito al movimento regolare delle onde; 3. il suo significato costante è «forma distintiva; figura proporzionata; disposizione», nelle più varie condizioni d'uso. Anche i derivati o i composti, nominali o verbali, di ῥυθμός si riferiscono tutti alla nozione di «forma». <sup>86</sup>

Si tratta a questo punto di capire perché il termine ῥυθμός venga impiegato dagli autori presi in esame per riferirsi alla «forma», dal momento che in greco esistono altri termini per indicare quest'ultima, come ad esempio μορφή, εἶδος o σχῆμα. <sup>87</sup> La differenza tra ῥυθμός e σχῆμα – osserva ancora Benveniste – è di carattere strutturale, difficile da tradurre nelle lingue in uso se non con un'approssimazione: σχῆμα in rapporto a ἔχω, «sto», come

<sup>85</sup> É. Benveniste, *La notion de rythme*, cit., p. 393

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 395 (la traduzione di M. V. Giuliani riporta erroneamente “attivo” in luogo di “attico”, come si legge invece nel testo originale francese: « Les citations suffisent amplement à établir : 1° que ρυθμός ne signifie jamais “rythme” depuis l'origine jusqu'à la période attique; 2° qu'il n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots; 3° que le sens constant est “forme distinctive; figure proportionnée; disposition”, dans les conditions d'emploi d'ailleurs les plus variées », in Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, cit., p. 332).

<sup>87</sup> cfr. Claude Sandoz, *Les noms grecs de la forme. Étude linguistique*, [Thèse] (Inst. Sprachwiss. Bern: Arbeitspapiere, 6) Institut für Sprachwissenschaft, Berne 1972, pp. 58-77; 119-129. Confermando lo studio di Benveniste, Sandoz definisce «ritmo» come «configuration d'éléments en mouvement», *ivi*, p. 68.

per il latino *habitus* : *habeo*, si definisce come una «forma» fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto; ῥυθμός, al contrario, «designa la forma nell’attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica [...]. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile [...]».<sup>88</sup> Sulla base delle accezioni di ῥυθμός, Benveniste restituisce la traduzione del termine come «particolare modo di scorrere». Rispetto dunque a σχῆμα, ῥυθμός viene impiegato dagli autori greci in maniera più precisa per descrivere delle “disposizioni” o delle “configurazioni” prive di stabilità o necessità naturali e derivanti da una sistemazione sempre soggetta a cambiamento.<sup>89</sup>

Come sia arrivato ad indicare un’alternanza regolare di tempi forti e deboli, simili al movimento delle onde del mare? Benveniste individua in Platone il “responsabile” di questa operazione discorsiva; e, in un certo senso, di potere, se letta entro l’obiettivo politico e l’impostazione normativa formulata nella *Repubblica* da cui egli escludeva i poeti. Tra le numerose occorrenze nelle opere di Platone riportate da Benveniste, la più significativa – poiché ripresa da Aristotele – è collocata nelle *Leggi* (665a), dove il filosofo utilizza ῥυθμός ancora nel senso di «forma distintiva, disposizione, proporzione», ma connotando il termine di una certa regolarità e applicandolo alla *forma del movimento* che il corpo umano compie nella danza, o alla disposizione delle figure nelle quali si risolve questo movimento. L’operazione compiuta da Platone è decisiva: associando la nozione del ῥυθμός corporeo al μέτρον del pensiero, il filosofo greco sottomette la «forma nel movimento» alla legge dei numeri; una forma determinata quindi da una «misura» e soggetta a un ordine:

Ecco il nuovo significato di ῥυθμός: la «disposizione» (senso proprio della parola) per Platone è costituita da una sequenza ordinata di movimenti lenti e rapidi, così come l’«armonia» risulta l’alternarsi dell’acuto e del grave. Ed è l’ordine del movimento, l’intero processo dell’armonioso assetto degli atteggiamenti del corpo combinato con un metro che si chiama ormai ῥυθμός. Si potrà allora parlare del «ritmo» di una danza, di un’andatura, di un canto, di una dizione, di un lavoro, di tutto quanto suppone un’attività continua scomposta dal metro in tempi alternati.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> É. Benveniste, *La notion de rythme*, cit., 396.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 398.

La nozione di ritmo così come la conosciamo è fissata: dalla «configurazione spaziale definita dall'assetto e la proporzione distintivi degli elementi», alla «configurazione dei movimenti ordinati nella durata». Sulla scorta di questa formulazione, Aristotele potrà scrivere che «ogni ritmo si misura con un movimento definito» (Aristotele, *Probl.*, 882 b 2). Riprendendo l'argomentazione iniziale sulla presunta naturalità del ritmo, Benveniste dimostra nel suo articolo come, lungi da una concezione naturalista o innatista, l'accezione di movimento delle onde risulti nient'altro che la *traslatio* metaforica di un termine designante in origine una «forma nel movimento», piuttosto che un ordine e un'armonia delle cose.<sup>91</sup>

La determinazione di un termine all'interno di una particolare strategia discorsiva ha pertanto implicazioni notevoli su una teoria che interessa diverse discipline. In questo senso, la “deplatonizzazione” della nozione di ritmo compiuta da Benveniste assume il valore di una rivendicazione epistemologica fondamentale, un atto politico che ha come risultato la messa in discussione del potere del *logos* imperialista sul quale si è fondata un'intera egemonia discorsiva, e dunque una forma che ha sedimentato un contenuto, un privilegio. Arrivando a “deplatonizzare” la nozione di ritmo, Benveniste costringeva a ripensare non soltanto il significato del singolo termine, ma un'intera teoria del linguaggio, del soggetto e della storia (si pensi ad esempio all'assimilazione del «ritmo» al «numero» nel Medioevo, in ragione di una *forma mundi* ordinata secondo l'armonia di Dio).<sup>92</sup> Osserva a tal proposito Henri Meschonnic:

Dans la théorie du rythme que Benveniste a rendue possible, le discours n'est pas l'emploi des signes, mais l'activité des sujets dans et contre une histoire, une culture, une langue, – qui n'est jamais que discours, où la définition de la langue apparaît

---

<sup>91</sup> «Non c'è stato niente di meno “naturale” di questa elaborazione», conclude circolarmente il suo articolo, «per opera dei pensatori, di una nozione che ci sembra così necessariamente inerente alle forme articolate del movimento che facciamo fatica a credere che non se ne sia presa coscienza fin dalle origini», *ivi*, p. 399. Cfr. anche la recensione all'articolo di Benveniste sul primo numero della rivista «Metrica»: «Modello di indagine storico-etimologica su una singola parola, l'articolo di Benveniste non poteva – nonostante i venticinque anni trascorsi dalla prima pubblicazione – non essere qui ricordato: e non tanto per la sua asciutta esemplarità, quanto per aver fatto giustizia di uno degli ultimi miti romantici, forse il più duro a morire, dimostrando fuor di ogni dubbio come non l' “istintiva”, “spontanea” metaforizzazione di un fenomeno osservabile in natura, ma una lunga riflessione sulla struttura delle cose e la lenta elaborazione di una teoria della misura applicata alle figure della danza e alle modulazioni del canto, siano all'origine della nozione di “ritmo”», Giuseppe Tavani «Metrica», I, 1978, pp. 289-290. Sulla genesi discorsiva dell'espressione “ritmo cardiaco” cfr. Gérard Dessons, *Il polso nel ritmo*, «Studi di estetica», III serie, anno XXVIII, fasc. I, 21/2000, pp. 31-40.

<sup>92</sup> «Le rythme, au sens du latin *rythmus*, lié au langage et à la musique, introduisait à la totalité unifiée de l'ordre dynamique de la Création», in J.-C. Schmitt, *Les rythmes au Moyen Age*, cit., p. 17.

essentiellement grammaticale, un certain rapport du syntagmatique au paradigmatic, qui reprend, *redécoupe* les catégories anciennes. Le rythme comme organisations du discours, donc du sens, remet au premier plan l'évidence empirique qu'il n'y a de sens que par et pour des sujets. Que le sens est dans le discours, non dans la langue. La notion (et le privilège) du signifié n'était pas seulement le produit d'une description, il avait aussi pour effet et enjeu d'exclure le sujet.<sup>93</sup>

Lo studio di Benveniste – e il ricorso a una nuova nozione di ritmo di Henri Meschonnic come «organizzazione del movimento della parola nel linguaggio»<sup>94</sup> di cui parleremo nella terza parte di questo lavoro – potrà pertanto essere assunta come una strategia discorsiva che permette di “aggreddire” criticamente una specifica *vision du monde*. Impiegata come strumento di indagine in discipline non direttamente connesse alla linguistica o alla teoria del verso – si veda ad esempio il volume su Leonardo da Vinci di Daniel Arasse, il cui sottotitolo, *Le rythme du monde*, è un riferimento diretto allo studio di Benveniste<sup>95</sup> – questa diversa nozione di «ritmo» consentirebbe di interpretare, al di là dell'immediato problema terminologico, il rapporto tra estetica ed etica impostato da Fortini nei suoi saggi, pur tenendo ferma la definizione di ritmo assunta da quest'ultimo per tutto il suo lavoro teorico. La scissione tra metro e ritmo – tra metrica e ritmo, assumendo i due termini come cardini di una teoria estetica ed etica – consentirà di impostare una dicotomia soltanto apparente tra mente e corpo, finalizzata alla comprensione di un discorso (positivo o negativo) sulla forma, e dunque sulla metrica e sulla libertà. Si tratta per noi di porre un «obbietto esterno» più modesto rispetto a quella rivoluzione descritta da Fortini a commento del dialogo con Cassola in *Asia Maggiore*: e cioè di leggere, con la prospettiva appena descritta, la contraddizione della scrittura fortiniana, accogliendo l'invito a utilizzare, divenuti lettori venturi, quella parte metallica della «lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano».<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 71 [«Nella teoria del ritmo che Benveniste ha reso possibile, il discorso non è l'uso dei segni, ma l'attività dei soggetti dentro e contro una storia, una cultura, una lingua – che è solo discorso, dove la definizione del linguaggio appare essenzialmente grammaticale, un certo rapporto del sintagmatico con il paradigmatico, che riprende e ridisegna le vecchie categorie. Il ritmo come organizzazione del discorso, quindi di significato, porta in primo piano l'evidenza empirica che si dà significato solo attraverso e per i soggetti. Che il significato è nel discorso, non nella lingua. La nozione (e il privilegio) del significato non è stata soltanto il prodotto di una descrizione, ma ha avuto anche l'effetto e la sfida di escludere il soggetto», (traduzione mia)].

<sup>94</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, p. 26 (tr. it. di Fabio Scotto e Vanessa Kamkhagi, *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, in «Testo a fronte», 26, I sem. 2002, Marcos y Marcos, Milano p. 25); cfr. anche H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

<sup>95</sup> Daniel Arasse, *Léonard de Vinci: le rythme du monde*, Hazan, Paris 1997.

<sup>96</sup> VP, p. 68.

## PRIMA PARTE

*Forma, linguaggio, figura*



## I DESTINI GENERALI

È vero che sono stanco:  
questo scendere scale e salire  
deride, finché uccide, gli stanchi.  
Avere negli occhi pomeriggi interi  
soli agri, irrazionali realtà!  
Se nemmeno l'augurio mi dà gioia  
allora sparire diviene necessario.

Se la gioia non mi vince  
rovinando sulle querce  
lavando le scogliere  
invadendo la fronte

il rancore dell'inganno  
e danno e pianto divorato e spento  
anche distrutte queste labbra  
e sciolti in creta gli occhi tanto ansiosi  
veleno saranno e vergogna  
nelle vene degli altri  
e mai lasceranno le menti!

Secolo di calce e fluoro, bava  
di aniline e corpi come lava  
di visceri: ecco i cordiali aperitivi  
con gli assassini e la valutazione  
obiettiva del niente... Se non trionfo  
dureranno eterni,  
saranno in uno che è me stesso, me  
sempre sopravvissuto.

Immortale io nei destini generali  
che gli interessi infiniti misurano  
del passato e dell'avvenire, pretendo  
che il registro non si chiuda  
che si cerchi ragione, che si vinca  
anche per me che ora voce mozza vo,  
che volo via confuso  
in un polverio sparito  
di guerre sovrapposte di giornali,  
baci, ira, strida...

1955



## 1. CON LA STORIA CONTRO LA STORIA

«È solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita. Poiché è in base alla storia, e non alla natura, per tacere di una natura così incerta come il sentire o l'anima, che va determinato, in ultima istanza, l'ambito della vita. Di qui deriva, per il filosofo, il compito di intendere ogni vita naturale in base a quella più ampia della storia».

WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*

«Tutto se non si vince ritornerà»

FRANCO FORTINI, *Dalla collina*

Discutendo di autori del passato, Fortini ha la tendenza di inserire, tra le pieghe del discorso, l'accenno a eventi che là fuori, al di là della sua macchina da scrivere, stanno accadendo. Pur non tralasciando i dettagli delle singole *figure*, l'interlocutore privilegiato del poeta resta il presente, non tanto come attualità o contingenza, ma aperto piuttosto a una tensione con un avvenire dove il *mai* possa diventare oggi.<sup>1</sup> Affrontare uno studio organico dell'opera di Fortini significa presupporre la nozione di tempo nella riflessione dell'autore, collocando l'uso del passato e della tradizione come chiave per intendere una scrittura che tenta in maniera costante di individuare i legami, di istituire rapporti. Al fine di illustrare concretamente la strategia discorsiva fortiniana, accennerò di seguito a due esempi – uno saggistico, l'altro poetico – che possono costituire a mio giudizio un buon punto di partenza per contestualizzare i problemi di metrica e di ritmo nell'intera produzione dell'autore.

### 1.1 La sfida al lettore

In una nota su Manzoni scritta sul finire degli anni Settanta,<sup>2</sup> Fortini accenna alla presenza di un «*bellico / coltivar di Haiti*» collocato nella quattordicesima strofa di una

---

<sup>1</sup> «Perché i vinti di oggi sono i vincitori di domani / e il mai diventa: oggi!», Bertolt Brecht, *Lode alla dialettica*, in Id., *Poesie e canzoni*, (a cura di) Ruth Leiser e Franco Fortini, Einaudi, Torino 1959, p. 127.

<sup>2</sup> NSI, pp. 26-35.

variante del 1819 della *Pentecoste*; figura successivamente estromessa nella stesura definitiva del 1822. Secondo l'analisi condotta da Fortini, quel personaggio così caratterizzato, «denotato direttamente nell'inno e non per sineddoche», arrivava a Manzoni dalla lettura di una recensione di Sismondi a un libro di un funzionario reale francese in stanza ad Haiti – tale barone de Vastry – apparsa sul «Conciliatore» poco prima della composizione della *Pentecoste* e che l'autore milanese doveva aver letto nel corso della stesura dell'inno. Nella sua ricostruzione filologica, Fortini situa sullo sfondo del *bellico cultivator d'Haiti* la frequentazione parigina di Manzoni di circoli attivi durante la Rivoluzione Francese, come la *Société des Amis des Noirs* fondata due anni prima della presa della Bastiglia da Brissot, Seyès e Condorcet (lo stesso Condorcet da poco marito della ventenne Sophie de Grouchy, futura amica di Giulia Beccaria). Tralasciando la complessa ricostruzione storica del saggio – oggetto di numerose obiezioni in campo filologico<sup>3</sup> – sarà sufficiente per il momento evidenziare, ai fini del nostro percorso, la scelta di Fortini di affiancare all'ideologia liberale degli *Inni sacri* quel presente vissuto dallo stesso autore che di quella nota sta scrivendo. A circa metà saggio, Fortini interrompe la sua analisi letteraria per osservare:

è come se negli anni della guerra fredda, dopo il 1954 e le scomuniche marxiste di Pio XII, un poeta cattolico avesse, anche solo in una variante, esaltato i comunisti vietnamiti vincitori a Dien Bien Fu; ipotesi assurda, tanto più che quei patrioti non erano cattolici come il generale De Lattre de Tassigny.<sup>4</sup>

A partire da questo accenno parentetico, è possibile isolare un atteggiamento discorsivo costantemente adoperato da Fortini nella sua scrittura saggistica, teso a marcare la stretta connessione di rapporti col tempo al fine di formulare, a partire dal testo, una *promessa per il futuro* declinata a seconda delle tensioni che si stabiliscono tra dominati e dominanti. L'operazione viene compiuta dall'autore in nome di una «assoluta sincronicità tendenziale del mondo presente e passato e delle nostre esistenze in esso, sincronicità che deve essere conquistata e che comincia ad esistere intanto come rivendicazione della contemporaneità di tutti i viventi».<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. Luca Badini Confalonieri, «*Nova franchigia*»: attenzione ai popoli e alla loro liberazione negli Inni Sacri, in Giovanni Bardazzi (a cura di), *I «cantici» di Manzoni «Inni Sacri», cori, poesie civili dopo la conversione*, Atti del Convegno dell'Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013, Pensamultimedia, Lecce 2015, pp. 65-108.

<sup>4</sup> NSI, p. 29.

<sup>5</sup> VP, p. 124.

La sovrapposizione sincronica dei piani temporali genera nel saggio su Manzoni una deliberata ambiguità discorsiva, destinata a diventare la caratteristica principale della forma-saggio adottata dall'autore. Secondo Fortini, infatti, «bisogna sfidare il lettore a trovare nella pagina che legge altro da quello che il titolo della pagina sembra promettergli. La verità di un giudizio politico può essere scritta parlando di Proust, e un consiglio di poetica può nascondersi in una valutazione del dissenso dell'Est».<sup>6</sup> L'ambiguità di piani temporali non si limita alla sola forma saggio; essa può essere riscontrata anche nella produzione poetica dell'autore, fittissima di rimandi extratestuali e di riferimenti diretti a *figure* storiche che irrompono nella costruzione discorsiva del testo, per arrestarlo e interrogarlo. Un esempio di questo meccanismo retorico è fornito dal componimento conclusivo del percorso poetico fortiniano, inserito come «epitome autobiografica»<sup>7</sup> appena prima di quella *Appendice di light verses e imitazioni di Composita solvantur* (1994), che qui vale la pena citare per intero:

5                   «E questo è il sonno...» Come lo amavano, il niente,  
                       quelle giovani carni! Era il 'domani',  
                       era dell'«avvenire» il disperato gesto...  
                       Al mio custode immaginario ancora osavo  
                       pochi anni fa, fatuo vecchio, pregare  
                       di risvegliarmi nella santa viva selva.

Nessun vendicatore sorgerà,  
 l'ossa non parleranno e  
 non fiorirà il deserto.

10                   Diritte le zampette in posa di pietà,  
                       manto color focaccia i ghiri gentili dei boschi  
                       lo implorano ancora levando alla luna  
                       le griffe preumane. Sanno  
                       che ogni notte s'abbatte la civetta  
 15                   affaccendata e zitta.

  Tutta la creazione...  
                       Carcerate nei regni dei graniti, tradite  
                       a gemere fra argille e marne sperano  
                       in uno sgorgo le vene delle acque.  
 20                   Tutta la creazione...

<sup>6</sup> UDI, p. 195.

<sup>7</sup> CS, p. 581.

- Ma voi che altro di più non volete  
 se non sparire  
 e disfarvi, fermatevi.  
 Di bene un attimo ci fu.*
- 25 *Una volta per sempre ci mosse.  
 Non per l'onore degli antichi dèi,  
 né per il nostro ma difendeteci.  
 Tutto ormai è un urlo solo.  
 Anche questo silenzio e il sonno prossimo.*
- 30 Volokolàmskaja Chaussée, novembre 1941.  
 «Non possiamo più, – ci disse, – ritirarci.  
 Abbiamo Mosca alle spalle». Si chiamava  
 Klockov.
- Rivolgo col bastone le foglie dei viali.*
- 35 *Quei due ragazzi mesti scalciano una bottiglia.  
 Proteggete le nostre verità.<sup>8</sup>*

Nella disgregazione forzata degli eventi imposta dalle condizioni esterne – «*si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine*»<sup>9</sup> – il presente torna a interrogare il passato per aprirsi, pur nella parziale immobilità dell'operare, a un ipotetico avvenire di redenzione («*Protegete le nostre verità*»). Quel passato rievocato in chiave testamentaria rimanda a un contenuto intertestuale esplicitamente esibito nel primo verso di questo ultimo componimento “serio” di *Composita solvantur*, che riprende – letteralmente citandolo – l'incipit del testo liminare della prima raccolta di Fortini («*E questo è il sonno, edera nera, nostra / Corona [...]*»)<sup>10</sup>. Ai versi 30-33 si innesta inoltre un passato di memoria “infraindividuale”, di storia collettiva. Il procedimento di costruzione formale risulta pertanto analogo a quello utilizzato per il saggio su Manzoni. Complementare, diremmo, ma inverso: lì era il presente appena trascorso della Guerra d'Indocina a inserirsi nella crepa degli eventi rivoluzionari ottocenteschi; qui, al contrario, di fronte all'apparente stasi

<sup>8</sup> CS, pp. 561-562.

<sup>9</sup> CS, p. 581.

<sup>10</sup> «In corsivo e senza titolo come quello d'apertura, lo scritto che posto prima dell'appendice conclude la raccolta piuttosto che una sequenza di versi mi pare una epitome autobiografica: “E questo è il sonno” sono le prime parole del primo verso di *Foglio di via*, lo scrissi cinquant'anni fa, “*custode immaginario*” è quello, di mutevole identità, della poesia che qui s'intitola, appunto, *Il custode. Una volta per sempre* è titolo di una raccolta di versi del 1963. La selva è quella del già ricordato canto del *Purgatorio*. “Tutta la creazione [geme insieme e patisce doglie]” richiama un tormentato passo dell'*Epistola ai Romani*, 8, 21», in CS, pp. 581-582.

discorsiva, è la memoria storica a creare una frattura nel testo, nell'intenzione di riattivare, in un presente quasi del tutto paralizzato, un possibile slancio palinogenetico. Come ha osservato Felice Rappazzo, «la stesura del testo è affidata ad un montaggio di strofe e di citazioni [...], per lo più in corsivo, e al corsivo, appunto, si affida la soggettività del poeta-locutore; solo due strofe e un segmento di verso sono in tondo», che potrebbero rinviare a quella «voce esterna, dell'oggettività, della lucida razionalità storica, dell'Altro, della "realtà"». <sup>11</sup>

La circolarità del componimento non è riscontrabile soltanto a un livello intertestuale, ovvero nella ripresa del verso liminare della raccolta del '46; essa può essere individuata nella struttura stessa del testo, che svolge la funzione di riabilitare una dialettica dal meccanismo inceppato. D'altra parte, in quest'ultima fase poetica, il moto dialettico viene riaffermato senza necessariamente subordinare – com'era accaduto all'altezza di *Foglio di via* – il processo storico a un progetto politico organico, o meglio, a una compiuta trasformazione del tessuto socioeconomico più facilmente realizzabile o situabile nell'immediato presente. Il segnale di resistenza viene lanciato, al contrario, tenendo conto della contrapposizione – ora più netta – tra storia e natura, spingendo l'interlocutore ad agire per riscattare il presente in un futuro di altri che verranno. La stessa *Ringkomposition* macrostrutturale tra la prima e l'ultima raccolta suggerisce solo in apparenza una forma perfettamente conclusa: di seguito a quest'ultimo componimento di *Composita solvantur* viene infatti collocata da Fortini un'*Appendice di light verses e imitazioni*, quasi a significare l'impossibilità di serrare, in un ordine razionale compiuto, un'esperienza in movimento da proiettare verso un orizzonte avvenire, aperta nel cammino irrisolto di un destino in continua distruzione e costruzione. L'irruzione della storia nella biografia dell'io-poetico si esplicita con chiarezza ai vv. 30-33, che permettono di individuare nel testo «un brusco effetto di montaggio, una violenta giustapposizione tematica, un secco scarto, stilistico e "tonale"»: <sup>12</sup>

Volokolàmskaja Chaussée, novembre 1941.  
«Non possiamo più, – ci disse, – ritirarci.  
Abbiamo Mosca alle spalle». Si chiamava

---

<sup>11</sup> Felice Rappazzo, «E questo è il sonno...». *Temì, montaggio, figuralità*, in «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini», 16 giugno 2009

<http://www.ospiteingrato.unisi.it/e-questo-e-il-sonno-temi-montaggio-figuralita/>

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Klockov.

La precisione diaristica contrassegnata dalla presenza di luogo, mese e anno intralcia la lettura *più agevole* dei versi precedenti, costringendo il lettore a rallentare la dizione e a seguire il movimento del testo nel suo arresto prosastico: ad intenderlo, cioè, mentre viene interrogato. La stessa torsione del linguaggio poetico – ora diventato, fatta eccezione per gli *a capo*, brutalmente referenziale – introduce una frizione nella struttura verticale del testo, estraniando di fatto la strofa dal discorso, per integrarla *contemporaneamente* attraverso quel meccanismo di irruzione della storia di cui abbiamo poco sopra discusso.<sup>13</sup> Va inoltre registrato il violento cambio di soggetto – «ci disse», nell'inciso – come se l'io scrivente stesse partecipando (e chiedendo al lettore di partecipare) attivamente a quell'azione compiuta cinquant'anni prima in Russia, durante la Seconda Guerra Mondiale. In questo modo, l'autore è in grado rivendicare la pretesa «che il registro non si chiuda / che si cerchi ragione, che si vinca», affidando ai *destini generali* il compito di una redenzione “immortale”: «...il disordine succeda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)».<sup>14</sup> Lo strappo del testo ai versi 30-33 giunge d'improvviso a risvegliare il lettore dal sonno della “storia che è finita”, chiamando a testimoniare nel presente quel Klockov di cui Fortini riporta in nota il riferimento puntuale:

Klockov è il nome del commissario politico che, insieme ai «ventotto» eroi di Panfilov, fino alla propria morte volontaria contrastò vittoriosamente fanterie e carri armati tedeschi all'incrocio fra lo stradale di Volokolamsk e quello di Duboskovo, nel giorno e nel luogo dell'estrema vicinanza della Wehrmacht alla capitale sovietica. Pare avesse detto: «La Russia è grande ma non abbiamo più dove ritirarci perché dietro di noi c'è Mosca».<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> «Se “contemporaneamente” è inteso in senso discorsivo, nella scrittura critica il tempo è una durata, ha un prima e un dopo, uno svolgimento, una dialessi. Se invece si intende una istantanea divergenza interiore al verbo e all'effato, si parla in realtà di uno *status* metastorico e metatemporale del *linguaggio* (dove [...] il variare dello spazio intercorrente fra segno e significato originerebbe di volta in volta esiti “simbolici” o “allegorici”). Anzi: si parla soprattutto della funzione autoriflettente del linguaggio, detta “poesia”, cfr. F. Fortini, *Benjamin, l'allegoria e il postmoderno*, in «Allegoria», III, 7, 1991, pp. 125-126 (ora in Romano Luperini (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi: atti del Convegno internazionale 1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche*, Siena, 10-12 maggio 1990, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 263-264).

<sup>14</sup> CS, p. 581.

<sup>15</sup> CS, p. 582.

Anche in *Valdossola (16 ottobre 1944)* il senso della fine era stato enunciato dal poeta nella stessa impossibilità di indietreggiare. Tuttavia, allora come adesso, la salmodia “di coloro che verranno” – caratteristica di buona parte dei testi di *Foglio di via* (1946), impregnati di evidenti stilemi biblici – aveva il compito di respingere la minaccia della fine («Qui siamo giunti / Siamo gli ultimi noi / Questo silenzio che cosa. // Verranno ora / Verranno»).<sup>16</sup> Un’ulteriore spia allusiva che ci porta – secondo Lenzini – a ripercorrere il cammino iniziato da Fortini a partire dalla sua prima raccolta, senza tuttavia intendere il testo di *Composita solvantur* come un ritorno patetico sui luoghi di un tempo: «è un grande istante, piuttosto, in cui entra in gioco l’umano, di fronte all’inumano e preso tra il “non più” e il “non ancora”; rischio, *chance*, crisi, svolta».<sup>17</sup>

Ricordando il poeta in occasione del centenario della nascita, lo stesso Lenzini invitava alla lettura della poesia conclusiva di *Composita solvantur* per interrogare il destinatario del testo sull’eredità fortiniana nel presente.<sup>18</sup> Un’eredità che va configurata entro un ordine di tempo rivoluzionario, all’interno cioè di una specifica idea di storia non progressiva, dove le cose composte si dissolvono, diventando le rovine del sottotitolo di un saggio di quegli anni.<sup>19</sup> Sono rovine che somigliano – anche se non ancora *fredde*, e di cui per questo bisogna sconsigliare un cattivo uso<sup>20</sup> – alle stesse sorvolate dall’Angelo descritto da Benjamin nelle sue note *Tesi di filosofia della storia*, la cui seconda recita, nella versione estesa riportata nel volume *Sul concetto di storia*:

Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche noi un soffio dell’aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c’è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un’eco di voci ora mute? [...] Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. *Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una ‘debole’ forza messianica, a cui il passato ha diritto.*<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> FV, p. 20; cfr. Luca Lenzini, *Da un seminario su Foglio di via*, in Id., *Un’antica promessa: studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 77-127.

<sup>17</sup> L. Lenzini, *Un’antica promessa*, cit., p. 127.

<sup>18</sup> L. Lenzini, *L’appuntamento. Sull’eredità di Franco Fortini*, in «Le parole e le cose», 10 settembre 2017, <http://www.leparoleelecose.it/?p=28874>

<sup>19</sup> Cfr. F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990 (infra: ER).

<sup>20</sup> Cfr. F. Fortini, *Benjamin, l’allegoria e il postmoderno*, cit., p. 129 (in R. Luperini [a cura di], *Teoria e critica letteraria oggi*, cit., pp. 261-268).

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, tesi n. 2, p. 23 (il brano citato è da Lenzini in apertura al suo articolo sull’eredità di Fortini).

La stessa coincidenza di una corresponsabilità universale che travalica le epoche e attraversa le generazioni si legge in un componimento di *Poesia e errore* intitolato *Complicità*, le cui tre strofe corrispondono a una scansione temporale rispettivamente riferita al passato, al presente e al futuro:

Per ognuno di noi che dimentica  
c'è un operaio della Ruhr che cancella  
lentamente se stesso e le cifre  
che gli incisero sul braccio  
i suoi signori e i nostri.

Per ognuno di noi che rinuncia  
un minatore delle Asturie dovrà creder  
e a una sete di viola e d'argento  
e una donna d'Algeri sognerà  
d'essere vile e felice.

Per ognuno di noi che acconsente  
vive un ragazzo triste che ancora non sa  
quanto odierà di esistere.

1955<sup>22</sup>

Il senso di essere nella storia – o, come corregge lo stesso Fortini citando il volume di Paul Sweezy, di essere nel «presente come storia»<sup>23</sup> – risultava a tal punto problematico da costringere l'autore ad annotare «puntigliosamente ogni data; fino al ridicolo».<sup>24</sup> La storia si configura per Fortini quanto di più “naturale” possa dirsi per gli uomini: vivere significa partecipare nel tempo senza fiducia nell'immediato domani, ma con minuziosa cura verso un presente in grado di preparare un futuro di riscatto sociale e di redenzione collettiva; una prospettiva temporale che il postmodernismo modificherà radicalmente, con esiti vistosi nella stessa scrittura fortiniana, orientata sin dagli esordi alla ricerca di interlocutori con i quali condividere un progetto di trasformazione politica.

---

<sup>22</sup> PE, p. 167.

<sup>23</sup> Paul M. Sweezy, *The Present as History: Essays and Reviews on Capitalism and Socialism*, Monthly Review Press, New York 1953 (trad. it. Ruggero Amaduzzi, *Il presente come storia: saggi di ricerca marxista*, Einaudi, Torino 1962).

<sup>24</sup> «Interpretare simbolicamente il proprio passato prossimo giova a poco e a pochi. Meglio assumere la fede razionale degli storici, che amano civettare con lo scetticismo. O anche parlare di un passato remoto tutto ridotto ad allegoria; per combattere con quelle antiche armi lotte d'oggi», IN, pp. 21-22.

Alla domanda sulla necessità di una poesia accessibile a tutti, formulata agli inizi degli anni Ottanta, l'autore rispondeva: «non sono per l'immediatezza, sono per la mediazione [...]. Se quindi si parla di capacità naturale o acquisita, io non so cosa sia una capacità naturale. Non lo so, ignoro cosa sia una capacità naturale. Tutto quello che mi è stato insegnato è la lingua di mia madre [...]. Di naturale c'è solo la storia. Quando si dice capacità naturale, si dovrebbe dire una capacità storica. Siamo in un fiume storico, una corrente, un filo».<sup>25</sup> Fortini rifiuta d'altra parte una concezione temporale basata sul *processo unidirezionale* della storia come *continuum e perpetuum*, privo di salti qualitativi, che genera scientismo, ottimismo tecnologico, riformismo, prediligendo viceversa «il paradosso della simultanea realtà della *durata* e degli *intervalli*»;<sup>26</sup> che implica – per dirla con una formula – un modo di essere «con la storia contro la storia»:

Restituiti oggi, come siamo, a uno stato dove fraternità, solidarietà e amicizia sembrano sopravvivenze o fossili e dove neppure sussiste il legame delle “cose” che “dicono l'uomo all'uomo”, vien fatto di ricordare una profezia “di queste città resterà quel che le attraversa ora: il vento”. Infatti, le case delle nostre periferie, il Bronx, Notre Dame, le luci del tramonto sull'Aventino, le celle delle galere, tutto sembra ancora e per sempre lì; ma la religio profana della democrazia liberal-illuministica e poi social-scientistica si è dissolta lungo tutto il secolo o, peggio, si è conversa nell'universale e presente tritacarne. Sartre ci ricorda 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. Tutto è da contemplare. Tutto è da fare.<sup>27</sup>

Nella frase conclusiva della prosa pubblicata su *L'ospite ingrato* è inscritta una contraddizione tra contemplazione e azione – tra poesia ed errore – che resterà solida nel pensiero e nell'opera di Fortini; una contraddizione che deve certo essere interpretata alla

---

<sup>25</sup> F. Fortini, *I poeti, la città, interventi poetici nella città* (1981), in Fabrizio Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008, p. 203.

<sup>26</sup> VP, p. 126.

<sup>27</sup> La frase si trova inizialmente nel saggio *Le mani di Radek*, VP, p. 128. Il passo citato è un breve testo contenuto in *L'ospite ingrato secondo*, intitolato *Con la storia contro la storia*, cfr. OI, p. 1087. Cfr. anche la quindicesima tesi di filosofia della storia di Benjamin – «La coscienza di far saltare il continuum della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione» – riportata da Fortini nella nota al saggio di *Verifica dei poteri* (VP, pp. 126-127). Anche Marcuse cita lo stesso passo di Benjamin in *Eros e civiltà*, ricordando che «il fluire del tempo è il più naturale alleato della società nel suo intento di conservare legge e ordine, posizioni conformiste e istituzioni che relegano la libertà nel campo delle eterne utopie; il fluire del tempo aiuta gli uomini a dimenticare ciò che è stato e ciò che potrebbe essere: esso fa sì che essi dimentichino un migliore passato e un futuro migliore», cfr. Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964, p. 184 (la tesi di Benjamin è citata in *Ivi*, p. 186). Cfr. anche UDI, p. 267.

luce di una dialettica “in cammino”, mediante la quale è possibile integrare il movimento del singolo nella costruzione di una collettività, e viceversa. La stessa espressione conclusiva della prosa del 1981 veniva anticipata da un componimento in versi intitolato *L'apparizione*, contenuto nella sezione *La posizione (1962-1968)* di *Questo muro* (raccolta suggellata – come vedremo meglio più avanti – da *L'ordine e il disordine*, testo che esibisce al massimo grado la scissione tra i due poli):<sup>28</sup>

Continua a sparire e apparire un uomo innominabile. È come nel video. Non lo senti urlare.

Ha le mani nel mucchio del tenue che cola sulle cosce, le sclere sguosciate.

Ma non lo devi rappresentare.

Non devi forzare nessuna parola.

Tutto è da contemplare.

Tutto è da fare.<sup>29</sup>

La scrittura poetica viene considerata da Fortini non soltanto nella sua possibilità di tradurre e rifunzionalizzare gli eventi storici come *contenuti*, ma nella sua capacità di veicolare nel presente le *allegorie* delle strutture formali che riflettono nel testo una tensione con lo spazio sociale e politico circostante. Tra i critici che hanno ribadito l'importanza dell'inscindibile nesso tra forma e politica – tra *metrica e biografia* – è stato soprattutto Mengaldo a porre l'accento sulla tendenza delle raccolte saggistiche fortiniane a far coabitare gli scritti letterari con quelli etico-politici – da qui l'impossibilità di leggere gli uni «senza la “correzione” degli altri, nel reciproco infiltrarsi, limitarsi e dilatarsi» – valendo allo stesso tempo il principio inverso, poiché «sui saggi d'etica e di politica cade il riflesso ambiguo di quelli di letteratura». <sup>30</sup> Tale operazione figura agli occhi del critico come una sorta di «dichiarazione obliqua, tipica di Fortini, della socialità e politicità della letteratura». <sup>31</sup> Lo stesso Mengaldo evidenziava nel profilo del poeta-saggista quella concomitanza tra “estetica” (da non confondere con *estetismo*)<sup>32</sup> e critica, dalla quale derivava «il continuo interrogarsi sul ruolo della critica nella società moderna e il fitto

---

<sup>28</sup> cfr. *infra*, capitolo 10.

<sup>29</sup> QM, p. 310.

<sup>30</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 59.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> «Che tale poetica non riuscisse a liberarsi dall'estetismo e dal rozzo contenutismo è la naturale conseguenza di una società che non si liberava e imputridiva nelle proprie contraddizioni; ma che l'estetica, sua giustificazione e premessa, non riuscisse ad andare oltre, questo fu serio difetto di cultura», F. Fortini, *Prefazione a Paul Éluard, Poesie*, Einaudi, Torino 1955, p. 21.

dialogo con tanti colleghi; l'inchiesta sui modi stessi della scrittura saggistica [...]; il senso dello scarto, in ogni caso, fra critica e opera; la ben nota idea, tante volte martellata, che la critica non lo è propriamente dell'opera in sé, ma della realtà e del mondo *a proposito* dell'opera, e quella parallela, anch'essa meta-critica, che una volta Fortini ha espresso servendosi di una bella frase di Barthes: "ogni critica è critica dell'opera e critica di se stessa".<sup>33</sup>

La stessa poesia, pur nella sua contraddizione strutturale, viene dunque a situarsi per Fortini all'interno di un orizzonte critico più ampio, configurandosi come uno strumento privilegiato – ma non l'unico – di indagine del reale. Il giudizio espresso da Mengaldo trova inoltre conferma in Giovanni Raboni, per il quale sarebbe impossibile parlare dell'attività poetica fortiniana senza ricordare «che essa coesiste, nella vita e nella personalità dell'autore, con un altrettanto intensa e incisiva attività di critico, di ideologo, di polemista». <sup>34</sup> Secondo il poeta milanese, «l'unità segreta del suo lavoro» deve essere ricercata in «alcune, parecchie sue poesie»:

In esse più ancora che nelle pagine – pure, a volte, così drammaticamente illuminanti – dei suoi saggi e dei suoi interventi, è attiva e feconda la straordinaria ambiguità di Fortini, la sua capacità di essere nello stesso tempo un'intelligenza radicalmente laica e uno spirito profondamente religioso, un fautore della chiarezza e un amante dell'oscurità, un portatore di esigenze rivoluzionarie e un assertore dei valori della tradizione.<sup>35</sup>

Sarà tuttavia da approfondire – come vedremo – lo scarto formale tra la prosa saggistica e l'opera poetica, dal momento che, come dirà Fortini, la prima può essere interlocutoria, mentre la seconda *finge* appena la presenza di un pubblico, creando al contempo una connessione tra le esistenze che la situa su un piano temporale dilatato, storicamente verticale; o che riflette la tragica tensione formale tra il piano della storia e il dominio della natura.<sup>36</sup> La prima strofa di *La notte di gennaio*, contenuta in *Paesaggio con serpente* (1984), condensa la scissione tra la contemplazione del paesaggio naturale e lo sforzo del poeta di trovare un nesso tra le immagini della realtà e il senso degli eventi storici da decifrare:

---

<sup>33</sup> P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 64; cfr. Id., *Appunti su Fortini critico*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 408. La definizione di Barthes viene ripresa da Fortini nel suo *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, il Saggiatore, Milano 1998, p. 156.

<sup>34</sup> Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, (a cura di) Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, p. 194.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Cfr. *infra*, capitolo 3 e 4.

La luna come cammina cammina  
così ghiacciata. E senza la più piccola  
ipotesi di sopravvivenza. Come è chiaro  
che inutilmente il reale è simbolico.  
[...]<sup>37</sup>

Come ha osservato Mengaldo, l'insegna di Fortini poeta potrebbe suonare, rettificando un celebre motto goethiano: «tutto il presente non è che simbolo».<sup>38</sup> Ancor più che *simbolico*, il reale si configura per Fortini come una fitta rete di *allegorie*. A tal proposito, basti ricordare l'operazione compiuta dall'autore in *Asia Maggiore*, dove la Cina di Mao veniva presentata al lettore italiano come un *paese allegorico* in cui era possibile individuare un «superamento possibile dell'alienazione in una realtà a socialismo realizzato».<sup>39</sup> Per riassumere quanto detto in una formula, si potrebbe dire che in Fortini i *destini generali* attraversano la singola *biografia* e inscrivono in essa la necessità di individuare i legami nel presente e nella storia.<sup>40</sup> Nella seconda prefazione a *Foglio di via* del '67, Fortini poteva su questa direzione ricordare:

Gli uomini gli apparivano divisi in vittime e carnefici, oppressori e oppressi, ricchi e poveri: non in classi. [...] Per le vie delle città bombardate e nelle caserme la sua cultura piccolo-borghese si incontrava con l'Italia delle fanterie, col «popolo» [...]. Il vero motivo di quella poesia, il suo vero contenuto, era la tensione fra l'esperienza di una interiorità in dialogo e la lotta col mondo (sentito come grande fantasma di un

---

<sup>37</sup> PS, p. 478.

<sup>38</sup> P. V. Mengaldo, *Introduzione* a F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, Mondadori, Milano 1974, poi *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Feltrinelli, Milano 1975; ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 419.

<sup>39</sup> Daniele Balicco, *Non parlo a tutti: Franco Fortini intellettuale politico*, manifestolibri, Roma 2006, p.113. Cfr. anche in *Ivi*, pp. 114-115: «Se si studiassero parallelamente tutti gli scritti di viaggio di Fortini emergerebbe nitida, nella costruzione formale dello sguardo e nell'invarianza della ricerca, la mappa di una geografia allegoria (Germania Israele Urss Cina Sudafrica) tracciata e attraversata sempre per verificare il significato e la verità non visibile dei conflitti immediati che dirimono il presente, conflitti magari nascosti o dissimulati nella frontiera italiana e invece concentrati, chiari e intelligibili altrove; interpretare questi luoghi significherebbe dunque considerarli come spazi allegorici del mondo, frazioni orientate di una totalità che si sottrae alla vista immediata ma che è univa spiegazione e unica soluzione reale, nel presente, della biografia di ogni uomo» cfr. nota 105 p. 123; cfr. la sezione di *Questioni di frontiera* intitolata *I paesi allegorici*, in QF, pp. 153-234; cfr. anche Edoarda Masi, *I paesi allegorici*, DISF, pp. 309-14.

<sup>40</sup> Discutendo di altri o di se stesso, Fortini parla sempre in termini di *destino* e di *biografia*, quasi a marcare l'impossibilità della vita biologica di separarsi dalla storia. (cfr. per esempio OI, p. 974; ma anche e soprattutto i versi dedicati a Sereni in *Questo muro*: «Come ci siamo allontanati. / Che cosa tetra e bella. /Una volta mi dicesti che ero un destino. / Ma siamo due destini. /Uno condanna l'altro. /Uno giustifica l'altro. /Ma chi sarà a condannare /o a giustificare / noi due?», QM, p. 342).

assoluto) e la coscienza sempre crescente d'una tendenziale verifica dell'individuo nella storia collettiva (e della «parola» nella «lingua»).

La forma-saggio, la composizione in versi e, più generalmente, la lucida impostazione del lavoro culturale, permetterebbero all'autore di concretizzare quella «unità dei destini privati e sociali, quindi reversibilità di storicità e di esistenza».<sup>42</sup> Non accettare questa coesistenza abbracciando la mediazione del riformismo politico – venire a patti dunque con il potere neocapitalistico – significava viceversa preferire il mantenimento di una “libera” esistenza di ciascuno «con illimitate “soddisfazioni” di buon lavoro compiuto, ciascuna nella sua specialità, certo; con soddisfazioni umane, amore, figli, stima, viadotti costruiti, scatti di stipendi, volumi di filologia, premi letterari, presidenze del consiglio, incidenti automobilistici. Tutto meno una cosa: meno cioè quella azione sul mondo e sugli uomini che è l'unica via per giungere al più vero se stessi. Meno la “verità”». <sup>43</sup> Una “verità” che, come precisa Fortini, non è inevitabile, e neppure necessaria (come non lo è neppure il socialismo o la poesia): essa diventa tuttavia una scelta che dà garanzia «non già di successo e nemmeno, a rigore, di speranza, ma di autenticità; spezza per un attimo più o meno lungo la necessità storico-biologica; lascia il segno e l'esempio. Per minima e impercettibile che possa essere l'utilità sua, è e sa che altri possono impugnarla e accrescerla».<sup>44</sup>

## 1.2 La metrica tra testo e contesto

Dalla nota manzoniana della *Pentecoste* utilizzata come *sinòpia*<sup>45</sup> per tracciare le linee generali del percorso è possibile estrapolare un ulteriore passaggio argomentativo che permette di introdurre l'elemento centrale di questo lavoro, mostrando in che modo l'analisi filologica venga utilizzata da Fortini come momento preparatorio allo studio dei rapporti tra testo e contesto. La lettura della nota su Manzoni interessa in questa sede per isolare uno specifico modo di procedere della scrittura critica fortiniana, volta a individuare negli eventi storici delle potenziali corrispondenze col presente. Come ha osservato Emanuele Zinato, «poiché la cifra della scrittura [di Fortini] è la contraddizione,

---

<sup>41</sup> FV, pp. 66-67.

<sup>42</sup> OI, p. 951.

<sup>43</sup> OI, p. 952.

<sup>44</sup> OI, p. 953.

<sup>45</sup> Termine utilizzato da Fortini in *Metrica e libertà* (1957), cfr. SI, pp. 783-798; cfr. *infra*, parte seconda.

arma di una lotta mentale, il tempo e l'esperienza individuali trovano cittadinanza nella scrittura solo come relazione con gli scomparsi, consapevolezza dello strazio storico e fiducia in un lettore avvenire. Il suo saggismo critico si nutre, per così dire, delle ceneri dell'autobiografia: che diviene verticalità e profezia. Ciò accade soprattutto negli scritti dedicati alla sua costellazione di autori: Proust, Manzoni, Goethe, Tasso». <sup>46</sup>

In una prima interpretazione dei versi collocati dopo l'apostrofe al *bellico coltivatore d'Haiti* – «Fido agli eterni riti / Canta, disciolto il piè» – Fortini associa il *piè disciolto* del contadino alla libertà riconquistata degli haitiani, spezzate le catene, dagli ex coloni francesi. <sup>47</sup> Tuttavia – aggiunge immediatamente – «non è del tutto da escludere, per quanto sia improbabile, che 'disciolto il piè' serbi anche una eco del 'pede liberato' oraziano e alluda simultaneamente alla libertà e al *ritmo ditirambico*, tipico dei canti religiosi dei negri haitiani, misti di elementi vodu [sic] e di elementi cristiani, in forme di culto fondate proprio sulla possessione da parte di spiriti, sulla discesa o penetrazione dello Spirito, in accezione anche propriamente pentecostale...». <sup>48</sup> L'interpretazione – certo originale, come lo stesso autore riconosce – permette di isolare nella nota il riferimento costante di Fortini al lessico della composizione poetica, impiegato non di rado in contesti politici o in interventi non direttamente legati alla teoria del verso.

È noto infatti che l'autore dedicò una parte consistente del suo lavoro teorico all'evoluzione dei fenomeni di versificazione. Tale attenzione è stata più volte ribadita dalla critica, tanto che lo stesso Raboni ha definito Fortini un «poeta essenzialmente metrico», il cui *punto mirato* del suo operare «non è la dissoluzione, la trasgressione della metrica tradizionale, ma [...] un lavoro di sperimentazione all'interno di questa metrica». <sup>49</sup> Il giudizio di Raboni non va tuttavia inteso in relazione all'attento lavoro di limatura del testo – che, com'è facile obiettare, riguarda ogni poeta che vuole fare un buon

---

<sup>46</sup> Emanuele Zinato, *L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini*, in Luigi Carosso e Paolo Massari (a cura di), *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, Arcipelago, Milano 2016, p. 17.

<sup>47</sup> «Per quanto poco perspicua, l'espressione 'gli eterni riti' pare alludere ai riti della fede cattolica, soli degni, nell'ottica dell'inno, di essere considerati eterni. Ma perché 'fido'? Sembra probabile che debba esser messo in rapporto a 'disciolto il piè': il contadino di San Domingo è fedele ai riti cattolici *anche dopo aver riacquisitato la libertà*», NSI, p. 33.

<sup>48</sup> NSI, p. 34.

<sup>49</sup> *Metrica e biografia. La ricerca poetica, critica e ideologica di Franco Fortini* (Seminario in onore del prof. Franco Fortini tenuto presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena l'8 maggio 1986), «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Leo S. Olschki, Firenze 1987, p. 33.

lavoro, «per l'illustre banalità secondo la quale nessun metro è “libero”»<sup>50</sup> –; né, tuttavia, va letto alla luce dei singoli rimandi testuali alla metrica presenti nei titoli o nel corpo dei componimenti in versi (es. *Sonetto, Strofa, Sestina a Firenze, Canzonette del Golfo...*). La frase di Raboni andrà al contrario interpretata in relazione alla tendenza di Fortini di considerare la metrica come paradigma critico per intendere i conflitti reali di quei rapporti sociali e storici che nella letteratura e nella scrittura – intesa innanzitutto come sistema di “scelte” – trovano espressione.

Secondo Raboni, infatti, «già dagli antecedenti di *Foglio di via*, le strutture metriche della sua poesia sono strutture che *pensano se stesse* nella misura in cui respingono, da un lato la funzione (attuata con una mimica o mentale naturalezza) di “respiro”, dall'altra una funzione cieca, aprioristica di rottura o di scandalo».<sup>51</sup> Raboni riconosceva nella traduzione il terreno privilegiato a partire dal quale riconsiderare le nozioni di metrica e di ritmo, per sviluppare in seguito – durante la pratica di versione – un'originale dizione poetica; poiché, molto semplicemente, «traducendo e dovendo quindi rinunciare spesso ad una pienezza metrica per ragioni di fedeltà, si lavora molto sul valore metrico della singola parola».<sup>52</sup> Come vedremo meglio nella parte terza di questo lavoro, il poeta milanese individuava nelle traduzioni di Fortini quell'essere un tutt'uno con le sue poesie, tanto da inquadrare la versione del *Faust* all'interno di un contesto di ipotesi e proposte metriche attive nella poesia italiana dal dopoguerra in poi. Raboni si spingeva oltre, definendo la traduzione di Goethe una forma indiretta di saggio dedicato alla metrica, «ricco di valore dimostrativo e persino di precisione didattica in quanto le moltissime soluzioni inventariate sono ovviamente riferibili a un repertorio scritto di sollecitazioni (il testo a fronte)».<sup>53</sup> Egli avanzava nel suo giudizio una verità essenziale: prima ancora delle riflessioni teoriche in forma di saggio, è la prassi poetica – la traduzione è in parte un'operazione di riscrittura, «una composizione a mosaico in cui si tratta di riprodurre una figura determinata»<sup>54</sup> – a fornire indirettamente le linee guida delle pratiche di composizione del verso.

---

<sup>50</sup> MB, p. 73; è indirettamente citata da Fortini la frase di Eliot: «No *vers* is *libre* for the man who wants to do a good job», T. S. Eliot, *The music of poetry*, Jackson Son & Co, Glasgow 1942, p. 65.

<sup>51</sup> G. Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, ora in Id., *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, p. 407.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Renato Solmi, *Introduzione a W. Benjamin, Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2014 (prima edizione: 1962), p. XIII (per il problema della traduzione come riscrittura, cfr. *infra*, 11.1).

In quanto particolare declinazione di un orientamento etico ed estetico che ha radici nel pensiero religioso e marxista, il discorso sulle scelte formali della poesia si sviluppa in Fortini integrando costantemente la teoria con la prassi: è un discorso «estremamente presente a se stesso e, per così dire, materialmente autocosciente»,<sup>55</sup> che permette di situare la critica a partire dalla pratica di scrittura e di lettura del testo stesso. Secondo Henri Meschonnic, «l'étude d'une œuvre en tant que telle, et non de la langue ou dans la langue, doit se définir d'abord par rapport à la stylistique [...] pour reconnaître les problèmes spécifiques de la, ou d'une poétique. Il s'agit d'entrer dans l'œuvre, de reconnaître ce qui la fait, et qui est son langage, un langage qui n'est ni une confession ni, comme le posaient dans leurs débuts les formalistes russes, une convention».<sup>56</sup> La scelta di prediligere nel testo la “componente” stilistica, impossibile da astrarre come elemento a sé dell'opera globale, è da intendersi al di fuori dello scientismo formalista – che per Meschonnic, è la faccia capovolta del soggettivismo<sup>57</sup> – il quale ridurrebbe i problemi del testo a quelli dell'analisi linguistica. Secondo Meschonnic, la lettura strettamente analitica e quantitativa dell'opera porta non soltanto a ricollocare la poesia entro un aristotelismo del contenuto e dell'espressione, ma soprattutto a occultare che lo stile è *partecipazione*.<sup>58</sup> Il valore complessivo dell'opera poetica – valore che si nutre degli elementi propri alla teoria della letteratura, alla storia, alla biografia, a tutto l'insieme culturale – risiede allora nell'inquietudine tecnica, inseparabile, secondo Meschonnic, da un'inquietudine dello spirito: «il y a un trajet ininterrompu, réciproque, entre l'œuvre comme objet et l'œuvre comme sujet».<sup>59</sup>

Le stesse ipotesi fortiniane sulla forma non si esauriscono in un contesto esclusivamente filologico-letterario; a partire dai saggi pubblicati su «Ragionamenti» e «Officina» alla fine degli anni Cinquanta, l'autore fa coincidere espressione poetica e identità sociale. D'altra parte, è possibile osservare in che modo gli stessi contributi di Fortini su argomenti apparentemente distanti dalle forme metriche si rivelino fruttuosi

---

<sup>55</sup> G. Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, cit., p. 407.

<sup>56</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique. I*, Gallimard, Paris 1970, p. 17 [«Lo studio di un'opera in quanto tale, e non della lingua e dentro la lingua, va definito in primo luogo in relazione alla stilistica [...], per riconoscere i problemi specifici della, o di una poetica. Si tratta di entrare nell'opera, di individuare tutto ciò che la fonda, e che è il suo linguaggio, un linguaggio che non è né una confessione né, come intendevano almeno inizialmente i formalisti russi, una convenzione» (traduzione mia)].

<sup>57</sup> *Ivi*, p.152.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 26 [«Esiste un cammino ininterrotto, reciproco, tra l'opera come oggetto e l'opera come soggetto» (traduzione mia)].

per integrare la riflessione sulle regole e le scelte adottate dal poeta nel processo di scrittura in versi. In altri termini, Fortini utilizza la metrica per riferirsi alle organizzazioni sociali e istituzionali in un determinato momento storico e culturale, evitando cioè la riduzione dello studio sulla metrica a un dibattito puramente estetico, riservato agli specialisti del verso e ai critici delle forme letterarie. D'altronde, contro la netta separazione tra il pubblico e lo specialista della materia, Fortini scriveva a commento di un saggio di Cesare Segre:

*Nel caso della critica letteraria, il critico non è colui che media ai lettori (né tanto meno ai confratelli critici) l'opera. Né il lettore è un critico impoverito e rozzo. Il critico non è colui che 'legge' per gli altri. Il critico letterario potrebbe essere colui che parla ad altri, (non in quanto specialisti di alcuna specialità né in quanto definiti da una funzione ma in quanto raggruppati o in conflitto, per situazione di cultura, ideologia, classe) pone l'opera letteraria ed i suoi significati in rapporto con tutto quel che egli sa del pensiero, delle ideologie, delle credenze, della società: sapere nel senso di sapienza e non solo in quello delle scienze positive; e con quel che egli crede e vuole, in un dichiarato confronto fra il messaggio letterario e gli altri messaggi che lui critico attraversano e visitano, in una pubblica riconoscizione dei piani diversi e contraddittori, ma inseparabili della teoresi e della pratica, degli adempimenti formali della poesia e delle informi inadempienze della storia. Sotto pena di scambiare per dialogo il monologo con se stesso, il critico letterario non potrà non servirsi dei contributi della filologia e di una possibile scienza letteraria (oggi, della linguistica, della semiologia, delle indagini strutturali), ma a patto di servirsene nella loro vulgata, non nel loro latino; di impadronirsene, ove sappia e possa, con l'ostinazione dello specialista ma per usarne solo per quanto di sapere comune, o più comune, contengano, comportino o anticipino.<sup>60</sup>*

L'attenzione al dato metrico come forma in grado di organizzare il componimento a partire da un fine si inserisce sullo sfondo di una dialettica impostata sulla lotta di classe come guerra per il controllo dei mezzi di produzione. Caratteristica di ogni testo è quella di riferirsi al suo *contesto*, nell'accezione del termine proposta da van Dijk e ripresa dallo stesso Fortini con più precisione negli anni Settanta, non nel senso esclusivamente linguistico di «situazione del discorso», ma come «insieme delle condizioni, azioni e funzioni psicologiche, sociologiche, storiche e antropologiche dei testi letterari». <sup>61</sup> La stessa ipotesi di una metrica per accenti – che verrà affrontata con maggiore considerazione nel capitolo quinto – potrà essere ricondotta entro i parametri di questo

---

<sup>60</sup> SI, 294-295 (c. vo dell'autore).

<sup>61</sup> *Sui confini della poesia*, NSI, p. 319, ora in *Confini*, p. 26; cfr. anche QF 143: «Per "testo letterario" o "poetico" assumiamo qui, come van Dijk, la formulazione di Jakobson: è "letterario" o "poetico" quel testo che risulta dalla funzione poetica del linguaggio ossia da quella che il linguaggio assume quando l'attenzione si porta alla struttura piuttosto che al messaggio». Cfr. anche *Opus servile*, SE, pp. 1641-42.

schema interpretativo, che predilige il sistema di tensioni tra testo e contesto per verificare, nell'opera letteraria, i rapporti di classe rispecchiati nelle scelte formali e retoriche.

### 1.3 Una corresponsabilità universale

Nel processo di formalizzazione del discorso, la metrica, intesa come *composizione*, «come individuazione, come rispondenza di parti, coerenza delle similarità e, al tempo stesso, risalto delle anomalie»,<sup>62</sup> si configura come un meccanismo straniante che permette allo scrittore e al destinatario di versi di collocarsi in un dato sistema di rapporti e di tessiture sociali; di scoprire il punto in cui *poesia e politica* possono incrociarsi. Una politica da intendersi – oltre che come *gestione della politica* – come processo di formalizzazione di una “soggettività” che si muove e prende forma con gli altri in uno spazio e in un tempo dati, destituendo – in un'operazione di autocritica – l'ordine discorsivo che la mistifica e la sostiene. Secondo Fortini, bisogna rifiutare «qualsiasi ingerenza diretta del politico nell'opera letteraria», dal momento che i rapporti tra letteratura e politica «esistono sia oggettivamente, per il fatto che fra strutture politiche e cultura intercorrono rapporti necessari, sia soggettivamente, poiché ogni opera letteraria si pone sempre, voglia o no, il problema della provenienza e della direzione, ed è perciò legata al senso storico, quindi alla politica».<sup>63</sup> In uno scritto dedicato a Lu Hsün, l'autore elabora una lucida riflessione sull'inscindibile nesso tra politica e poesia:

Il reale significato di un autore come Lu Hsün non consiste solo nella lotta impavida contro la morte degli altri e contro la propria stessa morte fisica [...]. Ma consiste anche nella certezza che la duplicità e la lotta non hanno fine e che dunque non hanno fine la poesia e l'arte, con il loro messaggio di vita-e-morte; e che finalmente una politica dimentica di questo – e che non lo abbia continuamente presente nella propria liturgia profonda – contiene il germe di un errore, per l'importanza della posta, terribile. Così nel momento stesso in cui auspica «cannoni» e non «poesie» sa che i cannoni senza la verità delle poesie non sono nulla: «la vita quotidiana di un combattente non è tutta canti e pianti; ma quando tutto è legato a canti e pianti, allora si ha un vero combattente».<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Stefano Colangelo, *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002, p. 9.

<sup>63</sup> UDI, p. 46-47

<sup>64</sup> QF, p. 189. Una parte dello stesso scritto è riportata in *Non solo oggi* alla voce «Politica e poesia»; cfr. NSO, pp. 209-211.

Nelle pagine che seguono, vorrei indagare una lettura del *politico* non soltanto a partire dai contenuti e dalla materia che il poeta sceglie di trattare (poesia *engagée*). Si tenterà al contrario di delineare una visione del *politico* interrogando, nella costruzione discorsiva dell'opera, quella forma che dà senso al testo, cercando inoltre di valutare il componimento come potenziale vettore ermeneutico dello spazio che lo contorna. In questa direzione, la poesia si configura per Fortini non come assoluto vangelo politico, ma come strumento, assieme ad altri, per stabilire un indice di comunicazione tra le generazioni in grado di resistere alla storia, e nello stesso tempo, di superarla, con il lavoro di demistificazione della forma che appartiene alla classe egemone. Il valore *politico* della poesia e del linguaggio andrà dunque valutato alla luce di un percorso eteronomo che individua nel componimento un'arma di una lotta a più livelli, nonché un luogo in cui è possibile riconoscere o formulare, tramite le scelte formali, un'intenzione, una prospettiva:

Quando i critici dicono che tutta la mia poesia, anche quando parla di rose, è poesia politica, credo errino di poco, però quel poco è importantissimo. Nascosta nella scelta di un aggettivo o di una virgola, c'è sempre l'intenzione di fornire delle coordinate, comunicare. C'è l'augurio che al di là dei nostri anni, quel che una serie di cyclon B [sic], di defolianti alla diossina e di radiazioni di Černobyl hanno depositato nelle ossa delle nostre scritte, continuassero a segnalare dove sono sepolte le nostre parole. In ogni caso, gli esseri umani, vivi o morti, sono intorno a me, segnati e sovrastati dalla cronaca o dalla storia, sono amici e indomabili assertori del «Principio Speranza» come lo chiamò Ernst Bloch.<sup>65</sup>

Per Fortini, insomma, anche una poesia sugli «uccelletti di bosco», grazie alla sua struttura, alle sue articolazioni interne e tensioni semantiche, può interpretare – e quindi «*formalmente* interpretare» – una data «visione del mondo» come riflesso di un rapporto di classe e regime produttivo dati. L'organizzazione formale della poesia sarebbe in grado per lui di veicolare «una energia mediatamente pratica altrettanto forte di quella di altre raffigurazioni [...] della “storia privata”; senza pertanto che così si esaurisca la verità di un'opera poetica».<sup>66</sup>

Pur avendo presentato in apertura un esempio di scrittura saggistica, sarà opportuno precisare che non mi occuperò in questo lavoro della forma-saggio. Vorrei al contrario approfondire quel processo di formalizzazione che trova una corrispondenza nella

---

<sup>65</sup> UDI, p. 633.

<sup>66</sup> VP, p. 48.

scrittura in versi, interrogando le riflessioni teoriche di Fortini sul metro e sul ritmo in vista di una verifica storica condotta a partire da una critica della terminologia in uso. Andrà inoltre precisato un motivo sul quale bisognerà tornare in seguito, ma che qui è opportuno anticipare: la scrittura poetica non deve essere assunta come punto d'osservazione distaccato dal "reale"; essa, al contrario, andrà considerata come esperienza problematica, ambivalente e contraddittoria che permette al poeta – in virtù di una messa in forma straniante rispetto alla forma dominante – un approccio critico ai fenomeni sociali e letterari. Sarà pertanto necessario evitare la lettura dell'opera in versi entro i confini di una prospettiva estetizzante. La scrittura poetica è da intendersi piuttosto come scelta di composizione, come linguaggio che prende forma in un'enunciazione discorsiva inseparabile dai rapporti vissuti dagli uomini con il mondo, i quali, se non si vogliono ideologici, vanno interpretati come conflittuali, in una dialettica instaurata tra soggetto individuale e collettivo, tra locutore e interlocutore (tra il *je* che nell'enunciazione incontra l'altro e costituisce per contrasto il concetto di *persona*).<sup>67</sup>

La nozione di *poétique* formulata da Meschonnic nei suoi cinque volumi intitolati *Pour la poétique* – dei quali Fortini possedeva i primi tre nella sua biblioteca personale, come risulta da una verifica presso il Fondo Fortini dell'Università di Siena – potrebbe in questa direzione risultare utile per indagare il rapporto tra enunciazione, organizzazione formale del discorso poetico e società. Tra Meschonnic e Fortini è possibile individuare – pur con qualche riserva che esporremo più avanti<sup>68</sup> – una serie di tensioni comuni riscontrabili soprattutto in relazione alla riflessione sulla poesia e sulla tecnica letteraria. Per Meschonnic, la *poetica* è lo studio della letterarietà «qui vise à montrer comment, à tous les niveaux et dans tous les sens, une œuvre est l'homogénéité du dire et du vivre, n'est ni "science du style" ni subjectivisme».<sup>69</sup> Instaurando col mondo una dialettica, essa si presenta necessariamente come pratica materialista.<sup>70</sup> Strumento per la conoscenza del linguaggio a partire dalla scrittura,<sup>71</sup> l'opera poetica viene a situarsi per Meschonnic

---

<sup>67</sup> Cfr. Émile Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, Paris 1966, pp. 258-266 (tr. it di M. Vittoria Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 310-320).

<sup>68</sup> cfr. *infra*, 11.3.

<sup>69</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, cit., p. 27 [«Una poetica che mira a mostrare come, a tutti i livelli e in tutti i sensi, un'opera è l'omogeneità del dire e del vivere, e non "scienza dello stile" né soggettivismo» (traduzione mia)].

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 150.

all'incrocio tra *unità di visione* sintagmatica e *unità di dizione* ritmica e prosodica, ponendosi come «système et créativité, objet et sujet, forme-sens, forme-histoire». <sup>72</sup>

Un testo di Fortini raccolto nell'*Ospite ingrato* sintetizza le posizioni esposte in queste pagine e presenta, allo stesso tempo, alcuni concetti che verranno ripresi in un saggio degli inizi degli anni Ottanta. <sup>73</sup> Il testo, intitolato *Di tutti a tutti*, recita:

Davanti a noi c'è la strada della mutua educazione politica, lunghissima ma non eterna, volta a decifrare i nessi fra i fenomeni e a mostrare la falsità delle bilance in uso. Chi cerchi di possedere il metodo (mentale e/o morale) per intendere come e perché l'ultimo libro di poesia edito a Milano, l'aumento del prezzo della benzina, le spese militari della Repubblica Sudafricana e questo presente discorso siano fra loro connessi; e per quali passaggi e centrali di smistamento si influenzino a vicenda, costui meglio conoscerà (o si avvierà a conoscere) anche per quali cunicoli occulti comunichino le diverse età dell'uomo, il mondo della realtà e quello del desiderio, e come ognuno di noi sia composto di morti e di venturi, dunque attraversato da una corresponsabilità universale. <sup>74</sup>

Malgrado la tendenza di Fortini a far coincidere, attraverso il ragionamento, teoria e prassi, rimane aperta nella pratica compositiva una materia di significato che oltrepassa la riflessione teorica. Prima di interrogare quello spazio liminare, sarà opportuno prestare attenzione alle proposte di Fortini, nel suo tentativo di far quadrare il cerchio attraverso il pensiero.

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 62 [«sistema e creazione, oggetto e soggetto, forma-senso, forma-storia» (traduzione mia)]; cfr. anche *Confini*, p. 25.

<sup>73</sup> Mi riferisco ai paragrafi iniziali del discorso di Fortini tenuto presso l'Università di Ginevra nel maggio 1980 e pubblicato su «Quaderni Piacentini», n.s. 2, 1981 con il titolo di *Metrica e biografia*, ora in MB, pp. 39-74.

<sup>74</sup> OI, p. 1073.



## 2. GUARDARE LA VITA DA LONTANO

«Era quindi quasi naturale che a nessuno importasse delle mie lezioni introduttive al marxismo. Tutti, prima o poi, avrebbero di nuovo condiviso il potere. Destra, centro, sinistra, tutti della stessa famiglia. Problemi etici qualcuno. Problemi estetici, nessuno».

ROBERTO BOLAÑO, *Notturmo cileno*

«[...]  
solo hai questa lingua di gloria vile,  
questa recitazione di servi».

F. FORTINI, *La poesia delle rose*

### 2.1 Storicità del linguaggio

L'attenzione di Fortini per il contesto – per lo spazio al di fuori dei *confini*, utilizzando una sua espressione<sup>1</sup> – rappresenta il frutto di una costante elaborazione teorica di diverse tensioni discorsive inscritte all'interno di un pensiero più o meno eterodosso di critica marxista. Il legame tra l'opera letteraria e la società non risulta tuttavia connaturato nella riflessione poetica dell'autore, i cui primi tentativi di scrittura durante l'apprendistato letterario nella “città nemica”<sup>2</sup> sono addirittura contrassegnati da un rifiuto pressoché netto dell'azione politica e della storia, intese piuttosto come «teatro del mondo» distanti da quell'immagine assoluta di “Poeta” che viceversa egli tenterà per tutta la vita di allontanare.<sup>3</sup> L'incontro coi “destini generali” – il passaggio dall'«io» al «noi» – avverrà soltanto durante e in seguito all'esperienza bellica e all'esilio in Valdossola, eventi storici che segnano una radicale ridefinizione della biografia del poeta, rivelando «gli snodi e le lacerazioni fondamentali del suo secolo».<sup>4</sup> Sono gli anni in cui Fortini trova – per dirla con Celan – il suo “meridiano”, «vale a dire il punto, il fuoco, a partire dal quale prende avvio e acquista un significato la sua poesia, come anche la sua intera attività di scrittura

---

<sup>1</sup> cfr. F. Fortini, *Sui confini della poesia* (infra: *Confini*, pp. 15-38).

<sup>2</sup> Parafraeso il titolo del volume di Luca Daino, *Fortini nella città nemica: l'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Edizioni Unicopli, Milano 2013.

<sup>3</sup> Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblion, Milano 2017, pp. 44-45.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 53.

e di impegno».<sup>5</sup> Come ha osservato Davide Dalmas, Fortini sembra nascere simbolicamente nel 1945, anno che rappresenta «il vero inizio, coscientemente accettato e pubblicamente riconosciuto», a partire dal quale egli decide inoltre di far cominciare il suo grande «zibaldone in pubblico» incompiuto, ovvero *Un giorno o l'altro*, pubblicato postumo nel 2006.<sup>6</sup>

Ancor prima che teorico o saggista, Fortini si presenta dunque – nel contesto letterario e culturale fiorentino – nelle classiche vesti di uno poeta che ha fiducia nel valore universale dell'arte, rifiutando, almeno inizialmente, la partecipazione attiva all'interno di una comunità. Sarà soltanto in seguito alla frequentazione in “esilio” dei testi marxisti – ma ancor prima grazie all'incontro con Noventa e alla conversione protestante, primi decentramenti rispetto all'egemonia culturale fiorentina degli anni Trenta<sup>7</sup> – che Fortini inizierà a porre la funzione critica del linguaggio poetico in stretta connessione con le scelte etiche e politiche, mettendo in discussione di conseguenza la stessa “poeticità” della scrittura. Il suo esordio letterario con *Foglio di via* risente della sovrapposizione di diverse tensioni discorsive, dove l'aspetto esistenziale religioso è integrato coi valori di comunità e di condivisione, costringendo l'estetica a “retrocedere” in funzione di istanze etiche che a partire dagli anni dell'immediato dopoguerra verranno ricondotte alle scelte sintattiche della scrittura saggistica,<sup>8</sup> nonché alle varianti formali dell'organizzazione del discorso poetico. Come osserva Luca Lenzini in apertura al saggio introduttivo del «Meridiano» dedicato al poeta:

Fortini non nasce saggista. Ce lo dicono gli scritti giovanili. Nel periodo dell'anteguerra è il versante creativo, non quello critico, a costituire il suo laboratorio più interessante: nelle poesie, nelle prose narrative, nelle pitture e nei disegni, là dove affiorano un tratto d'inquietata ricerca interiore e una “religiosità esistenziale” che dal periodo della conversione alla chiesa riformata ('38) si prolunga fin nell'esilio in Svizzera ('43-'45).<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> cfr. Davide Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in Irene Fantappiè, Michele Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, Istituto Italiano Studi Germanici, Roma 2013, p. 136.

<sup>7</sup> cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 53.

<sup>8</sup> Si veda la sezione di *Questioni di frontiera* intitolata appunto *Politica e sintassi* (QF, pp. 107-150); ma anche il nono paragrafo della prefazione alla ristampa del '73 di *Dieci inverni*: «La questione del grado di e del modo di una “creatività” nel linguaggio della pubblicistica e della saggistica, insisto, non è questione e di gusto o di capacità personale; è problema di rapporti interumani, quindi politico», DI, p. 22.

<sup>9</sup> SE, p. XXXI, poi in Luca Lenzini, *Un'antica promessa*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 25.

Nel campo della riflessione sulle forme le influenze sono molteplici. Al di là della lezione di Lukács che, pur nelle sue contraddizioni, egli ricava attraverso la mediazione di Cases e di Solmi, o della tematica del marxismo “pascaliano” elaborata da Lucien Goldmann;<sup>10</sup> o ancora dei francofortesi, che gli permettono di sviluppare – come vedremo – un marxismo critico rispetto alle direzioni culturali egemoni,<sup>11</sup> bisogna annoverare non soltanto i teorici, ma anche i poeti, primo fra tutti quel Bertolt Brecht tradotto e pubblicato a partire dagli anni Cinquanta.<sup>12</sup> In definitiva, agisce nella discorsività di Fortini una componente generale: si tratta della storicità del linguaggio, posta dall’autore come base di un attento lavoro di indagine sui processi di scrittura poetica o saggistica e sui meccanismi che regolano le strutture della società.

Prima di verificare questo aspetto considerevole del pensiero fortiniano, sarà opportuno formulare una doverosa precisazione. La scelta di schierare la nozione di linguaggio per esaminare l’opera in versi non implica assecondare l’egemonia della linguistica sullo studio dell’opera letteraria; né la riduzione dell’opera – o del mondo – a testualità o segno, prospettiva esplicitamente osteggiata da Fortini. Tenendo conto dei saggi di Benveniste, si vorrebbe al contrario portare l’attenzione sul momento enunciativo di un soggetto che si costruisce *intersoggettivamente* e storicamente nel *discorso*, quest’ultimo inteso come «linguaggio messo in atto» che *ri-produce* la realtà nell’esercizio della lingua.<sup>13</sup> Considerando l’opera poetica come «forma continuamente aperta, in attiva

---

<sup>10</sup> «Influenzato dai miei giovani amici di allora, quasi tutti hegel-marxiani e soprattutto per consenso – ma combattuto e tutt’altro che acritico – alle maggiori tesi filosofiche di Lukács (quali Cases e Solmi illustravano e difendevano), mi si fissò, per decenni successivi la differenza dal marxismo positivista e scientifico [...]. D’altronde, di quella che era stata la recezione di Lukács in Italia nel dopoguerra ritenevo di poter dare conto fin dal 1959, cioè appena dieci anni dopo la comparsa in italiano del suo primo libro, il *Goethe*. Proprio in quel Lukács che poi è stato accusato di servile stalinismo leggevamo invece il rapporto Hegel-Marx e una costante posizione avversa all’empirismo e allo scientismo di tradizione positivista, ossia – in termini Lukácsiani – al nesso fra naturalismo e decadentismo. Fin dalle prime letture di Lukács ero stato però in attitudine difensiva. Questo può anche spiegare perché, pur a rimorchio, com’ero, di Cases e di Solmi (sia per le loro capacità filosofiche sia per il grado di conoscenza della lingua tedesca, senza misura maggiore del mio), un libro che ebbe per me molto significato, in quel periodo, fu *Il dio nascosto* (1955) di Lucien Goldmann, un autore al quale quei miei amici erano vigorosamente avversi: era la tematica della ‘scelta’ e della ‘scommessa’, con i relativi armonici religiosi», in LS, pp. 53-54.

<sup>11</sup> «Nel quinquennio 1954-59 insomma [...] in parallelo con l’assunzione dell’opera di Lukács teorico e metodologo della letteratura (sei dei suoi libri maggiori comparvero in traduzione fra il 1949 e il 1959) e con quella di Adorno esercitavo letture che guardavano a tutt’altro cielo. Dovrei qui parlare degli splendidi saggi di Edmund Wilson; ma anche di Francis Otto Matthiessen e del suo *Rinascimento americano*, di cui Pavese aveva voluto la traduzione», in LS, p. 65.

<sup>12</sup> L. Lenzini, *Un’antica promessa*, cit., p. 53.

<sup>13</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966 (trad. it. di M. V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, p. 310).

disgregazione, in corruzione, in progresso mortale e polisensa», sarà possibile valutare la scrittura in versi come continua esigenza di superamento di quella forma, nel passaggio necessario «dal formare al fare, dal *poièin* al *prassein*, dall'estetica all'etica e alla politica».<sup>14</sup> Tale prospettiva andrà certo storicizzata e problematizzata in riferimento agli eventi storici che segnano la biografia di Fortini e ne condizionano la sua scrittura saggistica e poetica.

Schierare la storicità radicale del linguaggio come nozione per intendere una precisa visione teorica della composizione poetica permette di considerare il momento della mediazione dialettica del soggetto con il mondo, rifiutando, viceversa, una visione soggettivistico-estetizzante dell'opera letteraria, volta a immaginare il testo come un agglomerato di sensazioni collocate in un altrove accessibile a un critico che per l'occasione si è vestito da teologo. Discutendo di poesia con gli studenti del liceo di Empoli, Fortini ricordava:

L'ispirazione è la parte meno conscia, o inconscia, che determina comportamenti, desideri. Nella vita quotidiana, questa ispirazione è controllata dalla rimozione e dalla censura, che ci mutila o no, ci costringe, ma che fornisce delle libertà che altrimenti non avremmo. Il linguaggio [...] è una di queste macchine di costrizione, che possono anche diventare macchine di libertà; [...] quando io parlo, o scrivo, le scelte che faccio, lessicali, sintattiche, non sono libere, ma sono già determinate dalla storia, dalla lingua degli altri, che mi attraversa. Questo linguaggio è la via obbligata dell'ispirazione. È a questo punto [...] che si inserisce il momento critico o autocritico, di controllo.<sup>15</sup>

La stessa contraddizione organica dell'opera poetica, la sua «attitudine ad essere tanto strumento di liberazione – o meglio: proposta, “spettro” di essa – quanto sua illusione»,<sup>16</sup> veniva segnalata dall'autore in relazione agli elementi formali della composizione che, come abbiamo anticipato a chiusura del capitolo precedente, vanno considerati in

---

<sup>14</sup> F. Fortini, *Vergogna della poesia*, «La Fiera letteraria», IV, 5, 30 gennaio 1949, ora in SE, p. 1279. Benché ancora attraversate da un lessico éluardiano – «la poesia dunque non è tanto *engagée* quanto *engageante*» (*ibidem*) –, *Vergogna della poesia* schiera alcune nozioni che rimarranno più o meno costanti nel percorso di riflessione teorica di Fortini sugli strumenti della scrittura. Riorganizzando le sue carte per la composizione del volume postumo *Un giorno o l'altro*, Fortini eliminerà il riferimento diretto a Éluard sull'*engagement* (cfr. UGA, p. 61).

<sup>15</sup> UDI, p. 229

<sup>16</sup> *Una lettera di Franco Fortini*, in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 404, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 428; cfr. *supra* 1.3.

relazione ai rapporti di produzione. Rivendicare la componente sociale della scrittura in versi potrebbe a prima vista apparire come un'operazione di abbassamento della "carica espressiva" della poesia. Tale è il problema che riconosceva Adorno introducendo ai *lor signori dubbiosi* della Radio di Berlino ovest (RIAS) il suo *Discorso su lirica e società*.<sup>17</sup> Per designare l'idea di poesia sedimentata nell'immaginario collettivo dei lettori moderni, Adorno ricorreva a espressioni quali «spirito lirico a noi familiare» e «nostra idea primaria di lirica»,<sup>18</sup> rimandando «a una percezione dell'affinità fra i testi che non deriva dalla somma meccanica dei tratti comuni a tutte le poesie liriche moderne, ma da un concetto sintetico, selettivo e fluttuante».<sup>19</sup> D'altra parte, come ha osservato Guido Mazzoni:

Quando parliamo di poesia moderna al singolare, alludiamo a due continuità parallele e distinte: la prima nasce dalle somiglianze fra le opere in versi degli ultimi due secoli; la seconda dall'idea di poesia che la cultura romantica ci ha tramandato, dalle aspettative inconsce con cui sfogliamo le raccolte di versi o dalla nozione stessa di poesia moderna.<sup>20</sup>

Scegliendo di esaminare la lirica a partire dall'elemento sociale in essa contenuto come qualcosa di essenziale, Adorno sperava ancora – all'interno di una società alienata, caratterizzata dalla riduzione dell'opera d'arte a oggetto di consumo – di trovare nella musica e nella poesia un luogo in cui poter leggere *estheticamente* le contraddizioni sociali dell'epoca. Rovina di un passato in grado di integrare nell'ordine della scrittura un'idea diffusa di socialità, la *forma* come «contenuto sedimentato»<sup>21</sup> diventava per lui il mezzo

---

<sup>17</sup> «Ciò che vi è di più delicato, di più fragile deve venir palpato e venir messo insieme appunto con l'ingranaggio dal quale la lirica almeno nel senso tradizionale ha per ideale di non venir toccata. Una sfera dell'espressione la cui essenza risiede appunto nel non riconoscere la potenza della socializzazione oppure, come in Baudelaire o Nietzsche, di superarla attraverso il pathos della distanza, deve arrogantemente venir resa, dal modo della sua considerazione, il contrario di ciò che essa stessa sa di essere», Theodor W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1958, pp. 73-104 (trad. it di E. De Angelis, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979, p. 46).

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>19</sup> Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 31-32.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>21</sup> «L'arte nega le determinazioni apposte categorialmente all'empiria e tuttavia serba nella propria sostanza l'empiricamente essente. Poiché si oppone all'empiria mediante il momento della forma – e la mediazione di forma e contenuto non si può capire senza la loro distinzione –, la mediazione va in generale cercata, in un qualche modo, nel fatto che la forma estetica sarebbe contenuto sedimentato», in T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970 (trad. it. di E. De Angelis, *Teoria Estetica*, nuova edizione italiana a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 8); cfr. anche NSI, p. 294: «Quel che si chiama struttura e forma non è altro che contenuto dimentica o (come dice Adorno "sedimentato". Ed ecco che l'estrema accentuazione degli elementi strutturali e formali conduce alla esaltazione della filologia "allibita", di cui parlò Benjamin, ossia ad una sorta di esasperata fiducia nella attingibilità della "lettera", tale da fare tanto più risaltare l'infinità irraggiungibilità dello "spirito"; essa si

attraverso il quale i moti e le esperienze dell'individuo potevano prendere parte all'universale.<sup>22</sup> Secondo Adorno, la poesia lirica non esprimerebbe *immediatamente* ciò che tutti sentono; essa, al contrario, veicolerebbe l'universale sotto forma di *socialità* che da quella universalità onnicomprensiva si distacca e assume coscienza, distinguendosi dalla semplice intuizione. Detto altrimenti: «capisce ciò che la poesia dice soltanto colui che nella solitudine di quella sente la voce dell'umanità; anzi anche la solitudine della parola lirica stessa è contrassegnata dalla società individualista e in definitiva atomistica, così come viceversa il suo universale carattere vincolante vive dello spessore della sua individuazione»<sup>23</sup>. Adorno configurava il linguaggio, prima ancora che i contenuti, come il *medium* obiettivo della socialità della lirica, in grado di conciliare la singola voce del poeta con la società:

L'autocancellazione del soggetto, che si affida al linguaggio quale elemento obiettivo, e l'immediatezza e la spontaneità delle sue espressioni, sono la stessa cosa: in tal modo il linguaggio media intimamente lirica e società. Per questo la lirica si manifesta garantita socialmente nella maniera più profonda lì dove non toglie le parole dalla bocca della società, dove essa non comunica niente, mentre invece il soggetto cui l'espressione riesce, arriva fino a una situazione di parità con la lingua, situazione verso la quale questa stessa di per sé tende.<sup>24</sup>

D'altra parte – ricordava il francofortese – il linguaggio non deve essere considerato come un assoluto ontologico, «quale voce dell'essere contro il soggetto lirico».<sup>25</sup> Secondo Adorno, infatti, «la lingua parla direttamente soltanto se non parla come qualcosa di esterno al soggetto bensì come voce propria di quest'ultimo. Lì dove l'io si dimentica nella lingua è tuttavia completamente presente; altrimenti la lingua, quale abracadabra sacro, cadrebbe in braccio alla reificazione, come nel discorso comunicativo».<sup>26</sup> La stessa «esigenza della parola verginale» delle poetiche dell'ineffabile, l'afasia, il silenzio, il vuoto di non pochi esempi di scrittura del Novecento non eluderebbero in questo senso il vaglio

---

capovolge frequentemente nel suo opposto speculare e trasforma il testo letterario in un testo "sacro" cioè presunto capace di rivelare un ciclo ininterrotto di verità successive».

<sup>22</sup> «Infatti, il contenuto della poesia non è semplicemente l'espressione dei moti ed esperienze individuali. Bensì in generale queste diventano artistiche soltanto se, proprio in virtù della specificazione della forma estetica ricevuta, prendono parte all'universale», in T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 47.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 54.

linguistico, dal momento che, se così non fosse, l'autore avrebbe potuto esprimere il proprio sé e il mondo che lo circonda con altri mezzi che l'opera poetica, la quale, pur nella tensione atta a superare il linguaggio stesso – a trasformarlo, nell'urto con la referenzialità – rimane *dentro* il linguaggio, e dunque dentro la storia e la società.<sup>27</sup>

A partire da queste osservazioni – che, come vedremo, verranno più volte ridiscusse o addirittura distanziate da Fortini – vorrei provare a isolare nelle pagine che seguono la matrice ideologica dell'estetica fortiniana, partendo da un dibattito che anticipa le riflessioni sulla metrica sviluppate dall'autore negli stessi anni. Nelle pagine che seguono vorrei provare in altri termini a rispondere a una domanda apparentemente ovvia, ma necessaria per la comprensione dei fenomeni letterari nell'opera fortiniana, ovvero: che cosa fa Fortini «quando si accinge ad analizzare un testo?»<sup>28</sup>

Il dibattito assunto come esempio prende le mosse da un articolo pubblicato nel 1955 sul primo numero di «Ragionamenti».<sup>29</sup> In esso l'autore polemizzava, sulla scia di un saggio di Cesare Cases uscito qualche mese prima su «Società»,<sup>30</sup> contro alcune proposte stilistiche formulate da Leo Spitzer nel volume *Linguistics and Literary History*.<sup>31</sup> Una parte interessante della riflessione fortiniana è però collocata nello scambio epistolare tra il poeta e il critico viennese svolto nel breve arco di tempo dal 23 novembre al 2 dicembre del 1955, dove si mostra, in maniera più evidente rispetto allo scritto di «Ragionamenti», la divergenza delle due posizioni in relazione ai problemi di stilistica che a partire da quell'anno Fortini esaminerà con maggiore interesse. Il carteggio con Spitzer verrà in seguito pubblicato nella terza parte di *Verifica dei poteri* (1965) come appendice al saggio in rivista, ovvero cinque anni dopo la morte del critico e dieci dalla pubblicazione

---

<sup>27</sup> «Effettivamente il contenuto lirico può venir considerato come un contenuto che in virtù della propria soggettività è più obiettivo – altrimenti del resto non sarebbe spiegabile la più semplice fondazione della possibilità della lirica quale genere artistico, cioè il suo agire su altri che non sia il poeta monologhizzante – , solo nel caso in cui il ritrarsi e l'interiorizzazione dell'opera d'arte lirica, il suo allontanarsi dalla superficie sociale, sia motivato socialmente, al di sopra della testa dell'autore. Il *medium* di tale motivazione è la lingua», *Ivi*, p. 53.

<sup>28</sup> Utilizzo la stessa formula che Cases rivolge a Spitzer in Cesare Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, in «Società», febbraio 1955, anno XI, p. 52.

<sup>29</sup> F. Fortini, *La critica stilistica* [a proposito di L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*], «Ragionamenti», I, 1, settembre-ottobre 1955, ora in VP, pp. 199-207 (con il titolo *Leggendo Spitzer*).

<sup>30</sup> C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria, e i problemi della critica letteraria*, in «Società», febbraio 1955, anno XI, pp. 46-63 (parte I); *Ivi*, aprile 1995, pp. 266-291 (parte II).

<sup>31</sup> Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton University press, Princeton 1948 (un'antologia degli scritti di Spitzer uscì in Italia a cura di Alfredo Schiaffini nel 1954 con il titolo *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari 1954).

dell'articolo su «Ragionamenti».<sup>32</sup> La presenza in appendice dell'apparato epistolare conferisce alle riflessioni un taglio di *verifica* storica e sociale, in linea con le proposte metodologiche dell'intero volume di *Verifica dei poteri*, in cui – conclusa l'esperienza di «Ragionamenti», laboratorio politico e critico degli anni Cinquanta e testimone «della grande crisi del comunismo internazionale»<sup>33</sup> – si discute sulla validità delle stesse proposte, tenendo conto, come si legge nella prima sezione del volume del '65, delle mutate condizioni esterne all'opera letteraria.

## 2.2 «Ragionamenti» e la critica stilistica

Per comprendere lo scarto decennale che separa l'esperienza di «Ragionamenti» dalla pubblicazione di *Verifica dei poteri* potrebbe essere utile leggere un estratto di un testo redatto da Fortini qualche anno dopo la chiusura della rivista, in cui l'autore riassume il significato dell'esperienza culturale situata al limite della crisi politica degli anni Cinquanta:

Ci si voleva rivolgere esclusivamente agli intellettuali e ai quadri dei movimenti di sinistra, senza nessun intento attivistico ma nemmeno specialistico-scientifico. La parola d'ordine era di pubblicare, sotto pretesto di recensioni o bibliografie, scritti che della comunicazione privata avessero la necessità e l'indipendenza assoluta, disinteressandoci quindi della loro portata comunicativa. In un certo senso, «Ragionamenti» avrebbe voluto essere una introduzione ad una possibile rivista piuttosto che una rivista vera e propria.<sup>34</sup>

La dichiarazione permette di configurare il paesaggio entro cui si inserisce lo scritto sulla critica stilistica, tanto più per collocare – in un contesto di *prassi* – le riflessioni fortiniane sulla metrica e sul ritmo elaborate in quegli stessi anni in linea con una «critica e informazione critica sui maggiori temi del pensiero marxista contemporaneo, in una prospettiva antistalinista ma non riformista, per una unione del “blocco storico” delle sinistre».<sup>35</sup> Al di là della presenza di autori stranieri nei contributi redatti sotto pretesto di recensioni o bibliografie, il taglio internazionale della rivista è testimoniato dalla collaborazione di Fortini con Roland Barthes ed Edgar Morin, i quali, giunti a Milano

---

<sup>32</sup> VP, pp. 207-216.

<sup>33</sup> UGA, p. 278.

<sup>34</sup> UGA, pp. 277-278.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

per un convegno di preparazione alla seconda annata promosso dal gruppo di «Ragionamenti», daranno vita alla corrispettiva pubblicazione francese intitolata, sul calco della rivista gemella, «Arguments» (1957-1962).<sup>36</sup> «Ragionamenti» ebbe di fatto il merito di sprovvincializzare il dibattito filosofico italiano, introducendo in Italia le opere di Adorno e di Goldmann, nonché numerosi saggi inediti di Lukács e temi provenienti da quello che allora veniva definito come *Tiers monde*, rivendicando allo stesso tempo un'autonomia di pensiero rispetto alla politica di partito, dichiaratamente espressa dai redattori nel supplemento del numero 5/6 del settembre 1956. Come ricorda Fortini, «“Ragionamenti”, al di là della propria breve vita, resta l'unica pubblicazione che dall'interno dello schieramento di sinistra sia stata espressione di un gruppo di intellettuali in dissidenza dalle direzioni dei partiti socialisti e comunisti e non assimilabile tuttavia a frazioni di quelli o ad altre formazioni politiche».<sup>37</sup>

All'interno di questo orizzonte culturale e politico si colloca il saggio di Fortini su Spitzer, che assume un posto di rilievo nel percorso tracciato in questo lavoro, in quanto primo vero e proprio intervento dedicato ai problemi morfologici della composizione in versi. L'intento di Fortini è di mostrare, a partire dalle riflessioni di Cases, il divario metodologico – e per l'autore, necessariamente politico – tra una tendenza della critica atta a marcare, tramite la stilistica, il soggettivismo estetico, e l'altra, di ascendenza lukácsiana, che tenta di abbattere i muri delle università per rivendicare un principio di aderenza dell'opera al dato storico e sociale. Ponendosi almeno inizialmente vicino alle posizioni di Cases, Fortini obietterà al maestro di indiscussa fama internazionale di non utilizzare la stilistica in relazione a tutto ciò che è situato a margine del testo, fatto di materia, di storia e di conflitti.

Per Cases – e quindi secondo una certa linea di critici letterari di ascendenza marxista – «riaffermato su ogni altra il primato di una critica fondata su una filosofia, [...]

---

<sup>36</sup> Nell'editoriale della rivista si legge: « “Arguments” n'aurait pas vu le jour sans le travail entrepris depuis plus d'un an par l'équipe italienne de Ragionamenti. Sa naissance établit la première collaboration organique franco-italienne et prépare des échanges internationaux plus larges [...] “Arguments” et “Ragionamenti” échangent des articles en toute liberté. Cette formule peut être étendue à toute autre publication fondée sur les mêmes principes ». Ma già dal 1959 il nome di Roland Barthes non compare più tra i redattori della rivista cfr. Loredana Sciolla, *Opposizione intellettuale e PCF: l'esperienza di “Arguments”*, «Rivista di Storia Contemporanea», gennaio 1, 1981; pp. 116-137; cfr. anche Judith Lindenberg, « *La langue travaillée par le pouvoir* » : Franco Fortini et Roland Barthes face à Brecht, «Revue de littérature comparée», 2008/4, n°328, pp. 429-442. Per la corrispondenza tra i due si rimanda a Giuseppe Nava, Elisabetta Nencini, *Lettere scelte 1956-1961*, in «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 242-297; G. Nava, *Fraternizzavamo in Brecht: il carteggio Fortini-Barthes*, «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 185-198. Cfr. anche UDI, p. 265 e ss.

<sup>37</sup> UGA, p. 280.

l'indagine stilistica sarà legittimata come propedeutica filologica alla critica o come esemplificazione e conferma dei risultati da quella per altra via raggiunti». <sup>38</sup> La distanza rispetto alla critica spitzeriana riguarda soprattutto il principio dell'operare artistico, «chiave di volta della Stilistica medesima». Per il Fortini lettore di Cases, <sup>39</sup> il pensiero di Spitzer può essere sintetizzato in un dualismo che separa da una parte la consapevolezza per il poeta dei significati logico-contenutistici nell'azione creativa; dall'altra, l'inconsapevole utilizzo della *forma*, che viene presentata dal critico viennese come «spia di altri e più veri contenuti». <sup>40</sup> A questa impostazione – che Fortini giudica quasi freudiana – Cases obietta come la stessa inconscia volontà formale possa talvolta contraddire il contenuto prescelto dell'autore, validando in questo senso le tesi di Lukács sulla capacità dello scrittore di elaborare *artisticamente* una realtà obiettiva a partire da una consapevole azione formale. La conseguenza di questo scontro tra posizioni teoriche viene così riepilogata da Fortini:

Per Spitzer (secondo Cases), l'artista sa quel che pensa ma non interamente quel che fa: e nel fare rivela, inconsapevole, altro da quel che pensava. Per Cases (con Lukács), egli sa sempre quel che fa, anche se non sempre sa quel che pensa o pensa erroneamente. [...] Per Cases (e per Lukács) la contraddizione, quando esista, sarà conoscitiva (intellettualismo estetico, bisognerebbe chiamarlo per analogia a quello etico); per Spitzer sarà appena psicologica, dell'*individuum*. La prima si assimila alla incongruenza, logica o etica; la seconda al lapsus. <sup>41</sup>

Fortini non si limita a illustrare nel saggio la contrapposizione tra le due visioni. Ponendo come interlocutore lo stesso Cases, egli intende criticare una certa linea dell'estetica marxista, interrogando il criterio di validità stabilito per giudicare un'opera d'arte. In altri termini, Fortini chiede se questo “ultimo e primo dei problemi” – in una domanda: che cos'è arte? – debba risiedere nel principio *mimetico* (rispecchiamento sia della natura che della storia) o non piuttosto nei «modi e gradi della *elaborazione o*

---

<sup>38</sup> VP, p. 199.

<sup>39</sup> Come *ex abrupto* fa notare Spitzer in apertura della sua prima lettera di risposta a Fortini, l'articolo sembra più a una rilettura delle riflessioni di Cases che non, invece, un giudizio critico elaborato dalla lettura diretta dei suoi saggi. Contro quella rappresentazione di “seconda mano”, lo stesso Spitzer aspramente replicherà a Fortini: «quando uno vede che fanno di lui come una *tête de turc*, il turco vorrebbe almeno essere rappresentato come *vero turco*», VP, pp. 208-209.

<sup>40</sup> VP, p. 200.

<sup>41</sup> VP, pp. 200-201.

*combinazione* dei dati». <sup>42</sup> In relazione al problema del *valore* dell'opera d'arte è possibile leggere la parte più originale del saggio, in cui Fortini elabora una riflessione che può essere assunta – insieme al carteggio con Spitzer – come uno dei nuclei teorici dei saggi sulla metrica sviluppati qualche anno dopo. In una precisazione parentetica, Fortini sottolinea l'esigenza di considerare l'opera letteraria nella sua elaborazione discorsiva:

(Occorre avvertire che quando parliamo di «rispecchiamento» e di realtà obiettiva *non* intendiamo nulla di inerte e passivo e che la realtà obiettiva *non* è l'immediato sensibile? Ma quando parliamo di modi e gradi della elaborazione o combinazione dei *dati*, con quest'ultima parola ci si vuol riferire a quell'ordine di elementi o di segni che, singolarmente presi, sono bensì elaborazione o combinazione, o segni, di una esperienza, ma che si aggregano e combinano, appunto, come «parti del discorso»: da «quel ramo del lago di Como», fino all'elemento chiamato «Renzo» o quello chiamato «peste di Milano», ecc.). <sup>43</sup>

Assumere come criterio di validità artistica il primo caso – ovvero quello della *mimesi* o giudizio di “verosimiglianza” – significherebbe per Fortini prediligere l'aspetto scientifico della conoscenza – l'aderenza a una realtà positiva – piuttosto che quello artistico. Il risultato di questa scelta è la riduzione nell'opera letteraria dell'importanza dei residui di precedenti “organizzazioni” artistiche, quali canoni, precettistica o retoriche. Tuttavia, accanto a una più generica stratificazione culturale di conoscenze storiche e fisiche della realtà è necessario accordare secondo Fortini la presenza di una *memoria* artistica che permette al lettore di riconoscere nel tempo non soltanto i contenuti che un dato autore esprime sulla base di una conoscenza scientifica e storica della realtà – è il limite di un'eteronomia assoluta –, ma un'intera elaborazione discorsiva, dal momento che «non esiste lettore (e tanto più critico) che accanto o insieme ad un ordine di esperienze e conoscenze non artistiche non abbia anche un “passato”, una “memoria” artistica». <sup>44</sup> A distanza di quasi un decennio, Fortini dichiarerà più apertamente l'intenzione di combattere «qualsiasi forma di vita apparente cioè di *mimesi*», prediligendo, nella costruzione formale di un testo, il potere sintattico «obiettivo». <sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> VP, p. 201.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> VP, p. 202.

<sup>45</sup> OI, p. 963.

Nel caso in cui viceversa il criterio di valutazione estetica venisse affidato all'elaborazione o alla combinazione delle forme, bisognerà secondo Fortini non più guardare alle somiglianze, ma alle differenze tra indagine storica o scientifica della realtà e la sua formalizzazione tramite il fare artistico, che consegna una visione inedita – e contingente – del reale. L'opera d'arte rivelerebbe dunque, a partire dallo scarto formale con il mondo, una tensione atta ad alimentare le diverse forme di conoscenza. In questo senso, l'opera *vivrebbe* – «nel senso preciso di “opera”, cioè di esecuzione d'arte e non documento; e di “vivere”, cioè possedere efficacia comunicativo-espressiva»<sup>46</sup> – in una tensione stabilita fra un giudizio storico-critico e la resistenza a quel giudizio (la sua “irrealtà”). L'origine della tensione tra giudizio e opera d'arte sarebbe da ricercarsi nel «reale» che alimenta sia un tipo di conoscenza storico-scientifica sia un altro eminentemente estetico, di rielaborazione del dato contingente attraverso la formalizzazione artistica. L'esperienza di quel «reale» – conoscibile “scientificamente” o “estheticamente” – non è altro che un'operazione *totale* definita, in termini marxisti, come *prassi*:

Ogni lettura, si conviene, è confronto fra il nesso segno-significato della pagina e la totalità «culturale» del lettore. Ma non si può dire che questa risolva quella in sé come una riduzione dell'ignoto al già noto. Quella che si suol chiamare la inesauribilità dell'opera d'arte non tanto mi sembra risiedere nella pluralità di significati della parola poetica o, come si dice, nelle sue diverse possibili letture, quanto nel moto circolare che essa istituisce fra la parte di sé relativamente riducibile in termini diversi, cioè traducibile.<sup>47</sup>

Per Fortini, non è soltanto un sistema di senso a mutare in relazione allo schiarirsi o all'oscurarsi dei significati di un testo; è la stessa “forma” ad essere implicata nei processi di trasformazione nelle epoche. In relazione a una continuità storica – ma con storia qui si vuole intendere *una* specifica storia, quella occidentale, poiché per capire al contrario l'arte protocinese o indiana servirebbe un «salto fuori della tradizione classicistica», in assenza di *relais* culturale<sup>48</sup> –, lo spettatore dell'opera d'arte sarebbe portato a riconoscere non soltanto i contenuti, ma anche le forme ereditate e sedimentate nella tradizione,

---

<sup>46</sup> VP, p. 203.

<sup>47</sup> *Ibidem*. Sul rapporto fra nessi formali e traducibilità delle opere poetiche, cfr. anche F. Fortini, *Note sulla nozione di prosodia in Galvano Della Volpe*, 1957 (Conferenza inedita a Firenze), in AFF, scatola F1a; cart., 35, (8 fogli).

<sup>48</sup> VP, p. 204.

garantendo la sopravvivenza di epoche storicamente tramontate. Anche in quella «inconscia volontà di formare» che Cases individua nel procedere teorico di Spitzer, lo scrittore dovrà dunque risolvere il mistero della libido come «allegoria di quello della storia».<sup>49</sup>

A partire da queste premesse Fortini potrà affermare – con il futuro dissenso del destinatario – che «l'uomo di Spitzer è, in sostanza, l'uomo psicologico freudiano e il suo rapporto fra conscio e inconscio è soggettivo o di un obiettivismo sociologico-scientifico; mentre l'uomo di Lukács (e di Cases) ha come proprio inconscio l'alienazione di classe»; dove per quest'ultimo, la stratificazione del reale detta le leggi per la realtà interiore. A questa visione ortodossa dell'estetica marxista, Fortini aggiungerà – influenzato probabilmente da un esistenzialismo religioso mai venuto meno all'interno di una riflessione etica ed estetica<sup>50</sup> – che la critica non può essere in grado di esaurire interamente il potenziale di significato dell'opera d'arte nemmeno per quelle grandi poesie che, assumendo un carattere profetico, apostolico e conservatore, rivelano nel reale la loro intima contraddizione. In altre parole: «l'opera d'arte non si risolve nella critica. Non si media col pensiero storico e filosofico. Quel che ha da essere, lo è direttamente: educando a rilevare e ordinare il mondo secondo moduli suoi propri, con una continua “proposta di essere” che chiama la trasformazione. L'opera di poesia ci sta di fronte. Apparentemente, essa non chiede nulla».<sup>51</sup>

D'altra parte, il valore contraddittorio della forma dell'opera – la sua capacità di svelare le alienazioni del reale, di superarle tramite un «principio di speranza», ma allo stesso tempo di confermarle – risulta costitutivo nella riflessione teorica fortiniana sulla poesia e sulla letteratura. Per compensare un giudizio che rischia di assolutizzare l'opera d'arte, Fortini aggiunge alla sua riflessione che le rivoluzioni non si fanno con le poesie; né si risolve il «mistero della storia» leggendo per intero *Il Capitale*. Tale posizionamento rimarrà solido lungo tutta il suo percorso di critica, com'è possibile leggere alla voce «Letteratura» compilata nel '79 per l'enciclopedia Einaudi:

Non si rammenterà mai abbastanza che le opere di poesia e di letteratura hanno scarsissima incidenza sulle situazioni storiche e sociali. Non esse in quanto opere ma

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> cfr. *infra*, 4.3.

<sup>51</sup> VP, p. 206.

quel che immediatamente le circonda e le avvolge, il contesto letterario, ha invece un effetto secondario nelle strutture semiologiche della civiltà che le recepisce, modificando l'immagine del sapere, dei testi scritti, della lettura, ecc. in modo assai più rilevante, e soprattutto verificabile, di qualsiasi attività diretta nella prassi immediata dei suoi utenti.<sup>52</sup>

Allo stesso tempo, però, è grazie alla stessa sensazione di aver raggiunto un punto infinito di "bellezza" – scrive l'autore citando Schiller – che il processo di formalizzazione svela l'alienazione e costruisce un punto verso cui tendere, una "speranza". Il paradosso della creazione artistica può pertanto essere mantenuto solo a patto di aver prima demistificato, in veste autocritica, il carattere consolatorio della forma: «l'opera d'arte e poesia *appare* carica di energia potenziale e non attuale proprio perché unisce l'apparente casualità d'un oggetto di natura con la latente violenza d'una intenzionalità umana». <sup>53</sup> Si potrà opporre all'estetismo – che crede di abolire la distinzione tra forma e vita<sup>54</sup> – la stessa opera d'arte e di poesia presa nella sua *continuità* storica, «metafora o modello d'un rimorso o d'una speranza», capace di guardare «la vita da lontano», pur non indicando nulla al di fuori di se stessa. La "consumazione" delle opere d'arte sarebbe votata allo scacco; tuttavia, come afferma Fortini, «la trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi, appare come l'adempimento di una intenzione silenziosa delle massime opere della poesia». <sup>55</sup>

Se da una parte le riflessioni su Spitzer costituiscono una prima base teorica dei saggi apparentemente più "tecnici" sulla metrica redatti pochi anni successivi, dall'altro esse anticipano – pur con una diversa implicazione rispetto ai disastrosi eventi della fine degli anni Cinquanta – le formulazioni di quell'*uso formale della vita* di cui mi occuperò nel capitolo successivo, impostato in riferimento alla fine del mandato sociale dello scrittore e della possibilità di sopravvivenza dell'opera poetica in un contesto culturale radicalmente

---

<sup>52</sup> F. Fortini, «Letteratura», in *Enciclopedia Einaudi*, Volume ottavo, «Labirinto-Memoria», Torino 1979, ora in NSI, p. 305; cfr. anche UDI, p. 258.

<sup>53</sup> VP, p. 206.

<sup>54</sup> Cfr. *infra*, capitolo terzo.

<sup>55</sup> VP, p. 207; cfr. anche P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 412: «Dunque l'arte è insieme utopica e reazionaria, in quanto è contemporaneamente tensione d'utopia e conciliazione già attuata».

mutato rispetto agli anni successivi del secondo dopoguerra e al progetto di riforma culturale auspicato dall'intellettuale *engagé*.<sup>56</sup>

Come abbiamo visto, Fortini rifiuta un'idea di poesia interpretabile come «moto dal cerchio al centro e dal centro al cerchio»<sup>57</sup> (il monismo del testo secondo Spitzer), considerando al contrario ogni testo come dotato di una «componente centrifuga, un “amor di perdizione”, sia verso il pre o postpoetico – senza di che non esisterebbe – sia nei confronti delle erosioni storiche del contesto linguistico, che nessuna chirurgia filologica può risarcire e nessun genio critico può far più che descrivere».<sup>58</sup> Lo spazio riservato alla critica – ad eccezione di una teoria critica che individui i nessi e le cause – subisce un ridimensionamento rispetto al valore formale della poesia, il cui potenziale discorsivo può esprimersi del resto senza ferrei dogmi teorici.

Guardando da lontano l'intera opera in versi di Fortini, si potrebbe correggere, con le parole dell'autore, quel provvisorio dualismo tra testo e contesto esposto poco sopra nella formulazione di van Dijk. Secondo Fortini, dal momento che «i rapporti tra precarietà esistenziale e comunicazione come messaggio, e quello fra consumo improduttivo e comunicazione come forma sono temi che interessano un'area così grande del sapere moderno, dalla antropologia alla psicanalisi e alla “critica della economia politica” che lo studio della letteratura e la letteratura ne portano, ad ogni loro pagina, i segni»,<sup>59</sup> bisognerà riconoscere a quel contesto una complessità derivata da una pluralità e una conflittualità di condizioni che necessariamente finiscono per rivelare, nell'opera in versi, uno scarto non risolvibile tramite la sola astrazione della forma. Ancora qualche anno dopo la stesura del saggio su Spitzer, Fortini esprimerà tramite Schiller il legame tra estetica e politica:

Quel trasparire dell'essenza attraverso il fenomeno, che Hegel e Lukács hanno detto proprio dell'arte, è anche una meta dell'uomo. Quel costituirsi da un *dove* e che si sottrae alla casualità, domina il destino e vive nella libertà, è anche una meta

---

<sup>56</sup> Come abbiamo ricordato nell'introduzione, la data del saggio coincide con il dibattito attorno al *Metello* di Pratolini e la polemica sul lavoro culturale degli anni Cinquanta; nonché alla pubblicazione della delle *Poesie* di Éluard tradotte da Fortini per Einaudi (cfr. *supra*, introduzione).

<sup>57</sup> Ma già in C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, cit., p. 63: «[...] anche il critico stilistico ha i suoi presupposti ideologici “inconsci” che stanno al centro del “sistema solare” della sua opera; che è vana illusione il credere che ci sia un metodo tale da esimere dalla critica preventiva di tali presupposti; che i ginnosofisti della critica stilistica, nel loro lungo aguzzar d'occhi per andare dalla periferia al centro, non scoprono che il proprio ombelico, e non quello altrui, per non parlare dell'*umbilicus mundi*».

<sup>58</sup> VP, p. 207.

<sup>59</sup> QF, p. 145 (n 5).

dell'uomo. Per questo l'opera d'arte riuscita è un *exemplum*. Ma il criterio di valore, che permette di stabilire una gerarchia fra le opere, è fornito dal grado di complessità degli ostacoli a un tempo superati e conservati dall'opera stessa. Quanto più grande è la somma di esperienza «fenomenica» o di mondo preformale, preartistico, che l'opera ha racchiuso e vinto in sé, quanto più vasta la casualità e la necessità riordinate a partire da una finalità formativa, tanto maggiori sono l'energia e la tensione...

Questa meta dell'uomo è *a un tempo* una meta individuale ed extrastorica e una collettiva e storica. Il fine *estetico* e il fine *politico*, inseparabili [...]. Si intende così che cosa ci fosse di vero nel pensiero di Schiller: «L'umanità ha perduto la sua dignità, ma l'arte l'ha salvata e custodita in pietre ricche di significato; la verità continua a vivere nell'illusione e dalla copia sarà ricostruito l'originale».<sup>60</sup>

Come osserva Marcuse in *Eros e civiltà* – che Fortini aveva potuto leggere in inglese prima dell'uscita in Italia<sup>61</sup> e di cui accoglierà parte della sua lezione, pur non condividendone il punto terminale del discorso<sup>62</sup> –, Schiller attribuisce all'impulso del gioco liberatore la funzione di «abolire il tempo nel tempo», di conciliare essere e divenire, mutevolezza e identità; un pensiero che si accorda alle istanze “rivoluzionarie” dell'opera d'arte per Fortini, in grado di attivare il paradosso della durata – di essere «con la storia contro la storia»<sup>63</sup> – pur nella doppia contraddizione che la rende «utopica e reazionaria, in quanto è contemporaneamente tensione d'utopia e conciliazione già attuata».<sup>64</sup> Per mostrare la specularità tra la riflessione teorica e la pratica compositiva, è possibile leggere un componimento intitolato *Altra arte poetica* (1957), scritto durante quegli stessi “inverni” in cui la poesia di Fortini scopre la sua vocazione teoretica:<sup>65</sup>

Esiste, nella poesia, una possibilità  
che, se una volta ha ferito  
chi la scrive o la legge, non darà  
più requie, come un motivo  
semi modulato semi tradito  
può tormentare una memoria. E io che scrivo  
so ch'è un senso diverso  
che può darsi all'identico

---

<sup>60</sup> OI, p. 913; in NSO pp. 83-84 il testo è ripubblicato sotto il titolo *Etica, estetica, politica* (1959); cfr. anche F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica e altri scritti*, trad.it di R. Heller e G. Calò, Sansoni, Firenze 1927, pp. 38-39.

<sup>61</sup> «Difficile esagerare la portata delle pagine di Adorno. A quelle si unì, nel 1955 o 1956, *Eros e civiltà* di Herbert Marcuse. Rammento di averlo acquistato a Londra in versione economica», in LS, p. 61.

<sup>62</sup> cfr. UDI, p. 302.

<sup>63</sup> Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, The Beacon Press, Boston 1955 (tr. it. di Lorenzo Bassi, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964, p. 153).

<sup>64</sup> P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 412.

<sup>65</sup> cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 254.

so che qui ferma dentro il verso resta  
la parola che senti o leggi  
e insieme vola via  
dove tu non sei più, dove neppure  
pensi di poter giungere, e cominciano  
altre montagne, invece, pianure ansiose, fiumi  
come hai visti viaggiando dagli aerei tremanti.  
Città impetuose qui, sotto le immobili  
parole scritte tue.<sup>66</sup>

L'intero percorso poetico fortiniano è del resto segnato dalla contraddizione tra *poesia* e *rifiuto della poesia*, condensata alla fine degli anni Cinquanta nell'endiadi del titolo della seconda raccolta dell'autore, *Poesia ed errore*.<sup>67</sup> Pur nell'esibito paradosso tra il rifiuto della parola poetica e la pratica compositiva, Fortini continuerà a scrivere versi fino al 1994, anno della sua morte. Le motivazioni che lo spingono a non abbandonare la scrittura poetica vanno tuttavia ricercate al di là di quell'«antica promessa» fatta a se stesso da bambino a dieci o a dodici anni.<sup>68</sup> L'ipotesi su cui si sviluppa il verso conclusivo della poesia di *Composita solvantur* esaminata nel capitolo precedente<sup>69</sup> potrebbe in questo senso rivelarsi indicativo. Come ha affermato l'autore in un'intervista del 1994,<sup>70</sup> il verso «*Protegete le nostre verità*» è modellato a partire da una frase di Marcuse contenuta in *Eros e civiltà* che recita: «gli uomini possono morire senza angoscia se sanno che ciò che amano è protetto dalla miseria e dall'oblio». <sup>71</sup> Il «principio di Speranza» ricorre spesso nella produzione fortiniana, come dimostra un componimento intitolato *Da Shakespeare*, una delle molte “traduzioni immaginarie” che di seguito riporto per intero:

---

<sup>66</sup> PE, p. 206.

<sup>67</sup> Cfr. Maria Vittoria Tirinato, «*Larvatus prodeus*». *Franco Fortini e la traduzione poetica*, in F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 26 (infra: LT): «...conciliazione, tentata da Fortini tutta la vita, fra visione lukácsiana dell'arte come tensione alla totalità e la consapevolezza, mutuata da Benjamin, che ogni documento di cultura è al tempo stesso testimonianza di barbarie».

<sup>68</sup> «Quando avevo dieci o dodici anni, la sera dell'ultimo dell'anno, e i miei genitori erano usciti per uno spettacolo o una cena con gli amici, andavo a mezzanotte a mettermi davanti a uno specchio e lì giuravo a me stesso di durare così com'ero, di continuare a scrivere poesie per tutta la vita e di non diventare mai come gli altri, come gli adulti. Ora ho sessant'anni e mi pare di aver tenuto fede a quella promessa, non sono mai diventato del tutto un adulto, certe volte mi chiedo se la vita non debba ancora cominciare. Tutto questo potrebbe anche essere sereno, se non felice. Qualche volta mi dà angoscia [...]», in UGA, p. 513. La nota di Fortini conclude: «(Riletto l'ultimo dell'anno 1979 solo in casa)», UGA, p. 514.

<sup>69</sup> «*E questo è il sonno...*», cfr. *supra*, 1.1.

<sup>70</sup> UDI, p. 697.

<sup>71</sup> H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., p. 188; Cfr. UDI, p. 478 e p. 581. La frase chiude il capitolo intitolato *Eros e Thanatos* dell'opera di Marcuse, che Fortini inserisce nell'antologia di *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Laterza, Bari 1965 (infra: *Profezie*, p. 565).

Quello che vedi è sempre stato? E nulla  
 – ti hanno detto da sempre – al mondo è nuovo?  
 Dunque perché, parole altrui, vi provo  
 se già fu vecchia un tempo la fanciulla,  
 se rinacque la bestia nata in covo,  
 se in pianto è morto chi ora piange in culla?  
 Vo incontro al mostro goffo che ci annulla  
 e già calpesta il suolo; e un verso muovo  
 non perché eroe ma perché non ho scampo  
 né arma oltre a questa che è di secca ruggine...  
 Ha in sé qualche allegria, la fede triste.  
 E chi sa non sia dato in questo campo  
 di stoppie, amico, anche a te che ora fuggi,  
 animo di rivolgersi e resistere?  
     Noi ricordiamo che fu dato ancora  
     ad altri. E quel ricordo ci inamora.<sup>72</sup>

### 2.3 Fortini, Adorno e il *Wandrer's Nachtlied* di Goethe

Nelle due lettere riportate in appendice al saggio di *Verifica dei poteri*, le posizioni di Fortini, benché corrette dal giudizio di Spitzer, rimangono pressoché invariate. Esse vengono inoltre sviluppate attraverso un ragionamento più conciso e accompagnate da esempi testuali che, nelle differenti analisi compiute dai due autori, mostrano chiaramente lo scarto di visioni inconciliabili. Il dibattito si impernia sul *Canto notturno del viandante* di Goethe suggerito da Spitzer nella sua prima replica a Fortini e che quest'ultimo, accogliendo la provocazione del critico – «che cosa ha da fare colla storia sociale una poesia come quella che ogni tedesco probabilmente dichiarerebbe la più eccellente scritta nel suo idioma»<sup>73</sup> – riesce a collocare nei termini della sua concezione estetica, distaccandosi dagli aspetti più rigorosi della critica marxista. La celebre lirica di Goethe verrà in più occasioni tradotta dallo stesso Fortini, ma sarà esclusa dalla raccolta di traduzioni del *Ladro di ciliege* pubblicata nel 1982.<sup>74</sup> Rimandando a un capitolo specifico l'esame della traduzione fortiniana, riporto qui di seguito, accanto al testo originale, la traduzione di Giorgio

---

<sup>72</sup> PS, p. 463.

<sup>73</sup> VP, pp. 208-209.

<sup>74</sup> PI, p. 825.

Orelli, le cui versioni delle liriche goethiane vengono giudicate da Fortini «di gran lunga le più intense e puntuali»:<sup>75</sup>

Über allen Gipfeln	Su tutte le vette
Ist Ruh;	è quiete;
In allen Wipfeln	in tutte le cime degli alberi
Spürest du	senti un alito
Kaum einen Hauch;	fioco;
Die Vögelein schweigen im Walde.	gli uccelli son muti nel bosco.
Warte nur, balde	Aspetta, fra poco
Ruhest du auch.	riposi anche tu. <sup>76</sup>

Dai versi più *lirici* di Goethe non sarebbe possibile – secondo Spitzer – ricavare una precisa determinazione storico-sociale. La scelta di una associazione «sera-morte» sarebbe la prova, secondo il critico, della presenza di sentimenti “atemporal” che l’estetica marxista non potrebbe in alcun punto “aggreire” con una visione materialistica del mondo. La risposta di Fortini alla lettera di Spitzer è accompagnata da un’interpretazione dei versi di Goethe di fatto apprezzata dal viennese. Se in prima battuta Fortini chiarisce – sulla traccia del saggio di Cases – la necessità di una maggiore considerazione delle strutture socioeconomiche nella critica letteraria, in un secondo momento egli riesce a distaccarsi da questo impianto squisitamente teorico per fornire la sua interpretazione dei versi di Goethe, utilizzando l’analisi della lirica come argomento per consolidare le posizioni avanzate nel saggio di «Ragionamenti».

Nella lettura di Fortini, l’efficacia della lirica di Goethe risiederebbe non soltanto nelle «analogie fra fenomeni naturali propri all’uomo e alla natura» ricondotte a certe idee del Settecento, ma anche «nella differenza specifica tra quella forma ed altre possibili forme di un generico sentimento “sera-morte”».<sup>77</sup> In altri termini, adottando uno sguardo onnicomprensivo sul testo, il lettore del presente non ricaverà *intuitivamente*, con uno scatto improvviso – il «click» del procedimento di lettura e interpretazione di Spitzer,

---

<sup>75</sup> LT, p. 195. La traduzione fortiniana di Goethe verrà affrontata con più attenzione nelle pagine che seguono (cfr. *infra*, 6.3 e 11.2).

<sup>76</sup> J. W. Goethe, *Poesie*, a cura di Giorgio Orelli, Mondadori, Milano 1974; ora in G. Orelli, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro De Marchi, Mondadori, Milano 2015, p. 414; cfr. anche, *Giorgio Orelli traduttore di Goethe*, in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma 2017, pp. 399-407.

<sup>77</sup> VP, p. 211.

schernito da Cases<sup>78</sup> – il sentimento dell'autore in forma sensibile e teologica; egli sarebbe in grado, al contrario, di «dedurre da quei versi una immagine d'uomo, o almeno una silhouette, che è nel tempo e nella storia», di fronte alla quale «possiamo assumere un atteggiamento di consenso o di rifiuto, sentirla confinata là, nel suo secolo, o invece viva per noi anzi augurio di una nostra o altrui umanità avvenire».<sup>79</sup> Per un lettore che abita le «città orribili nate dall'industrialismo e dalla moltiplicazione artificiale dei bisogni», i versi di Goethe sarebbero ancora più vicini rispetto a quelli di un Baudelaire, in quanto ciò che dovrebbe muovere gli uomini a ribaltare la propria condizione in vista di una «reale umanizzazione della natura ed una naturalizzazione dell'uomo»<sup>80</sup> è non tanto l'esaltazione della solitudine baudelaire, quanto «l'alito di rammarico per l'addio» di chi guarda alla morte-riposo della sera e ne trae, dalla coscienza dell'esperienza tragica, un orizzonte di speranza. Concludendo un intervento della fine degli anni Ottanta, ora riportato in appendice al volume delle sue *Lezioni sulla traduzione*, Fortini scriverà allo stesso modo:

Non c'è forse qualcosa di insostenibile nello sguardo di Goethe? Ma non è la “grandezza” la dismisura che ci permette di delegare ai geni il nostro proprio destino. È invece la distanza fra quel che siamo e quel che potremmo essere.<sup>81</sup>

Nella sua prima lettera a Spitzer, Fortini afferma non già di piegare ogni composizione di un testo a una particolare struttura o alienazione sociale – che sarebbe un'imperdonabile mossa ideologica – ma di vedere, per l'uomo che legge quei versi in una determinata epoca,

---

<sup>78</sup> «Quante volte, con tutta l'esperienza teorica di metodo che gli anni hanno accumulato in me, sono rimasto perplesso, proprio come uno qualsiasi dei miei studenti principianti, dinanzi a una pagina che non si lasciava strappare il suo incanto! L'unico modo per uscire da questo stato d'improduttività è di leggere e rileggere, con pazienza e con fiducia, nello sforzo di lasciarci, per così dire, impregnare sempre più dall'atmosfera dell'opera. Ed ecco che a un tratto si stacca una parola, una linea, e ci accorgiamo che in quel momento si è stabilito un rapporto tra la poesia e noi. Da questo punto in poi, ho visto per solito che, grazie ad altre osservazioni che si aggiungono alla prima, e a precedenti esperienze del circolo che entrano in opera, e ad associazioni che la mia educazione precedente mi pone dinanzi (e nel mio caso tutto ciò viene sospinto verso la soluzione da un impulso quasi metafisico), non passa molto tempo prima che avvenga il caratteristico “clic”, che ci segnala che il particolare e l'insieme hanno trovato un comune denominatore, il quale dà l'etimologia dello scritto. E guardando indietro a questo processo (la cui conclusione, naturalmente, segna soltanto la fine della tappa *preliminare* dell'analisi), come possiamo dire quando incominci esattamente? (Perfino il “primo gradino” era precondizionato.) Vediamo appunto che leggere è aver letto, capire è equivalente ad aver capito», Leo Spitzer, «Linguistica e storia letteraria», in *Critica stilistica e storia del linguaggio*, cit., p. 141; cfr. C. Cases, *I limiti della critica stilistica*, cit., p. 52 e ss.

<sup>79</sup> VP, p. 211.

<sup>80</sup> Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (primo manoscritto, *Il lavoro estraniato*) trad. it di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino 2004, p. 109; cfr. *infra*, 4.1.

<sup>81</sup> LT, p. 200. Il saggio *Su alcune versioni di Goethe lirico* è apparso – come recita la nota al testo in LT p. 188 – nel volume collettaneo *Catalogo di un disordine amoroso*, a cura di M. Bonincontro, Vecchio Faggio, Chieti 1988, pp. 138-144.

il legame del testo con il giudizio o l'auspicio che egli possa formulare per l'oggi, in vista di una azione pratica già insita, come verità, nella stessa opera poetica. Quell'«aspetta, fra poco / riposi anche tu» (*Warte nur..*) della lirica di Goethe sarebbe non tanto l'accettazione della morte come «norma giusta», eredità della cristiana conseguenza del peccato originale, ma l'apertura a una tensione atta «ad identificarsi col Gran Tutto, con la Natura, ad obbedire a una legge cosmica», che rappresenta in ultima analisi la specifica *vision du monde* del tempo vissuto dal poeta che ne scrive. È come se Goethe dicesse, secondo Fortini: «fate che i dialoghi con la vostra coscienza siano circondati dal medesimo silenzio e bianco che circonda quelle mie parole; abbiate una sintassi dell'animo simile alla sintassi di questi versi; imparate che l'eufemismo non è ipocrisia ma è più vero del vero».<sup>82</sup>

A margine della corrispondenza con Spitzer, potrebbe essere utile evidenziare la sincronicità della lettura fortiniana del *Wandrer's Nachtlied* con quella di Adorno. Quest'ultimo, infatti, elaborando il suo *Discorso su lirica e società* – datato 1957, ma pubblicato in tedesco solo nel 1958, e dunque successivo allo scambio epistolare del '55 tra Fortini e Spitzer<sup>83</sup> – utilizzava come primo esempio della sua argomentazione lo stesso *Canto notturno del viandante* di Goethe, testo tra i più classici della tradizione tedesca e occidentale. Per Adorno – come per Fortini – la socialità della lirica si mostrerebbe anche in quelle opere nelle quali apparentemente non penetra nessuna materialità storica: «la loro pura soggettività, ciò che in esse pare privo di fratture e armonico, testimonia il contrario, testimonia del dolore che si prova per l'esistenza estranea al soggetto così dell'amore per essa, anzi la loro armonia propriamente non è nient'altro che l'accordo intimo di un tale dolore e di un tale amore».<sup>84</sup> Nel protestare contro l'esistenza *falsa* (*Falschem und Schlechtem*), la poesia esprimerebbe «il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti», insorgendo, con la propria idiosincrasia, contro la più generica reificazione del mondo.<sup>85</sup>

Quel «Warte nur, balde» diventa per il francofortese l'espressione di un gesto di consolazione universale, di speranza della vita prima dell'imminente *sera-morte*: «al

---

<sup>82</sup> VP, p. 211

<sup>83</sup> T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1958 (*Discorso su lirica e società* è in origine una conferenza per il RIAS Berlin, più volte rielaborata e pubblicata in *Akzenten*, 1957, fasc. 1 [*Rede über Lyrik und Gesellschaft*, ursprünglich ein Vortrag für RIAS Berlin, mehrfach umgearbeitet, erschienen in den *Akzenten*, 1957, 1. Heft]).

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 49.

cospetto del riposo della natura, da cui è stata cancellata la traccia di ciò che è simile all'uomo, il soggetto diventa consapevole della propria nullità». <sup>86</sup> Grazie all'ironia borghese – che in Goethe non è ancora maligna (*herabgesunken*) – sarebbe possibile scoprire, nei versi del *Canto del viandante notturno*, un attimo distruttivo di umiliazione senza il quale il soggetto non potrebbe agire verso una liberazione dalla storia e dalla stessa società al tempo reificata. La possibilità di trasformazione pratica del reale farebbe della lirica un'espressione sociale non tanto negli intenti, quanto nel suo risultato:

Si è soliti dire che una poesia lirica perfetta dovrebbe possedere totalità ovvero universalità, e nella sua limitatezza dovrebbe dare l'intero, nella sua finitezza l'infinito. Se questa tesi deve essere più di un luogo comune desunto da quell'estetica che maneggia come panacea di tutti i mali il concetto del simbolico, allora essa significa che in ogni poesia lirica il rapporto storico del soggetto con l'oggettività, del singolo con la società, deve essersi cristallizzato nel *medium* dello spirito soggettivo fatto ripiegare su se stesso. Cristallizzazione che sarà tanto più perfetta quanto meno il prodotto elige a tema il rapporto tra io e società e quanto più motivatamente piuttosto sarà di per sé capace di cristallizzarlo con il risultato. <sup>87</sup>

Pur condividendo la stessa diffidenza verso una riduzione sacrale del linguaggio poetico, <sup>88</sup> Fortini contesta in più punti le conclusioni di Adorno sulle componenti formali – intrinseche ed estrinseche – del testo. Per Adorno, la specificità formale della lirica si configura come momento antagonistico rispetto alla società reificata. Per Fortini, al contrario, la sola astrazione formale non basta a riscattare l'uomo dalla storia; essa deve essere accompagnata da una formalizzazione coerente della vita e dell'azione politica al di fuori dei confini del testo. Il solo lavoro artigianale del linguaggio, visto come elemento di contestazione rispetto alle forme della tradizione borghese, rimarrebbe secondo quest'ultimo confinato in un dualismo consolatorio, dove formale e informale sono in fin dei conti la stessa cosa. Secondo Fortini, le riflessioni adorniane sul carattere eversivo della forma avrebbero dato adito a tutte le “sciocchezze delle avanguardie”, che pretendono di mutare il reale contestandone unicamente la forma del testo, dimenticando quindi le altre forme del potere – situate al margine dell'opera poetica – dove le sorti dei destini generali

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>87</sup> T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., pp. 51-52.

<sup>88</sup> cfr. UDI, p. 296.

vengono decise.<sup>89</sup> In un saggio intitolato *Poesia e antagonismo* (1977) contenuto in *Questioni di frontiera*, l'autore precisava:

È insufficiente attribuire, come Adorno fa, alla «forma» della poesia (lirica) una autenticità e una innovazione che sarebbero eversive nei confronti del linguaggio logorato e della vita inautentica. Questa tesi (che, anche contro sua voglia, ha legittimato tutte le sciocchezze delle eterne avanguardie sulla infrazione verbale come strumento rivoluzionario) rimane prigioniera della antitesi fra la reificazione capitalista e lo *Schrei*, il grido, dell'arte.<sup>90</sup>

Per Fortini, le conclusioni di Adorno possono essere accettate «solo nella misura in cui fallisce l'ipotesi di una trasformazione degli uomini, che li renda capaci di formare intenzionalmente se stessi e la propria società».<sup>91</sup> Ancora sul finire degli anni Settanta – e quindi alle soglie del postmodernismo – le frasi di Adorno sulla funzione eversiva della forma,<sup>92</sup> il “grido dell'arte”, vengono percepite da Fortini come una «ripetuta sconfitta umana» di una realtà che ha smesso di disegnarsi altrimenti da quella che è, senza un progetto di rivoluzione o un'ipotesi di ridefinizione strutturale. Le operazioni avanguardistiche sul linguaggio vengono di conseguenza giudicate come stratagemmi mossi da una falsa coscienza, dal momento che esse non mirano a cambiare il contesto che sta loro attorno, ma anzi forniscono al potere capitalistico una ulteriore legittimazione data dall'immagine di falsa tolleranza che esso garantirebbe. D'altra parte, è necessario per Fortini cambiare *questa* realtà, non farne un'altra.<sup>93</sup> Per cogliere le sfumature che distinguono, seppur entro gli stessi limiti, le posizioni di Adorno e di Fortini, sarà opportuno approfondire il percorso diacronico del poeta-saggista, interrogando nel prossimo capitolo quell'*uso formale della vita* che rappresenta la chiave di volta delle proposte estetiche – e politiche – dell'autore, in una fase di ridefinizione necessaria del

---

<sup>89</sup> «In una sfera che respinge la mediazione con l'altro da sé, non resta luogo, è noto, che per l'estremo formalismo o per l'estremo informalismo; che spesso convivono. L'estremo formalismo non lascia nulla fuori testo; l'estremo informalismo, tutto», in QF, p. 148.

<sup>90</sup> QF, p. 147

<sup>91</sup> *Confini*, p. 35.

<sup>92</sup> «...ciò che noi intendiamo per lirica, prima che ne ampliamo storicamente il concetto oppure che lo volgiamo criticamente contro la sfera individualistica, ha in sé, quanto più per “puro” si spaccia, il momento della *frattura*. L'io che risuona nella lirica è un io che si determina e si esprime in quanto contrapposto al collettivo, all'obiettività; non è immediatamente tutt'uno con la natura alla quale si riferisce la sua espressione. Esso l'ha per così dire perduta e cerca di restaurarla animandola, sprofondandosi nell'io stesso», in T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 50.

<sup>93</sup> UDI, pp. 559-573.

ruolo politico dell'intellettuale. Per il momento, è opportuno tornare al dibattito con Spitzer, concludendo questo capitolo dedicato ai modi di lettura dell'opera letteraria.

Nella replica del 2 dicembre 1955 all'interpretazione fortiniana della lirica di Goethe, il critico viennese ribadiva la necessità di analizzare una poesia escludendo tutto ciò che è attorno al testo, spostando cioè una critica – marxista o antimarxista – «soltanto *dopo* la classe di letteratura e *fuori* della detta classe». <sup>94</sup> Interpretare il testo a partire dalla vita dell'autore significherebbe per Spitzer cadere in quella *biographical fallacy*, di cui Fortini si ricorderà qualche decennio dopo scrivendo la seconda nota a Manzoni sulla composizione dell'*Ognissanti*:

Non ci si accusi di *biographical fallacy*, perché il riferimento biografico qui è appena un sussidio filologico alla interpretazione. Ogni testo esiste nella tensione fra quel che è detto e quel che è taciuto; e quel che è taciuto non è, qui, il riferimento biografico, ma, attraverso di quello, è una sfera di desideri, di immagini, e, in definitiva, di conflitti che potremmo anche chiamare universali, non fosse che la loro universalità è legata al tempo, alla società e alla classe da cui sorge, ad un modo di vivere l'erotismo, la purezza, la verginità, la colpa, la santità, che è storico e, nello stesso tempo, è stato vissuto come assoluto. <sup>95</sup>

L'atteggiamento critico volto a rintracciare le tensioni tra testo e contesto viene da Spitzer considerato come dogmatico e totalitario, poiché esso aumenterebbe il rischio di proibire le "fantasie" soggettivistiche del lettore, "controllando", in maniera autoritaria, il momento libero della lettura. Per un intellettuale come Fortini che individua nell'estetica un ulteriore campo per strutturare un lavoro culturale all'interno di una società, questa proposta non può chiaramente essere accolta; pena, la ricaduta in quell'«estetismo deliquescente e gustativo» di cui Fortini dirà a proposito delle condizioni in cui versano gli studi sulla metrica, <sup>96</sup> nonché di una critica ancora legata alla crociana indistinguibilità tra forma e contenuto.

Alle due lettere di risposta del critico, Fortini ne aggiunge una sua inedita in *Verifica dei poteri*, incompiuta e mai spedita per «l'improntitudine di voler far lezione ad un uomo come Spitzer». <sup>97</sup> Nella lettera pubblicata nella raccolta di saggi del '65 è possibile

---

<sup>94</sup> VP, p. 213.

<sup>95</sup> NSI, p. 47.

<sup>96</sup> SI, 795 (n 19).

<sup>97</sup> VP, p. 207.

individuare un superamento dell'apparente "dogmatismo" sociologico e ricavare un elemento che qui può essere considerato come il nodo teorico attorno al quale si consolidano le riflessioni successive, ovvero la storicità del linguaggio, la quale, a detta di Fortini, sarebbe impossibile da considerare come una «allogria», nel senso crociano del termine.<sup>98</sup> Per fare un esempio più concreto, vorrei isolare di seguito una parte della lettera mai spedita a Spitzer, in cui Fortini esplicita il nucleo del suo pensiero estetico:

Mi ammetterò che per far nostri i presupposti del testo stesso, come lei dice («se è pastorale farsi pastori» ecc.), bisogna almeno capire di che cosa parla e, come mi pare dica Croce, sapere almeno, di fronte al primo verso del *Furioso*, che i cavalieri di cui si discorre non sono quelli della Corona d'Italia e che le armi non son quelle che si compravano dall'armaiolo all'angolo. [...] *Quella* lingua guardata ben attentamente avrebbe stillata la sua essenza storica, si sarebbe definita per quel che «è», a partire da quel che «non è». Ebbene io non riesco a vedere come questa «classe di letteratura» possa differire radicalmente da una seguente «classe di letteratura sociologica o allogria». Insomma ho sempre pensato che una lettura «dentro il testo», ossia una lettura «stilistica» dovrebbe condurre, se condotta con tutto il rigore di cui lei è maestro, ai medesimi risultati di una critica che parta dal «di fuori».<sup>99</sup>

Non sarebbe pertanto una deriva ideologica di una critica "casualistica" sottrarre il testo alla sua presunta "verità", quanto piuttosto un'azione derivata dalla stessa storicità del linguaggio che, ancor prima di mode, costumi e ideologie, si pone come un prepoetico discorsivo inaggrabile. Nel già citato scritto di *Poesia e antagonismo* del 1977, Fortini preciserà che non solo attraverso le *poetiche* o tramite il solo processo di costituzione dell'opera (la *poétique*) è possibile immaginare una membrana osmotica tra testo e contesto – un *confine* – attraverso cui far fluire nell'opera poetica le caratteristiche dell'universo dei bisogni e dei desideri e dei rapporti di classe; queste ultime continuerebbero altresì a "interreagire" a ogni esecuzione del testo, ad ogni fruizione – ogni singolo atto di utenza – e «ad alterare così il sistema dei rapporti fra i livelli»:

---

<sup>98</sup> «[...] Comprendo benissimo che ella opponga una analisi poetica della poesia ad una analisi sociologica, ossia, per fare un esempio, che Ella opponga la sua "stilistica" ad analisi, diciamo, del tipo di quelle di Lukács. Con le riserve fatte da Cases, io lo comprendo: c'è veramente fra quei due modi di critica una differenza tale di metodo che si può discutere della rispettiva validità ma non certo confonderli. Quello che non comprendo invece è come ella possa giungere a chiamare "allogria", nel senso crociano, la stessa storicità del linguaggio», in VP, p. 215.

<sup>99</sup> VP, pp. 215-216.

*I significati dei significanti fonosimbolici*, per esempio, e quelli del sistema delle convenzioni ritmico-metriche, per non dire le aree connotative delle scelte lessicali, sono significati costituiti storicamente che dalla dimensione esplicitamente «contenutistica» posseduta in altre età sono entrati nella penombra e ora parlano o sembrano parlare con la voce dell'inconscio, col «mistero della parola», con la grammatica dell'Altro... Quel che un tempo ebbe significato nella tradizione, ripetizione e stratificazione parla dai suoi ergastoli con apparizioni e misteri formali. Il morto afferra il vivo. Come testimoniano e provano, fra l'altro, le storie delle retoriche, delle precettistiche e degli stili, il fonosimbolismo delle allitterazioni, delle iterazioni e delle ricorrenze degli accenti prima di essere cultura in ombra fu cultura in luce, concezione diurna di una data società o classe. (E inversamente ogni giorno elementi extratestuali o contestuali cessano di essere percepiti come tali ed entrano nel repertorio degli elementi con cui si producono i testi).<sup>100</sup>

A partire da questa prospettiva, si potrà restituire la complessità dell'opera al tempo degli uomini, sottraendola al consumo isolato del singolo. Le opere del passato, in virtù di una storicità formale che passa attraverso il linguaggio e si sedimenta nella *memoria* culturale degli uomini, finiscono allora per rivelare una similitudine tra le tensioni irrisolte di quel passato e le più vive tensioni del nostro presente, non soltanto attraverso la composizione dell'opera in versi, ma nella sua fruizione, nella sua esecuzione. Allo stesso tempo, pur riconoscendo l'universalità assoluta degli uomini, lo scarto che ci separa da quel passato – conclude Fortini discorrendo di Auerbach – «ci spinge, individuandoci, a cercare nel futuro di noi stessi una soluzione a quella tensione e alla nostra: una compiuta dissimiglianza insomma o una intera adeguazione».<sup>101</sup> Bisognerà indagare allora in che modo questa formalizzazione della contraddizione tra principio di realtà e principio del piacere – detta in termini brutali – possa oggettivarsi nella creazione artistica. Non soltanto dunque nella ricezione delle opere del passato da parte del lettore di altre epoche, ma nella scelta compositiva dei versi, in vista di un mantenimento della carica rivoluzionaria che è insita in ogni grande opera di poesia:

educare alla lettura formale dei testi letterari non può che diventare anche e immediatamente educazione alla decifrazione dei sistemi semiologici transletterari e

---

<sup>100</sup> QF, pp. 144-145. «Il morto afferra il vivo» è un'espressione utilizzata anche da Marx nella *Prefazione alla prima edizione del Capitale*: «Oltre le miserie moderne, ci opprime tutta una serie di miserie ereditarie, che sorgono dal vegetare di modi di produzione antiquati e sorpassati, che ci sono stati trasmessi col loro corteggio di rapporti sociali e politici anacronistici. Le nostre sofferenze vengono non solo dai vivi, ma anche dai morti. *Le mort saisit le vif!*», Karl Marx, *Das Kapital*, (tr. it., Maria Luisa Boggeri, *Il Capitale*, libro primo, Editori Riuniti, Roma 1980<sup>9</sup>, p. 33).

<sup>101</sup> VP, p. 225.

transartistici; a una, chiamiamola così, strategia infradipartimentale, la quale conduca [...] «ad una più alta e inestinguibile contraddizione... fra l'illimitata capacità di gestire la vita e la sua illimitata infermità».<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> QF, p. 147; la citazione è riferita alla terza parte del saggio di *Verifica dei poteri* intitolato *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, di cui ci occuperemo nel capitolo che immediatamente segue; cfr. VP, p. 181.



### 3. DARE FORMA ALL'ESISTENZA

«Le impurità granulose e le venature di lava indicano un'unica dislocazione, o un'unica catastrofe, quale fonte comune della creazione delle forme».

OSIP MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*

«L'apparenza si afferma come unica realtà? Fingiamolo pure. Voler mutare le apparenze sarà dunque come voler mutare la realtà».

FRANCO FORTINI, *Un decennio di Postmoderno*

Stabilita un'idea di poesia come pratica materiale di un discorso che il poeta forma a partire da regole più o meno decretate in partenza – metrica come “composizione” – o che trae al momento dell'enunciazione come linguaggio in atto,<sup>1</sup> potrebbe essere utile chiedersi, ai fini del nostro percorso, in che modo sia possibile far coabitare *formalmente* la singolarità dell'esperienza storica più o meno organica – biografia – con la pluralità di voci e figure che coesistono nel tempo come *destini generali*. Analizzando la corrispondenza di Fortini con Spitzer nel solco del *Discorso su lirica e società* di Adorno, abbiamo visto in che modo, in virtù della storicità del linguaggio e della forma come “contenuto sedimentato”, il lettore di altre epoche possa essere in grado di trovare un nesso tra le composizioni del passato – apparentemente distanti dalla sfera del sociale – e il *suo* presente. Nello scarto tra le riflessioni estetiche di Adorno e di Fortini, abbiamo inoltre evidenziato come i due autori, seppur mossi da posizioni critiche comuni nei confronti del marxismo ortodosso, giungano a formulare due distinte proposte d'azione relative soprattutto all'aspetto pragmatico dell'opera d'arte sulla realtà. In questo capitolo vorrei invece tentare di delineare i presupposti teorici da cui Fortini muove per tradurre il rapporto tra “lirica” e società nella costruzione discorsiva della sua scrittura, fotografando una fase significativa del suo percorso intellettuale.

Si tratterà nello specifico di valutare in che modo l'esperienza soggettiva possa formalmente oggettivarsi mediante la pratica compositiva, in una prospettiva

---

<sup>1</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966 (trad. it. a cura di M. V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, p. 310).

rivoluzionaria di “storia contro la storia” che rifiuti sia il «vitalismo disperato [...] volto ad abolire ogni distinzione fra momenti e livelli di esistenze e di opere», sia il «formalismo esasperato, indifferente agli aspetti referenziali».<sup>2</sup> A differenza delle pagine precedenti, vorrei di seguito occuparmi del significato della *forma* dell’opera poetica, prendendo le mosse da alcune riflessioni fortiniane formulate in un preciso momento della storia culturale italiana – ovvero gli inizi degli anni Sessanta, caratterizzati dalla crisi dei movimenti di organizzazione culturale del decennio precedente – dov’è possibile riscontrare una nuova antropologia dell’intellettuale-poeta.

Tenendo conto delle successive riformulazioni dell’equazione forma-vita contenuta in un saggio di *Verifica dei poteri* – costantemente tenuta presente da Fortini, soprattutto in relazione alle sue scelte letterarie<sup>3</sup> – sarà possibile scorgere successivamente, sul piano della teoresi compositiva, una parziale contraddizione rispetto alle riflessioni sulla metrica di cui ci occuperemo nella seconda parte del lavoro; contraddizioni che verranno più ampiamente affrontate nella parte dedicata alla traduzione considerata come specola dalla quale individuare, sul piano discorsivo e “performativo”, il processo di soggettivazione e formalizzazione della vita teorizzato in un preciso momento storico-culturale dell’Italia del secondo dopoguerra, caratterizzato dalla comparsa di ciò che l’autore definisce il «muro del rischio».<sup>4</sup> Prima di procedere, è opportuno tuttavia svolgere alcune premesse metodologiche, utili a tracciare, nella struttura di questo lavoro, connessioni tra forma e significato.

---

<sup>2</sup> *Confini*, pp. 23-24.

<sup>3</sup> cfr. *Una lettera di Franco Fortini* (Lettera datata Milano, 25 giugno 1974), in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 402-405, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 426-429.

<sup>4</sup> «Negli anni Sessanta si è dispiegato il fallimento della favola riformatrice, tecnocratica e manageriale (che oggi ci viene riproposta da ben altre forze); si fece chiara ai più la corruzione o l’impotenza di una buona parte del personale politico; il formulario marxista fu ibernato dopo il 1956 di Budapest e Varsavia, fino a quando, nel dicembre del 1961, la stampa cinese non ebbe cominciato a parlare delle “divergenze tra il compagno Togliatti e noi”; fu revocata in dubbio l’interpretazione sovietica di un quarantennio di storia mondiale; gli Stati Uniti produssero, come mai nel ventennio precedente, una furiosa opposizione interna; i temi della lotta internazionale, da Cuba a Israele, alla Bolivia, al Vietnam, all’Indonesia, al Congo si riproposero con prepotenza e intervennero nella nostra vita quotidiana. Gli anni Sessanta ci hanno messi con le spalle al muro, al muro del rischio, intendo. L’ultima parte di quel decennio ha poi visto il manifestarsi dello sforzo reazionario e la risposta che l’ha fermato; e alcune vie ad una gestione diversa del sindacato e della scuola. Una ipotesi di altra vita collettiva. Ecco perché gli anni Cinquanta possono tingersi di nostalgia. Le scelte erano più semplici», IN, pp. 20-21; cfr. anche *Il muro del rischio*, IN, pp. 15-19.

### 3.1 Per un'indagine stratigrafica

Per accompagnare la lettura dell'*opera omnia* di Fortini è stata avanzata di recente la proposta di un manuale a più volumi volto a riportare la precisa collocazione degli eventi a margine di ogni testo di saggistica o di poesia dell'autore.<sup>5</sup> Impegnandosi a fornire «tutte le informazioni indispensabili per chi volesse leggere e studiare Fortini senza aver avuto, per età anagrafica o possibilità di studio, modo di sapere chi fosse e cosa abbia detto e scritto nel corso della sua vita»,<sup>6</sup> lo strumento di supporto garantirebbe al destinatario del presente la conoscenza dei fatti storici analizzati dall'autore nel tempo e progressivamente *verificati* con la sua scrittura. Malgrado il taglio didattico e compilativo, la proposta ha il merito di evidenziare una difficoltà reale per il destinatario degli scritti di Fortini, tra le più immediate per chi intende avvicinarsi alla sua opera: quel passato prossimo che caratterizza le prose fortiniane risulta per chi legge un segmento temporale rimosso, nei contenuti e nelle forme.

Le ragioni di tale *oblio* non vanno unicamente imputate al tramonto di un'etica discorsiva oggi tacciata di anacronismo e sepolta sotto etichette luttuose come “morte della letteratura” e “fine della storia”; esse andrebbero piuttosto ricondotte sullo sfondo di quella «tolleranza repressiva»<sup>7</sup> che ha portato gradualmente al controllo dell'*attenzione*<sup>8</sup> e del sapere in virtù di un progressismo «dove si vedono i risultati vicini e non quelli lontani», al quale contrapporre, nel migliore dei casi, una narcolessia rivoluzionaria arrestata al momento dell'immediatezza, alla «negazione come in un letto, in un treno di pendolari o in una droga».<sup>9</sup> Secondo Fortini, l'oblio del passato non interessava soltanto la dimensione collettiva del presente, ma investiva, parallelamente, le singole esistenze individuali, inghiottite in quella stessa mutazione che aveva portato anche le università ad accogliere una prospettiva antistoricistica e nichilistica.<sup>10</sup> Il controllo dell'oblio e l'espropriazione del “ricordo” e dunque, della tradizione, senza a questa attribuire alcun

---

<sup>5</sup> Ezio Partesana, *Progetto di un manuale per Fortini*, in «Poliscritture laboratorio di cultura critica», 10 maggio 2014 <http://www.poliscritture.it/2014/05/10/progetto-di-un-manuale-per-fortini/>

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> cfr. Herbert Marcuse, *Repressive tolerance*, in Robert Paul Wolff, Barrington Moore Jr., Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Beacon Press, Boston 1965, pp. 95-137 (tr. it., *Critica della tolleranza*, Einaudi, Torino 1968). Cfr. anche UDI, p. 211; UDI p. 514.

<sup>8</sup> cfr. *infra*, 6.2. Si veda in particolare *Attenzione e libertà*, in OI, pp. 939-940.

<sup>9</sup> IN, pp. 15-16.

<sup>10</sup> *Confini*, pp. 20-22. Si veda inoltre il saggio di Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004 (tr. it. Monica Fiorini, *Umanesimo e critica democratica*, il Saggiatore, Milano 2007).

significato statico o ieratico, venivano rispettivamente intesi dall'autore l'uno – citando Le Goff – come tra i «più spietati strumenti del potere»,<sup>11</sup> l'altro come «il vero esito della colonizzazione».<sup>12</sup> La rimozione del passato prossimo si configura come un processo che investe non soltanto gli eventi storici, ora relegati a tabelle di manuali scolastici, ma gli stessi attori che hanno rifiutato di abbracciare il razionalismo progressista o di retrocedere verso l'arcaismo estetizzante. La stessa scomparsa dell'opera e della figura intellettuale di Fortini dall'orizzonte d'attesa del presente può essere interpretata non soltanto in relazione al dileguarsi dei destinatari verso cui la sua scrittura era orientata, ma a un mutamento dell'idea stessa di politica «come fare cosciente e possibilità comune di emancipazione».<sup>13</sup>

In un articolo apparso sul «manifesto» il 24 dicembre 1985 Fortini osservava che «la memoria non è ricordo di fatti, di episodi e neanche documentazione di clima, di temperie, di contesti [...]; memoria è soprattutto giudizio storico, è giudizio storico quello che fa capire quello che abbiamo davanti e non soltanto quello che abbiamo alle spalle».<sup>14</sup> Nei suoi interventi di saggistica e nella sua opera in versi, l'autore enuncia d'altra parte una strategia di resistenza del presente che deve tener conto dello scarto irriducibile con il lettore, in una storia che può e deve farsi allegoria, ovvero ponte tra destini passati e futuri. Bisognerà pertanto interpretare la presunta “difficoltà” di leggere Fortini nel presente come deriva storica di un mutamento di rapporti ancora in atto, facendo cioè lezione di quella “disattenzione” al fine di superarla, interrogando il passato prossimo in rovina. Potrebbe allora diventare possibile il recupero di quella tensione tra morti e venturi come cifra autentica del pensiero fortiniano, finalizzato a rompere la linea progressiva

---

<sup>11</sup> SE, p. 1580.

<sup>12</sup> SE, p. 1586; qualcosa di simile si legge in *Eros e civiltà* di Marcuse: «Il fluire del tempo è il più naturale alleato della società nel suo intento di conservare legge e ordine, posizioni conformiste e istituzioni che relegano la libertà nel campo delle eterne utopie; il fluire del tempo aiuta gli uomini a dimenticare ciò che è stato e ciò che potrebbe essere: esso fa sì che essi dimentichino un migliore passato e un futuro migliore. [...] Contro questo fatto di arrendersi al tempo, il restaurare i diritti del ricordo, quale veicolo di liberazione, è uno dei compiti più nobili del pensiero»; in Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964, pp. 184-85. Il concetto di «controllo dell'oblio» verrà ripreso nel capitolo decimo di questo lavoro (cfr. *infra*, 10.2).

<sup>13</sup> Daniele Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 69-85.

<sup>14</sup> DIS-I, p. 247.

della storia attraverso quel «balzo di tigre nel passato» (*Tigersprung ins Vergangene*) descritto da Benjamin nella sua quattordicesima tesi di filosofia della storia.<sup>15</sup>

Per riprendere una formula utilizzata da Riccardo Bonavita a dieci anni dalla morte del poeta, diventa necessario guardare all'intera opera di Fortini facendo «un buon uso della distanza».<sup>16</sup> Così formulata, l'espressione di Bonavita presta il fianco a facili fraintendimenti e andrà per questo precisata: interporre una distanza tra lettore e autore, «che è un atto indispensabile per fare il proprio lavoro di critico», potrebbe in effetti apparire come «un *prenderne* distanza, allontanarsene, dissociarsi, tutte azioni che portano in sé i connotati del tradimento».<sup>17</sup> Tuttavia – secondo Bonavita – la distanza storica o antropologica tra universi culturali andrà considerata come una risorsa ermeneutica prima ancora che come un ostacolo, in grado cioè di rendere possibile una visione che non pretenda di dichiararsi superiore o più vera, ma che semplicemente colga «relazioni rese visibili dalla diversità dell'angolo prospettico».<sup>18</sup> Il paradosso rischia solo in apparenza di trasformarsi in una *impasse*:

per capire Fortini, per capirlo sul piano letterale, [...] per decifrarlo, dobbiamo servirci del suo pensiero, della sua teoria della letteratura, della o delle sue poetiche, dei suoi saggi critici. Ma, per interpretarlo, dobbiamo mettere a distanza quello che lui stesso dice di voler dire, e analizzare il significato «pratico» e *implicito* che le scelte letterarie e i ragionamenti teorici espliciti assumono nel gioco di spinte e contropunte, nella lotta e concorrenza tra le opzioni estetiche e politiche in cui puntano a imporsi.<sup>19</sup>

Come inoltre ha osservato Francesco Diaco, è possibile cogliere nella parabola fortiniana un assioma generale, una legge che si stabilisce tra le trasformazioni del tono dell'autore e i mutati eventi del reale. Secondo Diaco, infatti, «l'estensione temporale della prospettiva fortiniana è inversamente proporzionale alla presenza di possibilità rivoluzionarie. Lo sguardo si allunga e si distacca dall'oggi quando il presente appare chiuso e congelato; lo sguardo si accorcia e si accosta all'oggi quando il presente lascia

---

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen*, in Id., *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi, Torino 2014 (Prima edizione «Saggi»), p. 84.

<sup>16</sup> Riccardo Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in DISF, pp. 185-194.

<sup>17</sup> DISF, p. 185.

<sup>18</sup> DISF, p. 192; cfr. anche Guido Guglielmi, *La parola del testo. Letteratura come storia*, il Mulino, Bologna 1993.

<sup>19</sup> DISF, p. 191.

scorgere spiragli per l'azione».<sup>20</sup> A partire da queste osservazioni, sarebbe pertanto possibile sottrarre la figura di Fortini al giudizio – cristallizzato fino ad oggi – che configura la sua opera «come una parabola discendente, come un'*anticlimax* inarrestabile», leggendovi semmai «un movimento alternato di avvicinamento e di allontanamento a seconda della situazione extratestuale».<sup>21</sup> Un movimento che può essere individuato – come vedremo a partire dal capitolo successivo – nelle stesse riflessioni sulla metrica. Discutendo dell'opera di Proust, lo stesso Fortini, formulava un giudizio che è qui possibile utilizzare come premessa allo studio della sua biografia letteraria e intellettuale:

Bisogna che quel tanto di immediatamente trasmesso, con i nostri padri, dall'inizio del secolo e che ci tocca come per memoria d'una personale esperienza, scompaia. Quando la superficie affascinante dell'opera sarà divenuta o inaccessibile ad un lettore non armato di filologia o spenta affatto, allora – com'è accaduto a tanta statuarìa policroma – le strutture profonde appariranno.<sup>22</sup>

A partire da queste riflessioni, si potrebbe tentare allora una lettura retrospettiva della sua opera, accompagnata dallo studio filologico che deve essere posto a fondamento per ogni operazione di critica. Detta altrimenti, sarebbe possibile impostare una lettura di Fortini muovendo dai suoi ultimi interventi saggistici, per risalire all'indietro fino a quell'immediato dopoguerra che ha subito – già nel presente in cui l'autore scriveva – una sostanziale rimozione nella coscienza collettiva.<sup>23</sup> Tale operazione potrebbe in un certo senso agevolare l'osservazione più diretta delle rovine di un paesaggio storico, partendo, come in *stratigrafia*, dal livello di formazione più recente per risalire agli strati più antichi, collocati al di sotto dell'ultima sovrapposizione.<sup>24</sup> Adottare questa strategia di lettura consentirebbe inoltre di valutare la storia senza limitarsi alla concatenazione evenemenziale dei manuali, alla cronologia, permettendo così di scorgere quel passato “remoto” nel presente in forma allegorica e farne in seguito un «buon uso», come recita il

---

<sup>20</sup> Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 29.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> VP, p. 319.

<sup>23</sup> cfr. DI, pp. 27-51.

<sup>24</sup> cfr. Erminio Risso, *Maggiani incontra Fortini*, in F. Fortini, *Il dolore della Verità. Maggiani incontra Fortini*, Pietro Manni, Lecce 2000, pp. 10-11: «Invece di essere, secondo le regole abituali, la cronologia a dettare i modi della comunicazione, sono il procedere del discorso e i diversi punti toccati che portano Fortini a rimettere in gioco e a rivisitare le proprie opinioni e interpretazioni, nonché le posizioni in quello che era il dibattito dell'epoca».

sottotitolo dell'ultimo saggio di Fortini:<sup>25</sup> un buon uso delle rovine e della distanza, di un passato che va configurato, «quando se ne abbiano le forze, *a partire da un futuro prossimo* o, se così vogliamo, *da una meta*».<sup>26</sup> Tale è come vedremo il senso dell'«uso formale della vita» di cui ci occuperemo nei paragrafi che seguono.

Il lettore che abbia scelto di seguire Fortini muovendo dalle più recenti “rovine” – operazione che nel primo capitolo abbiamo compiuto in poesia, esaminando il componimento conclusivo di *Composita solvantur* – troverà nelle pagine di *Extrema ratio* un'immagine significativa delle linee teoriche fino a questo punto analizzate. Franco Fortini e Remo Bodei passeggiano sotto i portici di via Po di Torino, discorrendo dello sterminato cartone di David conservato a Versailles, scelto dall'editore Einaudi per l'edizione del 1989 di *Verifica dei poteri*. Commentando il *Giuramento della pallacorda*, Fortini scrive:

David mi pare un pittore d'ingegno; però tutt'altro che grande. Al Louvre l'ho sempre osservato con attenzione [...]. L'autore degli *Orazi* e della *Incoronazione* ha qualche ritratto molto bello, la Récamier per esempio, ma i quadroni sono tristi e tutti di testa [...]. Di testa, di metodo; di “sistema”. Certo il suo teatro storico, il palcoscenico delle sue *Sabine* e di questo *Serment du Jeu de Paume*, mostrano una intelligenza molto acuta, di storico più che di cronista. Ai grandi spazi delle pareti affida la presenza della “fredda posterità”. Quelle pareti vuote sono la Rivoluzione [...] sono gli spazi della scena teatrale, la quarta parete...<sup>27</sup>

Dopo aver condotto nel dettaglio la descrizione della scena di Versailles, Fortini conclude citando Starobinski, che a proposito del *Giuramento della pallacorda* osserva: «David rinnova il gesto degli Orazi, trasmettendolo alla folla dei deputati: questa volta al centro della composizione non è più un fascio di armi, ma la carta scritta, il proclama letto da Jean Sylvain Bailly. La tensione che anima quest'opera è di essenza più astratta: quella che si stabilisce tra l'immagine individuale degli attori e l'unità commovente dell'insieme

---

<sup>25</sup> F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990 (in *infra* ER). Si noti il calco compiuto da Bonavita dell'espressione *Per un buon uso della distanza*, nonostante l'autore dell'intervento dichiarò in apertura di non conoscere la fonte della reminiscenza: «Quando ho scelto il titolo di questo intervento ero convinto d'averlo inventato di sana pianta. Poi mi sono accorto di aver variato quello di un famoso libro di Pierre Vidal-Naquet su Flavio Giuseppe: *Il buon uso del tradimento* [...]. Può anche darsi che la vera matrice di entrambi i titoli sia un'altra e che mi sfugga», in DISF, p. 185. Sull'equazione distanza-tradimento è impostata la contraddizione metodologica di Bonavita.

<sup>26</sup> IN, p. 23.

<sup>27</sup> ER, pp. 22–23.

[...] non un insieme collettivo ma un insieme di singoli ritratti».<sup>28</sup> In un secondo bozzetto dell'opera conservato al Museo di Versailles – scelto non a caso dall'editore inglese per la copertina di *Test of Powers* (2016), quasi il negativo di quella Einaudi dell'89 di *Verifica dei poteri*<sup>29</sup> –, Starobinski fa notare come David, pur tratteggiando il profilo degli attori della scena in nudo atletico, alla maniera antica, tenga a precisare i tratti del viso giustapponendo al corpo atletico l'esattezza del ritratto, marcando in questo modo il riferimento alla coscienza individuale degli attori sulla scena: «un'altra conferma della intelligenza dell'artista», aggiunge Fortini, «una folla, sì, ma di individui».<sup>30</sup> Si condensa nell'immagine la visione allegorica di un “soggetto” che si accorda a partire dall'unione con gli altri, pur nelle contraddizioni e nei limiti dell'uso strumentale del quadro di David a duecento anni dalla Rivoluzione Francese esposte da Fortini nel saggio di *Extrema ratio*.<sup>31</sup>

L'allegoria del *Giuramento della pallacorda* potrebbe rivelarsi indicativa per enunciare alcuni aspetti del procedimento di composizione in versi impiegato da Fortini nella scansione delle sue raccolte in versi. Un ulteriore passaggio del *Rede über Lyrik und Gesellschaft* di Adorno – citato da Fortini in uno scritto degli anni Settanta<sup>32</sup> – consente d'altra parte di sovrapporre il quadro di David al movimento di costruzione formale dell'opera poetica. Secondo Adorno:

Non soltanto il singolo è in sé socialmente mediato e non soltanto i contenuti suoi sono al tempo stesso sempre anche sociali. Al contrario anche la società si forma e vive soltanto in virtù degli individui di cui essa è la quintessenza. Se una volta la grande filosofia costruì la verità, oggi purtroppo disprezzata dalla logica scientifica, secondo la quale soggetto e oggetto non sarebbero in generale poli rigidi e isolati bensì potrebbero venir determinati soltanto in base al processo in cui si consumano e si mutano reciprocamente, allora la lirica è prova estetica di quel filosofema dialettico.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Jean Starobinski, *1789: les emblemes de la raison*, Flammarion, Paris 1973, pp. 89-90 (trad. it. *1789, i sogni e gli incubi della ragione*, Garzanti, Milano 1981).

<sup>29</sup> F. Fortini, *A Test of Powers. Writings on criticism and literary institutions*, Seagull Books, London 2016.

<sup>30</sup> ER, p. 25.

<sup>31</sup> cfr. ER, p. 26.

<sup>32</sup> Mi riferisco al già citato saggio *Poesia e antagonismo* (1977), in QF, pp. 142-150.

<sup>33</sup> T. W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in Id., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1958 (tr. it. *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979, vol.1, p. 54).

Al fine di cogliere ulteriori differenze tra il pensiero di Fortini e quello di Adorno, proverò a collocare il discorso su «lirica e società» entro i confini di un determinato contesto storico, e cioè in quel momento di radicale trasformazione culturale che liquida le «generose confusioni» dell'immediato dopoguerra italiano ancora aperte, negli anni Cinquanta, a un'ipotesi rivoluzionaria.<sup>34</sup> La domanda da porre a fondamento di queste pagine sarà la seguente: è possibile accogliere ancora un'azione sul reale da parte del poeta che intende continuare a scrivere versi, in un momento in cui la storia occidentale ha "tolto" allo scrittore il mandato sociale? Ma soprattutto: in quali termini è possibile impostare una via estetica all'azione sottratta sia alla *teologia critica* sia al razionalismo borghese e dunque aperta alla prassi di trasformazione dell'uomo nella società?

### 3.2 Letteratura e industria culturale

Sin dalle prime pagine dell'introduzione del 1965 a *Verifica dei poteri*, della coppia «lirica e società» Fortini lamenta la sparizione del secondo termine. Se la figura alla quale «Ragionamenti» si ispirava era quella del «critico come il diverso dallo specialista, come colui che discorre sui rapporti reali fra gli uomini, la società e la storia loro, a proposito e in occasione della metafora di quei rapporti, che le opere letterarie sono»,<sup>35</sup> agli inizi degli anni Sessanta, pur rimanendo in parte fedele a questo atteggiamento, Fortini è obbligato a mutare strategia, indagando i motivi che avevano portato alla scomparsa di un ambiente entro cui inserire tali riflessioni. In un contesto politico-culturale dove gradualmente si affermava una società concepita come il «risultato passivo della disgregazione d'ogni particolarità», fondata sul profitto e sull'alienazione degli strumenti del lavoro e della stessa esistenza degli uomini nel tempo, quale spazio poteva darsi per il critico-saggista e – in generale – per lo scrittore-poeta un tempo investito da un mandato storico e sociale, tanto più che, continuando a praticare una quanto mai ridotta azione letteraria nella nuova società industriale, egli rischiava persino di venir inteso come pensatore reazionario? A quale interlocutore rivolgersi, senza cadere nella finzione dei giornali e dei volumi di

---

<sup>34</sup> «Quella che potremmo chiamare letteratura in servizio permanente effettivo ha dichiarato morta la letteratura *engagée* fin dal '47. I miei coetanei militanti nei partiti di sinistra o che occupano una posizione di sinistra letteraria hanno proclamato la sua morte intorno al '55-56. Credo che come moda degli anni '45-'50 sia totalmente scomparsa, ma che come esigenza tenda a riproporsi continuamente nel nostro secolo come nel corso dell'Ottocento. La nuova letteratura italiana nasce quasi tutta dall'esperienza dell'impegno politico o comunque da una presa di posizione nei confronti dei grandi avvenimenti politici», UDI, p. 47.

<sup>35</sup> VP, p. 373.

critica confinati in uno spazio “civile” e settoriale, e dunque esclusi dall’azione diretta di trasformazione del reale ridotto ora a mondo «generalizzato e scientifico»?

Ridurre la poesia al silenzio dichiarando la sconfitta di un credo militante significava per Fortini esporsi di nuovo alla minaccia del disimpegno politico, retrocedendo a una forma di ermetismo che negli anni della guerra era stato per lui colpevole di connivenza col regime fascista, avendo preferito un estetismo delle lettere alternativo alla prassi politica, in luogo di un’opposizione formale etica ed estetica. Per dirla con Lenzini, «chi aveva per tempo diagnosticato la “fine del mandato sociale degli scrittori”, criticando le facili consolazioni del cosiddetto “impegno”, non per questo poteva aderire a una nozione puramente estetica dell’arte, e tanto meno la sua riduzione a *entertainment*». <sup>36</sup> Tuttavia – precisa Fortini – non bisogna intendere le ipotesi d’azione di *Verifica dei poteri* come “speranze” a breve scadenza, dal momento che è impossibile situare la speranza in un immediato presente ed essa parla semmai a un futuro di altri che verranno (nei versi indirizzati a Pasolini di circa dieci anni prima, la speranza veniva declinata come un «*convulso passo / di bestia, entro di noi, che viene e va*»). <sup>37</sup>

Alla domanda «com’è possibile la letteratura?» Fortini invitava un destinatario non più in maniera chiara e omogenea collettivo, ma relegato «al confine fra certezza e precarietà, fra partecipazione all’esistenza e diniego di essa», a strappare a quell’apparente Altro e Diverso «la maschera incantevole e repulsiva del Sacro», <sup>38</sup> al fine di svelare la più autentica natura di uomini:

non trasfigurati da lontananze storiche o geografiche o sociali, anzi fatti simili, anche se da quelle provengono, ai visi quotidiani che incontriamo, al nostro aspetto stesso: in un loro complesso, articolato, talora contraddittorio agire verso una finalità ora soggettivamente cosciente ora oggettivamente determinata da una coscienza non individuale. <sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Confini*, p. 6.

<sup>37</sup> F. Fortini, *Al di là della speranza (Risposta a Pasolini)*, in VPD, p. 794; cfr. *infra*, 8.3.

<sup>38</sup> VP, pp. 379-380. Si veda a tal proposito il saggio di Ernesto De Martino antologizzato da Fortini in *Profezie e realtà del nostro secolo nel 1965 (Profezie)*, pp. 531-551). Ma anche e soprattutto *Profezie*, p. XIX: «Sembra finalmente probabile – seppure con le cautele consigliate da questo genere di ipotesi – che il “conflitto storico cui si accennava in principio sia tornato a fondarsi ideologicamente come “conflitto del riconoscimento”; per impiegare un classico termine hegeliano. Si direbbe che mai come nella nostra età il tema del Riconoscimento e quello dell’Altro e del Diverso siano diventati i temi stessi delle nostre esistenze».

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Il compito del poeta non sarebbe più stato quello di guidare il popolo in vista di una rivoluzione attuabile nell'immediato domani, ma di combattere per gli uomini vicini o lontani contro una riduzione della dialettica a «formicolio che può rifarsi inarrestabile», contro un silenzio che rischiava di confondere i destini generali in una «oscurità che altri secoli avrebbero chiamata “notte dell'anima”». <sup>40</sup> Detto altrimenti, si trattava per lo scrittore di indicare – a partire dall'organizzazione dell'opera in versi – una nuova meta *futura*, ovvero una direzione storica alternativa della cultura, senza per questo abbandonare il momento estetico dell'azione utilizzando la forma non soltanto come strumento di contestazione dell'ordine socioeconomico informale – come voleva Adorno – ma come indice figurale di una realtà verso cui tendere. Una forma che – lo vedremo nel capitolo successivo – era da intendersi anche come *figura*.

Tramontata la funzione sociale dello scrittore – recensendo circa vent'anni dopo *Aracoeli* di Elsa Morante, Fortini dichiarerà che dopo quello sociale e politico, alla letteratura era stato tolto anche il mandato etico e religioso <sup>41</sup> – “rimaneva” al poeta il dovere di individuare le istanze di liberazione degli oppressi e portarle alla luce dalle regioni in cui l'oblio del potere li aveva collocati; e da quel luogo porsi in ascolto di un moto di liberazione che – scrive l'autore – possiede una sua legge interna, «organizza il proprio rischio secondo una *metrica*, ha un suo modo di protendersi in clausole e cadenze, che sembra e forse è quello stesso delle opere di poesia, scritte o da scrivere». <sup>42</sup> Sulla base di tali riflessioni, Fortini formulava nelle pagine di *Verifica dei poteri* quell'«uso formale della vita omologo all'uso letterario della lingua» accolto nello scritto che ha attirato le critiche più aspre al volume. <sup>43</sup> Una conferma – aggiungerei – che quelle dichiarazioni avevano toccato un punto nevralgico dell'organizzazione culturale dell'Italia del miracolo economico, la cui classe intellettuale era pronta a rifiutare, con una forma di razionalismo, il valore politico della letteratura, e per la quale le formulazioni di Fortini apparivano dogmatiche e, in un certo senso, reazionarie, eredi del *formalismo* borghese.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> SE, p. 1599.

<sup>42</sup> VP, p. 380 (c. vo mio).

<sup>43</sup> Tra tutti, cfr. Alberto Asor Rosa, *L'uomo, il poeta*, «Angelus Novus», 1965, nn. 5-6; ora in Id., in *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Einaudi, Torino 2011, pp. 95-138, cfr. anche Id., *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 231-271.

La possibilità di conservare la dimensione estetica dell'azione sul reale veniva interrogata in *Al di là del mandato sociale* senza del resto oltrepassare il limite insidioso dell'estetismo soggettivistico, nonché contestando, allo stesso tempo, la trasformazione dell'intellettuale a intellettuale-massa assorbito entro gli stessi schemi riprodotti da una società fondata sul «principio di prestazione» come «forma storica prevalente del *principio di realtà*». <sup>44</sup> In altre parole, diventava prioritario ridefinire il significato di una funzione *politica* della poesia, non necessariamente relegata ai soli contenuti dell'impegno, quanto piuttosto imbevuta di una tensione tra dominanti e dominati nella forma, da riconoscere in vista di una libera coesistenza tra singoli e collettività. <sup>45</sup> Data la natura problematica dell'operazione, risulta quasi del tutto impossibile non registrare – come vedremo – la presenza di un'ambiguità di fondo nell'equazione proposta da Fortini. Del resto, si trattava di elaborare per l'autore una via d'uscita a un'evidenza posta a margine dell'intervento di *Verifica dei poteri* di cui ci occuperemo: «davanti al tribunale della ragione teorica e pratica che ha formato il mondo del principio di prestazione, l'esistenza estetica è condannata». <sup>46</sup>

Nelle pagine che seguono, vorrei prendere in esame alcune dichiarazioni contenute nella terza e ultima parte del *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, il cui significato paradossale risiede «nella difesa del potere dell'estetico come piano della formalizzazione del negativo e della costruzione critica del soggetto». <sup>47</sup> La lettura del saggio permetterà di valutare retrospettivamente la portata delle riflessioni sul metro e sul ritmo entro i confini di una prospettiva critica e filologica trasversale, aperta a una “nuova” idea di prassi formulata negli interventi raccolti nel volume del '65.

### 3.3 Uso formale della vita

Frutto di un attento lavoro di fusione di diversi articoli pubblicati tra il 1964 e il 1965, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* rappresenta – insieme ad *Astuti come colombe* – il centro di massa attorno al quale gravitano gli scritti più o meno organici di *Verifica dei*

---

<sup>44</sup> H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., p. 30.

<sup>45</sup> Sulla stessa critica della riduzione della poesia a tema, si veda la risposta di Fortini all'inchiesta su «letteratura e industria» promossa dal «Menabò», dove l'autore poteva dichiarare che «l'industria non è un tema, è la manifestazione del tema che si chiama capitalismo», cfr. *Astuti come colombe*, VP, p. 53 (c. vo dell'autore).

<sup>46</sup> H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., p. 138; si ricordi, come osservato sopra, che Fortini aveva letto il libro in versione inglese, acquistato nel 1955 a Londra.

<sup>47</sup> Daniele Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, manifestolibri, Roma 2006, p. 187.

*poteri*,<sup>48</sup> volti ad affermare, cadute le concrete istanze “rivoluzionarie” e rifiutati con fermezza i dogmi della nuova società, non altro che la difesa ultima della poesia.<sup>49</sup> Malgrado la costante diffidenza di Fortini nei confronti di un’espressione poetica svincolata dalla coscienza di un’azione pratica sul mondo, la scrittura in versi non viene mai del tutto rimossa dal suo universo simbolico, mai definitivamente esclusa dalla dimensione pratica dell’esistere; essa viene al contrario assunta al fine di mantenere aperta una dialettica che esibisce costantemente la sua contraddizione («La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» sono i versi conclusivi del suo componimento più celebre).<sup>50</sup> Un breve accenno alla genesi della terza parte del saggio intitolata *Al di là del mandato sociale* potrebbe risultare utile per comprendere il mutamento che si concretizza nel corso della stesura dello scritto più denso di *Verifica dei poteri* e che si esprime soprattutto nella variazione del titolo dello stesso intervento presentato in due riviste.

Dopo aver pubblicato una parte del saggio nel ’64 sui «Quaderni Piacentini» – *Mandato degli scrittori e limiti dell’antifascismo. III La fine del mandato sociale* – accompagnata da una breve premessa che svolge la funzione di raccordo delle argomentazioni precedenti, Fortini rielabora l’intervento nell’anno successivo e lo presenta, con una serie di varianti, su «Rinascita» con il titolo che sarà poi quello definitivo, ovvero *Al di là del mandato sociale*. Il superamento dell’atmosfera luttuosa, direi quasi escatologica del primo titolo – si percepisce, in definitiva, l’aria della *fine* di un mondo, quello delle lettere –, dovrà quantomeno essere rilevato, se non interamente problematizzato, alla luce della *formamentis* di Fortini, la cui scrittura rimane aperta in un movimento verso una meta, caratterizzato da un attento lavoro di pianificazione e di indagine degli strumenti a disposizione dell’intellettuale nel presente, soprattutto tra i meno immediati o nascosti o screditati dall’opinione comune. A differenza dei precedenti scritti di *Verifica dei poteri* – in particolare, rispetto alle prime due parti di *Mandato degli scrittori* o ad *Astuti come*

---

<sup>48</sup> VP, p. 130; cfr. nota in SE p. 1763: c) *Al di là del mandato sociale*: risulta dalla fusione, con varianti, di due articoli, *Mandato degli scrittori e limiti dell’antifascismo. III La fine del mandato sociale*, «Quaderni Piacentini» III, 17-18, luglio-settembre 1964, pp. 5-10, e *Al di là del mandato sociale*, «Rinascita», XXII, 11, 13 marzo 1965.

<sup>49</sup> A. Asor Rosa, *L’uomo e il poeta*, cit., p. 127: «A leggerla tra le righe, l’intera argomentazione di *Verifica dei poteri* cerca soltanto questo»; nell’articolo di Asor Rosa del ’65, tale difesa assume tuttavia i connotati di «risorsa da disperati, cui importa assai più la sopravvivenza del proprio credo che l’adesione ad un movimento reale di lotta».

<sup>50</sup> UVPS, p. 238.

*colombe* –, al moto critico/distruttivo si sostituisce adesso un carattere «paradossalmente propositivo».<sup>51</sup>

Sul finire degli anni Cinquanta, e dunque in seguito all'esperienza dei *Dieci inverni*, l'impegno più esplicitamente militante di Fortini risulta in un certo senso ridotto, mentre si intensifica – come vedremo – la produzione a carattere letterario. Durante questi anni di “crisi” operativa, la dimensione estetica si presenta per Fortini come uno spazio ultimo di contestazione e di paziente addestramento, a partire dal quale riflettere – lungi dalle illusioni avanguardistiche – sulla direzione politica dell'uomo nella società. In una lettera a Noventa dell'11 marzo 1958 riportata da Lenzini nella cronologia del “Meridiano”, Fortini poteva scrivere:

Io ho tagliato accuratamente tutti i miei “legami”; o altri li ha tagliati per me. Lasciato il PSI, lasciati gli amici di “Ragionamenti”, sono, come forse sono sempre stato o avrei dovuto essere, persona privata; ch'è forse uno dei modi più persuasivi di esser persona pubblica.<sup>52</sup>

L'opposizione tra pubblico e privato – e dunque tra biografia e destini generali, tra anima e storia – rappresenta un punto delicato sul quale bisognerà tornare a riflettere; oggetto, come vedremo fra poco, delle più decise obiezioni rivolte al poeta in seguito alla pubblicazione di *Verifica dei poteri* e, in particolare, del saggio più corposo di cui intendo occuparmi in queste pagine. Accogliendo la lezione fortiniana sulla critica letteraria, integrata con la strategia del «buon uso della distanza» sopra descritta, si tratterà di verificare la possibilità dell'opera di poesia di indicare, col suo processo di formalizzazione, un'azione politica rivoluzionaria intesa come continua proposta di mutamento delle condizioni reali.

Bisognerà in primo luogo storicizzare il saggio di *Verifica dei poteri*, al fine di evitare di fornire, in questa prima parte del lavoro, una semplice galleria di motivi teorici separati dall'evoluzione delle forme nella storia. In una delle sue ultime interviste del 1993, Fortini ricordava di aver «abbastanza presto avvertito che l'aspetto storico-sociale della poesia non coincideva con quella che allora fu considerata la poesia *engagée*»:

---

<sup>51</sup> D. Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, cit., p. 181.

<sup>52</sup> SE, p. CVIII.

La scelta di Éluard e Aragon fu proprio questa. C'era una poesia éluardiana *engagée*, ma non aveva niente a che fare col tipo di *engagement* di altro genere. Da allora, inoltre, ho sempre pensato, con Adorno, che la poesia contenga un elemento eversivo non nei suoi contenuti, ma nella sua forma. Il cantore un tempo, dopo aver allietato il signore con i suoi versi, passava la notte in una squallida osteria come il resto della servitù, perché questa era la sua posizione sociale.<sup>53</sup>

Tramontata la possibilità di una reale incidenza dello scrittore sulla realtà e insieme conclusosi in Italia il processo di trasformazione della letteratura a prodotto per élites consumatrici sia in campo editoriale sia, con una parziale inversione di rotta, nella critica letteraria,<sup>54</sup> diventava necessario per l'intellettuale interrogarsi su un'alternativa reale da opporre all'ormai *inattuale* ritorno al mandato sociale e «allo stato che il movimento operaio volle conferire allo scrittore». Il paesaggio culturale italiano si presentava, agli occhi del poeta, attraversato da una serie di tensioni: la ormai perfetta coincidenza tra industria e società, il cui progetto era stato intrapreso quasi due secoli prima; la scomparsa, al limite dell'invisibilità, di una via – «che era parsa difficile ma chiara» – a una gestione socialista della vita comune; il restringimento dello spazio tra «parere ed essere» che imponeva quasi il dovere di «consumare quanto rimane di vita nella recognizione d'una superficie apparentemente compatta e senza appigli, dove si può soltanto vivere ma che toglie ogni significato a ogni specie di morte».<sup>55</sup>

La stessa operazione del linguaggio sulla realtà suggerita dai più intelligenti formalismi, seppur capace di contestare con la sua nuda presenza la realtà, risultava per Fortini «mai responsiva ma solo interrogativa», e quindi inadatta a restituire allo scrittore la visibilità di una funzione sociale, di intessere cioè un rapporto serio con il movimento operaio, le associazioni e, più genericamente, con la dimensione collettiva di una società che doveva adesso farsi carico di condurre un'azione dal basso per contrastare il nuovo potere egemonico. In altre parole, era diventato quasi impossibile intravedere quell'orizzonte futuro caratteristico della *profezia*.<sup>56</sup>

Di fronte alla completa svalutazione delle lettere, unita all'apparente impossibilità dell'azione politica – apparente poiché la crisi delle ideologie non è altro che un «cedimento catastrofico, a partire dagli intellettuali, di fronte ad una pressione ben

---

<sup>53</sup> UDI, p. 736.

<sup>54</sup> Cfr. *Istituzioni letterarie e progresso del regime*, in VP pp. 69-76.

<sup>55</sup> VP, p. 169.

<sup>56</sup> *Profezie*, p. XIII.

orchestrata dai detentori del potere, nazionali ed internazionali»<sup>57</sup> – le conclusioni più immediate volgevano tutte alla dichiarazione frettolosa di una *morte dell'arte* (non nel senso hegeliano del termine, di «momento dello Spirito»); o, tutt'al più, verso una sua “morte-e-trasfigurazione”, cioè il recupero delle forme di comunicazione di massa, non dimenticando ma sottovalutando che il vero moltiplicatore delle comunicazioni di massa restava nella formazione perpetua di prodotti per élites, anzi di élites consumatrici.<sup>58</sup> All'interno di questa prospettiva, appariva pressoché inutile distinguere tra letteratura di denuncia, sperimentazione e appello alla novità. Si trattava piuttosto di scansare il facile fraintendimento di una perfetta coincidenza tra linguaggio e realtà – prospettiva abbracciata dalle avanguardie ma osteggiata da Fortini, dal momento che la parola non è la cosa, la letteratura non è la vita –, per utilizzare viceversa l'opera letteraria nella sua possibilità di «strutturare un organismo comunicativo complesso a partire da più intenti, vari quanto a grado di chiarezza cosciente, rivolti sia all'interno che all'esterno della comunicazione che li unifica».<sup>59</sup>

Se l'illusione delle avanguardie era stata quella di aver creduto possibile la salvaguardia del rapporto tra progresso politico-sociale e progresso delle forme espressive, Fortini ha ben chiaro che una perfetta coincidenza tra linguaggio e realtà provoca il più grande equivoco dell'arte, giacché «il mondo non è solo un testo».<sup>60</sup> Ciò non toglie, tuttavia, che l'innovazione stilistica poteva essere posta – almeno per il Fortini degli anni Cinquanta e Sessanta – in relazione alle trasformazioni sociali; tutt'al più bisognava precisare che il loro rapporto si costituiva nei “tempi lunghi” (vedremo più avanti di esaminare questa riflessione sullo sfondo delle ipotesi di una metrica accentuale). Insomma, secondo Fortini:

a qualunque livello si sechi l'oggetto poetico, minimo è diventato il grado di traducibilità dell'opera dall'ordine suo proprio a quello di conoscenza per-la-prassi. È *diventato*, vale a dire non sempre è stato così; perché sempre più larga è diventata la zona di attiva mistificazione sociale e sempre più difficile un uso tendenzialmente universale della verità poetica.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> UGA, p. 341.

<sup>58</sup> VP, p. 170.

<sup>59</sup> VP, p. 385; cfr. anche *Opus servile*, SE, p. 1641.

<sup>60</sup> UDI, p. 630 e ss. (cfr. *infra*, 10.3).

<sup>61</sup> VP, p. 172.

La nuova società capitalistica inglobava – in termini socioeconomici e simbolici – l’universalità di valore della poesia, eliminando il valore negativo incarnato nella forma, ora assorbito all’interno del suo stesso meccanismo produttivo, in grado cioè di garantirle un’egemonia nutrita dalla stessa contestazione.<sup>62</sup> Di fronte a questo panorama “a una dimensione” la possibilità di *fare* poesia o rientrava per intero nella sfera privata o portava a compimento appena qualche onorevole servizio ideologico. Nel migliore dei casi – com’è possibile secondo Fortini osservare nell’ultima produzione brechtiana – la poesia mischia le due cose, «tanto più anzi, quanto più si veste di allusione alla storia»: un invito a considerare l’elemento biografico all’interno del movimento storico, a dispetto delle critiche che Asor Rosa rivolgerà allo scritto e che a breve verranno presentate in queste pagine.<sup>63</sup>

Il processo dell’industria culturale avrebbe trasformato anche la poesia in un prodotto linguistico atto alla sola *comunicabilità*, al consumo. Denunciando una separazione fra letteratura-fatto e poesia-valore – risolta nell’equazione “poesia uguale letteratura uguale linguaggio” – veniva eliminato, secondo Fortini, il momento *negativo* necessario a preparare una liberazione del “soggetto con gli altri” dal potere egemonico. La forza rivoluzionaria della poesia doveva allora tradursi in un atto di negazione dello stesso grado di poeticità, dal momento che non si orienta un *ethos* tramite la sola attività poetica, ma si dà forma all’esistenza effettuando scelte connesse a strutture e a organizzazioni; scelte etiche e politiche che, come vedremo, l’autore aveva già posto in relazione, qualche anno prima, alle «varianti» e alle soluzioni adottabili tra infinite possibilità di scrittura, in riferimento a un passato già formato e a un futuro da formare.

Un approccio analogo era stato adottato da Fortini per la forma-saggio, come dimostrano gli articoli raccolti nel suo primo volume di interventi, *Dieci inverni* (1957). Tuttavia, a differenza della saggistica, la poesia non sembra in apparenza possedere i caratteri di un discorso interlocutorio. Mentre «la prosa saggistica o critica crede di fatto o finge di credere ad una società presente e futura di destinatari; la poesia, buona o cattiva [...], non crede o appena finge»,<sup>64</sup> pur sempre rimanendo all’interno di un orizzonte attivo

---

<sup>62</sup> «La vecchia affermazione, sulla quale era parso facile sorridere, essere il capitalismo necessario nemico dell’arte, va così interpretata: *la poesia appartiene necessariamente ad un ordine di valori analogo a quello cui l’ordinamento capitalistico fa sistematico, organizzato e inevitabile impedimento*», VP, p. 172 (c. vo dell’autore).

<sup>63</sup> A. Asor Rosa, *L’uomo, il poeta*, cit., pp. 121-122.

<sup>64</sup> UGA, p. 340.

di storicità. Il «muori e diventa» del *Selige Sehnsucht* di Goethe avrebbe potuto spiegare allora secondo Fortini il significato più autentico della poesia, che deve negare se stessa e la sua forma per porsi come strumento rivoluzionario all'interno di una storicità non progressiva. In un'intervista pubblicata sull'«Avanti!» nel 1966 Fortini poteva su questa linea dichiarare:

Se qualcosa abbiamo imparato negli ultimi vent'anni è, credo, proprio il rigore del rapporto fra poesia e ideologia o, diciamo, tra poesia e «visione del mondo»; le sue contraddizioni necessarie, la sua utilità. Tuttavia – per quanto è delle opinioni o tendenze o mode – è accaduto, negli ultimi dieci anni, un curioso rovesciamento di posizioni. Mi spiego. Tutta la polemica condotta – da me e da non troppi altri – dall'immediato anteguerra fin verso il 1955 contro l'idea di poesia (pseudo-aristocratica, castello interiore, esercizio ascetico, illusione di canto, eccetera) del quindicennio precedente; tutta la polemica contro lo spiritualismo lirico che gabellava per antifascismo la propria ripugnanza della storia, tendeva a mettere in chiaro che la poesia è anche cultura, che anche la poesia è cultura, ossia conoscenza, pensiero, scelta, storicità.<sup>65</sup>

Ridurre la poesia e la letteratura a fatto testuale – a semplice «informazione come un'altra»,<sup>66</sup> come voleva una certa epistemologia di ordine empirista – significava appiattare di conseguenza la loro dimensione storica, assecondando i dogmi libertari di una nuova società tecnocratica che incentivava l'annullamento del rapporto tra l'espressione e l'ipotetico – e, perché no, utopico – avvenire rivoluzionario, trasformando in ultima istanza l'estetico in prodotto-merce. Compiuto questo percorso di specializzazione dell'espressione a *fatto* linguistico, al poeta che non intendeva abbandonare il nesso tra poesia e valore non restava che osservare a viso scoperto i modi culturali esistenti, e ad essi opporre un'alternativa scaturita dalla messa in luce del processo di degradazione della vita offesa. Sul versante epistemologico, tale burocratizzazione del sapere ridotto a testualità viene “inconsiamente” associata da Fortini alle tendenze dello strutturalismo:

Ma quelle che gli psicanalisti chiamano ‘resistenze’ erano in me così forti (e ancora lo sono), che ero (e sono) certo che lo strutturalismo, nel suo complesso, come metodo di interpretazione delle opere letterarie, sia stato anche uno strumento

---

<sup>65</sup> *La crisi dell'ideologia? Un'invenzione di chi rinuncia*, UDI, p. 87; la stessa intervista è presente in UGA, pp. 339-341.

<sup>66</sup> UGA, p. 339.

ideologico di quello che i francofortesi hanno chiamato “l’universo amministrato” e del tecnoscientismo.<sup>67</sup>

Formalismo prima e strutturalismo dopo avevano elaborato epistemologie antistoricistiche – o al massimo, secondo Fortini, storicistiche senza finalismo –, negando il movimento reale del linguaggio nella storia, che rimaneva al contrario isolato da ogni contaminazione, ridotto a specialismo. L’espressione poetica finiva allora per essere esclusa dall’intervento diretto nella trasformazione del reale, relegata a circoli, convegni o tempo libero «nella restaurata fiducia, bancaria, che piacere, lettura, sapere e saggezza fossero pur sempre là, accanto alle sigarette e allo scaffale, attingibili».<sup>68</sup> In questo nuovo orizzonte culturale, l’uso letterario della lingua finiva per essere appiattito alla semplice comunicazione, lasciando fuori quella formalizzazione che poteva disporsi come metafora di un modo di essere degli uomini:

Se poesia e arte diventano, soprattutto nel corso dell’ultimo secolo, “forma” e “struttura”, ciò è proprio in quanto appaiono come “seconda natura” cioè come l’unico agire che la sclerosi della reificazione non abbia apparentemente invaso; conferma della spettrale legittimità delle teorie formaliste. Ma la tradizione umanista, che Lukács esemplificherebbe nei nomi di Goethe e di Hegel, introduce nella prospettiva marxista, come fine del comunismo, la fine (o per meglio dire la conservazione-superamento) della alienazione, la restituzione dell’uomo a se stesso, insomma la capacità, individuale e collettiva, di fare sempre più se stessi, di autodeterminarsi, di formare passato, presente e avvenire.<sup>69</sup>

Come già abbiamo potuto osservare dalle lettere a Spitzer e dalla lettura dell’*Über allen Gipfeln* di Goethe,<sup>70</sup> l’opera d’arte come valore possiede per Fortini il merito di agire come facoltà formatrice sulla vita: essa permette cioè di organizzare l’esistenza a partire dalla

---

<sup>67</sup> LS, p. 64.

<sup>68</sup> MB, p. 42. È possibile ipotizzare nel testo un riferimento all’incipit di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino, pubblicato l’anno precedente alla conferenza di Fortini discussa a Ginevra: «Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. Fallo adesso, perché appena sarai sprofondato nella lettura non ci sarà più verso di smuoverti. Fa’ in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi; ma sta’ attento che non le batta addosso una luce troppo forte e non si rifletta sul bianco crudele della carta rosicchiando le ombre dei caratteri come in un mezzogiorno del Sud. Cerca di prevedere ora tutto ciò che può evitarti d’interrompere la lettura. Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere», Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979 ora in Id., *Romanzi e racconti*, t.2 a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1992, p. 614.

<sup>69</sup> VP, p. 176-177.

<sup>70</sup> cfr. *supra*, 2.3.

meta, guardando a un orizzonte che si scopre con la poesia, che non si arresti alla sua contemplazione estetica e faccia anzi della vita il vero centro di contestazione. La formalizzazione della vita tramite la poesia come profezia metaforica o metafora profetica non deve d'altra parte essere intesa come una proposta reazionaria o conservatrice, ovvero nei termini di un formalismo borghese che relega la funzione poetica in un universo dove persistono solo forme e strutture immutabili. A tal proposito, è bene chiarire l'effettiva distinzione tra un significato della forma in quanto tale e il significato della forma in quanto *forma di un dato contenuto*:

(La dialettica di forma ed esistenza – o contenuto – ci rammenta che ogni forma è forma di qualcosa, che a sua volta ha una sua forma). Quando si dice che «la classe rivoluzionaria, in quanto matrice della società avvenire, porta la verità poetica» e che «quel suo moto ha una sua legge interna, organizza il proprio [rischio] secondo una metrica» si vuole dire che anzitutto l'arte e la poesia [...] in quanto organizzazioni specifiche della forma sono propriamente privilegiate, o meglio che l'uso della forma artistica è inseparabile dalla disponibilità di un uso formale della vita.<sup>71</sup>

Cosa significa nello specifico *che l'opera di poesia è metafora profetica della formalizzazione della vita*? Secondo Fortini, gli elementi che compongono l'opera artistica stanno fra loro in rapporti definiti e stabiliscono nell'insieme un sistema di tensioni dalle più semplici alle più complesse. Nel breve testo dell'*Ospite ingrato* citato a conclusione del primo capitolo – *Di tutti a tutti* – l'autore dichiarava l'impossibilità di separare l'espressione artistica dai cambiamenti socioeconomici di un tempo dato nella storia degli uomini. Più avanti, sulla stessa direzione, dirà che:

è impossibile e suicida separare le condizioni della scrittura e della lettura dalla riproduzione materiale della esistenza biologica, dunque dal principio di realtà o, per essere meno chiari ma più allusivi, dai modi e dai rapporti di produzione. Ho sempre saputo che una parentela c'era, e di alto grado, fra i contratti sindacali dei nostri anni e il modo di intendere una canzone del Petrarca; come pure fra il grado di manipolazione delle procedure cognitive indotto dai consumi contemporanei e le scelte lessicali e sintattiche delle frasi che sto pronunciando. E ho saputo che tale persuasione era destinata ad essere banale e inutile se non si accompagnava ad una osservazione ininterrotta di quali fossero, di oggetto in oggetto e di tempo in tempo, le dominanti e le dominate.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> UGA, p. 374.

<sup>72</sup> MB, p. 42-43. Alle rielaborazioni delle costanti formali della poesia presenti fin dagli anni Quaranta (tra tutti si ricordi *Vergogna della poesia*, in SE, pp. 1270-1279), nello scritto degli anni Ottanta citato in

La tensione tra universo simbolico ed elementi materiali di una società diventa dunque un motivo portante della riflessione estetica di Fortini, estesa a tutti i livelli della costruzione poetica e discorsiva. Questa posizione rimarrà pressoché invariata, come si legge, ad esempio, nell'introduzione per Paul Lawton redatta nel 1992 in occasione della pubblicazione dell'antologia inglese, dove il poeta afferma ancora una volta la necessità di individuare le tensioni tra opera di poesia e realtà extrapoetica.<sup>73</sup> Di fronte alla crisi del mandato sociale dello scrittore, Fortini dichiarava allo stesso modo che le tensioni di un'opera letteraria si rivelano necessariamente nella sua formalità «esperibile nell'opera ma non [...] imitabile o riproducibile nella vita reale del singolo ma solo nel contesto di una società umana e del suo cospirare».<sup>74</sup> In altre parole, pur ribadendo la necessità di separare qualsiasi misurazione del mondo a partire dall'opera letteraria, di tenere separati i piani che assolutizzano e fanno sprofondare qualsiasi estetica come fine ultimo del vivere (l'arte per l'arte), Fortini dichiarava allo stesso tempo – come già aveva confessato a Spitzer in relazione alla lirica di Goethe – che l'arte e la poesia, scavalcando la nostra capacità di *dare forma alle nostre esistenze*, indicano «silenziosamente» un'assenza che preme sulle singole esistenze dei *destini generali* rivelando una «esigenza del loro accrescimento, anzi del loro salto qualitativo».<sup>75</sup> La poesia non cambia dunque il mondo ma può indicare, a chi la interroga, un orizzonte nel negativo e aprire la via al ribaltamento delle condizioni attuali nel confronto con la *forma* (o l'*informe*) delle nostre vite. Su questa direzione, Fortini potrà elaborare quella formula che costituisce il punto nodale del suo saggio:

Se è vero che *l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo*, allora è possibile, seppure con ogni prudenza, suggerire una intenzione o una dedica a coloro che ci sono più vicini e che intendono scrivere: si cerchi di formare nell'opera letteraria o poetica una struttura stilistica che nelle sue tensioni interne sia metafora delle tensioni e della struttura tendenziale di un «corpo» sociale umano che per via rivoluzionaria muova verso una propria «forma». Che è il

---

infratesto Fortini aggiungerà una componente fenomenologica – e corporea – del tutto inedita rispetto alla fase di riflessione che caratterizza i suoi interventi sulla metrica degli anni Cinquanta. L'intrusione di un lessico fenomenologico in un intervento riferito ai modi di composizione può essere spiegata – come vedremo meglio nella terza parte di questo lavoro – in relazione al mutamento paradigmatico di quelle stesse tensioni tra testo e contesto più volte considerate come elemento costitutivo delle riflessioni fortiniane sulla forma (cfr. *infra*, capitolo decimo).

<sup>73</sup> F. Fortini, [Nota autobiografica indirizzata a P. Lawton], AFF, scatola XX, cart. 56.

<sup>74</sup> VP, p. 178.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

tema deriso dai «nuovi credenti», il tema della «prospettiva». La metafora, anzi l'allegoria del «corpo sociale umano» dovrà essere, nell'opera poetica, tutta sopportata dagli elementi linguistico-formali; legittimando così l'impiego degli strumenti analitici della critica semantica o strutturalista e insomma della tradizione formalista, ma solo a questa condizione.<sup>76</sup>

Sarebbe un errore scorgere in questo paragrafo una formulazione universale della poesia, del resto rifiutata da Fortini nelle pagine precedenti del saggio: l'invito a un'omologia tendenziale tra forma di scrittura e forma di vita non è – come esplicitamente indicato – rivolto a tutti, ma solo a coloro che “intendono” scrivere, ai quali è richiesta una coscienza non mistificata dei rapporti tra forme, istituzioni e poteri. Nella lucida constatazione della crisi dell'intellettuale, per gli scrittori e critici che avevano inteso la fine del mandato sociale rimaneva praticabile un'attività “civica” volta a «elaborare modelli di scrittura critica, di linguaggio saggistico, di informazione scritta, di organizzazione dell'indagine e dello studio letterario, di traduzione, di direzione nell'ambito delle discipline letterarie; modelli che non però si pongano come concorrenziali a quelli esistenti».<sup>77</sup> La strategia di riconoscimento della forma – del possesso della forma da parte della classe egemone e della conseguente reificazione del dominato – verrà estesa più avanti a tutti i livelli dell'estetico, non soltanto dunque alla dimensione poetica. Potrebbe essere utile riportare, a questo proposito, un estratto di un'intervista dell'11 marzo 1982, dove Fortini declina l'uso formale della vita in un rapporto dialogico con l'intervistatore, a partire dall'impatto della musica leggera nella società degli anni Ottanta, che per lui assume una «funzione grandissima per il tempo che le viene dedicato»:

È uno dei modi di comunicazione internazionale più forte per i giovani. Però è ricevuta, subita. Vi obbligano a mangiarla. È un po', se non v'offendete, come il Kitekat (pare che un gatto veramente distinto e raffinato non ami il Kitekat). La musica leggera, come anche l'immagine televisiva, il libro, il giornale a fumetti e perfino la scuola o la poesia sono delle proposte di forma. Faccio un esempio. Se mangiate un budino a forma di conchiglia, voi credete che la sostanza di quello che mangiate sia il budino. In realtà, quello che vi viene venduto, senza che voi ve ne accorgiate, è la forma del budino. Così avviene per la musica. Voi credete di consumare la musica, di sentire la musica, invece voi sentite, senza accorgervene, giorno dopo giorno, la forma di quella musica. [...] Ma non solo questo: anche il

---

<sup>76</sup> VP, p. 184.

<sup>77</sup> VP, p. 174.

pianto, la sofferenza, il riso, la gioia, la vita, il bene, il male, l'amore, tutto... è già formato. Non si sfugge a questo. Anche la persona che non ha mai visto la televisione ha delle forme nelle quali raccoglie l'esperienza. La nostra società però queste forme le regala: non vi dà soltanto la matita, ma anche l'abitudine all'involucro, al colore, alla lucentezza, alla marca. Tu hai una marca sulla giacca?

*Sì. Carrera.*

Ecco. Hai mai pensato che tu sei come quei corridori di Formula 1 che hanno l'auto coperta di scritte e di marche? Tu sei un membro del club Carrera. Sei consumato. Ti usano. Dovrebbero regalartela la giacca o farti uno sconto: tu fai pubblicità. Invece ti hanno fregato, perché ti hanno spiegato che se tu porti quella marca ti distingui. Questo vuol dire «offrire la forma».<sup>78</sup>

In aperta polemica con le posizioni fortiniane, Asor Rosa interpreta il saggio di *Verifica dei poteri* come la scoperta, da parte dello scrittore borghese, del proprio limite. A tale scoperta seguirebbe per il critico una mancata accettazione in Fortini del limite stesso, sostituita viceversa dalla proposta di un discorso connotato da «una inclinazione aristocratica conforme a un non mai completamente dimenticato apprendistato ermetico, con le sue squisitezze e le sue miserie».<sup>79</sup> Secondo la prospettiva di Asor Rosa, Fortini si macchierebbe dell'errore di conservare un modello d'azione – la poesia, l'ordine dell'estetico – che il mondo operaio dovrebbe invece soffocare, dal momento che l'intellettuale borghese, pur non responsabile della nascita della società capitalistica, ne è divenuto complice: «l'unico “piano” operaio, al quale lo inviteremmo a partecipare», commenta, «è quello che progettasse sistematicamente la sua estinzione come rappresentante di uno specifico corpo sociale».<sup>80</sup>

Il discorso formulato da Fortini in *Al di là del mandato sociale* rischierebbe secondo il critico di confondere «il profilo di un'esperienza intellettuale e culturale con lo sviluppo reale di una situazione storica e sociale».<sup>81</sup> Riconoscendo all'autore la grande lucidità critica che tocca le sue vette più alte in *Astuti come colombe* – «il saggio più bello che, nel campo della contemporaneistica, sia apparso in Italia in questo dopoguerra»<sup>82</sup> –, nonché la piena coscienza che «qualunque discorso sul mondo contemporaneo deve passare

---

<sup>78</sup> UDI, pp. 724-725.

<sup>79</sup> A. Asor Rosa, *L'uomo e il poeta*, cit., p. 105.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 123.

attraverso quella porta stretta, che è la critica dell'economia politica»,<sup>83</sup> Asor Rosa non può accettare la proposta "umanistica" di Fortini sul valore politico della forma estetica, figurabile soltanto come una forma di misticismo distante dalle urgenze storiche del loro tempo. Lo stesso isolamento di Fortini e la sua ricerca di una «non volgare sublimità» deriverebbero pertanto «dal fatto ch'egli è l'ultimo degli intellettuali borghesi più che il primo dei ricercatori marxisti».<sup>84</sup>

Resta tuttavia da capire se la tendenza promossa da Asor Rosa a rifiutare la letteratura in quanto «cattiva coscienza dei letterati»<sup>85</sup> non rimanga prigioniera di quella stessa idea di letteratura borghese ed eurocentrica che dimentica l'esistenza delle istituzioni letterarie in forma di ritualità in altre tradizioni e culture dove l'impegno o l'atto di resistenza di fronte a un potere egemonico può e deve includere l'atto estetico come atto di coscienza e di contestazione. Sarebbe inoltre opportuno chiedersi se la stessa opposizione all'estetico nell'attività della critica non resti essa stessa avviluppata in quella medesima apostrofe all'avversario che finisce per mitizzare la «"materialità" come mero "informe" plutonio, secondo una concezione fallica delle "forze rivoluzionarie"».<sup>86</sup>

Il «nichil-ferocismo» di Asor Rosa<sup>87</sup> potrebbe insomma essere contestato sulla base di un distinguo tra due posizioni antitetiche che si situano – nello spazio e nel tempo – in un differente orizzonte di attesa: per il critico Asor Rosa, fare poesia nel momento in cui la tensione tra sviluppo capitalistico e movimento operaio è giunta al culmine rappresenta nient'altro che un cedimento «all'invito suggestivo di una tradizione, anzi di una consuetudine cristallizzata»,<sup>88</sup> allorché al contrario bisogna rinunciare a tutto, finanche all'idea di uomo, per condurre concretamente una lotta di classe; per il poeta Franco Fortini, invece, quella stessa tradizione deve essere verificata in un'opposizione dialettica col nuovo che avanza, trasformata cioè in allegoria volta a stabilire una connessione tra un passato già formato e un futuro da formare, a patto però di far seguire, all'«errore» della poesia, la spinta dell'azione pratica della vita nel presente, preparando con cura gli strumenti che altri, al bisogno, potranno in seguito trovare e utilizzare, anche in una

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 122. Fortini è del resto consapevole che di fronte alla «pianificazione capitalistica» sia «assolutamente ipocrita tentare di lottare con le armi della letteratura» (UDI, p. 53).

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>86</sup> VP, p. 387; cfr. anche la prefazione del '73 alla ristampa di *Dieci inverni*, in DI pp. 16-17.

<sup>87</sup> LS, p. 66.

<sup>88</sup> A. Asor Rosa, *L'uomo e il poeta*, cit., p. 132.

temporalità esclusa dalla lotta immediata. Significativa risulta a tal proposito la conclusione di *Astuti come colombe*:

Ma basterà rammentare come si siano ricevute, all'inizio della vita e ancora ieri, le parole che ci hanno insegnato in quale direzione cercare i nostri compagni. Allora in quello che scrivo, o che altri scriverà, ci potrà essere, come la lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte metallica. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta e per questo meritata. Contrabbandata sotto specie in che tutti, anche i nemici, possono comunicare; ma solo a lui e a quelli come lui destinata.<sup>89</sup>

Posto di fronte all'invito a rinunciare a tutto ciò che non è necessario – «la bellezza, la consolazione, la speranza, il dolore, il piacere, debbono essere cancellati dal nostro orizzonte», ammoniva Asor Rosa<sup>90</sup> –, Fortini ritorna sulle proprie posizioni nel 1969 per ricordare che *non si deve rinunciare a nulla*. La prefazione alla seconda edizione di *Verifica dei poteri*<sup>91</sup> contiene una risposta alle critiche di Asor Rosa, argomentata in tre paragrafi che corrispondono grossomodo ai punti più sensibili toccati dal critico romano, nonché ai tre diversi momenti logici il cui ultimo si presenta già dal titolo come un invito a mantenere un movimento aperto e ininterrotto.

1. Di fronte alla totale negazione delle lettere – e perfino della cultura, della bellezza e dell'uomo – è necessario per Fortini formulare una strategia di difesa partendo dalla ridefinizione del carattere «regressivo» della poesia, scelta terminologica additata dai detrattori come reazionaria o conservatrice della migliore tradizione borghese. È il primo argomento schierato nella prefazione. Contro chi aveva scorto nelle tesi finali di *Mandato degli scrittori* una rinuncia all'impegno o, peggio, un «ripiegamento opportunistico mascherato da una postura retorico-eroica»,<sup>92</sup> Fortini ricorda che il termine «regressivo» viene utilizzato per indicare la possibilità di cogliere un momento decisivo di quella

---

<sup>89</sup> VP, p. 68.

<sup>90</sup> «A chi ci obietta che ciò è assai più che rinunciare alla poesia: è rinunciare all'uomo, risponderemo che appunto di ciò che intendiamo parlare. Solo un taglio di spada, drastico e provocatorio come questo, chiarisce fino in fondo che la lotta di classe non passa attraverso le idee, i valori, la cultura», A. Asor Rosa, *L'uomo e il poeta*, cit., p. 132.

<sup>91</sup> VP, pp. 382-396. I materiali, successivamente redatti in forma organica, sono presenti già nel 1967, come riporta la datazione del volume *Un giorno o l'altro*. Si vedano in particolare gli scritti intitolati: *Asor Rosa* (UGA, pp. 372-73); *Dare forma all'esistenza* (UGA, pp. 373-74) e *Ancora A. R.* (UGA, p. 377).

<sup>92</sup> VP, p. 382.

totalità «uomo» che è oggetto del momento politico. L'aggettivo non assume dunque una connotazione negativa; o meglio, esso risulta “negativo” soltanto per coloro che considerano «che tutto debba essere subordinato al primato della lotta politica immediata».<sup>93</sup>

In quanto parte di un sistema di istituzioni, la poesia, grazie alla storicità che attraversa il linguaggio e la forma come garante nella memoria di un contenuto perennemente attivo, permette di compiere un percorso di ricerca all'indietro volto ad affermare, anche nelle opere più lontane dall'impegno, «modelli di comportamento e proposte di libertà che hanno come equivalente non già *quel che* dicono poeti e letterati ma il modo di usare il linguaggio che è specifico della poesia e della letteratura».<sup>94</sup> A chi obietta il completo disinteresse o inutilità della poesia nella parte di mondo in cui era stata teorizzata la lotta di classe, la risposta di Fortini – accompagnata dall'esempio dei testi cinesi e della loro forma “eccentrica”, e dunque straniante, rispetto a quelle occidentali (egli non parla di nuovo impegno in riferimento ai testi di ribellione occasionali composti durante la primavera del '68 a Parigi) – restituisce la posizione di un intellettuale che intende superare lo sguardo provinciale di certe accuse bloccate in una visione di mondo impostata sul canone occidentale. Si leggano a tal proposito le prime righe dell'introduzione a *Profezie e realtà del nostro secolo*, antologia di saggi di autori italiani e stranieri – molti dei quali primi esponenti del pensiero postcoloniale – pubblicata contemporaneamente a *Verifica dei poteri*, di cui rappresenta quasi un negativo fotografico: «C'è un medio uomo europeo e italiano cresciuto nella media civiltà neocapitalistica. [...] E la possibilità di essere diversi».<sup>95</sup>

2. Riabilitato il carattere storico e antropologico della poesia nelle diverse tradizioni e istituzioni culturali dell'uomo, Fortini può ingrandire il quadro argomentativo fino al dettaglio, per affrontare il secondo punto della sua difesa, il più problematico: l'omologia tra uso letterario del linguaggio e uso formale della vita. Contro quanti avevano scorto in quella formula un atteggiamento razionalistico ed egemonico proprio della classe borghese a discapito del ceto subalterno – una sorta di indice di *savoir vivre* come forma ordinatrice del caos esistenziale – Fortini precisa che la sua espressione intende significare

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> VP, p. 383.

<sup>95</sup> *Profezie*, p. VII.

l'opposto, e cioè «la possibilità di dare, più che un ordine, una intenzione alla propria esistenza»; un'intenzione in grado di riordinare il passato e il presente, in vista di una proposta d'azione che garantisca il libero sviluppo di ognuno e di tutti. È questa la sua idea di comunismo sulla quale torneremo più avanti.<sup>96</sup>

A differenza dell'atto formale imposto dal razionalismo borghese, Fortini ribadisce – tramite Lukács – l'idea di una finalità e di una prospettiva in grado con la sola presenza di scardinare lo stesso *ordine* proposto dalla classe egemonica; «l'ordine degli uccisori»<sup>97</sup> che contiene – per dirla con Barthes – un «contenu éternellement répressif» in termini eminentemente linguistici.<sup>98</sup> L'uso formale della vita non deve dunque essere inteso, come avevano voluto i suoi critici, come una forma mistificata di forza ordinatrice del caos esistenziale tipica del razionalismo borghese, di una classe che elegge gli intellettuali come «legislatori dell'umanità». In una nota preparatoria alla seconda prefazione di *Verifica dei poteri*, sconvolgente per lucidità e attualità rispetto al nostro presente “formato”, Fortini poteva scrivere:

Dare forma alla esistenza significa assumere quel potere sulla materia vitale che è pedagogia quindi educazione, direzione, finalità. Nelle società di classe quel potere è privilegio: lo si possiede nella misura in cui altri ne è sprossato. Sapere che cosa si farà domani, volere un adempimento, esercitare le virtù dianoetiche, progettare, scegliersi il lavoro, la causa, la morte: tutto questo è nella storia ottenuto mediante la distruzione anzi la dissoluzione delle forme che la classe dominata si tramandava come sua cultura. Le culture subalterne sono colpite di inessenzialità e divengono derisorie anzitutto ai margini, sulle frange contigue alle forme e ai valori delle classi superiori. L'uomo subalterno è un colonizzato, vive fra le ombre di forme inutili. Esiste senza limite; sarebbe una semplice intenzione se non portasse i residui delle forme morenti e se – soprattutto – quei residui, «rigenerati», non gli venissero continuamente proposti dalla classe dirigente.<sup>99</sup>

Se la prima parte dell'argomentazione è riservata alla difesa della poesia, la seconda viene sdoppiata sul calco dei due segmenti che compongono l'equazione forma-vita poco prima analizzata. Alla precisazione della forma (uso formale della vita) segue una breve incursione sul significato del linguaggio (uso letterario del linguaggio). Come abbiamo poco sopra ricordato, identificare linguaggio e realtà significa non solo svincolare l'azione

---

<sup>96</sup> cfr. in particolare *infra*, 12.2.

<sup>97</sup> PS, p. 397.

<sup>98</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953, p. 40.

<sup>99</sup> UGA, pp. 373-374.

estetica dal contesto, ovvero disattivare il poetico in funzione di una pura contemplazione priva di valenza critica, ma alimentare la più grande illusione che interpreta il mondo come un testo, sottraendo al ragionamento la dialettica tra storia e natura. Sebbene sia dunque possibile riconoscere nell'uso di un linguaggio ai fini letterari la capacità di strutturare un organismo comunicativo a partire da più intenti, l'analogia tra forma e vita andrà impiegata con cautela, ricordando l'opposizione polemica ai fautori di un'indistinguibilità tra parola e cosa, tra letteratura e vita.<sup>100</sup> Interrogato a proposito dello spettro dell'ideologia a più di quindici anni di distanza da *Al di là del mandato sociale*, Fortini poteva confessare che l'impegno in quegli anni vicini al '68 era stato certo una scelta soggettiva, «un atto di militanza che ha potuto essere aiuto di menzogne e d'infamie»; tuttavia, egli aggiungeva:

Se siamo parlati dal linguaggio, ciò significa che siamo arruolati, impegnati dal linguaggio che ci parla, e non possiamo fare altro che lavorare a mutare questa necessità in libertà. Abbiamo sostenuto che la poesia, nei suoi momenti più alti, non è un'arma della trasformazione sociale, o meglio che è come uno di quei ghiaccioli lucentissimi che nei racconti polizieschi trapassano il cuore e poi si fondono, arma introvabile di un delitto perfetto. La funzione della letteratura non è quella del suo valore: la potenza del Valore, di ogni valore, è inverificabile per definizione. Ma c'è un potere letterario, come capacità di proporre istituzioni del linguaggio e scelte di comportamenti linguistici, che riguarda la pedagogia e le comunicazioni di massa. In questo aspetto, la letteratura è pienamente responsabile della propria influenza, e non hanno scusa quelli che la vendono agli amministratori del peggio.<sup>101</sup>

L'uso del linguaggio letterario, in quanto straniante rispetto alla scrittura comunicativa, propone dunque attraverso la forma «schemi di ordinamento dell'esistenza»; d'altra parte, quello stesso ordinamento – differente, come si è visto, dall'ordine in termini coercitivi – viene consumato in *figura*, in fantasma.<sup>102</sup> Tale ordinamento non può diventare in alcun modo – né forse lo pretende – una risposta alla domanda della letteratura: non si traduce cioè in “bisogno”, ma rimane aperto come elemento giovanile e puerile, ovvero «regressivo». In altre parole, l'ordinamento della forma non deve essere inteso in termini di una razionalità poliziesca; esso, al contrario, diventa il garante del moto stesso dell'uomo, del suo «desiderio». Per questo motivo, secondo l'autore, «solo nell'arte, intesa

---

<sup>100</sup> «Carlo Bo // No», OI, p. 1016.

<sup>101</sup> UDI, pp. 287-288.

<sup>102</sup> Cfr. *infra*, capitolo quarto.

nel suo significato più vasto, e, per essa, nell'uso letterario della forma, quell'adempimento assume *la forma* appunto *di un oggetto* a funzionamento simbolico, in cui la proposta e il proponente coincidono». <sup>103</sup> In che modo interpretare questa difesa dell'aspetto «regressivo» della poesia, della sua garanzia di tenere aperto il desiderio tramite il movimento della forma? La risposta di Fortini a questa domanda è degna d'attenzione, tanto più che – lo anticipiamo – essa verrà ripresa e sottoposta a verifica a partire dal capitolo successivo del nostro lavoro. Secondo l'autore:

*se si nega la realtà di quella simmetria fra uso letterario della lingua e uso «formale» della vita – in quelli almeno che sono, fin d'ora, i suoi «territori liberati» – non s'intenderebbe più per quale motivo e come esista una serie di relazioni fra moto storico complessivo di una società data in un tempo dato, i moti particolari e parziali, le biografie individuali e le «forme»; in particolare le «forme» artistiche e poetiche; e sarebbe assurda la pretesa di qualsiasi storiografia e sociologia.* <sup>104</sup>

In definitiva, dire «linguaggio» significa per Fortini tenere conto tanto dei «segni» maggiori quanto di quelli minori, in una scala che va dalla strutturazione dei generi letterari al fonema. Analogamente, l'«uso formale della vita» implica per lui un sistema di scelte declinabili, dalle più impercettibili fino alle vocazioni supreme. Come vedremo nella prossima parte in relazione alle forme metriche, questo percorso era già stato battuto sin dagli anni Cinquanta, quando in un allegato pubblicato su «Officina» e negli interventi successivi dedicati allo stesso argomento egli aveva tentato di stabilire l'«indimostrato, e magari indimostrabile» nesso tra le scelte etiche e le varianti compositive. <sup>105</sup> Per riassumere: il compito ideologico proposto dall'equazione indicata da Fortini non è di dar forma ad un informe (soluzione tipica del razionalismo borghese), né di venerare un informe (soluzione dell'estremismo vitalistico o avanguardistico), ma di «criticare l'immagine mistificata, ossia la forma illusoria, che la classe oppressa ha di se stessa» tramite una proposta di attività, di prassi. Il processo di formalizzazione – o se si vuole, di

---

<sup>103</sup> VP, pp. 384-385.

<sup>104</sup> VP, p. 386 (c. vo dell'autore).

<sup>105</sup> «Ora mi è facile ammettere che sia indimostrata, e magari indimostrabile, la corrispondenza fra una struttura stilistica data e la struttura di un corpo storico-sociale; ma non posso dire che altrettanto indimostrata sia la corrispondenza fra struttura di un corpo storico-sociale e struttura, ad esempio, dei comportamenti. Mi pare che non si dica nulla di scandaloso, e nemmeno di nuovo, ponendo in parallelo – senza la ridicola pretesa di ritrovare determinismi cari al positivismo di cent'anni fa – le articolazioni e gli stilemi superficiali o profondi dei rapporti interumani (con quel che implica questo termine, nel pensiero marxista) e quelli, superficiali o profondi, con cui si costituiscono le “forme” artistico-poetiche», VP, p. 386.

liberazione – consentirebbe dunque di rivelare «*comportamenti capaci di allargare l'area di disponibilità delle esistenze, di mutare in scelte la maggior quota possibile di destino, di creare autenticità con frammenti di inautenticità*».<sup>106</sup>

Individuare e assumere una forma di linguaggio letterario omologa a una forma di vita strappata agli schemi della classe dominante diventa, nella formulazione di Fortini, un'operazione di demistificazione dell'estetico in linea con gli intenti realizzati da Marx nel *Capitale* sul terreno dell'economia politica. Il poeta che vuole scrivere dovrà pertanto rivelare quella inessentialità della forma e da lì procedere in via rivoluzionaria in vista di un orizzonte di libertà che non deve essere confuso con la sirena surrealista.<sup>107</sup> In altri termini, il recupero del momento estetico dell'esistenza non va scambiato con un'apologia al privilegio individuale. Già il Marcuse di *Eros e civiltà*, introducendo Schiller, ricordava il rischio di trasformare tali formulazioni in un «“estetismo” irresponsabile», qualora per estetico e per immaginazione si fosse inteso «un regno di ornamenti, di lusso, di vacanze, in un mondo sotto tutti gli altri aspetti repressivo».<sup>108</sup>

Insomma, la funzione estetica può essere accettata soltanto se concepita in vista di un “privilegio” che sia “autentico”, ovvero non ottenuto per «sottrazione di autenticità ad altri, per reificazione degli altri».<sup>109</sup> La classe rivoluzionaria porta dunque la verità poetica se riesce a «puntare alla libertà e all'essenza per la via della necessità ed inessentialità», senza cadere nei facili ottimismo che conducono a un progressismo da vicino o a una liberazione di tutti in forma di ribellismo. Il movimento di formalizzazione risulta dunque lento, «quasi inverificabile, come i bradisismi»; lentezza di realizzazione che costerà all'autore la disapprovazione dei suoi contemporanei.

Opporre una forma “autentica” all'informe godereccio e alla nuova strutturazione capitalistica del desiderio significa pertanto sovvertire la *forma* mistificata che nasconde alla classe operaia – e, in generale, ai ceti subalterni – un «principio repressivo addizionale», come Marcuse ha definito il «principio di prestazione (*performance*)»

---

<sup>106</sup> VP, p. 390 (c. vo dell'autore).

<sup>107</sup> «Rifiuto la vecchia sirena surrealista. Non mi piace vivere di anticipi sulla libertà di tutti. Ultima istanza della poesia è la prassi; chi è marxista lo sa. Ma degli atti intellettuali la verifica pratica è storica e si compie per mediazioni. Non è quella, pragmatista, dell'immediatezza biologica; non spaccia per “materialismo” l'empirismo scienziata né per rivoluzione il ribellismo all'ombra del potere. Esca da questo, chi davvero spera uscire di minorità», UDI, p. 71.

<sup>108</sup> H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., p. 150.

<sup>109</sup> UGA, p. 373.

lavorativo.<sup>110</sup> Bisogna inoltre precisare che l'*uso formale della vita* non rappresenta un punto d'arrivo, ma un momento di tensione che non può e non intende risolvere il conflitto delle esistenze tanto sociale, quanto psichico. D'altra parte, Fortini è consapevole che la poesia non scopre un indirizzo delle singole *figure*, ma rivela nello scarto la propria futilità, l'instabilità, anche linguistica; in questo senso, dirà lui, la poesia è sempre «un'ode alla polvere».<sup>111</sup> Allo stesso tempo, essa è in grado di predisporre come azione che strappa la «verità della forma» alla classe dominante, rifiutando un'egemonia venduta come una continua «proposta di essenza».<sup>112</sup> Sarà dunque necessario attivare la forma tramite una «prospettiva»<sup>113</sup> – dal momento che dietro la forma stessa non può esistere alcuna «verità» – in vista di un ordine di cose «nel quale gli uomini riconoscano di essere servi delle forme e solo così di poter pagare il loro debito alla verità»; un paradosso, che egli condensa in una *boutade* di Ernst Bloch, che rispondeva a chi gli chiese durante una conferenza se fosse ateo: «Sì, sono ateo per amore di Dio».<sup>114</sup> Fortini concludeva il saggio di *Poesia e antagonismo* del 1977 riprendendo alcune proposte elaborate nella seconda prefazione a *Verifica dei poteri*:

È la forma (Adorno parla di forma della lirica) come autenticità, che si opporrebbe alla inautenticità del linguaggio logorato, e alla vita inautentica eccetera; ma la forma in tanto esiste in quanto si pone entro un altro da sé, un informe, ossia una realtà convenzionale, quella *oggettiva* e necessariamente mistificata. Però la negazione di

---

<sup>110</sup> «La classe operaia è coatta all'impiego pratico della propria vita, al principio di prestazione, al lavoro immediatamente utile», VP, p. 178; cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., p. 30.

<sup>111</sup> VP, p. 179.

<sup>112</sup> «La poesia è fruibile soprattutto dalla classe dominante e non per le prime e volgari ragioni che vengono in mente ma perché il contrario potrebb'essere vero solo nell'altro (o futuro) mondo. Siccome la sua luce, che è luce metaforica d'una formalità integrale, proprio per questo sorpassa infinitamente la formalizzazione reale e parziale che la classe dominante è, accade (e a crederlo sono le età e le ideologie che identificano ogni progresso nella estensione della capacità formatrice della classe dominante alla dominata) che la poesia sembri destinata ai dominati e agli oppressi. Sembra solo: che questi possono fruirne appena nella misura più o meno larga in cui partecipano della cultura e delle categorie dei dominatori. Condividendone per un attimo l'illusione della universalità. Quindi nella mistificazione. E la poesia ce ne fa complici. Questa figura «reazionaria» della poesia è qualcosa che romantici e postromantici conoscevano benissimo, come Rimbaud dimostra. Quando i Barthes dicono che la letteratura libère une question... donne du «soufflé au monde... permet de respirer, chiariscono perfettamente, senza volerlo, perché, per il rivoluzionario, non si debba affatto donner du soufflé au monde. Il «mondo» deve soffocare. Lenin (come l'aneddoto racconta) non potrà rimanere a lungo ad ascoltare Beethoven che dice inutilmente agli uomini quel che essi possono diventare», VP, pp. 179-180. In una nota del saggio presente nella prima edizione di *Verifica dei poteri*, Fortini colloca a fianco all'aneddoto di Lenin riferito da Gor'kij le parole introduttive – «in un senso apparentemente contrario e sostanzialmente identico» – de *La persuasione e la retorica* di Carlo Michelstaedter (cfr. VP<sub>1</sub>, p. 162).

<sup>113</sup> Il concetto, com'è noto, è di Lukács. Cfr. in particolare György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1969; cfr. anche Tito Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo libri, Bari 1968.

<sup>114</sup> UDI p. 266.

questa realtà convenzionale, fittizia e pseudosoggettiva non avviene davvero, come sappiamo, solo ad opera della «forma astante» letterario-artistica; avviene nell'azione politica, nella vita intellettuale e morale, nella decostruzione e ricostruzione delle istituzioni affettive e dei rapporti interumani. Anche nei confronti della negazione a mezzo di letteratura, in definitiva, dev'essere introdotto un criterio pratico-politico di risparmio: *la forma letteraria che lascia trasparire al massimo gli elementi extratestuali e quindi riduce al minimo il proprio indice di rifrazione anche quella che più potentemente ed economicamente li estrania*. L'educazione rivoluzionaria finalmente ha bisogno di fare diversa questa realtà non di farne un'altra.<sup>115</sup>

3. Il terzo e ultimo punto dell'argomentazione di Fortini del '69 riguarda infine il rapporto tra la biografia intellettuale e i destini generali, nonché, più direttamente, la rivendicazione della necessità di mantenere, nell'universo delle relazioni, l'espressione letteraria e, in definitiva, la poesia. Rispetto alle parti precedenti, strutturate per riequilibrare o chiarire i termini e le espressioni impiegate nel saggio, in quest'ultima – la più problematica – Fortini deve argomentare la difesa tanto della legittimità del poeta quanto della sua stessa attività di critica letteraria, tacciata di incoerenza rispetto ai suoi saggi più “aggressivi” di *Verifica dei poteri*, polemici proprio nei confronti di quella «consuetudine cristallizzata» di scrivere versi che adesso gli viene mossa contro. L'anatema di Asor Rosa – «non so come, a chi tratta parole in forma letteraria, non si geli la lingua in bocca, ogni qualvolta arriva ad essere capace di intendere la condizione nella quale il mondo si trova. Mai la necessità ha raggiunto un livello così estremo, mai le parole sono state così inadeguate allo scopo»<sup>116</sup> – trova d'accordo lo stesso Fortini, il quale, condividendo il giudizio del critico, deve allo stesso tempo fare i conti con il proprio *fantasma* letterario, con l'autore di versi che bussa alla porta per chiedere spiegazioni.

L'obiezione del critico al poeta è semplice: chi predica il silenzio cominci col tacere. Il rifiuto estremo di Asor Rosa – «bisogna rinunciare all'uomo»; «la bellezza, la consolazione, la speranza, il dolore il piacere, debbono essere cancellati dal nostro orizzonte»; «la lotta di classe non passa attraverso le idee, i valori, la cultura»<sup>117</sup> – porta Fortini a comprendere, in questa nuova posizione ravvicinata, l'errore delle sue precedenti formulazioni mosse contro chi continuava a scrivere versi. Di fronte alla condanna di Asor Rosa, Fortini assume come «poesia vera» – la poesia come valore, di un valore che sia cosciente della

---

<sup>115</sup> QF, p. 149 (c. vo dell'autore).

<sup>116</sup> A. Asor Rosa, *L'uomo e il poeta*, cit., p.132, citato da Fortini in VP, p. 392.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

propria debolezza, che sia capace di incidere sulle coscienze<sup>118</sup> – una poesia in grado di superare la dicotomia etica-estetica, da sussumere in un atto discorsivo pieno che non rinunci all'affermazione di una prassi contro una forma egemone e un informe esistenziale:

Il mio errore non era, così credo oggi, nella sopravvivenza di una ostinata vocazione o presunzione letteraria, con i suoi vizi e le sue decorazioni, per entro discorsi che si volevano di ideologie e di politica. [...] E nemmeno era, il mio errore, in quel che anche i più benevoli amici mi rimproveravano, ossia di civettare con le allegorie del linguaggio religioso. No, *il mio errore era*, diciamolo, *di non aver sufficientemente difeso la insostituibilità del discorso poetico e letterario*. Era l'errore di aver eccessivamente esaltato l'afasia, la tragicità, l'impossibilità della parola letteraria, di avere non solo ceduto alla tentazione orgogliosa di un diniego della propria vocazione ma di aver incitato altri a farlo; quando invece si può volgersi ad una vocazione nuova solo al fine di raggiungerci un grado di autenticità e valore più alto di quello antecedente al mutamento o conversione.<sup>119</sup>

Dopo aver riabilitato l'estetico all'interno di un orizzonte storico, di esigenze sociali; dopo aver chiarito il significato della forma rispetto all'analogia linguaggio-vita attraverso una sorta di teologia negativa, Fortini conclude la sua prefazione al volume – di fatto riferita a un unico saggio – schierando il valore della formalizzazione poetica contro l'estetismo insito in ogni *dichiarata* disperazione, nonché contro la «pseudoreligiosità di chi continua a chiamare *soltanto* rivoluzione politica quella che dovrebbe riconoscere [...] come *la proiezione nella storia di un atto di fede nell'indimostrabile legame e presenza di viventi, di passati e di venturi*».<sup>120</sup> Ma c'è dell'altro. L'accusa di Asor Rosa tocca solo in parte l'incoerenza del critico censore che continuava a scrivere versi. Il nodo più sottile delle polemiche è rivolto soprattutto a una confusione – alimentata da Fortini e dagli intellettuali-poeti del suo tempo – tra cultura e realtà, tra vicende storiche e vicende individuali; una confusione colpevole di ingannare lo scrittore stesso e i suoi lettori. Detta con le parole di Asor Rosa, «il primo comandamento è: la nostra biografia non vale un soldo bucato».<sup>121</sup>

La risposta di Fortini è eloquente. Utilizzando un'ironia partigiana che finge di condividere in un primo momento le posizioni di Asor Rosa, l'autore ribalta la

---

<sup>118</sup> Cfr. *Alcune precisazioni su postmoderno e allegoria*, UDI, pp. 625-628.

<sup>119</sup> VP, p. 393.

<sup>120</sup> VP, pp. 393-394 (c. vo dell'autore).

<sup>121</sup> A. Asor Rosa, *L'uomo e il poeta*, cit., pp. 121-22.

argomentazioni dell'avversario attraverso un luogo di superamento che oltrepassa le antitesi: vero è che il movimento del reale non coincide con quello delle nostre teste, che ha ragione chi lo accusa di teorizzare i suoi casi privati; tuttavia, solo la dichiarata ed esibita accettazione di un punto di vista soggettivo è in grado di diminuire il rischio di «*involontaria mistificazione ideologica del nostro prossimo*».<sup>122</sup> I casi personali – e, di conseguenza, anche le opere di poesia, aperte all'incontro con l'alterità – non fanno che riflettere secondo Fortini un mutamento che si verifica lontano, dove si decidono le sorti politiche del mondo. Confondere cultura e realtà, vicende individuali e della storia, rimane per Fortini il solo «fare», la sola prassi concessa al poeta e al critico – e, dunque, allo stesso Asor Rosa –, «oltre ad essere l'unico modo corretto di non sottovalutare le proprie biografie».<sup>123</sup> Il movimento del singolo va dunque garantito; pena la creazione di un «collettivismo senza collettività».<sup>124</sup>

Nella Sala della Pallacorda del quadro di David utilizzato come esempio nel paragrafo metodologico di questo capitolo era sì presente una folla, ma questa era composta dalla somma di diverse soggettività. Proseguendo nell'analisi del dipinto, Starobinski osserva come l'unico personaggio contrario al giuramento, il deputato Martin-Dauch, sia presentato nel dipinto con le braccia incrociate sul petto, seduto. Per Starobinski, «il fatto che David l'abbia messo in evidenza – per esporlo alla riprovazione – accentua il riferimento alla coscienza individuale: il grande slancio collettivo è innanzi tutto la decisione di ciascuna volontà particolare».<sup>125</sup> Confrontato con una tela successiva dipinta da David in occasione dell'incoronazione di Napoleone – il *Sacre* conservato al Louvre – un solo personaggio è immobile, ovvero l'oppositore, come pietrificato sulla sedia; allorché nella folla dipinta nell'*Incoronazione* il solo movimento è quello delle mani di Napoleone che reggono la corona. Tenendo conto della differente organizzazione del moto delle figure presenti nelle due opere, sarebbe possibile collocare la riflessione teorica sulla forma in una dimensione etica e politica, in relazione alle strutture di potere che si stabiliscono

---

<sup>122</sup> VP, p. 394.

<sup>123</sup> UGA, p. 373.

<sup>124</sup> «Social education paves the way for the synthesis of man and society in the collective. The collective does not yet exist. It must still be born. Collectivism appeared before the collective, and if social education does not come to its aid we shall be in danger of collectivism without the collective», Osip Mandel'stam, «Government and Rhythm» (1920), trad. inglese in O. Mandel'stam, *Collected Works, Sobranie sočinenij*, 3 voll., Inter-Language Literary Associates, 1966-1969, t. 3, p. 123; citato in francese da Henri Meschonnic in Id., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, p. 647.

<sup>125</sup> J. Starobinski, *1789: les emblemes de la raison*, cit., p. 90.

tra soggetto – sarebbe meglio dire, soggettività, in costruzione, “in cammino” – e storia. Concludendo *Sui confini della poesia* (1978), Fortini poteva affermare:

Se si assumesse la forma come la tensione ad inglobare, affrontare ed elaborare quel che sta oltre le frontiere della forma poetica; se la tendenza centripeta di ogni opera, il suo tendenziale rifiuto ad altro da sé potesse venir considerato un capitale sussidio ermeneutico proprio per comprendere quel che è contiguo all’opera, nel va e vieni o doppio movimento di cui hanno parlato gli stilcritici (come Leo Spitzer), allora l’opera proprio perché chiusa potrebbe essere arma a comprendere la realtà aperta e informale e in ciò proporre una propria leggibilità ulteriore. [...] Più che la sovversiva promessa di felicità, la poesia, se si porta ai propri confini, riafferma l’esigenza che gli uomini raggiungano controllo, comprensione e direzione della propria esistenza.<sup>126</sup>

Nella sua interminabile capacità formatrice, la poesia sarebbe in grado di indicare, con l’organizzazione del suo movimento, un punto verso cui tendere. Di suggerire a chi legge o a chi scrive un luogo dove individuo e collettività possano l’uno trovare il senso nell’altra, e da qui procedere verso l’avvenire, lasciando aperta nell’espressione linguistica quella superficie di inadempienza e di incompiutezza dove si accumulano rovine e generazioni: «perché la *conclusione* della parola poetica è nel suo trasmigrare dal tempo dei separati verso il tempo dei gruppi umani»; ma «è anche nel suo trasmigrare dal tempo dei gruppi umani verso quello di noi separati».<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> *Confini*, p. 38.

<sup>127</sup> SE, p. 1578.



## 4. COSTANTE FIGURA

«Al pari della trasformazione della natura, la trasformazione della società è un atto di liberazione»  
BERTOLT BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*

«L'orgoglio schizoide dei poeti è la coscienza della propria impersonalità. L'orgoglio del poeta, più alto delle nuvole, non è altro che il *je est un autre*: da un lato un'affermazione di superbia, dall'altro un significato assolutamente impersonale. Un sempre degli altri»

FRANCO FORTINI, *Cospirare intellettualmente*

Nella sua *Anatomia della critica*, Northrop Frye descriveva la poesia lirica come «un'espressione colta per caso sulle labbra di qualcuno che parla a se stesso», precisando che il poeta, nell'atto di scrivere versi, «di solito *finge* di parlare a se stesso o a qualcun altro». <sup>1</sup> Se per il critico canadese «la lirica è quel genere nel quale l'autore *finge* l'assenza di pubblico, bisogna aggiungere subito» – prosegue Fortini – «che quella finzione non solo trasforma l'autore in un personaggio ma lo separa dall'altro sé che siede fra il pubblico e che è il vero autore del monologo». <sup>2</sup> Dietro la partizione tra un io scrivente e un io leggente, Fortini vi scorgeva non un destino personale, ma una crepa – *Spaltung* – specifica della formazione sociale nella quale il poeta che compone versi è inserito. Per l'autore, infatti, «anche la più “intima” poesia d'amore o di preghiera evoca, attraverso le sue

---

<sup>1</sup> «La quarta possibilità, e cioè che il pubblico sia celato al poeta, si ha nella lirica. Come al solito, ci manca un termine per definire il pubblico della lirica: ci vorrebbe qualcosa di analogo a “coro” che non suggerisse una presenza simultanea o un contesto teatrale. Potremmo definire la lirica [...] soprattutto come un'espressione colta per caso sulle labbra di qualcuno che parla a se stesso. Il poeta lirico di solito finge di parlare a se stesso o a qualcun altro: uno spirito della natura, una Musa (si noti la distinzione dall'epos, dove la Musa parla attraverso il poeta), un amico intimo, un amante, un dio, un'astrazione personificata, o un oggetto della natura. La lirica è, come dice Stephen Dedalus nel *Portrait* di Joyce, l'atteggiamento del poeta che presenta l'immagine in rapporto a se stesso: essa sta all'epos, da un punto di vista retorico, come la preghiera sta al sermone», Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1957 (tr. it. Paola Rosa-Clot, Sandro Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969, p. 328).

<sup>2</sup> MB, p. 49.

componenti che alludono o suggeriscono la istituzione letteraria, “atti socialmente importanti, di coscienza collettiva”». <sup>3</sup> Alla domanda conclusiva di un’intervista – *Ti riconosci più nell’attività critica o in quella poetica?* – Fortini rispondeva:

Se riconoscersi significa avere conferma della propria identità certo l’io che ti sta rispondendo somiglia molto a quello delle mie scritture saggistiche o critiche. Solo in qualche tratto di minore interesse vi riconosco invece l’autore dei miei versi. Ma questo sopra ogni altra cosa mi riempie di gioia. Perché promette l’adempimento del più profondo dei miei desideri. E cioè che in quei versi, e più domani che oggi, i lettori riconoscono non me ma se stessi. <sup>4</sup>

Scrivendo attraverso quella finzione, il “soggetto” non solo formalizza la propria esistenza ricavando dalla «forma» un’intenzione – una forma che, come si è detto, non deve essere intesa in quanto separata dal contenuto, ma come forma di un dato contenuto<sup>5</sup> –, ma vede comporsi, attraverso il processo di scrittura, una propria *figura* come «fondamento di ogni dover essere, anche politico»,<sup>6</sup> in grado cioè di garantire un legame con i lettori di altre epoche che vorranno di quei versi servirsene per riconoscersi e orientare le proprie scelte esistenziali, oltre che etiche o politiche.

#### 4.1 *Metrica e biografia*

Dieci anni prima della pubblicazione in *Verifica dei poteri* dell’intervento sulla fine del mandato sociale dello scrittore e l’uso formale della vita,<sup>7</sup> Fortini esordiva su «Officina» con una scelta di quattro poesie successivamente raccolte – con varianti più o meno considerevoli – in *Poesia ed errore* (1959): *Metrica e biografia*, *Ai poeti giovani*, *American Renaissance* e *I destini generali*.<sup>8</sup> L’esordio poetico su «Officina» era stato preceduto da uno scambio di lettere con Pasolini, il quale aveva suggerito a Fortini di accompagnare i suoi primi versi con uno scritto programmatico in forma di allegato – *L’altezza della situazione*,

---

<sup>3</sup> NSI, p. 289.

<sup>4</sup> UDI, p. 263.

<sup>5</sup> cfr. *supra*, capitolo terzo.

<sup>6</sup> DIS-II, p. 123; SE, p. 1674.

<sup>7</sup> VP, pp. 130-86; cfr. *supra*, 3.3.

<sup>8</sup> F. Fortini, *Versi con l’Allegato: L’altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in «Officina» n. 3, settembre 1955, ora in «Officina» (ristampa anastatica), Pendragon, Bologna 1993, pp. 96-104.

o perché si scrivono poesie<sup>9</sup> – definito in seguito da Leonetti e da Roversi «un sorprendente atto di coscienza [...], un esempio quasi perfetto per gli altri, che verranno».<sup>10</sup> La prima delle quattro poesie pubblicate sulla rivista bolognese porta lo stesso titolo di un intervento discusso venticinque anni dopo presso l'Università di Ginevra e pubblicato successivamente sui «Quaderni Piacentini».<sup>11</sup> Riporto qui di seguito il testo, nella versione presentata su «Officina»:

In alto, all'aria erta, ai fili d'erba,  
ai voli esili e ripidi dei rami;

nelle grotte più chiuse dove cupa  
molto contro le mura, onda, tu tuoni;

dentro l'afa di calce media e merce  
dove l'ossido falso si disfà;

una ho portata costante figura,  
storia e natura, mia e non mia, che insiste;

derisa impresa, ironia che resiste,  
e contesa che dura.<sup>12</sup>

*Metrica e biografia* è costruita sullo schema di misure canoniche appartenenti alla tradizione prosodica italiana, allo stesso modo della poesia successiva – *Ai poeti giovani* – composta da due quartine di doppi settenari non rimati (ad eccezione dei vv. 2-4 dove si

---

<sup>9</sup> cfr. in particolare P. P. Pasolini, *Lettera a Franco Fortini*, Roma, 17 aprile 1955, in Id., *Lettere*, vol. 2 (1955-1975), a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1988, p. 57 (cfr. anche AP, p. 57 e ss.).

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>11</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia*, conferenza tenuta presso l'Università di Ginevra nel maggio 1980, in seguito pubblicata su «Quaderni Piacentini», n.s. 2, 1981, pp. 105-121, ora in *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Castelvecchi, Roma 2015, pp. 39-74 (MB). Cfr. *infra*, capitolo 10.

<sup>12</sup> F. Fortini, *Versi*, in «Officina», 3, settembre 1955, cit., p. 96. La stessa punteggiatura (fatta eccezione per i due punti che sostituiscono il punto e virgola a conclusione del v. 2, a partire dalla prima edizione di *Poesia ed errore* del 1959) è mantenuta fino alla versione definitiva pubblicata nel volume di *Versi scelti* del 1990 – quindi dell'Oscar Mondadori curato da Lenzini (TP) – dove verranno eliminati i segni di interpunzione a conclusione di ogni distico, lasciando allo spazio bianco il compito di segnalare le pause, che da logico-sintattiche diventano grafiche. Crediamo – come sarà più chiaro nel corso di questo lavoro – che la componente tipografica, caratteristica del corpo della poesia *stricto sensu*, sia preferita alla punteggiatura logica in accordo a un mutamento percettivo e simbolico dello spazio poetico, in seguito all'esperienza di *Paesaggio con serpente* (1984). La sola differenza che si evidenzia nella versione definitiva del componimento, rispetto alla prima edizione del '55, riguarda l'aggiunta del trattino lungo a inizio del v. 9, incaricato di separare il verso precedente, che altrimenti rischierebbe di essere letto con un *enjambement*.

registra la rima alternata «discorso-percorso»<sup>13</sup>. I due restanti componimenti apparsi su «Officina», retoricamente vicini a stilemi montaliani, risultano al contrario estranei a un disegno prosodico più o meno regolare. I quattro testi condensano una scissione tra due macro-opzioni formali che più avanti l'autore distinguerà con maggiore nitore, nell'omonimo intervento di Ginevra degli anni Ottanta:

Quasi tutti i miei versi tra il 1940 e il 1955 rientrano, credo, in una delle seguenti due situazioni metrico-prosodiche: sillabati ungarettiani, proclami, manifesti, versi che paiono intenzionali traduzioni da qualche lingua germanica o slava oppure sequenze di endecasillabi, strofe di endecasillabi e settenari, quartine rimate, persino sonetti regolari, strofe lunghe e di rime complesse.<sup>14</sup>

*Metrica e biografia* si compone di cinque distici di endecasillabi non rimati, ad eccezione dell'ultimo, costituito da un endecasillabo e un settenario che arresta la rapida sequenza di "scivolamento" dell'enunciazione, suggellando un conflitto tra storia e natura mantenuto aperto nella durata. In *Poesia ed errore* del 1959, la poesia verrà inserita nella penultima sezione indicata dalle sole date 1956-1957; sezione che, nella riedizione del '69 – privata della «d» eufonica del titolo – diventerà conclusiva ed eponima della raccolta. In entrambe le edizioni, *Metrica e biografia* viene collocata di seguito a *Distici*, componimento che allude nel titolo alla misura "classica" impiegata per organizzare la materia verbale di un percorso di "precipitazione" simbolica della voce scandito da undici gruppi di due versi che si concludono – anche in questo componimento – con l'effrazione dell'endecasillabo di chiusura dell'ultimo distico. Quest'ultimo viene infatti sostituito non da un settenario – come in *Metrica e biografia* – ma da un verso lungo di quindici sillabe composto da un settenario sommato a un novenario («la vena della notte il giorno realmente disseti»), molto simile al verso utilizzato da Ungaretti nelle sue traduzioni dei sonetti di Shakespeare pubblicate nel 1946 (cfr. per esempio il v. 12 del sonetto XV: «Per deturpare in notte il vostro giorno giovanile»<sup>15</sup>).

---

<sup>13</sup> PE, p. 157.

<sup>14</sup> MB, p. 54 (c. vo dell'autore).

<sup>15</sup> Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, Mondadori, Milano 2010, p. 159.

I primi tre distici di *Metrica e biografia* sono circostanziali: permettono al lettore di situarsi in un paesaggio che – per ricorrere a una metafora cinematografica – dal campo lungo, anzi lunghissimo, sfuma progressivamente verso il dettaglio, come se la macchina da presa cadesse rapidamente verso il basso fino ad arrivare, nel terzo distico, non più a toccare gli oggetti *nello* spazio, ma a penetrare la realtà fin sotto la materia, dentro quell'«afa di calce media e merce / dove l'ossido falso si disfà». Nel primo distico, la «costante figura» è gettata nel tempo, ha una consistenza gassosa, quasi fosse vento, respiro. Il *movimento* dei distici è verticale, discensivo, penetrativo, e ricorda ancora – nel movimento dell'azione – i vv. 10-11 di *Distici*: «così precipito sempre, così / tremo, così esito, così temo».<sup>16</sup> Per utilizzare una terminologia canonica, diremmo che i primi due endecasillabi hanno un incipit tendenzialmente “giambico”, con accenti principali in seconda e in sesta posizione.

Nel secondo distico il respiro si fa tuono: la dimensione è di pervasione totale e il movimento si sviluppa orizzontalmente. Sul piano della metrica il terzo verso non pone gravi difficoltà: si tratta di un endecasillabo canonico con incipit anapestico, che velocizza e scioglie la cadenza più serrata del primo distico. Tra il terzo e il quarto verso si verifica una frattura nell'andamento discorsivo del componimento. Il secondo distico è infatti caratterizzato da una violenta inarcatura che accentua la scissione esplicitamente fissata nei tre versi conclusivi («storia e natura, mia e non mia, che insiste / derisa impresa, ironia che resiste, / e contesa che dura»). A determinare l'attrito della dizione non è soltanto il brusco mutamento prosodico causato dall'accento in battere al v. 4; tra i due versi è presente inoltre una figura di inversione marcata – l'iperbato «...cupa / molto contro le mura, onda, tu tuoni» – che, insieme alla personificazione simbolica dell'«onda», richiama volutamente, in vista di un superamento, gli stilemi retorici dell'ermetismo, con una chiara ripresa della poesia liminare di *Foglio di via, E questo è il sonno* («cupa tua, l'onda vaga tua del niente»)<sup>17</sup>. Quest'ultimo componimento funziona come indice di assorbimento e negazione di una fase giovanile caratterizzata dall'assunzione di modelli poetici sempre osteggiati – ma sedimentati e mai del tutto rimossi – nella memoria fortiniana (si pensi ancora al testo che chiude la parte “seria” di *Composita solvantur*, la cui ripresa dei versi *in*

<sup>16</sup> PE, p. 188. Sul significato del verbo “tremare” cfr. Remo Pagnanelli, *Fortini*, Transeuropa, Ancona 1988, p. 12 e ss.

<sup>17</sup> FV, p. 5.

*limine* di *Foglio di via* è frutto di un'operazione pienamente controllata).<sup>18</sup> Un confronto tra gli ultimi due distici di *E questo è il sonno* e i primi due di *Metrica e biografia* potrebbe rivelarsi utile per evidenziare analogie e attriti formali tra i due modelli:

<i>Metrica e biografia</i>	<i>E questo è il sonno [...]</i>	
In alto, all'aria erta, ai fili d'erba, ai voli esili e ripidi dei rami;	<i>E quel che odi poi, non sai se ascolti</i>	5
nelle grotte più chiuse dove cupa molto contro le mura, onda, tu tuoni;	<i>Da vie di neve in fuga un canto o un vento</i>	
	<i>O è in te e dilaga e parla la sorgente</i>	7
	<i>Cupa tua, l'onda vaga tua del niente.</i>	

Oltre all'impiego di allitterazioni e di timbri scuri al v. 4 di *Metrica e biografia* e al v. 8 di *E questo è il sonno* – in quest'ultimo l'effetto di durezza viene raddoppiato dalla *geminatio* dell'aggettivo possessivo «tua», rispettivamente riferito alla «sorgente cupa» e all'«onda vaga» – è possibile rintracciare ulteriori analogie tra i due testi sul piano prosodico. Dopo i primi tre versi caratterizzati da un andamento ritmico più melodico (i vv. 5-7 di *E questo è il sonno* hanno un passo tendenzialmente giambico) in entrambi i componimenti si verifica una brusca inversione ritmica, caratterizzata da una contiguità di accenti che rende più faticosa la dizione piana dei segmenti precedenti, in particolar modo per il quarto verso di *Metrica e biografia* dove per rispettare lo schema endecasillabico diventa necessario compiere una sinalefe ardita «mura^onda», resa ancor più problematica dalle virgole che isolano il sostantivo «onda» in un inciso. Le due liriche risultano pertanto correlate anche sul piano della costruzione formale e della distribuzione ritmica. L'onda allude inoltre a un «canto» ermetico, misterico, che raggiunge gli anfratti più remoti della terra, personificando il respiro ineffabile di un «soggetto» che, distaccandosi da una forma di «lamento» autonomo e separato, è ora cosciente della necessità di mediare dialetticamente i due poli della storia e della natura, pur mantenendo come eco nella forma l'esperienza poetica vissuta nella Firenze degli anni giovanili, dove il distacco dell'arte dal mondo

---

<sup>18</sup> cfr. *supra*, 1.1.

veniva giustificato dall'adozione di modelli poetici europei che proclamavano fughe *là-bas* o *là-haut*.<sup>19</sup>

Tutta la natura è chiamata a partecipare a questo processo di agnizione dell'anima nella storia. Il paesaggio di *Metrica e biografia* – scandito nei tre distici iniziali da un complemento di luogo introdotto dalla preposizione «in» o dall'avverbio «dentro» – viene descritto in ogni suo elemento naturale: dalle alture tratteggiate per metonimia da un'«aria erta» che si fa vento e soffia sulla vegetazione dell'erba e dei rami; alle grotte più profonde dove il rumore dell'onda si infrange sugli scogli, provocando un suono più cupo; fino alla terra convertita in «calce media» e utilizzata come intonaco per imbiancare le facciate di un paesaggio urbano afoso, mercificato, dove l'ossido di calcio è trasformato in materiale da impiegare per le costruzioni edilizie.<sup>20</sup> La contrapposizione tra una natura non ancora corrotta – tutt'al più antropizzata in paesaggio rurale come in *Racconto*, ambientato in un luogo sull'Appennino vicino a Firenze chiamato «Casa al Vento»<sup>21</sup> – e un paesaggio urbano in rapida trasformazione è il tema dominante di quest'ultima sezione di *Poesia e errore*; una scissione sulla quale se ne innesta una seconda che oppone, sul piano diretto della storia, la pietra dei palazzi di Firenze, allegoria del passato e della tradizione, alla gresite e il vetroflex delle nuove facciate milanesi, progettate nel dopoguerra per ripristinare gli edifici bombardati. Significativo risulta a questo proposito il componimento posto al centro della sezione, dove un Dante esiliato da Firenze in epigrafe a *La forme d'une ville* dialoga con il Baudelaire di *Le cygne* citato direttamente nel titolo, che osserva Parigi mutare in seguito alle pianificazioni urbanistiche del Barone Haussmann.<sup>22</sup>

È soltanto in seguito ai primi tre distici di *Metrica e biografia* che Fortini specifica l'oggetto della sua lirica: ad essere condotta – «portata» – nel paesaggio tratteggiato nei versi precedenti è una «costante figura», sintesi di una lotta tra storia e natura, tra un io e

---

<sup>19</sup> MB, p. 45.

<sup>20</sup> cfr. *I destini generali*, in PE, p. 117: «Secolo di calce e fluoro, bava / di aniline e corpi come lava / di visceri [...]»; ma anche *Al di là della speranza*, PE, p. 181: «[...] In queste lente / sere di fumo e calce la città // che mi porta s'intorbida nei viali»; *Aprile italiano*, PE, p. 198: «e vola aprile e va / sulle città di calce».

<sup>21</sup> PE, p. 187.

<sup>22</sup> PE, p. 199. In esergo è citata la VII Epistola di Dante ad Arrigo VII di Lussemburgo («Tu Mediolani tam vernando quam hiemando moraris», *Ep.* VII, 20). Per *Le cygne* di Baudelaire da cui è estrapolato il titolo della lirica cfr. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, a cura di Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1975, p. 86; cfr. anche *Una traduzione da Baudelaire*, in NSI, p. 378 e ss.

un altro da sé come doppio o alterità concreta. Una figura o un «fantasma» entro cui si consuma un intero ordinamento dell'esistenza, i cui *schemi* vengono suggeriti dall'uso del linguaggio letterario, come preciserà nella seconda prefazione a *Verifica dei poteri* in risposta alle critiche mosse all'«uso formale della vita».<sup>23</sup> Secondo Fortini, infatti, «solo nell'arte, intesa nel significato più vasto, e, per essa, nell'uso letterario della forma, quell'adempimento assume *la forma* appunto *di un oggetto* a funzionamento simbolico, in cui la proposta e il proponente coincidono».<sup>24</sup> Guardando alle riflessioni teoriche sulla metrica di poco successive alla stesura del componimento, si potrebbe leggere la coppia del titolo in termini di endiadi. Sulla base di questa interpretazione, la *biografia* risulta possibile solo a patto di riconoscere la presenza di una norma astratta – la *metrica* – quale garante di un'impalcatura collettiva. A questo proposito, egli potrà dichiarare, in un saggio interamente dedicato alla tecnica compositiva degli stessi anni, che «non esiste nessuna “verità” ritmica *prima* della “menzogna” metrica».<sup>25</sup> O ancora, estendendo i termini della composizione a un orizzonte etico, e correggendo un'espressione di Adorno con Lenin, dirà che «non si dà vera vita *se non* nella falsa».<sup>26</sup>

Per Fortini, la messa in forma della biografia attraverso il linguaggio poetico pone il “soggetto” di fronte a una dissociazione che lo rende irriconoscibile di fronte a se stesso. All'interno di questa frattura, la metrica – in quanto storicità che passa attraverso una forma sedimentata nella memoria collettiva – fornirebbe al soggetto della *Spaltung* un dispositivo artificiale di reintegrazione nel mondo e nella memoria, un ancoraggio alla realtà, pur mediata attraverso la finzione. In un appunto scritto durante le riprese *Fortini/Cani* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e riportato in una nota alla seconda edizione di *I cani del Sinai* del 1979, Fortini declinava il rapporto tra metrica e biografia all'interno dell'esperienza cinematografica: «sono ammalato, stanchezza, nevralgia al trigemino, capogiri. Succede, se si vuol rientrare nella propria biografia. Ma i due amici morti viventi mi hanno data in questi giorni una straordinaria lezione di metrica».<sup>27</sup> Il film

<sup>23</sup> VP, p. 385; cfr. *supra*, 3.3.

<sup>24</sup> VP, pp. 385-86

<sup>25</sup> SI, p. 790, cfr. *infra*, capitolo 6.

<sup>26</sup> F. Fortini, *Non si dà vera vita se non nella falsa*, in *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, a cura del CESDI (Centro di Documentazione e di Studi sull'Informazione) diretto da Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971, pp. 113-118.

<sup>27</sup> *Nota 1978 per Jean-Marie Straub*, SE, pp. 1770-71.

di Straub e Huillet può essere letto come ulteriore attivazione del dispositivo “metrico” utilizzato nel processo di riscrittura della biografia, nella possibile reintegrazione e presentificazione di quest’ultima nella realtà per mezzo di una messa in forma straniante, fornita adesso dalla tecnica del montaggio cinematografico dei due registi francesi.

*Fortini/Cani* è un lungometraggio del 1976 realizzato quasi interamente sulla figura di Fortini che legge sullo schermo il testo scritto «con ira, a muscoli tesi, con rabbia estrema» nel ’67, allo scoppio della Guerra dei Sei Giorni tra Israele e i Paesi Arabi. La lettura de *I cani del Sinai* viene intervallata da lunghissime e silenziose sequenze di un paesaggio proposto come rovine di un passato da interrogare: sono le Alpi Apuane, luoghi in cui si sono verificati gli eccidi nazisti in Italia. Per Fortini però, la panoramica effettuata mediante il piano straubiano «non “dice” soltanto quello che vi è accaduto e quanta calma copra i luoghi delle stragi antiche e moderne. “Dice” anche che *questa* terra è il luogo abitabile per gli uomini, è quello che *dobbiamo* abitare». <sup>28</sup> La natura mediata dialetticamente con la storia si fa *figura* di un’abitabilità, di una proposta d’azione che dal «qui» possa indicare un «altrove», e che in verità significhi: «non oggi ma ieri e domani». <sup>29</sup>

La possibilità di condurre un discorso *figurale* è garantita inoltre da un’astrazione morfologica che nella traduzione per immagini del libretto fortiniano si compone dell’insieme di elementi e tecniche cinematografiche – dalla regia al montaggio – impiegate come strategie formali per sviluppare un discorso esplicitamente politico, teso a manifestare una chiara dialettica tra natura e storia. Il riconoscimento della storia all’interno della natura – gli eccidi nazisti risultano per il poeta iscritti all’interno del paesaggio delle Alpi Apuane – avviene su una doppia contraddizione formale: da una parte si verifica un’opposizione netta tra figura piena e sfondo naturale, tra dizione del testo e silenzio delle rovine (sono i momenti in cui la voce di Fortini tace, e si ascolta soltanto il canto degli uccelli sovrapposto ai lunghi piani delle montagne); dall’altra, lo straniamento emerge dagli interstizi e i silenzi di una voce che parla, la cui dizione è ora trasformata in segno per mezzo dell’immagine fissata sulla pellicola. In quest’ultimo caso, la dissociazione supera la polarità voce-silenzio per collocarsi all’interno dell’enunciazione come emissione vocalica sullo schermo, restituendo nelle immagini una figura che è

---

<sup>28</sup> SE, p. 1769.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

autore, attore e spettatore insieme del testo scritto circa un decennio prima. Mentre Fortini legge *I cani del Sinai*, la sua voce gli appare «stridula proprio perché nell'atto medesimo in cui parla di "realtà" è soverchiata dall'assenza».<sup>30</sup> La messa in forma cinematografica produce allora una possibilità di reintegrazione e superamento del passato, una risemantizzazione del soggetto che in quelle pagine dice «io» di fronte al dissidio natura-storia.

Ancora nella *Nota del 1978 a Jean-Marie Straub* Fortini riconosceva nella panoramica delle Alpi Apuane e il paesaggio attorno alla terrazza di Ameglia una calma apparente in cui «qualcosa chiedeva aiuto, da un profondo».<sup>31</sup> La natura chiedeva – o l'autore chiedeva attraverso il paesaggio – qualcosa come un «supplemento d'anima». La realtà inscritta nel paesaggio naturale doveva pertanto essere decifrata attraverso una finzione come la scrittura, la poesia, la "metrica" («La natura / per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.» sono i versi conclusivi di *Traducendo Brecht*). A questo proposito, Fortini scrive:

Tutta la realtà della lotta «materialistica» delle classi era inclusa in quei colori di idillio ed era per noi inseparabile da quei canti di uccelli... Nelle istruzioni che Daniele e Jean-Marie mi proponevano, il testo mi si estraniava sotto gli occhi; la mia difesa era debolissima, lasciavo che *liaisons* inattese alterassero la punteggiatura e la sintassi. Capivo che l'operazione filmica, proprio modificando quanto recava la mia firma, proprio disfacendo il tessuto dei miei pensieri, li sormontava, li conservava. Non so se in quelle parole ci fosse quel che si dice «valore», ma certo in quella loro distruzione-rinascita uno ve n'era.<sup>32</sup>

L'importanza della dialettica tra *metrica* e *biografia* è allo stesso modo testimoniata pochi anni dopo la stesura dell'omonimo componimento di «Officina» da una lettera che

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 1770.

<sup>32</sup> SE, p. 1770. In *Metrica e biografia* del 1980 Fortini dichiarerà che l'opposizione morte-resurrezione è una costante formale del patrimonio culturale occidentale (MB, p. 61 e ss.; cfr. *infra*, capitolo 10). L'antitesi tra passato biografico e rinascita nell'avvenire viene inoltre intesa come lotta simbolica – che da un orizzonte storico-culturale viene assorbita su un piano etico-esistenziale e psicanalitico – tra le figure della madre e del padre: «come mio padre era in una certa misura l'ebraismo, la minoranza, mia madre era al contrario l'aspetto cristiano, più ancora che cattolico, ed è stata anche il momento dell'accentuazione morale e quindi anche dell'impegno. Mio padre rappresentava l'aspetto della sconfitta biografica e quindi della discesa all'Adè, in un certo senso, e mia madre il momento della resurrezione», in *Voci che contano* (1978), UDI, pp. 238-39.

Fortini invia a Pasolini nell'aprile 1957 – ovvero durante i primi anni di collaborazione “marginale” con la rivista – in risposta alla recensione pasoliniana de *I destini generali*.<sup>33</sup> Vale la pena riportarla per intero, al fine di collocare la “scissione” individuata nel testo di *Poesia e errore* e di *Fortini/Cani* all'interno di un percorso di riflessione più ampio, che – come abbiamo visto – attraversa i decenni di elaborazione e di riscrittura, nonché le transcodificazioni da una forma a un'altra di espressione:

Carissimo, aveva proprio ragione Nietzsche quando diceva che solo la mano di un amico o di un nemico ti può guidare nella tua cittadella, quella meglio difesa. Ringraziarti sarebbe troppo poco: bisognerebbe discuterti. Penso che, nel complesso, tu abbia ragione; a parte il fatto che il titolo è davvero la traduzione esatta di un sottotitolo di Fourier, *Les destinées générales*. La lacerazione di cui tu parli c'è, reale, lunga, quasi inguaribile. Eppure – anche se è vero che il reale comportamento è indice di un progetto esistenziale profondo – non è detto che non si riesca, che non riesca, con oltranza, con depauperazione o amputazione della mia parte pseudopolitica, pseudomorale, pseudomartire, ad una verità non meramente profetica, anche se non accompagnata dalla grazia.

Metrica e biografia.

Salute e fratellanza.<sup>34</sup>

Dei quattro componimenti apparsi su «Officina», la *plaque* pubblicata da Sciascia nel 1956 esclude *American Renaissance*, che subirà un travagliato iter variantistico prima di essere pubblicato in *Poesia ed errore* (1959). *I destini generali* ospita inoltre come postfazione l'intervento saggistico richiesto da Pasolini come allegato, che Fortini non inserirà nelle sue raccolte saggistiche successive.<sup>35</sup> L'opuscolo del 1956 condensa le contraddizioni e le tensioni di un periodo di frattura storica sviluppato attorno all'anno del rapporto Chruščëv e delle rivolte ungheresi e polacche, costituendo la parte più intensa di quel secondo volume disorganico di versi di *Poesia ed errore 1937-1957*, dove l'accettazione delle forme classiche risulta in costante tensione con il contenuto espresso dai versi dei componimenti. D'altra parte, *Poesia ed errore* condensa sin dal titolo la grave

---

<sup>33</sup> cfr. Pier Paolo Pasolini, *I destini generali*, «Il Punto», 14, 6 aprile 1957 (poi in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960; poi Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1209-1212).

<sup>34</sup> AP, pp. 81-82.

<sup>35</sup> cfr. F. Fortini, *L'altezza della situazione o perché si scrivono poesie*, in Id., *I destini generali*, Sciascia Editore, Caltanissetta 1956, pp. 71-80.

contraddizione tra una poesia che intende resistere all'apoliticità della letteratura per mezzo di un classicismo schierato in opposizione sia alle forme avanguardistiche sia alle forme tradizionali assorbite durante l'apprendistato letterario a Firenze, e il rifiuto della «poeticità», espressa non di rado come rinuncia alla scrittura in versi. La «lacerazione» di cui Fortini parla nella lettera non deve arrestarsi a uno stato di disperazione e nemmeno essere riconvertita in «speranza» con l'ausilio della «grazia»; essa andrà piuttosto resa esplicita nei momenti in cui le forme di mediazione risultano più difficili da praticare, come accadrà con maggiore evidenza a partire da *Questo muro*, dove la divaricazione tra natura e storia viene accentuata ed esasperata, in una variazione dei temi della scelta e del rischio.<sup>36</sup>

Per il momento, la mediazione tra i due poli risulta ancora praticabile, anzi necessaria; e non soltanto da un punto di vista strettamente compositivo, ma anche su un piano morale e politico. Il commiato alla lettera di Pasolini assume dunque un valore di proposta, di lavoro futuro da svolgere, nella direzione di un progetto che deve in primo luogo farsi carico e riconoscere un conflitto tra tempo storico e tempo naturale, al fine di procedere verso una società che il Marx dei *Manoscritti* – centrale nella riflessione di Fortini di quegli anni<sup>37</sup> – configura come «l'unità essenziale, giunta al proprio compimento, dell'uomo con la natura, la vera risurrezione della natura, il naturalismo compiuto dell'uomo e l'umanismo compiuto della natura».<sup>38</sup> L'operazione condotta in ambito strettamente letterario – la lettera è indirizzata a Pasolini ma per estensione a tutta la redazione di «Officina» – non deve essere scissa da finalità politiche. Il lavoro culturale di gruppo deve svolgersi a tutti i livelli, tenendo conto della necessità di convertire l'estetico in prassi: alla formula di commiato ricalcata sul componimento di *Metrica e biografia* segue infatti la coppia «salute e fratellanza» utilizzata da internazionalisti e anarchici del secolo scorso.<sup>39</sup> In *Metrica e biografia* è possibile pertanto leggere un binomio

---

<sup>36</sup> cfr. L. Lenzini, *Introduzione a TP*, p. XXV.

<sup>37</sup> LS, pp. 52-53: «Oltre al *Manifesto* e al primo libro del *Capitale*, alle due opere storiche, alla *Critica del programma di Gotha*, alla prima parte dell'*Ideologia tedesca* e ai cosiddetti *Scritti giovanili*, quel che mi segnò (e così non pochi altri della mia generazione) furono i *Manoscritti economico-filosofici del 1844*».

<sup>38</sup> Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino 2004, p. 109. Per il concetto di natura in Marx cfr. Alfred Schmidt, *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1962 (tr. it. di Giorgio Baratta e Giuseppe Bedeschi, *Il concetto di natura in Marx*, Laterza, Bari 1969; ora in una riedizione a cura di Riccardo Bellofiore, Punto Rosso, Milano 2018).

<sup>39</sup> AP, p. 82.

reciproco tra l'etica e l'estetica, tra la pratica della poesia e l'azione rivoluzionaria che investe una temporalità non progressiva, ma fatta di rotture e salti del *continuum*.

L'azione della «costante figura» – scissa tra i due poli temporali della storia e della natura, tra un io che scrive e un io che legge e siede nel pubblico come vero autore dell'opera («mia e non mia») – viene descritta da Fortini utilizzando un verbo anch'esso decisivo nel contesto della sua traiettoria biografica, ovvero «insistere». Nel 1985 – in un momento in cui le forze politiche occidentali hanno già da tempo consolidato un nuovo assetto economico su scala mondiale dopo le politiche neoliberiste di Reagan e Thatcher e la morte di Mao, seguita dall'apertura della Cina al mercato globale<sup>40</sup> – Fortini intitolerà con *Insistenze* la sua raccolta di articoli o interventi saggistici scritti tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta, quasi a marcare da un lato la volontà di proseguire una guerra di posizione, «una contesa che dura» tra forme e maschere del potere pubblico e privato; dall'altra, la necessità di porre in evidenza i traumi del presente e del passato, in un momento in cui – come già tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, ma adesso con una “crisi” più acuta – l'esistenza minacciata cede il passo all'insistenza della memoria, in opposizione al controllo organizzato dell'oblio. Osserva a tal proposito Slavoj Žižek:

la vera alternativa riguardo ai traumi storici non è tra ricordarli o dimenticarli, dato che i traumi che non siamo disposti o capaci di ricordare ci perseguitano in modo ancor più ineluttabile. Dovremmo invece accettare il paradosso che – per dimenticare veramente un fatto – dovremmo prima essere abbastanza forti da ricordarlo correttamente. Per illustrare questo paradosso ci dovremmo ricordare che l'opposto di *esistenza* non è inesistenza, ma *insistenza*: quel che non lasciamo esistere continua a insistere, a lottare per emergere all'esistenza. [...] Quando perdiamo un'opportunità etica fondamentale e non riusciamo a compiere il passo che cambierebbe tutto, la stessa non esistenza di quel che avremmo dovuto fare ci perseguiterà per sempre: anche se quel che non abbiamo fatto non esiste, il suo spettro continua a insistere.<sup>41</sup>

Si insiste quando più grave diventa l'esistere, quando l'orizzonte d'attesa è minacciato dalla stasi e dall'arresto delle forze. Gli anni in cui Fortini compone *Metrica e biografia*

---

<sup>40</sup> cfr. David Harvey, *A brief history of neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford 2005 (tr. it. di Pietro Meneghelli, il Saggiatore, Milano 2007).

<sup>41</sup> Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*, Verso, London-New York 2002, pp. 22 (tr. it. di Pietro Vereni, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2005, p. 26).

sono preceduti dagli «inverni» della Guerra Fredda, e in generale da un ventennio «tra i più tragici della storia d'Italia e del mondo»,<sup>42</sup> fissati nei versi di *Poesia ed errore*. La centralità del componimento del '55 viene riconosciuta dall'autore nella *prière d'insérer* che accompagna la raccolta del 1959. In essa viene suggerito un allargamento della questione della metrica, che diventa per Fortini estensione metonimica della poesia stessa (si ricordi inoltre che nello stesso mese e anno della pubblicazione di *Metrica e biografia* usciva su «Ragionamenti» la recensione del volume sulla critica stilistica di Spitzer):<sup>43</sup>

[...] queste sue *Poesie* rappresentano oggi, raccolte in un solo volume, una specie di diario, una singolare autobiografia intima e pubblica insieme, che passa appunto dalla negazione giovanile del costume lirico e letterario ermetico, alla violenza dell'impegno politico e militante, alle immagini di «inverno» e di «resistenza» e di squallida distruzione degli anni «freddi»: fino all'«al di là della speranza» affermato nel momento della grande crisi della speranza marxista. «Ironia che resiste – e contesa che dura», dice di sé Fortini, in una lirica che porta il titolo significativo di *Metrica e Biografia*. Accettando la propria voce, e il continuo trapassare dall'una all'altra attraverso gli accenti del pathos, del sarcasmo, dell'elegia; senza mai nulla concedere ai modi dello sperimentalismo: questa poesia – la quale anticipa agli anni dell'immediato anteguerra e della guerra quel rinnovamento dei contenuti che si tende erroneamente a datare con gli anni del neorealismo – si pone come necessario tramite tra le due epoche, tra le due Italie opposte e complementari in cui l'Autore e tutti noi ci siamo trovati a vivere.<sup>44</sup>

Un problema a cui è doveroso accennare riguarda la datazione del componimento. Fortini inserisce le date in calce ai testi sin dalla prima edizione di *Poesia ed errore* per dare l'impressione di un percorso coerente, di «una specie di diario intimo, valido, oltre che per alcune uscite parziali di grande qualità, come arco di un'esperienza, di una vita».<sup>45</sup> La costruzione diaristica scandita dalla precisione cronologica mira a restituire l'esperienza biografica simbolica intrapresa a partire da *Foglio di via* e proseguita nelle *plaquettes*

---

<sup>42</sup> cfr. Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblos, Milano 2017, p. 181.

<sup>43</sup> cfr. *supra*, capitolo 2.

<sup>44</sup> È il testo della *prière d'insérer* contenuto nella prima edizione del '59 di *Poesia ed errore: 1937-1957*, trascritto da R. Bonavita in Id., *L'anima e la storia*, cit., pp. 181-82.

<sup>45</sup> Giorgio Bassani, *Lettera a Fortini*, 30 maggio 1958, AFF. Per la vicenda editoriale, la genesi della raccolta e la corrispondenza tra Fortini, Bassani e Sereni cfr. Luca Daino, *Come nasce un libro di poesia? Fortini, Bassani e Sereni editori e poeti*, in I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava, *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, ETS, Pisa 2011, pp. 211-220. (La corrispondenza tra Fortini e Bassani è consultabile presso l'Archivio del Centro Studi Franco Fortini dell'Università di Siena e presso il Fondo Bassani della Fondazione Feltrinelli di Milano).

successive, fino alla pubblicazione del volume del 1959, rivelando implicitamente, nelle scelte di costruzione della raccolta, «la difficoltà di proiettare all'esterno un profilo letterario ben definito».<sup>46</sup> Accanto alla «scelta di non scelta» segnalata da Raboni e Pagnanelli, Bonavita scorge nel criterio cronologico adottato da Fortini la totale abdicazione di un'azione programmatica, tale da confermare l'attraversamento di un momento di grave difficoltà per la lotta politica.<sup>47</sup>

Apparsa su «Officina» nel settembre del 1955, *Metrica e biografia* reca inspiegabilmente in calce la data 1956, mantenuta da Fortini anche nelle raccolte successive fino al 1990 (anno di pubblicazione di *Versi scelti*). Inoltre, nel volume dedicato a Pasolini, l'autore commenta nel 1993 la lettera poco sopra riportata – datata aprile 1957 – riferendosi a *Metrica e biografia* come «il titolo della prima mia poesia comparsa in “Officina”, *l'anno prima*»,<sup>48</sup> ovvero il 1956. Nella corrispondenza 1957-1958 tra Fortini e Bassani, che testimonia il lungo iter di gestazione della raccolta, si scopre che fu proprio quest'ultimo – al tempo editore per Feltrinelli – a conferire al libro un assetto cronologico, come lo stesso Fortini ricorda in un'intervista del 1987:

Giorgio Bassani (che aveva ricevuto da Feltrinelli l'incarico di dirigere una collana di poesia) mi disse: «Fortini, devi raccogliere tutte le tue poesie». «Come tutte?». «Sì, tutte, anche quelle di *Foglio di via*». E allora gli mandai, diciamo, trecento poesie. Disse: «Provvediamo a toglierne un terzo». Ed io: «D'accordo. Ma le altre non ho nessuna idea di come ordinarle». E lui: «È un romanzo, mettile in ordine cronologico».<sup>49</sup>

Il criterio cronologico serve a orientare una forma che veicola uno stato di arresto delle forze vissuto negli anni della Guerra Fredda; esso andrà considerato in quanto forma-senso, e dovrà pertanto essere oggetto di revisione e di presa di distanza. Il diario, apparentemente tra le forme di scrittura più immediata ed estemporanea, è d'altra parte frutto di una costruzione controllata che orienta il significato dei testi raccolti. L'8 aprile 1958, Fortini comunica a Bassani di aver ridistribuito le poesie secondo il criterio cronologico da lui suggerito, precisando che, «natural[mente], sono date spesso

---

<sup>46</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 189.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>48</sup> AP, p. 82 (c. vo mio).

<sup>49</sup> UDI, pp. 466-467.

approssimative. Rimangono salti spesso molto forti, ma pazienza [...]».<sup>50</sup> Allo stesso modo, nella prefazione all'edizione del '59, Fortini mette in guardia il lettore con annotazioni che scompariranno nelle ristampe successive, dove appare evidente l'esigenza di restituire un'immagine più uniforme e compatta del suo percorso poetico e intellettuale:

Raccolgo nel presente volume la maggior parte delle poesie pubblicate in precedenti raccolte: *Foglio di via*, *Una facile allegoria*, *I destini generali*. Altrettanti sono i versi inediti o pubblicati in riviste. Ho seguito un approssimativo ordine cronologico. Le date sono quelle che avevo segnato al momento della redazione o che ho creduto di ricordare. Quasi tutte le poesie stampate in volumi o in riviste hanno qualche ritocco o qualche mutamento più o meno importante. Debbo qui ringraziare per i loro consigli i poeti e amici Vittorio Sereni e Giorgio Bassani.<sup>51</sup>

Tuttavia, come ha dimostrato Bonavita, nell'analisi delle strutture delle raccolte poetiche fortiniane è opportuno prendere le distanze dalle dichiarazioni formulate dall'autore che tendono a seppellire qualsiasi intervento a posteriori di raggruppamento o di tematizzazione. Benché preponderante, il criterio cronologico non viene da lui applicato in maniera meccanica; esso è al contrario sfruttato all'interno di un'operazione precisa e meditata. Come spiegare allora a partire da *Poesia ed errore* la datazione nel 1956 di *Metrica e biografia*, pubblicata su «Officina» nel settembre dell'anno prima? La tentazione è quella di attribuire le ragioni dello slittamento temporale all'importanza che il 1956 assume in quanto «anno straordinario e tremendo»,<sup>52</sup> di cui la poesia sembrerebbe incaricarsi di restituire in versi la coscienza della fine, della crisi dell'ideologia marxista, nonché, allo stesso tempo, la spinta a non arrestare il movimento di «contesa» della figura scissa tra i poli della storia e della natura, in una lotta dialettica resa più evidente dall'insistenza di un progetto di rifondazione sociale, ancora più urgente – come testimoniano le lettere di quel periodo e il numero tematico di «Ragionamenti»<sup>53</sup> – in seguito alla rivolta ungherese.<sup>54</sup> In questo senso, il nesso esistenza-insistenza sembrerebbe

---

<sup>50</sup> F. Fortini, *Lettera a Bassani*, 9 aprile 1958, AFF (cfr. L. Daino, *Come nasce un libro di poesia?*, cit.)

<sup>51</sup> PE<sub>1</sub>, p. 259.

<sup>52</sup> AP, p. 62.

<sup>53</sup> *Ifatti d'Ungheria*, «Ragionamenti», allegato al n. 7, novembre 1956, anni II, pp. 175-186.

<sup>54</sup> Citando la prefazione di Luperini al volume, Massimo Raffaeli, ad esempio associa i versi di *Metrica e biografia* agli eventi del '56, senza tuttavia far cenno alla questione della datazione: «Non è da escludere che il cambiamento del contesto possa dare senso nuovo a parole, concetti e strumenti che sembravano usurati o perduti per sempre. E allora magari l'attardato – lo scrittore 'classico' e 'marxista', precapitalista e anticapitalista – potrebbe rivelarsi un precursore». Del resto in una delle poesie più celebri, *Metrica e*

più tangibile, dal momento che, per narrare davvero, Fortini non può accontentarsi delle sue sole vicende biografiche, ma ha bisogno della storia.<sup>55</sup>

Lasciando aperta la questione, sarebbe altresì possibile attribuire la datazione di *Metrica e biografia* alla ricerca da parte dell'autore di una coerenza macrotestuale nell'ultima sezione «1956-1957» di *Poesia ed errore*. Non bisogna infatti sottovalutare la prossimità formale e tematica di *Metrica e biografia* e *Distici*, poste l'una accanto all'altra. Si potrebbe in questo senso ipotizzare l'intenzione dell'autore di sacrificare il criterio cronologico in favore dell'esigenza di organizzare il percorso in versi imprimendo alla struttura delle raccolte una continuità che assicura all'intera *biografia* un significato organico del movimento di redenzione intrapreso già durante la guerra.

In definitiva, la realtà che Fortini consegna a più di dieci anni dalla fine della guerra e in seguito alla crisi del 1956 risulta ancora attraversata da un'immagine di uomo che pone la necessità di mantenere, accanto al marxismo, un sostrato di religiosità nei temi del «destino» e della «scelta». Negando ogni forma di purezza e di esistenza assoluta, l'io che scrive deve farsi carico di un'astrazione obiettiva che sola può permettergli di allontanare e di misurare – anche nel senso di giudicare – la sua figura biografica scissa tra identità ed estraniamento, tra un per sé e di tutti, tra una libertà solo apparente e una libertà in grado di durare al di là dell'errore.

#### 4.2 Il fantasma dell'arte, l'ironia della forma

Nell'allegato che accompagna le quattro poesie pubblicate su «Officina», la contraddizione tra «poesia» ed «errore della poesia» viene espressa in uno stile tanto perentorio da confermare il peso che ha agito sulla stessa scrittura fortiniana la *vulgata* – ancora oggi diffusa – di un Fortini grande critico e saggista ma autore di versi mediocri.<sup>56</sup> L'incipit dell'allegato condensa in poche righe la gravità dei giudizi dei suoi contemporanei, determinanti – insieme ai mutamenti contestuali – nella creazione di una narrativa della rinuncia e dell'errore che l'autore stesso porterà avanti fino a quando

---

*biografia*, un testo del '56, l'anno orribile, Fortini dissimulando una divisa etico-politica dentro una dichiarazione di poetica aveva scritto: «una ho portato costante figura, / storia e natura, mia e non mia, che insiste; derisa impresa, ironia che resiste, / e contesa che dura», cfr. Massimo Raffaeli, *Un giorno o l'altro*, «L'Indice dei libri del mese», 1 gennaio 2006, <https://www.quodlibet.it/recensione/580>

<sup>55</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 271.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 249.

almeno la sua voce poetica potrà distaccarsi dai modelli assorbiti durante gli anni di formazione – mai condivisi del tutto ma pur sempre praticati – e assumere uno stile proprio, più maturo. Come vedremo meglio nella parte terza, a partire da *Una volta per sempre* (1963) si mostra in maniera più chiara, in linea con gli interventi saggistici pubblicati in *Verifica dei poteri*, il tentativo di mantenere l'estetico pur rifiutandone il carattere consolatorio della forma.<sup>57</sup> D'altra parte, l'errore della poesia risulta ancora predominante nel decennio degli anni Cinquanta, tanto da condizionare non di rado i tratti di una scrittura critica che si muove – spesso con lieve ritardo – insieme alla costituzione di una nuova poetica. *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie* inizia con queste parole:

Scrivo versi anche perché penso che la poesia in versi abbia oggi, e più oggi di jeri, sue buone ragioni di esistere. Quei versi mi paiono spesso mediocri o così sono considerati. Me ne dispiace. Mi piacerebbe esser persuaso di aver scritto una bellissima poesia e sentirmelo dire da coloro che amo e che stimo. [...] Non quelle lodi sono venute che mi sarebbero state gradite. Amici benevoli scuotono il capo davanti al mio volto, quando somiglia all'antichissima maschera del cattivo poeta; e, affettuosi, consigliano maggior impegno nel lavoro critico dove, dicono do buoni frutti. Quindi i miei versi, stampati o scritti, sono un argomento, per me, sommamente patetico. So bene che partecipano di tutti i vizi che da critico leggo nella maggior parte della poesia dei nostri giorni.<sup>58</sup>

L'organizzazione discorsiva del primo paragrafo dell'allegato sembra dunque confermare la credenza – quasi assorbita dallo stesso autore che ne scrive – di un Fortini poeta “mediocre”, in odio verso una certa concezione diffusa dello scrivere versi. Eppure, a questo *incipit* brutale, di apparente rifiuto della letterarietà, l'autore accompagna un procedimento retorico volto a reintegrare la funzione del poetico all'interno di un orizzonte sociale: la poesia sarebbe secondo lui possibile soltanto in seguito a una radicale messa in discussione del poetico. La frase conclusiva dell'intervento è in questo senso eloquente: «il solo vero modo [...] di dissacrare la poesia e di uscire dall'estetismo è quello di far poesia».<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> «Non si deve rinunciare a nulla», *Prefazione alla seconda edizione di «Verifica dei poteri»* (1969), p. 391-396; cfr. *supra*, 3.3.

<sup>58</sup> F. Fortini, *L'altezza della situazione o perché si scrivono poesie*, cit., pp. 71-72.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 80.

Lo schema retorico adottato è tipico della costruzione discorsiva fortiniana, che si avvale della dialettica come arma per contrastare le facili assunzioni di un pensiero “puro” o trasmesso come stato naturale delle cose. Si tratta di spingere verso le frontiere del negativo la cultura e l’idea di uomo che ci è stata data, mantenendo lo sguardo verso un passato che deve essere spogliato di sacralità, quindi interrogato nei suoi effetti sul presente. Tale operazione non viene – e non può – essere condotta con l’impeto e con l’immediatezza delle avanguardie, né arrestarsi al solo stato di negazione. Il compito del critico-intellettuale – e del poeta, la cui scrittura deve essere accompagnata da un necessario momento di autocritica – diventa quello di riconoscere, attraverso un lucido lavoro di ricognizione delle forze extra-poetiche, la mistificazione dell’immagine di uomo veicolata dalla classe dominante. Sono gli anni in cui Fortini assorbe, grazie alla mediazione di Solmi e di Cases, la lezione dei francofortesi, per i quali diventa urgente la critica alla nascente «industria culturale». <sup>60</sup> In accordo con Asor Rosa, egli stesso potrà con più decisione affermare negli anni Ottanta – anche in seguito all’acuirsi di trasformazioni socioeconomiche radicali – che «la letteratura deve smettere di essere tutto: solo a queste condizioni può pretendere di essere qualcosa». <sup>61</sup>

Gli estremi del ragionamento stabiliti in *L’altezza della situazione* – tendenziale rifiuto del poetico da una parte; invito a non rinunciare a nulla dall’altra – traducono una tensione argomentativa molto simile al movimento descritto nei cinque distici di *Metrica e biografia*. Per questa ragione, ritengo utile tracciare alcune analogie tra i due testi, pur considerando – come vedremo – la possibilità di continua significazione della forma poetica, inscindibile dalle stesse costanti retoriche e prosodiche che per Fortini vanno considerate come il riflesso di una tensione osmotica con le forze extrapoetiche ed extraletterarie.

Allo stesso modo di *Metrica e biografia*, tra i due poli della contesa è posta nell’allegato una «costante figura», che adesso viene meglio definita, diventando parte centrale dello

---

<sup>60</sup> Si ricordi l’introduzione di Renato Solmi a *Minima e moralia* di Adorno, volume pubblicato per Einaudi nel 1954 (cfr. Renato Solmi, *Introduzione a Minima moralia di Theodor W. Adorno*, Quodlibet, Macerata 2015, di cui Fortini scrisse, nel 1977: «Leggere le cinquanta pagine introduttive è chiedersi come un giovane da poco uscito d’università abbia potuto scrivere pagine di tanta assoluta intelligenza e lucidità storica; e come simile risultato si sia dato in una situazione politica e intellettuale di chiusura, di dimissione e irrigidimento», cfr. *Quando arrivò Adorno*, «Corriere della Sera», 6 febbraio 1977).

<sup>61</sup> UDI, p. 257.

scritto e tema ripreso da Fortini nel corso del suo lavoro di riflessione teorica sugli strumenti della poesia. La contesa è descritta come «impresa derisa» e «ironia che resiste» di una autorialità che deve rendersi consapevole dei limiti della forma, evitando di imbrigliare la propria fisionomia entro i poli dell'estremo formalismo e dell'estremo informalismo. Come ha osservato Balicco:

quando i limiti e i confini dell'estetico vengono riconosciuti e onorati, alla dimensione tragica e nichilista delle due precedenti opposizioni radicali subentra invece un atteggiamento conoscitivo ironico. Perché l'opera d'arte è un prodotto di lavoro; un prototipo di esperienza possibile, un modello di umanità liberata; ma non coincide e non può coincidere mai con la vita vera, essendone per contro un'estraneazione. Di qui l'ironia necessaria dell'orizzonte estetico come qualità intrinseca alla sua forma: perché l'ironia non è altro che la capacità soggettiva di auto-correggere l'esperienza mediante riflessione e distacco.<sup>62</sup>

La funzione di estraneazione della scrittura in versi viene svolta dalla convenzione metrica in virtù del suo sistema di rimandi interni ed esterni al testo. La scrittura poetica fortiniana indossa i panni della «sublime lingua borghese» – morta e al contempo storicamente appartenente alla classe dominante – impiegata in forma straniante e senza alcuna vestizione ieratica. In opposizione alle poetiche dell'irrazionale e dell'istintuale, che identificano illusoriamente letteratura e vita, Fortini oppone – in forme configurate a seconda delle fasi poetiche e dei modelli assorbiti – una scrittura controllata che predilige il momento autocritico. Pittore, oltre che poeta, Fortini motiva questa tendenza al controllo con un'analogia molto efficace che qui vale la pena riportare:

Persuaso che la possibilità dell'espressione poetica si situi all'estremità d'una cultura ho sempre disprezzato l'artificiale coltivazione delle tenebre, l'ignoranza raccomandata da molte poetiche di jeri all'apprendista poeta. Meglio fallire per sterilità che riuscire un bel verso sul buio. A un pittore che dipinge su fondo nero tutti i toni vanno a posto – finché la superficie non è coperta. Allora son dolori e spesso tutto il bell'equilibrio se ne va in aria. Ora, nei confronti della coscienza critica, l'atto di scrivere versi ha sempre qualcosa dell'utopia, o meglio dell'ipotesi di lavoro.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Daniele Balicco, *Una lettera a Nietzsche: Fortini e il nichilismo di massa*, «Allegoria», anno XXIII (terza serie), n. 63, gennaio/giugno 2011, p. 132.

<sup>63</sup> F. Fortini, *L'altezza della situazione o perché si scrivono poesie*, cit., p.72. La stessa analogia viene ripresa in un'intervista del 1978 intitolata *Voci che contano*, ora in UDI, p. 240 e ss.

Non bisogna allo stesso tempo dimenticare che il discorso condotto da Fortini nell'allegato è spinto dalla volontà di opporre una distanza radicale rispetto a modelli o poetiche dell'oscuro che lui stesso – pur con continua diffidenza – aveva attraversato durante gli anni giovanili vissuti a Firenze. È chiaro dunque che il brusco rifiuto di una certa linea poetica risulti non soltanto rivolto all'esterno, ovvero come attacco a un campo culturale per certi versi ancora egemone, ma anche all'interno, in funzione autocritica, nel tentativo di liberare la propria voce da sedimentati influssi ermetici e superare una crisi poetica che non permette ancora di mostrare una fisionomia autoriale piena e insieme coerente a scelte etiche e morali. Tale operazione passa inoltre per la critica agli elementi formali della composizione, ovvero a un insieme di costanti retoriche e prosodiche sedimentate in una memoria che richiedono uno sforzo non indifferente di distanziamento e di controllo dei mezzi espressivi.

La metrica si presenta dunque come strumento di straniamento che consente al poeta di distanziarsi – e di difendersi – da forme di scrittura immediata e velleitaria o da una libertà senza vincoli che si scopre essere una mistificazione. Accanto e insieme alla funzione critica, la metrica garantisce inoltre un sostegno valido allo scrittore che rifiuta di “dipingere” sul fondo nero dell'irrazionale e dell'istintuale, e che per questo deve confrontarsi con la difficoltà di composizione, dovendo giustapporre sul bianco della tela colori e tonalità. La coscienza della forma mediante la padronanza – teorica e pratica – della tecnica diventa pertanto un mezzo attraverso il quale è possibile sottrarre l'io che scrive alla creazione di un'immagine posticcia del sé come prodotto del volontarismo. Fortini collega questa attitudine – e lo farà con più decisione nei decenni successivi, quando il fenomeno del «surrealismo di massa» sarà ancora più evidente – allo sviluppo delle forze capitalistiche che diffondono, «ad uso dei popoli sottosviluppati, dei vecchi modelli di individualismo prodotti anni fa oltreoceano», come quel «ragazzo che comincia a vendere giornali e risparmiare il mezzo dollaro per poi diventare Edison o Ford, e cioè Eliot o Thomas Mann». <sup>64</sup>

Per Fortini, dunque, la battaglia contro una certa idea di «lirica soggettiva autobiografica diaristica» corre sugli stessi binari di una critica a un intero ordine socioeconomico che sorregge il ritratto mistificato dell'artista, una costruzione garantita

---

<sup>64</sup> F. Fortini, *L'altezza della situazione o perché si scrivono poesie*, cit., p. 73.

da un “discorso” che identifica il successo dell’operazione espressiva con il successo nella vita reale, restituendo un universo di individui e di solitudini che continuano ad accettare, senza sottoporla al vaglio critico, la forma che la classe dominante possiede e diffonde, utilizzando tale continuità come strumento di potere che garantisce il mantenimento dell’egemonia. Avvalersi criticamente della convenzione metrica e marcare la sua necessità significa per Fortini condurre un discorso volto a denunciare la falsa coscienza di un ordine di valori che intende garantire una libertà a tutti, ma che al contrario finisce per restituire un’immagine fallace dell’esistenza dove ciascuno può crederci al sicuro all’interno di uno spazio distaccato dal “reale” che rende superflue le scelte. Il motivo per cui si continuano a scrivere poesie potrebbe essere per l’autore il seguente:

l’atto di comporre versi, cioè l’operazione sul linguaggio, proprio nella misura in cui perde il suo rapporto con la realtà e quindi il suo carattere funzionale, accresce la propria capacità di illusione ossia più largamente contribuisce alla fabbricazione di una personalità mistificata, posticcia, e a far credere il «doppio» più vero del vero soggetto. Detto altrimenti: mai così bene come nell’attività pseudo artistica la personalità nevrotica si prende per autentica.<sup>65</sup>

Tuttavia – osserva ancora l’autore – il meccanismo di raddoppiamento dell’immagine come altro da sé compiuto nella forma di poesia-mistificazione non è così diverso dalla “poesia-autenticità” e non deve pertanto essere condannato *in toto*. La differenza tra mistificazione e autenticità non viene stabilita da alcun sistema di valori né da un canone letterario; essa può secondo Fortini essere percepita nell’ordine stesso che il poeta “impone” al verso, dentro cui passano, senza riuscire a nascondere i tratti, il suo carattere, le sue scelte e gli elementi della società all’interno della quale la scrittura poetica si sviluppa. Detto altrimenti, tanto più si degrada a “pratica superstiziosa” e a velleitarismo, tanto più la poesia mostra in negativo la sua capacità di rivelare un ordine di valori e di credenze appartenenti a una data storicità o cultura: «vero siero della verità, proiezione simultanea del volontario e dell’involontario, dell’individuale e del collettivo, nulla le sfugge».<sup>66</sup> In una prosa del 1964 pubblicata su *L’ospite ingrato* Fortini riprende la stessa

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 76.

contraddizione, sviluppando con maggiore chiarezza il nesso tra creazione artistica e i meccanismi che regolano l'industria culturale:

La menzogna corrente dei discorsi sulla poesia è nella omissione integrale o nella assunzione integrale della sua figura di merce. Intorno ad una minuscola realtà economica (la produzione e la vendita delle poesie) ruota un'industria molto più vasta (il lavoro culturale). Dimenticarsene completamente o integrarla completamente è una medesima operazione. Se il male è nella mercificazione dell'uomo, la lotta contro quel male non si conduce a colpi di poesia ma con «martelli reali» (Breton). Ma la poesia alludendo con la propria presenza-struttura ad un ordine valore possibile-doveroso formula una delle sue più preziose *ipocrisie* ossia la consumazione immaginaria di una figura del possibile-doveroso. Una volta accettata questa ipocrisia (ambiguità, duplicità) della poesia diventa tanto più importante smascherare *l'altra* ipocrisia, quella che in nome della duplicità organica di qualunque poesia considera pressoché irrilevante l'ordine organizzativo delle istituzioni letterarie e, in definitiva, l'ordine socioeconomico che le sostiene.<sup>67</sup>

La variante o la scelta metrica come «approssimazione della forma» diventa per Fortini uno strumento utile a riconoscere quell'ipocrisia, dal momento che essa risulta strettamente correlata a una scelta morale materialmente saldata con una *biografia* consumata in effigie, nonché mezzo attraverso cui riconoscere un sistema di elementi e di convenzioni collocati all'interno di una data società. L'utilizzo della funzione metrica permette inoltre di percorrere una direzione contraria rispetto all'atteggiamento di dissacrazione dell'arte e della poesia assunto dalle avanguardie di fronte all'alienazione artistica europea e in parte adottato dallo stesso Fortini nei suoi primi tentativi di espressione poetica. Tale atteggiamento viene adesso denunciato dal poeta come fallimentare – o meglio, del tutto errato – dal momento che è lo stesso capitalismo a incoraggiare l'operazione di dissacrazione e di desacralizzazione dell'arte compiuta dalle avanguardie, assorbendola e amministrandola secondo un criterio di efficienza. Collocando l'arte su di un piano “alto” – ovvero trascinando le folle alle esposizioni e moltiplicando così «le forme più sciocche d'estetismo» – la società capitalistica si fa

---

<sup>67</sup> OI, p. 982.

espressione del più acuto odio per l'arte, mascherando sotto l'apparente promessa di liberazione una forma che non appartiene né a chi la pratica né a chi la fruisce.<sup>68</sup>

Dopo aver attraversato retoricamente il negativo e rivelato la contraddizione della scrittura in versi, Fortini può concludere la sua argomentazione presentando un luogo di superamento necessario affinché lo sviluppo del discorso non si arresti a un nichilismo da sempre osteggiato. Riconoscendo il valore della forma come superamento della forma stessa – quindi continuando a praticare la poesia – è possibile “dissacrare” la poesia stessa e uscire dall'estetismo, senza ricorrere alla completa distruzione operata dalle avanguardie né, viceversa, osservare il culto dell'elemento formale come Assoluto, svincolato dal contesto a cui il letterario si collega per origine e destinazione. Soltanto mediante questa doverosa operazione (auto)critica – tradotta in definitiva come riconoscimento e accettazione del nesso metrica-biografia in un contesto specifico – è possibile affidare alla «costante figura» un ruolo positivo. Nel lungo saggio *Le poesie di questi anni* pubblicato su «Il menabò» nel 1960, Fortini poteva affermare:

Nella poesia più recente, passato, presente e futuro tendono [...] a riferirsi a eventi collettivi, su quelli si ordina la biografia. Il passato è l'infanzia o la giovinezza ma anche, o più spesso, il tempo del fascismo, della guerra esterna o civile; il presente è la maturità ma è anche tempo di conflitti politici, della restaurazione sociale, del progresso o regresso di una parte o di una causa; il futuro è quello della morte ma anche di una rivoluzione o conciliazione o generale catastrofe. [...] Questo inserimento delle biografie in un complesso di eventi ha voluto dire anche inserire il proprio passato e il proprio futuro nel passato o nel futuro di un popolo, o classe o genere umano; non soltanto ripresa, dunque, del senso romantico della storia ma anche della *Stimmung* della *Ginestra*.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> La stessa operazione avviene anche con le forme artistiche a carattere contestatario, che vengono assorbite e trasformate come forme redditizie in energia necessaria ad (auto)alimentare la macchina capitalista; cfr. Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester 2009 (tr. it. Valerio Mattioli, *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2017). Ma già per Fortini «i surrealisti, e Breton per primo, non hanno saputo comprendere che nel corso del ventennio fra le due guerre erano venute maturando forze di oppressione politica e di massificazione culturale tali che le loro opere e le loro manifestazioni sarebbero state accuratamente inserite dalle potenze ideologiche ed economiche nel variopinto mosaico di ciò che è accettato e dunque non scandalizza più. Ed è questo, senza dubbio, uno dei più forti argomenti della polemica comunista contro i surrealisti» (F. Fortini, *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1959, pp. 40-41).

<sup>69</sup> SI, p. 560.

### 4.3 Forma e figura

Come abbiamo osservato nelle pagine precedenti, ogni variante dell'opera letteraria – in quanto «approssimazione della forma» – corrisponde per Fortini a una scelta ascrivibile su un piano etico e morale. Poiché infatti ogni poeta, nell'atto compositivo, è obbligato a operare una scelta fra più soluzioni – «quando lavoro per qualche giorno intorno ad una lirica, pur sentendo segretamente che è “falsa” e poi tento una ipocrita sistemazione per salvarla ai miei occhi...»<sup>70</sup> –, quella scelta implica una *correzione* del giudizio sul reale: «l'atto della scelta è approvazione di un dato rapporto; quell'approvazione mi giudica».<sup>71</sup> Tra le righe delle riflessioni sviluppate in un contesto discorsivo che coinvolge l'estetico è possibile pertanto cogliere la presenza di un pensiero di matrice protestante elaborato e assorbito, insieme alla conversione alla chiesa valdese, dalla lettura degli esistenzialisti religiosi: in primis Søren Kierkegaard, di cui Fortini traduce *Timore e tremore* nel 1948 per le Edizioni di Comunità, e Karl Barth,<sup>72</sup> ai quali bisogna affiancare il costante riferimento al testo biblico, con particolare attenzione a quella *Epistola ai Romani* di Paolo citata come incipit al quinto paragrafo dell'allegato di «Officina», e diventata un punto di riferimento costante nell'elaborazione di un pensiero insieme etico ed estetico.<sup>73</sup>

La successiva “scoperta” del marxismo porta l'autore a rimodellare lo stesso esistenzialismo ateo o religioso, mai completamente rinnegato, ma al contrario mediato all'interno di una prassi discorsiva che mira a stabilire una connessione tra scelte morali e azioni politiche, passando per le forme intese come scelte della composizione che implicano destino e finalità. D'altra parte, sulla tematica della scelta e della scommessa è imperniata una concezione figurale del marxismo, riscontrabile, sul piano della composizione, non soltanto nei contenuti del testo poetico ma, in virtù del nesso tra variante formale e scelta etica, nella costellazione degli elementi che lo sostengono. Secondo la concezione figurale, in seguito riscontrata da Fortini anche nel pensiero psicanalitico:<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> F. Fortini, *L'altezza della situazione o perché si scrivono poesie*, cit., p. 76.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Cfr. *Cani*, p. 431 e ss. Per il rapporto tra Fortini e la religione protestante, cfr. Davide Dalmas, *La protesta di Fortini*, presentazione di Giorgio Bàrberi Squarotti Stylos, Aosta 2006.

<sup>73</sup> LS, pp. 35-37; cfr. anche *Il discorso accanto alla pietra*, SE, pp. 1587-92.

<sup>74</sup> cfr. UDI, pp. 563-564.

gli elementi che compongono la realtà e la sua storia – a partire dalle nostre esistenze – sono figure di altre manifestazioni, passate, presenti, a venire, che non le simboleggiano ma le integrano e le inverano; e la possibilità di leggere simultaneamente e unitariamente sia l’oggetto che il suo prolungamento figurale assume che il principio di non contraddizione è solo parzialmente vigente ed è costantemente in tensione con quello di identità e superamento dei contrari.<sup>75</sup>

Per Fortini, la concezione figurale risulta contigua al pensiero dialettico. Nel fissare questa formula, l’autore è ben consapevole di procedere per «sommari procedimenti di razionalizzazione». Il tentativo di stabilire una continuità tra dialettica e figurale porta a elaborazioni teoriche piuttosto “imprecise”, o meglio non del tutto traducibili né interpretabili per mezzo di un procedimento discorsivo razionale. D’altra parte, dichiarare il fallimento del principio di non contraddizione per corroborare un’analogia riconosciuta come necessaria non significa automaticamente escludere l’assunzione della concezione figurale come metodo per orientare i rapporti dialettici. La «verbalità poetica come ininterrotto dire altro da quel che il testo immobile sembra dire» potrebbe in questo senso risultare più consona a descrivere il rapporto tra *dialettica* e *figura*. Il linguaggio poetico si rivela così il «tipico strumento, ma tutt’altro che univoco [...], della dialettica figurale»,<sup>76</sup> di cui gli elementi formali e le loro tensioni – interne ed esterne al testo – rappresentano per Fortini una specola privilegiata. Consapevole della difficoltà di trattare un argomento così vasto e costitutivo della formazione del pensiero fortiniano,<sup>77</sup> mi limiterò qui di seguito a declinare la concezione figurale su un livello di lettura che privilegia l’aspetto formale, in accordo con un’indagine sulla funzione della metrica che, a partire dal prossimo capitolo, verrà svolta più analiticamente seguendo il percorso di teoresi sviluppato da Fortini tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta.

La sintesi più incisiva del legame tra escatologia religiosa e programmazione politica si coglie nell’antologia di saggi del 1965, pubblicata in concomitanza con *Verifica dei poteri*,

---

<sup>75</sup> LS, pp. 50-51.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Tra i lavori recenti, rimando al paragrafo *Figura e allegoria* dell’*Introduzione* di Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 71-78; cfr. anche Emanuele Zinato, *Fortini, Proust e la dialettica figurale*, «l’immaginazione», 110, 1994, pp. 63-64; Francesca Menci, *Dialettica e concezione figurale in Fortini*, «L’ospite ingrato», 2000, pp. 159-181; Ead., *Fortini tra Lukács e Benjamin*, «Allegoria», 38, 2001, pp. 70-87; Paolo Jachia, *Fortini tra prosa, poesia, e ‘dialettica figurale’*. Per un’analisi ideologica e testuale di “L’ordine e il disordine” (1972) e “Il comunismo” (1989), «L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 21, 2018, pp. 142-163.

il cui titolo – *Profezie e realtà del nostro secolo* – può essere assunto a *stemma codicum* della concezione figurale utilizzata da Fortini come «metodo». <sup>78</sup> Nella sua prefazione, Fortini ipotizza una parziale riduzione delle differenze dei due termini che compongono il titolo del volume: la profezia può tramutarsi in realtà e viceversa, dal momento che i tratti dell'una risultano visibili nell'altra. All'interno di questa contiguità tra realtà e profezia, la prima parrebbe caricarsi di segni indecifrabili che nell'avvenire «grideranno a tutti»; o che saranno almeno «proiezioni del desiderio frustrato e della mente oppressa». <sup>79</sup>

Qualche anno prima di pubblicare l'antologia del '65, Fortini iscrive anche i fatti metrici all'interno un sistema di segni da interpretare al di là del loro carattere eminentemente tecnico o strutturale. Nella loro tensione con gli elementi extrapoetici, questi vengono presentati come «allegorie di altre necessità» per il lettore e per l'autore, <sup>80</sup> ovvero come vettori semantici che permettono di riconoscere o suggerire altre connessioni – sociali ed etiche – con il reale. Allo stesso tempo però, l'interpretazione degli elementi metrici travalica la funzione allegorica, caricandosi – almeno fino agli anni Ottanta – di una concezione figurale che Fortini applica a più livelli di strutturazione dell'opera, servendosi di un eclettismo critico teso a ricercare omologie tra strutture formali (linguistiche, metriche ecc.) e aspetti ideologici della società entro e da cui il testo viene collocato e concepito. <sup>81</sup> Se nei saggi degli anni Cinquanta la concezione figurale delle forme metriche viene solo in parte rivelata, benché tenuta al centro tanto da orientare l'intera riflessione teorica, in una lettera indirizzata a Mengaldo del 29 novembre 1987 Fortini potrà più esplicitamente riferirsi ai suoi saggi di trent'anni prima alludendo in particolare alla «faccenda della “figura” sociale delle forme metriche». <sup>82</sup> Nella lettera a Mengaldo egli confessava tuttavia – ed è qui il caso di anticipare alcune conclusioni utili a orientare i capitoli che seguono – il carattere *illusorio* di quella stretta identificazione

---

<sup>78</sup> cfr. Andrea Manganaro, *Un' antologia “figurale” di Franco Fortini: «Profezie e realtà del nostro secolo»*, in DISF, pp. 413-425; per il rapporto tra *figura* e *metodo* cfr. Alessandra Reccia, *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di Riccardo Castellana, Artemide, Roma 2009, pp. 197-205.

<sup>79</sup> *Profezie*, p. XXIII.

<sup>80</sup> SI, p. 793.

<sup>81</sup> cfr. F. Fortini, *Benjamin, l'allegoria e il postmoderno*, in «Allegoria», III, 7, 1991, p. 126 (ora in Romano Luperini (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi: atti del Convegno internazionale 1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche*, Siena, 10-12 maggio 1990, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 261-268); cfr. anche *Alcune precisazioni su postmoderno e allegoria*, in UDI, p. 625-628.

<sup>82</sup> F. Fortini, *Lettera a Mengaldo*, Milano 29 novembre 1987, AFF, cart. 66, c. 2-3; cfr. *infra*, 10.1.

sincronica tra schemi compositivi e organizzazioni sociali, arrivando addirittura a definire l'interpretazione figurale delle forme metriche come una sua «vecchia sciocchezza».<sup>83</sup>

Malgrado la dichiarazione retrospettiva di un errore che resisterà almeno fino alla fine degli anni Settanta, sarà opportuno seguire lo sviluppo di una concezione figurale delle forme metriche verificando il mutamento del pensiero fortiniano alla luce di ulteriori interventi teorici e di pratica compositiva che intervengono a correggere o a riformulare riflessioni smentite dagli eventi circostanti. È pur vero, d'altra parte, che la *palinodia* formulata da Fortini nella lettera a Mengaldo non coinvolge la forma a tutti i livelli. L'autore vi evidenzia semmai i limiti di una concezione della metrica nei termini impostati negli interventi redatti tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta.

In una conferenza discussa presso l'Università del Sussex nel 1978, Fortini poteva riprendere la riflessione sulla forma poetica declinando la concezione figurale in un diverso panorama culturale segnato dal trionfo della società dello spettacolo nella sua mistificata forma di «festa crudele».<sup>84</sup> Contro la riduzione dell'opera letteraria a «testo» – «ossia in apparenza e fantasma»<sup>85</sup> –, nonché di fronte all'abolizione della dialettica nella critica contemporanea, Fortini insisteva ancora sulla possibilità di leggere nella poesia – o meglio, nella forma poetica sottoposta a una critica di valori – una forza profetica perpetuamente ripetuta nel tempo. Si trattava nello specifico di guardare all'opera letteraria non come struttura separata dal significato in continua creazione né come testualità recisa dagli elementi contestuali e dalla storia, bensì come promessa di raggiungimento per gli uomini del «controllo, comprensione e direzione della propria esistenza», in una continuità con i morti e con i venturi:

La divaricazione e la contraddizione fra forma e non-forma è anche fra un passato formato che si propone/oppone a un futuro da formare; per conferirgli, oltre tutto, la capacità di comprendere e recuperare i defunti, ossia il passato medesimo.<sup>86</sup>

La conclusione dell'intervento di Brighton – pubblicato nel 1986 in un volumetto intitolato *Dei confini della poesia* e inserito l'anno successivo nella raccolta dei *Nuovi saggi*

---

<sup>83</sup> *Ibidem.*

<sup>84</sup> *Confini*, p. 37.

<sup>85</sup> *Ibidem.*

<sup>86</sup> *Confini*, p. 38.

*italiani* – è suggellata da una citazione della Lettera di Paolo ai Romani che svolge la funzione di riassumere lo slancio figurale sviluppato sotterraneamente lungo tutto l'intervento ed esplicitato soltanto in conclusione con quell'*Adam qui est forma futuri* (Rm 5,14). Il testo della conferenza del '78 riprende dunque un percorso di interpretazione figurale anticipato dai testi religiosi ma consolidato soprattutto dalla ricezione dell'opera di Auerbach, che Fortini recensisce nel secondo numero di «Ragionamenti» nel 1956, in seguito accolto come saggio nella sezione *Di alcuni critici di Verifica dei poteri*.<sup>87</sup> Al critico tedesco, Fortini dedicherà inoltre un intero corso di Storia della critica letteraria durante l'anno accademico 1973-74.<sup>88</sup> La recensione apparsa su «Ragionamenti», caratterizzata da un doppio movimento di assunzione e di distanziamento del modello auerbachiano, si concludeva con espressioni simili – come si può notare da un rapido confronto – alle stesse formulate nell'intervento del 1978 *Sui confini della poesia*:

Non solo per conscia o inconscia «memoria» ci toccano le opere del passato né solo per nostra similitudine a quel passato; ma perché la loro irrisolta tensione seguita a fornire una forma alla nostra. E la nostra dissimiglianza da quel passato, percepita insieme alla somiglianza in una forma unitaria, ci spinge, individuandoci, a cercar nel futuro di noi stessi una soluzione a quella tensione e alla nostra: una compiuta dissimiglianza insomma o una intera adeguazione.<sup>89</sup>

A differenza di Auerbach, la concezione figurale non riguarda per Fortini soltanto un determinato periodo storico, ma tende a diventare un *metodo* di interpretazione del reale applicabile alla contemporaneità.<sup>90</sup> Com'è noto, al centro della riflessione di Auerbach si colloca l'interpretazione della lettera di Paolo, riportata da Fortini a conclusione dell'intervento formulato a più di vent'anni dalla recensione di *Mimesis*;<sup>91</sup> uno scarto

---

<sup>87</sup> cfr. *Mimesis*, VP, pp. 217-225.

<sup>88</sup> cfr. AFF, *scatola XXXIX*, c. 3. L'importanza che ha avuto per Fortini lo studio di Auerbach sulla *figura* è testimoniata da un'intervista del 1989 raccolta in UDI, pp. 563-564. Per il rapporto Fortini-Auerbach, oltre al già citato studio di Alessandra Reccia, cfr. anche Carlo Mathieu, *Fortini lettore di «Mimesis»*, in *«Mimesis». L'eredità di Auerbach*, a cura di Elisa Gregori e Ivano Paccagnella, Esedra, Padova 2009, pp. 509-515.

<sup>89</sup> VP, p. 225.

<sup>90</sup> cfr. A. Reccia, *Fortini e Auerbach*, cit., p. 197-98.

<sup>91</sup> cfr. Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, W. De Gruyter & Co., Berlin; Leipzig 1929 (tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, introduzione di Dante Della Terza, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1993<sup>10</sup>). Cfr. anche Karl Barth, *L'Epistola ai Romani*, cura, introduzione e traduzione di Giovanni Miegge, Feltrinelli, Milano 2002. Per un'interpretazione della Lettera ai Romani, cfr. anche Giorgio Agamben, *Il tempo che resta: un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

temporale che conferma la centralità della concezione figurale come metodo che, pur con importanti correzioni,<sup>92</sup> resisterà fino a *Extrema Ratio* e a *Composita solvantur*.

Tuttavia – lo si è detto – ancor prima della lettura del saggio di Auerbach, la *Lettera ai Romani* si configura come un testo centrale per Fortini sin dalla sua conversione al cristianesimo protestante.<sup>93</sup> La stessa Bibbia viene letta dapprima nell'edizione “riveduta”, pubblicata dalla Società Biblica Britannica e Forestiera, poi nella traduzione cinquecentesca di Diodati, e infine nella *Vulgata*,<sup>94</sup> che assume per l'autore un valore esistenziale e insieme politico, dal momento che il testo biblico in latino viene da lui considerato come «l'operazione più maoista che il cristianesimo abbia mai compiuto».<sup>95</sup> A differenza della lezione della *Lettera ai Romani* presente nella *Vulgata* – che traduce τύπος con il latino «forma» – riportata da Fortini a conclusione dell'intervento del '78, la *Nova vulgata* stabilita dopo il Concilio Vaticano II indica «figura» per τύπος, esplicitando il senso “originale” del passaggio in cui Adamo viene indicato come prefigurazione di colui che verrà. Al di là di un'operazione esegetica, è importante osservare il nesso che si esplicita nelle due lezioni «forma/figura», così fecondo nella riflessione di Fortini, il cui debito nei confronti di Auerbach risulta certo significativo. In una delle interviste radiofoniche sui classici italiani condotte da Donatello Santarone nel 1991, Fortini ricordava a proposito della critica dantesca:

Per noi Dante rimaneva una sorta di fantasma lontano. La lettura di Auerbach confermava, in parte, l'impostazione desanctisiana, ma in parte già la correggeva e apriva su altro. Per esempio, per me un elemento decisivo è stato quella che si chiama

---

<sup>92</sup> cfr. F. Fortini, *Benjamin, l'allegoria e il postmoderno*, cit.

<sup>93</sup> Edoarda Masi ricorda: «[...] Fortini sapeva la Bibbia a memoria, girava per Firenze con la Bibbia; quindi aveva conoscenza della Bibbia da prima, quando era ancora di religione ebraica. Nessuna religione, però: Fortini si è convertito al cristianesimo quando era già ragazzo; in ogni modo se Fortini si leggeva tutta la Bibbia da ragazzo con grande passione, non era una lettura qualsiasi, scolastica; quindi esiste questa formazione, che poi è rimasta. Dopo in un certo qual modo può aver dato anche un giudizio negativo oppure aver detto non mi interessa questo o quell'altro, però la conoscenza della Bibbia era molto profonda. Da vecchio, per questo lo dico come notizia, perché negli ultimi tempi, proprio quando era malato, pochi mesi prima di morire, mi disse: “Ho riletto la Lettera di Paolo ai Romani: non me ne importa più niente”, però per dire “non me ne importa più niente” vuol dire che era stata una sua lettura molto importante», cfr. *Bertolt Brecht / Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht: atti del seminario*, Milano, Libreria Claudiana, 26 settembre 1996, Centro di Studi Franco Fortini, Siena 1998, ora in «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini», <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini/>

<sup>94</sup> cfr. *Il discorso accanto alla pietra*, SE, p. 1587 e ss.; LS, p. 22.

<sup>95</sup> UDI, p. 227.

l'interpretazione figurale in Auerbach. Allora a questo punto mi si è posta – non solo a me – questa domanda: è possibile che Dante parli di noi e non soltanto del suo tempo? «Parli di noi» voleva dire prendere sul serio quello che Croce, con una frase non molto felice, aveva chiamato «il libretto», e cioè, diciamo, la struttura teologica.<sup>96</sup>

Auerbach indaga lo slittamento semantico di *figura* nella prima parte del suo studio su Dante, in cui il critico tedesco presenta le occorrenze del termine nel corpus letterario da Terenzio a Quintiliano, per giungere infine alla concezione figurale dei Padri della Chiesa e al medioevo di Dante. Il processo di astrazione del termine latino “figura” viene spiegato da Auerbach in ragione dell’incontro con la cultura greca, il cui lessico scientifico-retorico risultava incomparabilmente più ricco rispetto all’universo linguistico della *latinitas* e poteva pertanto ospitare una serie di termini per designare una nozione che i latini indicavano con un unico lessema. Traducendo dal greco al latino, “forma” fu utilizzato per restituire μορφή e εἶδος («forma o idea che informa la materia»); “figura”, invece, per rendere in latino la parola σχῆμα («la figura meramente sensibile di questa forma»). «Figura» venne inoltre traslato e impiegato in grammatica, retorica, logica, matematica, astronomia, pur mantenendo il significato «plastico» originario. Lo stesso Lucrezio ricorse alla «figura» per descrivere gli atomi, che nel loro movimento creano una «danza di figure».<sup>97</sup> Tuttavia, solo a partire dal I secolo il termine venne utilizzato come “vuota forma esteriore” sia nel lessico giuridico sia tra i grammatici, che lo impiegarono per raggruppare sotto il nome di *figurae elocutionis* un intero universo tecnico-scientifico direttamente connesso al significato originale del suo corrispettivo greco σχῆμα.

Virando bruscamente dal rapido sommario appena esposto sullo studio del concetto di *figura* in Auerbach, vorrei provare a questo punto a innestare, sfruttando le potenzialità di un’associazione semantica *figura-schema*, l’archeologia della nozione di ritmo condotta da Benveniste nel 1951.<sup>98</sup> L’intento è quello di abbozzare una parziale analogia dei termini al fine di distinguere le due nozioni di metrica e di ritmo così come impostate da Benveniste e in seguito passate al vaglio critico da Meschonnic, per verificare il loro rapporto nei saggi e nella pratica compositiva fortiniana. Come già anticipato nella parte

---

<sup>96</sup> F. Fortini, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di Donatello Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 21.

<sup>97</sup> E. Auerbach, *Figura*, cit., p. 181.

<sup>98</sup> cfr. *supra*, introduzione.

introduttiva, l'opposizione dialettica tra le due nozioni ci permetterà inoltre di strutturare le due restanti parti del nostro lavoro.

Se da un lato il termine «figura» si presta all'immagine fissa di “qualcosa” i cui contorni sono netti e misurabili in quanto *schema* (si pensi alla «figura geometrica»), la «forma», dall'altro, potrebbe accogliere tra i molteplici significati la configurazione nel movimento indicata da Benveniste con il termine *ritmo*, che non corrisponde come abbiamo detto alla definizione tradizionale di «alternanza regolare tra posizioni forti e posizioni deboli». Prima ancora di caricarsi di un valore messianico nell'esegesi biblica condotta dai Padri della Chiesa, la «figura» in quanto *schema* conserva discorsivamente il legame con la copia, con il modello, tanto che Vitruvio – e tutto un lessico rinascimentale imperniato sui testi vitruviani – la utilizzerà per esprimere la forma architettonica e plastica nel suo significato materiale e concreto. Estendendo l'analogia ai termini della composizione poetica, la metrica stessa in quanto *schema* o *modello* potrebbe in un certo senso essere accostata al termine di «figura», nell'accezione “pagana” non ancora riconvertita come “anticipazione” o “prefigurazione” dall'esegesi biblica della patristica.<sup>99</sup>

Sussumendo i due significati di «figura» all'interno del termine metrica, è possibile inoltre suggerire un doppio livello di lettura del nesso figura-metrica, che potrebbe risultare fecondo per chiarire i termini entro cui si sviluppa la teoresi fortiniana sulla forma. Il primo significato, più prossimo all'universo simbolico pagano, condensa una realtà materiale e tangibile che ha a che vedere con la concreta fisionomia dell'oggetto verbale sulla pagina; il secondo, invece, si carica dell'interpretazione dei Padri della Chiesa, restituendo una concezione figurale da applicare – e nel nostro caso, distanziandoci da Fortini, sottoporre a verifica – alla scelta degli elementi prosodici impiegati nella costruzione del testo poetico e intesi come prefigurazione di un ordine

---

<sup>99</sup> Si veda inoltre la differenza tra *figura* e *immagine* operata da Guido Morpurgo-Tagliabue in *Il concetto di stile*, testo citato da Fortini in nota al saggio di *Metrica e libertà* (SI, p. 792): «Tra la figura e l'immagine vi è questa differenza; la *figura* è una percezione organizzata stilisticamente: l'*immagine* è una intuizione ideale: ossia secondo la nostra definizione, una sintesi che comporta un'integrazione continua, oltre la percezione, su piani di cultura che la portano all'infinito. [...] Certe strutture stilistiche possono funzionare come regole intuitive di presentare una nozione culturale, che entra nella sintesi intuitiva. Questa integrazione culturale delle figure stilistiche, che contribuisce all'intuizione (senza di che spesso non si avrebbe emozione e quindi nemmeno immagine) continua, cessata la percezione, allorché l'*immagine* si scolla dalla *figura* e poi si stempera nella memoria, ma come un moto libero, il quale via via che si allontana dalla sua spinta, devia e si disintegra», in G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto di stile. Saggio di una fenomenologia dell'arte*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1951, pp. 250-251; cfr. anche *La biblioteca immaginaria*, DI, pp. 87-98.

sociale avvenire. Tale risulta per Fortini – almeno lungo tutto il ventennio Cinquanta-Sessanta – il significato degli elementi metrici (verso, strofa, rime, *enjambement*), progressivamente reinterpretato e allontanato, per essere infine dichiarato – come si è detto – una fallimentare «sciocchezza» negli anni Ottanta, momento in cui l'interpretazione di una metrica come «figura» sociale viene corretta alla luce di ulteriori elementi formali che intervengono nella strutturazione del testo, come ad esempio il movimento, il gesto, il corpo. Malgrado questo decisivo ridimensionamento teorico, il metodo figurale continua ad essere applicato negli interventi dedicati alla composizione in versi.

Come abbiamo visto, infatti, nella conferenza del '78, Fortini scorge nella forma poetica la capacità di ordinare il passato a partire da una meta, di farsi figura di un tempo che verrà e che altri, nel futuro, dovranno a loro volta rappresentare. In altri termini, la forma interviene ancora nella costruzione della *biografia* per orientare un avvenire che deve rendere conto delle varianti compositive e delle scelte etiche compiute in un presente fondato su un passato. Alla fine degli anni Settanta, è addirittura possibile notare una maggiore attitudine dell'autore a porre in termini “figurali” l'opera poetica, interpretabile come segno di una “disfatta” storica in piena trasformazione del capitale, ormai sempre più pervasivo nell'esistenza simbolica e nel tempo materiale di ciascuno. Per evitare di naufragare in un nichilismo che non può e non vuole essere assunto dal poeta, Fortini stacca lo sguardo da un orizzonte d'attesa immediato e lo rivolge, estendendo la tensione in durata, a un interlocutore futuro. Il gesto “disperato” di Fortini è pertanto un gesto di “salvezza” che – in un paradosso – deve rinnegare la “salvezza” stessa, per farsi inevitabile “sostituzione”,<sup>100</sup> dissoluzione delle cose composte. È la «figura / di seme morto e di erba futura»<sup>101</sup> che fa eco al passo evangelico di Giovanni («se il chicco di grano, caduto in terra, non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto»; Gv 12,24).

All'interno di una concezione della storia fortemente religiosa – che certo non esclude l'assunzione del presente e la lezione marxiana dei nessi e delle cause materiali – la forma in quanto figura, viene intesa da Fortini come «fondamento di ogni dover essere, anche politico, [...] messa in opera delle operazioni di Agnizione o, come più correttamente si

---

<sup>100</sup> SE, p. 1671

<sup>101</sup> PS, p. 397.

dice, di comunicazione-riconoscimento».<sup>102</sup> Tramite questo sistema di riconoscimento “formale” tra i vivi, i morti e i venturi è possibile per Fortini dare ragione del presente e del passato in un futuro che si pone al di là delle «nostre biologie terminali».<sup>103</sup> Detto altrimenti, la *biografia* può creare nel frammento una rottura del *continuum* temporale e rivendicare una carica rivoluzionaria, ovvero ricomporsi e farsi altro in un futuro che diventerà presente per un nuovo interlocutore.

Portare una «costante figura» significa per Fortini attraversare il presente all’interno di una realtà che è tensione costante tra la temporalità e il suo disfacimento, tra la natura e la storia, quest’ultima interpretata in termini hegel-marxisti, contro una concezione che la rappresenta come eterno ritorno o mera ciclicità. La tensione che oppone storia a natura – all’origine della forma tragica del lamento, della preghiera, della lirica e solo in parte districabile con il ragionamento – ricostruisce il doppio movimento centrifugo e centripeto di un “soggetto” non più unitario, ma fotografato nell’atto di dividersi da se stesso «come in certi inizi di alterazione mentale».<sup>104</sup> In questa divisione dal sé entro cui è possibile per Fortini percepire la tensione tra «volontà segrete, favorevoli o ostili» nell’universo circostante,<sup>105</sup> il soggetto estraniato può allora essere in grado di fare a se stesso dei cenni; o di indicare ad altri una strada percorribile, solo in parte decifrabile, all’interno di un movimento espresso nei termini di «una contesa che dura», dove insieme alla dissoluzione delle cose composte e al disordine succeduto all’ordine sia possibile esperire l’inverso, «com’era nel vetusto precetto alchemico».<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 1674.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Profezie*, p. XXII.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> CS, p. 581.

## SECONDA PARTE

*Dalla parte della metrica*



## UNA FACILE ALLEGORIA

I.

Vedi questo pezzo di legno secco  
che la mano tocca, non molto pesante,  
per bruciarlo in mezzo a quest'aria d'inverno.  
Se domandi perché scrivo le parole  
e ascolto dove le scrivo gli accordi e i riposi,  
e come mai questo piacere e fatica,  
guarda questo pezzo di legno, la scheggia  
che la mano tocca, il secco della corteccia,  
e vedrai che è una facile allegoria.  
Presto la neve dai carri di ferro sarà  
in gola alle fogne, la schiuma delle piene  
alle prue dei ponti. Sui tumulti dei monti  
la primavera, pianto e risa. E poi, ultima,  
l'inquietudine. Allora non sarà  
più facile questa parola, ragazzo, che ti dico  
senza canto senza voce quasi morta  
per insegnarti...

II

Vedi questo pezzo di legno secco.  
Il carbonaio, quando d'ottobre ai castagni  
foglie mezze e ricci cascano nei giardini,  
porta alle case il carbone delle miniere.  
...  
Lontani dai nostri occhi vivono i boschi  
chiusi con antiche parole, rovine d'altri tempi,  
vivono dove non siamo più noi.  
E i rami respirano le arie diverse  
delle stagioni, ora molli di pelli, ora scaglie,  
al tronco tanto stretti che la burrasca non li crolla  
o fini che li flette, se vi si posa, lo scricciolo.

...

Rimane disteso in mezzo alle radici  
che hanno odore di fungo e di fragola  
e a poco a poco si addormenta. Evapora  
nel caldo ogni parte d'acqua. Dimentica  
i mesi umorosi, la sete delle radici, il moto  
delle comete sulla corona. Scende  
in sé più stretto, unito e senza peso  
come la pomice o la canna.

### III

Quaggiù croste di neve dai carri di ferro le pale  
l'hanno calate in gola alle fogne gli uomini d'incerati e stivali  
che raschiano i binari. Finito l'inverno  
battono i piedi davanti a caserme e conventi. Tra poco  
i viali avranno fiori e polvere, sole e giornali,  
la primavera delle officine di acciai speciali, di acidi.  
I disoccupati ridono tra i manifesti,  
sventola la biancheria, i giornali dalle edicole gialle  
dicono che domani avremo le mosche alle labbra,  
e chi va sui bastioni alle cinque del pomeriggio  
porta un'ombra lunga come un palo.

...

### IV

Legna e carbone, calore futuro, disgregata vivezza!  
Inariditi morendo per stagioni e stagioni  
diverremo realtà compatte leggere, arderemo  
sino al nido dell'ambra, alla fibra del tarlo.

Ogni anno del libro una parola,  
ogni sigillo di delusa storia una sillaba luminosa,  
in fiamma alito aria  
tutta tramuterà questa sostanza;  
e quella che ora ti reco quasi opaca eco sarà  
lo strido d'uno spirito,  
un grido acuto e sommerso nel cuore degli altri.

1954

## 5. UNA NUOVA METRICA STA NASCENDO

«Sono convinto che si giunga a *vere rivelazioni* attraverso il freddo e tecnico intelletto e attraverso un quieto senso morale piuttosto che attraverso la fantasia, la quale sembra condurci unicamente nel regno degli spiriti, agli antipodi del vero cielo».

NOVALIS, *Fragmente und Studien 1799-1800*

«[...]  
e il solo mutamento è questo verso  
che va e viene, ripete, in sé diverso  
ed eguale, monotono, cadenze  
immotivate, grigie danze, assenze  
secolari ma rode di pietà  
la pietra della morta realtà».

FRANCO FORTINI, *Non posso*

Per individuare le ragioni che orientano il discorso di Fortini sulla metrica è opportuno collocare i suoi interventi entro i confini di un preciso modo di intendere i fenomeni storici e le organizzazioni sociali. Si tratta di ricostruire un quadro più ampio – un mosaico – dei rapporti tra la riflessione teorica e la pratica compositiva, riconoscendo il peso dei presupposti ideologici da cui l'autore muove. In antitesi con le argomentazioni di Cases, che nello scritto sui limiti della critica stilistica polemizzava – citando Goethe – contro le epoche e gli individui *improduttivi* che tanto si addentrano «nelle minuzie della tecnica»,<sup>1</sup> l'esame degli elementi più generalmente definiti “strutturali” dell'opera letteraria permette a Fortini di aprire uno spazio di indagine in cui gli è possibile individuare, con uno sforzo teso a superare i pregiudizi scolastici, “verità” meno immediate dell'espressione simbolica.<sup>2</sup> Il suo intento non è di «contare virgole e sillabe, membri metrici e sintattici»,<sup>3</sup> né di forzare

---

<sup>1</sup> Cesare Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, «Società», anno XI, febbraio-maggio 1955, p. 291; saggio poi ripreso da Fortini in SI p. 795; cfr. *supra*, secondo capitolo

<sup>2</sup> In *Erotismo e letteratura* si legge: «Ogni arte, si sa, dice sempre altro da quel che sembra dire e suo oggetto non è affatto la “realtà della vita” [...] ma la *verità* della vita», VP, p. 8.

<sup>3</sup> «La fiducia – o l'illusione – di poter “dimostrare” l'essenza dell'opera d'arte come un teorema di matematica, *more geometrico*, sta indubbiamente alla base del fascino tentatore esercitato dalla critica

ideologicamente il pensiero in vista di un eclettismo che confonda linguaggio e realtà, ma di perseguire un'attitudine critica che porti a «compiere scelte, individuare argomenti, costruire discorsi, impiegare linguaggi che siano scelte, argomenti, discorsi e linguaggi tendenzialmente augurabili ad una società nella quale “il libero sviluppo di ciascuno condizioni il libero sviluppo di tutti”»;<sup>4</sup> di situare certe tendenze compositive all'interno di un delineato paesaggio storico. Nulla di più indicativo, a tal proposito, «della coincidenza non casuale fra un pensiero estetico che [nel ventennio tra le due guerre] rifiutava come empiria lo studio delle “tecniche” letterarie e una letteratura militante particolarmente attenta, invece, alle “minuzie formali”».<sup>5</sup>

Interrogare la “fredda” componente tecnica dell'opera letteraria significava per Fortini compiere non altro che un atto di militanza finalizzato in prima istanza a sottrarre i fatti metrici «alla nebbiosa e [...] corrente sopravvalutazione estetizzante».<sup>6</sup> Una scelta che si accordava, secondo un credo rimasto invariato lungo tutto il suo percorso intellettuale – l'impossibilità di disgiungere una poesia dalla coscienza vigile di tutto quel che poesia non è, pena la degradazione della stessa a «vino di servi truccati da signori»<sup>7</sup> –, con modi specifici di intendere gli eventi collocati al di fuori dei *confini*, se è vero, come osserva ancora in *Poetica in nuce* (1962), che «il complesso delle scelte [linguistiche], organizzate in struttura significante, implica finalismo».<sup>8</sup> Inoltre, al pari del «complesso delle attività che hanno per oggetto la letteratura già esistente: cioè la critica, l'editoria, le ricerche di sociologia letteraria, eccetera»<sup>9</sup> e in quanto parte di un sistema di convenzioni formali «che in una società data fanno considerare letteratura certe forme di comunicazione ed espressione», i fatti metrici vengono inclusi da Fortini in quelle che lui stesso definisce “istituzioni letterarie”, inscindibili dalle strutture economiche poste alla base di un

---

stilistica (anche da quella spitzeriana, come vedremo)», C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, cit., p. 49.

<sup>4</sup> VP, p. 24.

<sup>5</sup> SI, p. 795 (n 19).

<sup>6</sup> SI, p. 798.

<sup>7</sup> «Una poesia disgiunta dalla coscienza vigile di tutto quel che poesia non è, si fa vino di servi truccati da signori», F. Fortini, [*Nota autobiografica* indirizzata a P. Lawton], AFF, scatola XX, cart. 56, c. 1.

<sup>8</sup> SI, p. 798, cfr. Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*: «Tutte le manifestazioni finalistiche della vita, come la loro finalità in generale, non tendono in definitiva alla vita, ma all'espressione della sua essenza, all'esposizione del suo significato», in Id., *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi, Torino 2014, p. 42.

<sup>9</sup> VP, p. 69.

complesso sistema di organizzazioni sociali. D'altronde, alla fine degli anni Cinquanta, la premessa indispensabile alla ricostituzione di una *unità politica* e di una *egemonia culturale* consiste per l'autore in «un periodo di autentica distinzione dialettica, non già tra i partiti quali essi sono oggi (fittizie incarnazioni dei movimenti e delle esigenze reali) ma *fra gruppi e tendenze, e fra momenti dell'azione e momenti della teoresi, fra ricerca e strumentazione*». <sup>10</sup>

Sulla base di tali presupposti, è possibile interrogare le motivazioni che spingono Fortini a dedicare tanta attenzione ai fenomeni metrici, rischiando «i più probabili trabocchetti delle estensioni arbitrarie e delle analogie verbali». <sup>11</sup> Si tratterà in queste pagine di verificare le riflessioni *esplicitamente* <sup>12</sup> riferite alla composizione poetica, evidenziando allo stesso tempo alcune aporie teoriche, utili a marcare e a contestualizzare la difesa di una “posizione” etica ed estetica all'interno di una battaglia tra poetiche combattuta a colpi di metrica. <sup>13</sup> Consapevole inoltre dell'impossibilità di astrarre il discorso di Fortini da un'organizzazione culturale e sociale – che nel caso della letteratura passa per una storia dei generi e delle forme a cui convenzionalmente diamo il nome di “tradizione” <sup>14</sup> – affronterò le riflessioni sulla metrica in parallelo ai mutamenti dei rapporti tra individuo e società, dal momento che, come osserva l'autore:

tutta la ricca varietà metrica, anzi, tutta la ricca varietà di rapporti fra metro e ritmo, è a un tempo *indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini, e fra questa realtà e il poeta*; al limite, le convenzioni strofiche e quelle dei generi si presentano all'autore come al lettore quali allegorie di altre necessità. <sup>15</sup>

Prima di proseguire su questa linea, sarà opportuno valutare analiticamente le ipotesi sviluppate da Fortini, precisando solo in seguito la portata discorsiva di quelle «allegorie di altre necessità» in un panorama culturale più ampio. A patto però di evitare il

---

<sup>10</sup> DI, p. 48 (ho corretto nella citazione il refuso “d azione” con “dell'azione”, come già nella versione precedente di DI 1974).

<sup>11</sup> SI, p. 783.

<sup>12</sup> Dico *esplicitamente* poiché, come si è visto, numerosi sono i riferimenti indiretti che Fortini dissemina nel corso della sua produzione saggista e poetica.

<sup>13</sup> Per un confronto, si vedano i capitoli ottavo e nono, rispettivamente dedicati al rapporto/scontro con Pasolini e con la neoavanguardia.

<sup>14</sup> Cfr. F. Fortini «Letteratura», in *Enciclopedia*, Volume ottavo, «Labirinto-Memoria», Einaudi, Torino 1979, ora in NSI, p. 305.

<sup>15</sup> SI, p. 794.

livellamento delle contraddizioni strutturali in uno schema dimostrativo che porti a escludere l'evoluzione dei fenomeni extrapoetici nel tempo; che metta da parte, cioè, la risposta degli eventi storici alle pretese di oggettività dell'autore. In altri termini, al fine di conservare il momento *critico* della teoria, sarà opportuno seguire lo sviluppo del pensiero fortiniano in parallelo all'evoluzione della sua poetica nella storia; una scelta di posizione che porterà a vagliare – quando non a contestare – i tratti più rigidi delle sue riflessioni, da lui del resto smussati e corretti nel corso dei suoi interventi teorici più tardi. Si tratterà di riconoscere alla sua attività saggistica la carica «equivoca e polisensa, contestatrice di ordini e caste per una propria interna ragione formale», isolando la necessità dell'autore di sostenere un'astrazione formale come garante di libertà e di «vera vita». <sup>16</sup> I suoi saggi non dovranno pertanto essere intesi come interventi “scientifici” di metricologia; <sup>17</sup> essi andranno piuttosto incasellati all'interno di un percorso più ampio – variabile e contraddittorio – che si snoda nella costruzione di una *biografia* intellettuale. Come lui stesso dichiarava a commento del volume di Segre ricordato nel primo capitolo di questo lavoro:

Il filologo-scienziato della letteratura e il critico [...] possono convivere, è certo, nella stessa persona. Ma il momento del critico dovrà spogliare l'abito di quel tipo di autorità che la scienza ha conferito al suo momento filologico-scientifico; e un altro vestirne, d'altra autorità; potrà parlare solo in nome proprio (come il lettore e il poeta, d'altronde) e appellarsi a leggi non scritte, probabilmente inverificabili. <sup>18</sup>

La riflessione fortiniana sulla metrica si articola in due fasi: <sup>19</sup> la prima è segnata dalla pubblicazione in rivista di tre saggi nel biennio 1957-58, in seguito raccolti nella quarta sezione del volume dei *Saggi italiani* del 1974; <sup>20</sup> la seconda, da una conferenza tenuta

---

<sup>16</sup> F. Fortini, *Non si dà vera vita se non nella falsa*, in *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, a cura del CESDI (Centro di Documentazione e di Studi sull'Informazione) diretto da Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971, pp. 113-118.

<sup>17</sup> Cfr. ancora il giudizio su Segre, *Critica letteraria e scienza della letteratura*, in SI, pp. 771-779, (cfr. *supra*, 1.2).

<sup>18</sup> SI, pp. 776-777.

<sup>19</sup> Bernardo De Luca, *Per una verifica del verso accentuale*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16, 2013, p. 21; cfr. anche Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi. Edizione critica e commentata*, a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018.

<sup>20</sup> F. Fortini, *Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III, 10-12, 1957, pp. 267-74; Id., *Verso libero e metrica nuova*, «Officina», 12, 1958, pp. 504-11; Id., *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, «Paragone», IX, 106, 1958 pp. 3-9; oggi tutti leggibili in SI, pp. 785-817.

presso l'Università di Ginevra nel maggio 1980 in cui l'autore utilizza lo stesso titolo del componimento apparso su «Officina» nel 1955 – *Metrica e biografia*<sup>21</sup> – per correggere parzialmente le ipotesi dei primi tre scritti. A questi interventi saranno da affiancare i numerosi rimandi alla nozione di “metrica” che lo stesso Fortini dissemina in prose politiche, in componimenti, in conferenze inedite, in materiali d'archivio e in prefazioni a volumi.

Dopo aver presentato le ipotesi degli anni Cinquanta in parallelo alle aporie evidenziate dalla critica, proverò a leggere gli stessi saggi come discorso generale di un “soggetto” che compie il proprio percorso intellettuale all'interno di una storia collettiva. In altri termini, cercherò di sollecitare quella componente storico-sociale delle sue riflessioni, al fine di mostrare il loro significato all'interno di un contesto in cui un nuovo potere economico promuoveva, con una radicale inversione discorsiva, una forma di vita fondata sull'informe irrazionale del consumo e della produzione fatto passare come «razionalità travolgente, motore di efficienza e di sviluppo».<sup>22</sup> Gli interventi sulla metrica verranno dunque esaminati tenendo conto di alcuni interrogativi che accompagneranno i capitoli che seguono, ovvero: quali sono i presupposti ideologici da cui muovono le riflessioni di Fortini? Qual è il *significato* della metrica in un senso più ampiamente epistemologico?

Rimandando alla terza parte del lavoro lo studio del legame tra metrica e traduzione, vorrei qui occuparmi del primo momento di riflessione teorica (1957-59) che è possibile far coincidere, sul piano della costruzione *biografica*, con l'esaurimento delle istanze parenetiche di *Foglio di via* e – in maniera più problematica – di *Poesia e errore*.<sup>23</sup> Nella produzione poetica che precede la “sconfitta” degli anni Settanta, la fede verso un futuro come temporalità che deve essere realizzata risulta connessa a un finalismo che l'autore fa coincidere – almeno nel discorso teorico sulla poesia – a misure unanimemente condivise e praticate. L'esigenza di riferirsi a strutture metriche definite non corrisponde tuttavia a una ripresa acritica delle forme di versificazione tradizionali: tra il rifiuto vitalistico della metrica promosso dalle avanguardie del verso libero e i numerosi *rappel à l'ordre* di

---

<sup>21</sup> Conferenza in seguito pubblicata sui «Quaderni Piacentini», n. s. 2, 1981, pp. 105-121, ora in MB, pp. 39-74. Cfr. *infra*, capitolo 10.

<sup>22</sup> Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1964, p. 11.

<sup>23</sup> Fase caratterizzata dal mutamento paradigmatico posto tra *Poesia ed errore* (1959) e *Una volta per sempre* (1963), cfr. Guido Mazzoni, *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 202.

memoria novecentista, nei saggi degli anni Cinquanta Fortini individua una via alternativa da percorrere sul piano della composizione.

### 5.1 L'ipotesi di Fortini

Nel saggio pubblicato su «Officina» – *Verso libero e metrica nuova* (1958) – Fortini ipotizza l'esistenza di un verso italiano scandito non più a partire dal numero di sillabe, ma da una serie di accenti principali, distribuiti tendenzialmente, ma non sempre, in maniera isocronica. Secondo l'autore, durante gli ultimi dieci-quindici anni del secondo dopoguerra italiano si sarebbe sviluppata tra i poeti contemporanei una tendenza compositiva distante sia dalla «ormai più che semisecolare ritmica “libera”» delle avanguardie sia dai «caratteri “reazionari” cioè meramente allusivi e restauratori che ebbe nel ventennio» la tradizione. La nuova metrica accentuale viene fatta coincidere con il superamento di due posizioni estreme: l'integrale “allusione” metrica, o «pseudotradizionalismo», da una parte; l'integrale rifiuto dei metri, o «pseudoritmicità “pura”», dall'altra.<sup>24</sup>

L'opposizione di Fortini alle pratiche compositive del suo tempo – corrispondenti a un *ethos* di un singolo poeta o di un gruppo di poeti – risulta centrale per comprendere gli sviluppi della sua *poetica*, nonché la sua posizione di critico e intellettuale. A ben guardare, infatti, è possibile leggere nelle sue formulazioni una presa di distanza nei confronti di precisi modi di intendere la realtà a partire dalla scrittura, al di là cioè dell'immediato dibattito estetico sulla tecnica compositiva. Sono inoltre convinto che una buona comprensione degli interventi fortiniani sulla metrica abbia bisogno di un inquadramento globale dell'evoluzione della sua scrittura poetica nel tempo. Una conferma di questa ipotesi può essere riscontrata nel solco che separa la svolta compositiva posta all'altezza di *Paesaggio con serpente* (1984), dove è possibile individuare, sul piano della teoresi letteraria, uno spostamento di *focus* da una metrica intesa «per definizione» come tradizione a una “metrica” considerata *anche* come percezione. Sul piano strettamente gnoseologico, è possibile inoltre scorgere una sotterranea scissione formale tra due polarità in opposizione

---

<sup>24</sup> E «innumerevoli posizioni intermedie», le quali tuttavia rimangono imprecisate; cfr. SI, p. 801.

– «storia e natura, mia e non mia che insiste»<sup>25</sup> – qui evidenziate nella struttura binaria del lavoro, le cui parti alludono a due fasi ben distinte del fare poetico fortiniano.

Se in un primo momento l'autore colloca infatti la necessità di riferirsi a una metrica intesa come collante sociale, in una fase più matura di teoria critica, tempi metrici e tempi sociali si divaricano in durata, fino ad accogliere l'esistenza di una più complessa «*struttura di opposizioni gestuali, di conflitti di voci, di tempi verbali, di conflitti emotivo-concettuali*»<sup>26</sup> non ascrivibile a uno schema impiegato per definire il movimento contraddittorio della scrittura nel discorso. Come vedremo nelle pagine che seguono, l'opposizione tra i due poli non è mai per Fortini netta, bensì dialettica: ogni momento conserva le tracce del cammino che ha percorso, in un movimento che oscilla tra testo e contesto, tra forma e contenuto, tra *metrica e libertà*.<sup>27</sup>

Sulla base della dichiarata compresenza tra *ethos e poetica*, sarebbe pertanto possibile cogliere, nel discorso degli anni Cinquanta, da una parte la tendenza a criticare l'exasperato vitalismo, che più avanti esploderà in quello che lui stesso definirà «surrealismo di massa»;<sup>28</sup> dall'altra, una rinnovata critica nei confronti del «sonno» politico vissuto dal giovane poeta nella Firenze fascista, «città nemica» e allo stesso tempo patria spirituale, sedimentata nella memoria dell'autore come archetipo di antagonismo etico ed estetico.<sup>29</sup>

Collegando le riflessioni sulla metrica alle tensioni e alle contraddizioni che si stabiliscono con il contesto con il quale il componimento dialoga e si costruisce, è possibile

---

<sup>25</sup> *Metrica e biografia*, PE, p. 190; cfr. *supra*, 4.1.

<sup>26</sup> MB, p. 62.

<sup>27</sup> cfr. anche QF, p. 147.

<sup>28</sup> cfr. F. Fortini, *Introduzione* a F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1977, p. 25; si veda inoltre Daniele Balicco, *Fortini, il postmoderno e la mutazione*, in *Studi in onore di Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 467-487; ora in Id., *Nietzsche a Wall Street*, cit., pp. 27-54. Balicco evidenzia nel suo saggio le differenze tra le due introduzioni del 1959 e del 1977.

<sup>29</sup> L'insistenza sullo stato letargico della situazione culturale italiana spinge Fortini a riprendere il *topos* del sonno in numerosi componimenti del periodo. Oltre alla lirica liminare di *Foglio di via (E questo è il sonno)*, che fa il pari col disegno di copertina del ragazzo addormentato sul fianco destro, si legga *Arte poetica*, testo fin dal titolo programmatico e allusivo ai modi classici di esporre il proprio fare compositivo: «Tu occhi di carta tu labbra di creta / tu dalla prima saliva malfatto / anima di strazio e ridicolo / di allori finti e gesti // tu di allarmi e rossori / tu di debole cervello / ladro di parole cieche / uomo da dimenticare // dichiara che il canto vero / è oltre il tuo sonno fondo / e i vertici bianchi del mondo / per altre pupille avvenire. // Scrivi che i veri uomini amici / parlano oltre i tuoi giorni che presto / saranno disfatti. E già li attendi. E questo / solo ancora è il tuo onore. // E voi parole mio odio e ribrezzo, / se non vi so liberare / tra le mie mani ancora / non vi spezzate» [1948-50], PE, p. 96; ma soprattutto, il ritorno della poesia liminare nella lirica conclusiva di *Composita solvantur*: «*Tutto è ormai un urlo solo. / Anche questo silenzio e il sonno prossimo*», CS, p. 562.

cogliere la presenza di quella «semantica del metro» che Stefano Colangelo ha riconosciuto come carattere distintivo della riflessione fortiniana sulla tecnica compositiva, ovvero «lo studio del rapporto tra la nuova percezione del metro, data dall'introduzione del verso accentuativo, e il significato».<sup>30</sup> Secondo Colangelo, la metrica per accenti non deve essere considerata né un'imitazione, né un «vezzo esotico»: «si tratta del modello che meglio di altri, a giudizio di Fortini, può orientare ad un medesimo fine il corpo sonoro e il senso della poesia, la capacità di formalizzazione e quella di denotazione».<sup>31</sup>

Accanto all'osservazione di Colangelo, è possibile proporre un'ulteriore sfumatura semantica dell'espressione «significato della metrica». Quest'ultima potrebbe infatti essere intesa sia come “significato che la metrica apporta al senso globale del testo”, la sua reale capacità di significazione, sia come “significato del concetto di metrica”, modellato storicamente all'interno di un pensiero occidentale in “opposizione” alla nozione di ritmo. Nel primo caso, il potere di significazione della metrica va compreso nell'ordine di una tradizione che orienta il lettore secondo la sua reale capacità di cogliere una forma che allude a un contenuto sedimentato nelle più remote cavità della memoria metrica collettiva. Nel secondo, si tratta di intendere la metrica come dispositivo discorsivo di un meccanismo più complesso, «indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini, e fra questa realtà e il poeta».<sup>32</sup> Quest'ultimo punto viene affrontato da Fortini nel saggio di «Ragionamenti» che sarà oggetto del capitolo successivo, vero e proprio presupposto metodologico – e ideologico, secondo l'adagio di Cases<sup>33</sup> – di questo suo intervento di «Officina» dedicato al verso accentuativo.

In *Verso libero e metrica nuova*, Fortini rimanda in apertura alla terminologia dei concetti di metrica e di ritmo esaminati in *Metrica e libertà*, mettendo in guardia il lettore dal radicato pregiudizio di memoria romantica della completa irrilevanza di qualsiasi convenzione metrica in nome di un'immediatezza espressiva della parola. Tale pregiudizio

---

<sup>30</sup> «Nei suoi saggi appare individuata la crisi inevitabile di quelle riflessioni metriche che si ostinano a trascurare il rapporto con la sfera del significato: è questo, che lo spinge al tentativo accentuativo in italiano, cioè ad una strada nel complesso poco battuta, e legata ad una riflessione molto profonda sulla semantica del metro» in Stefano Colangelo, *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002, pp. 69-70.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>32</sup> *SI*, p. 794.

<sup>33</sup> «La questione dei presupposti ideologici viene sempre a coincidere con quella dei presupposti metodologici», Cesare Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, cit., p. 266.

doveva apparire agli occhi dell'autore sia come un limite *idealistico*, «perché credeva alla indistinguibilità della forma dal contenuto», sia *naturalistico*, «perché tendeva a far coincidere autenticità espressiva con *intonazione* e quindi il verso con la cadenza sintattica».<sup>34</sup> Più nello specifico, l'identità forma-contenuto viene rifiutata da Fortini solo se assunta come mistificazione ideologica del discorso poetico confinato in un'estetizzazione che lo priva della dialettica necessaria atta a riconoscere le contraddizioni dei due poli senza assorbirli in un atto di vitalismo avanguardista o in un'indistinguibilità fallace.

Il problema dell'antinomia forma-contenuto – che passa certo per una differente adozione terminologica dei due termini nelle diverse correnti del pensiero filosofico – ha per Fortini radici gnoseologiche e metodologiche, prima ancora che linguistiche o estetiche.<sup>35</sup> Nella sua recensione a *I segni e la critica* di Segre, inserita nel volume di *Saggi italiani* del 1974 al limite della sezione che precede i tre interventi sulla metrica degli anni Cinquanta pubblicati in rivista, Fortini constata la «morte vituperosa» dell'antinomia forma-contenuto, indicando nella semiologia il compito di averle promosso «un accurato funerale». Ogni superamento della «vecchia antitesi» è tuttavia possibile per lui:

solo se si tiene presente che da un'unità si promuove sempre una dualità e viceversa; che, per esempio, l'equazione per cui le «strutture individuali» [...] stanno [...] a quelle «storiche» come la “forma” – di venerata memoria – sta al “contenuto”, non è separabile dall'«ipotesi» di una tendenziale «omologia fra strutture individuali e strutture storiche».<sup>36</sup>

Malgrado le successive riformulazioni,<sup>37</sup> Fortini insiste più volte sulla necessità di riconoscere l'esistenza di un'astrazione formale per la costruzione discorsiva della poesia: «pena la propria morte in quanto verso e cioè l'inutilità di ogni distinzione tipografica dalla prosa».<sup>38</sup> Secondo l'autore, il rischio di dispersione della scrittura in versi aveva portato anche i più “liberi” tra i poeti a dotarsi, ciascuno per proprio conto, di «una convenzione privata fra sé e sé, una recinzione metrica».<sup>39</sup> Ma poiché non è possibile

---

<sup>34</sup> SI, p. 802.

<sup>35</sup> SI, p. 773.

<sup>36</sup> SI, p. 772.

<sup>37</sup> Cfr. *Poesia e antagonismo* (1977), QF, p. 147.

<sup>38</sup> SI, p. 772.

<sup>39</sup> SI, p. 802.

parlare di metrica se non all'interno di una socialità e di un sistema di regole collettivamente condivise (almeno stando alle sue teorie di questo periodo), non si poteva ancora affermare l'esistenza, per i poeti che praticavano il *verso libero*, di metrica *tout court*, in assenza di «costanti intersoggettive» che emergessero o venissero riconosciute all'interno di una collettività letteraria. La presenza di moduli socialmente condivisi – caratteristica agli occhi di Fortini del panorama poetico italiano del secondo dopoguerra – stava portando gradualmente alla nascita di una «nuova metrica» fondata sul compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti e durata temporale di questi in una serie.<sup>40</sup>

Le premesse di una nuova metrica italiana a base accentuale sarebbero le seguenti: a) indebolimento dello statuto sillabico della versificazione a favore di una predominanza di accenti detti “ritmici”; b) rifiuto dell'analogia tra metrica quantitativa classica e durata delle sillabe italiane; c) progressivo spostamento dall'isocronia di tipo sillabico – caratteristica dell'italiano (e dello spagnolo)<sup>41</sup> – alla ricorrenza isocronica di “accenti forti” nel verso, ammettendo però, almeno in fase iniziale, l'alternanza dei due criteri prosodici. L'ultimo punto presta il fianco a facili fraintendimenti, dal momento che – come vedremo più avanti – risulta talvolta difficile attribuire un “accento principale” oggettivamente valido a un verso composto in una lingua a struttura così fortemente sillabica.<sup>42</sup>

Consapevole del debole apparato teorico schierato per sostenere la fisionomia accentuale italiana, Fortini torna a insistere sulla nuova metrica in un saggio pubblicato alcuni mesi dopo su «Paragone» – *Su alcuni paradossi della metrica moderna*<sup>43</sup> – dove alla ripresa sostanziale delle formulazioni dello scritto di «Officina» egli aggiunge un nuovo tassello terminologico. Al fine di irrobustire l'ipotesi accentuale e di ridurre l'arbitrio di quelli che pochi mesi prima aveva genericamente definito “accenti forti”, Fortini propone di utilizzare la nozione anglo-germanica di “centroide”, ovvero «accento corrispondente

---

<sup>40</sup> SI, pp. 802-803.

<sup>41</sup> Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 271. Lloyd James ha comparato le lingue a isocronismo sillabico, come l'italiano e lo spagnolo, al suono di una mitragliatrice e le lingue a isocronismo accentuale, come l'inglese e il tedesco, al suono di un messaggio in alfabeto morse. La dicotomia è stata ripresa da Pike e da Abercrombie, che ha esteso la distinzione tra i due modelli a tutte le lingue del mondo; cfr. Marina Nespor, *Fonologia*, il Mulino, Bologna 1993, p. 258.

<sup>42</sup> Cfr. Michail Leonovič Gasparov, *Storia del verso europeo*, il Mulino, Bologna 1993.

<sup>43</sup> *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, SI, pp. 809-817.

ad una enfasi logica o retorica che rende, per così dire, enclitiche o proclitiche le sillabe che lo precedono e lo seguono, se logicamente o retoricamente meno importanti». <sup>44</sup>

«Centroide» è un termine mutuato dalla voce *Prosody* redatta da James Craig LaDrière per il *Dictionary of world literature*, da cui Fortini aveva già attinto – con molta probabilità grazie alla mediazione della *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren, testo di riferimento utilizzato in questi anni come una sorta di *Regia Parnassi*<sup>45</sup> – per precisare la sua idea di ritmo come «recurring alternation, in a temporal series of perceptual data, of an element or elements relatively more conspicuous for perception with elements relatively less conspicuous». <sup>46</sup> Come spesso accade per l'apparato terminologico riferito alla composizione poetica – si pensi al *projective verse* formulato negli stessi anni da Charles Olson su modello della *projective geometry*<sup>47</sup> –, *centroid* è un termine in origine impiegato in campo fisico-matematico (più comunemente noto nella lingua italiana come “baricentro”), <sup>48</sup> per indicare la “posizione media” dei punti di una figura bidimensionale nella geometria euclidea, ovvero la media aritmetica delle posizioni di ciascuno di essi. <sup>49</sup> Poiché ogni figura possiede un unico baricentro, è possibile estendere la metafora geometrica assumendo la sequenza versale come un insieme di unità fisiche di significato rette da un punto di forza – il “centroide” – composto dalla somma di tutti gli accenti secondari di ogni segmento; unità corrispondenti, nella definizione di LaDrière, alle sillabe «logicamente e retoricamente meno importanti» che perdono la propria carica accentuale in funzione di una sillaba che li assomma e regge l'intero segmento. Sarebbe possibile in questo modo immaginare la linea versale come una costruzione sorretta da un numero costante di “figure” o unità parziali che regolano l'andamento prosodico delle linee successive (*isocronismo* degli accenti). Nella visione di Fortini, la struttura orizzontale del verso si configura dunque come un blocco materico scolpito dalla prominenza

---

<sup>44</sup> SI, pp. 816-817.

<sup>45</sup> LS, p. 64; cfr. René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace, New York 1949, (tr. it. Pier Luigi Contessi, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, il Mulino, Bologna 1956, pp. 335-336).

<sup>46</sup> Definizione, come abbiamo visto nell'introduzione, connotata da una precisa storia discorsiva, la cui portata teorica verrà ripresa e affrontata nella terza parte di questo lavoro.

<sup>47</sup> Cfr. *infra*, 9.1.

<sup>48</sup> Edigeo (a cura di), *L'Inglese Tecnico e Scientifico. Grande dizionario tecnico scientifico Inglese-Italiano Italiano-Inglese*, Zanichelli, Bologna, 2005, p. 176.

<sup>49</sup> cfr. «Centroids (mathematics)», in *McGraw-Hill Encyclopedia of Science*, McGraw-Hill, New York; Chicago; San Francisco [etc.] 2002, t. 3, pp. 691-692.

dell'accento in un numero definito di punti che corrispondono all'incirca a microsistemi di forza retti da un *centroide*, attorno al quale *gravitano* le sillabe vicine. La scansione per accenti e l'importanza assunta dal centroide determina una lettura percussiva centrata sulla materialità del dettato, e non sulla *cantabilità*. Come vedremo nelle pagine successive, l'urgenza di distaccarsi da una poesia come «canto» costituisce un motivo portante delle riflessioni metriche di Fortini.

L'ipotesi accentuale non si esaurisce per lui nella sola dimensione orizzontale del verso; essa trova conferma nella costruzione globale del componimento. A tal proposito, l'autore ribadisce più volte la necessità di leggere un verso di poesia contemporanea all'interno del contesto tipografico della pagina in cui è inserito. Ad esempio, una frase come «La verità è che il mondo si fa piccolo», estrapolata da un articolo dell'«Avanti!», non può in alcun modo essere considerata come un endecasillabo<sup>50</sup> finché non viene inserita all'interno di un *contesto* dove l'abitudine metrica la riconosca come tale. L'indice di allusività metrica stabilito all'interno di una comunità di lettori consentirebbe infatti di abbassare la carica espressiva del “ritmo”, subordinando l'andamento sintattico dell'enunciazione alla griglia metrica e ai segni grafici dello spazio visivo, e dunque al puro segno. Vediamo di esaminare più da vicino la proposta di Fortini, analizzando gli esempi da lui forniti per verificare la possibilità o l'impossibilità di edificare, nella lingua italiana, una nuova metrica per accenti.

## 5.2 Un esempio da Zanzotto

In un saggio dedicato alle *Questioni metriche novecentesche*, Mengaldo esponeva alcune difficoltà circa la possibilità di pronunciarsi a proposito delle ipotesi fortiniane «in assenza di (non agevoli) indagini sistematiche».<sup>51</sup> Argomentando nei suoi saggi la proposta, lo stesso Fortini rilevava d'altronde non pochi ostacoli, relativi soprattutto alla distinzione del numero degli accenti forti distribuiti all'interno di un verso tendenzialmente “libero”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Endecasillabo ricorrendo a una difficile sinalefe tra due vocali accentate («La verità<sup>^</sup>è che<sup>^</sup>il m<sup>o</sup>ndo si fa piccolo» --+--+--+--), che egli legge come una pentapodia giambica, intensificando la percussività della dizione rispetto a una più “naturale” lettura effettuata da un locutore italiano. L'elemento costituisce di fatto un indizio non indifferente per ricostruire l'orecchio dell'autore, impegnato in quel momento nella traduzione delle *Poesie e canzoni* di Brecht.

<sup>51</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 40.

<sup>52</sup> SI, pp. 803-804.

Riprendendo l'ipotesi accentuale nel saggio di «Paragone», l'autore poteva inoltre confessare – forse spinto da alcune critiche sollevate da Pasolini<sup>53</sup> – l'«elevato grado di arbitrio e di incertezza» contenuto in alcune sue considerazioni sulla materia.<sup>54</sup> Per questa e altre ragioni che più avanti approfondiremo, sarebbe opportuno evitare di leggere nei suoi saggi una formulazione compiuta da applicare in maniera forzata ai suoi versi. Non si tratta soltanto di prudenza. Come vedremo, costruendo le sue argomentazioni Fortini non sceglie mai di esaminare a campione i propri versi, ma attribuisce ai poeti contemporanei una precisa direzione compositiva a partire da alcune tendenze che egli crede di individuare come critico-lettore; misure che, come riconoscerà in *Attraverso Pasolini*, aveva tentato al contrario di sperimentare in proprio.<sup>55</sup> In questo paragrafo vorrei provare a condurre un'analisi di un componimento suggerito dall'autore nel suo saggio, al fine di vagliare progressivamente l'applicabilità della nuova “norma” e isolare, allo stesso tempo, le linee generali di un metodo che ritengo indispensabile restituire per una buona comprensione dei suoi interventi sulla metrica.

Secondo Fortini, i versi apparentemente “liberi” della produzione italiana contemporanea sono formalmente riconducibili a tre tipi, a seconda del numero di accenti che reggono il segmento orizzontale del componimento. Il primo tipo, «quello di *Maia*», costruito su tre accenti forti, viene da lui individuato nei testi di Cardarelli, del Quasimodo degli anni Trenta, in De Libero, in Volponi e in Zanzotto.<sup>56</sup> Di quest'ultimo, Fortini riporta alcuni versi di *Epifania*, poesia d'apertura della raccolta *Vocativo* (1957) contenuta nella sezione *Come una bucolica*, che qui proverò a esaminare. La lettura “metrica” del componimento consentirà di enucleare i tratti della proposta accentuale, sottoponendo al vaglio critico i punti principali dell'ipotesi fortiniana. Riporto di seguito il testo, indicando a margine la scansione secondo il criterio sillabico tradizionale, accompagnata – tra parentesi quadre – dalla possibile distribuzione dei *tre* accenti forti, che qui proverò a classificare osservando le premesse teoriche fornite da Fortini. Evidenzio inoltre in grassetto i versi riportati dall'autore nel saggio del '58:

---

<sup>53</sup> Cfr. P. P. Pasolini, *Lettera a Fortini*, 31 ottobre 1957, in AP, p. 87; cfr. *infra*, 8.3.

<sup>54</sup> SI, p. 809.

<sup>55</sup> AP, p. 84.

<sup>56</sup> Di quest'ultimo dirà altrove: «Cominciò con un acceso, tumultuoso metro pindarico che gli viene – via Cardarelli e certo Ungaretti – dritto da *Maja*», SI, p. 565.

	Punge il pino i candori dei colli	Decasillabo	[3/4]
	e il Piave muscolo di gelo	Novenario	[3]
	nei lacci s'agita, nel bosco.	Novenario	[3]
	Ecco il mirifico disegno	Novenario	[3]
5	la lucente ferma provvidenza	Decasillabo	[3]
	la facondia che esprime	Settenario	[2/3]
	e riannoda e sfilà	Settenario	[2]
	echi, gemme, correnti.	Settenario	[3]
	Tra voi parvenze e valli appena	Novenario	[3/4]
10	sollecitate dal soffio del claxon,	Endecasillabo	[3]
	mormorate dall'alba,	Settenario	[2]
	valgo come la foglia che riposa	Endecasillabo	[3]
	col vivo cardo col bozzolo e l'oro,	Endecasillabo	[3]
	valgo l'onda minuscola	Settenario	[3]
15	che fu tua sete scoiattolo un giorno,	Endecasillabo	[3/4]
	valgo oltre il dubbio oltre l'inverno	Novenario	[3]
	che s'attarda celeste ai tuoi balconi,	Endecasillabo	[3]
	[...] <sup>57</sup>		

In ossequio al criterio dell'*isocronismo* degli accenti e alla regola secondo la quale il metro utilizzato per il componimento è fissato dal primo verso della serie che fa da modello ai successivi, un evidente problema di scansione si presenterebbe già al v. 7, classificabile, secondo le regole della metrica tradizionale, come un senario a due accenti forti in 3<sup>a</sup> e, naturalmente, in 5<sup>a</sup> posizione («e riannòda e sfilà»). Secondo Fortini, «le libere sillabe» del v. 5 («la lucente ferma provvidenza») possiederebbero la stessa durata e gli stessi *tre* accenti «delle sette (o sei, se fossero inserite in una serie di senari)» sillabe del verso «e riannoda e sfilà», per il quale sarebbe più problematico determinare una struttura a tre accenti forti, al contrario della serie dei versi precedenti. Per risolvere questa *impasse*, Fortini propone di scindere il verbo *riannodare* con una dièresi che conferisce alla parola un doppio accento: «e rì|annòda-e|sfilà». In questo modo, la *e* iniziale del v. 7 verrebbe ad assumere il medesimo valore temporale di *la lu* del v. 5, così come *ma-provvi* equivalgono a *da-e*. Come si nota, la prominente dell'accento forte rende le sillabe – logicamente o retoricamente meno importanti che lo precedono e lo seguono – enclitiche o proclitiche,

<sup>57</sup> Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Mondadori, Milano 1999, p. 133.

così come indicato dalla nozione di *centroide* avanzata da LaDrière. Nella proposta di lettura fortiniana, i vv. 5-7 andrebbero così scanditi:

la lucèn|te fér|ma provvidènza  
la facón|dia ché^es|prìme  
e rì|annòda^e|sfilà

Nella difficoltà di presentare un modello compiuto, Fortini si premura a dichiarare l'iniziale incertezza della nuova metrica rispetto al limite che «la metrica tradizionale mantiene ben fermo tra una forma e l'altra e che concede alla coscienza metrica di tendersi e di giocare». <sup>58</sup> In questo modo, egli rileva il carattere eteronomo e convenzionale della metrica, intesa come *norma* comunemente accettata e condivisa. <sup>59</sup>

Come già indicato per i versi precedenti, anche il v. 16 «valgo oltre il dubbio oltre l'inverno» presenta ulteriori difficoltà di scansione. Secondo Fortini, infatti, nulla ci dice che la lettura debba richiedere tre accenti (valg-òltr-il-dùbbi-oltre-l'invèrno) o non piuttosto quattro (valg-òltr-il-dùbbio-òltre-l'invèrno). <sup>60</sup> La stessa posizione degli accenti riportata da Fortini risulta a mio giudizio discutibile. Da parte mia, sarei favorevole ad accentare il verbo «valgo», con una scansione che privilegia la prima posizione del verso; un'ipotesi di lettura che può essere confermata dalla ripresa anaforica del verbo ai vv. 12 e 14, accentato, in entrambe le occorrenze, in prima battuta.

Nell'analisi condotta su *Epifania*, è possibile isolare inoltre un dettaglio non indifferente: Fortini riporta il componimento in una versione “acefala”, privandolo cioè del primo verso; lo stesso verso che, stando al criterio dell'*isocronismo accentuale* dichiarato in apertura – «condizione necessaria per la stessa riconoscibilità di tale misura» <sup>61</sup> –, avrebbe il compito di costituire il modello per i versi successivi. L'operazione potrebbe apparire in un certo senso “strategica”, considerando che proprio il primo verso – «Punge il pino i candori dei colli» – risulta meno disposto a essere inquadrato entro i confini della scansione a *tre* accenti proposta per la serie dei versi successivi. Nulla ci vieta infatti di leggere il primo verso non già rispettando uno *schema* a tre accenti ritmici – a tripodia

---

<sup>58</sup> SI, p. 804.

<sup>59</sup> Cfr. *infra*, capitoli sesto e settimo.

<sup>60</sup> SI, p. 804.

<sup>61</sup> P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 272.

anapestica ( - - + - - + - - + - ) – ma a quattro ( + - + - - + - - + - ), dove l’accento tonico del verbo d’apertura permette di veicolare nella lirica un diverso valore semantico. D’altra parte, distribuendo sul primo verso tre soli accenti forti verrebbe in un certo senso disattivata l’intensità dell’accento lessicale in battere, con la conseguenza di indebolire la carica espressiva dell’azione veicolata dal verbo «pungere» a favore di una più marcata prominenza semantica del soggetto della frase («il pino»).

Nel rispetto delle regole della teoria metrica “tradizionale”, nessun problema di scansione sussiste per il primo verso del componimento. Stando al criterio di classificazione sillabica, sarebbe infatti relativa – da un punto di vista strettamente “metrico” – la distribuzione degli accenti all’interno del verso, dal momento che proprio l’accento in nona posizione consente di classificare il verso come decasillabo (a cambiare è semmai l’esecuzione). Riconoscendo al primo verso un numero di quattro accenti forti e rispettando di conseguenza l’*isocronismo* tonico, la proposta fortiniana di lettura a tre accenti verrebbe in un certo senso indebolita, data l’importanza che il primo verso assume nel “dirigere” l’ordinamento degli accenti successivi.<sup>62</sup> Forse consapevole di questo ostacolo, Fortini riporta il componimento di Zanzotto facendolo iniziare – al contrario degli esempi successivi presenti nel saggio – dal secondo verso («e il Piave muscolo di gelo»), meno problematico rispetto al primo della serie.

L’osservazione non intende qui essere frutto di eccessiva pedanteria. Il sospetto di una effettiva validità della lettura a tre accenti permette di orientare la nostra analisi verso una zona d’ombra in cui è possibile confrontare il componimento di Zanzotto in *diffrazione* con il celebre coro manzoniano del secondo atto del *Carmagnola*, che presenterebbe in apparenza lo stesso problema di scansione. Ecco l’incipit:

S’ode a destra uno squillo di tromba;  
a sinistra risponde uno squillo:  
d’ambo i lati calpesto rimbomba  
da cavalli e da fanti il terren.

---

<sup>62</sup> Un criterio non totalmente dissimile di organizzazione metrica verrà adottato, come vedremo, da Amelia Rosselli, ma a partire da una concezione radicalmente diversa rispetto all’impostazione teorica fortiniana; cfr. *infra*, 9.3.

Com'è noto, il coro manzoniano è composto da centoventotto decasillabi con un andamento regolare scandito da un "piede" tendenzialmente anapestico, che fissa gli accenti in 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> posizione (è l'andatura del cosiddetto "decasillabo manzoniano"). Rispetto al componimento metricamente "asimmetrico" di Zanzotto e alla lettura accentuale di Fortini, è evidente nell'esempio di Manzoni una maggiore regolarità – ineluttabile – che assorbe l'esecuzione del lettore in una forte monotonia provocata dalla cadenza *isoritmica*.<sup>63</sup> Evitando certo di livellare le profonde differenze fisionomiche tra i due campioni, potremmo ugualmente chiederci – come del resto fa anche Menichetti<sup>64</sup> – se sia possibile o meno ammettere una lettura del primo verso manzoniano con accento in prima battuta («S'ode a destra uno squillo di tromba»), ovvero rispettando, come nel primo verso di *Epifania*, i quattro accenti linguistici della frase. A questa domanda, Menichetti risponde che nel coro:

l'inerzia ritmica fa sì che questo accento venga metricamente svalutato; anche se riteniamo che non si abbia il diritto di sopprimerlo nell'esecuzione, esso viene mentalmente come assorbito nell'uniformità globale del movimento anapestico.<sup>65</sup>

Applicare l'osservazione di Menichetti ai versi di Zanzotto risulta tuttavia un procedimento più impervio, poiché è assente, rispetto al coro del *Carmagnola* (tutti e centoventotto i versi sono, come si è detto, decasillabi anapestici), una regolarità metrica e, di conseguenza, una marcata *inerzia ritmica*. Nel testo manzoniano l'andatura più o meno meccanica dei decasillabi mostra infatti chiaramente un'astrazione metrica volta a creare, nella voce del lettore, una cavità pronta ad accogliere i versi successivi. L'identità metrica risulta nettamente più forte sia rispetto alle connessioni con gli altri versi della serie (più simili, quindi rispondenti al criterio identitario) sia in relazione al flusso semantico che scorre sotto ogni forma di componimento in versi. Dopo aver interiorizzato la carica allusiva di una più marcata astrazione metrica, il lettore del *Carmagnola* "correggerà" l'ipotetica scansione a quattro accenti del primo verso con il filtro normativo

---

<sup>63</sup> Aldo Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 364.

<sup>64</sup> «Se esaminiamo meglio il primo verso, osserviamo che in realtà un accento linguistico colpisce anche «ode», *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

dello schema a tripodia anapestica. Non sarà inoltre da sottovalutare, come vedremo, la memoria metrica dello stesso lettore.

Detto altrimenti, rispetto al componimento di Zanzotto – ma con ciò si rischia di cadere nell’ovvio – è più evidente in Manzoni il potere allusivo-organizzativo esercitato dalla metrica tradizionale, la quale, applicando uno schermo simbolico nello scioglimento temporale dei versi del coro, permette all’orecchio del lettore di *raddrizzare* una dizione non anapestica, in funzione di un’identità ritmica che ricorda – ma certo con differenze notevoli che fra poco presenteremo – quella che Pavese aveva definito, parlando dei suoi versi a carattere “anapestico”, una «certa tiritera di parole».<sup>66</sup> Starà al «buon senso» del lettore sottrarsi alla “tirannia” identitaria dei versi, cercando di fuggire quanto più possibile l’inerzia ritmica ed evitare di rimanere intrappolato nella scansione aritmetica della metrica.<sup>67</sup> Tutt’al più, egli potrà rispettare il registro patriottico del coro «fremente di commossa indignazione» (semantica del metro), liberandosi a un’esecuzione che «richiede una decisa enfasi risorgimentale, ora guerresca ora carica di mesto pathos».<sup>68</sup> Bisogna tuttavia fare attenzione alla differenza tra un’ossatura metrica (temporalità oggettiva) e una scansione prodotta dall’esecuzione del discorso in versi (temporalità soggettiva): comunque si legga *ad alta voce* il primo verso del coro manzoniano, questo e i successivi rispondono con ogni evidenza al criterio normativo della metrica, garantito, come si è detto, dall’accento in nona posizione.

La “monotonia” della scansione a tre accenti suggerita da Fortini può essere confrontata con un giudizio su Zanzotto che l’autore pubblica sulle pagine della rivista di Olivetti all’uscita di *Dietro il paesaggio*, che qui vale la pena riportare:

Zanzotto ha due qualità minori: la bravura di orecchio, e una certa unità eidetica; e una maggiore, che gli deve aver valso il premio S. Babila e che Pampaloni m’ha fatto notare: un robusto senso del ritmo. La bravura è nei giochi stupiti delle analogie; l’unità eidetica è data dal paesaggio – monti, alberi, nevi, acque di torrenti – lucido e mentale, continuo pretesto o stimolo. [...] La novità ritmica tiene insieme il mazzo d’aculei di queste immagini sapientemente «automatiche»: dapprima, quasi

---

<sup>66</sup> Cesare Pavese, *Il mestiere del poeta* (a proposito di *Lavorare stanca*), in Id., *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1943<sup>4</sup> (prima edizione: 1936), p. 128.

<sup>67</sup> Senza «esagerare il “taratàtara”», il lettore «si lascerà guidare dal buon senso – e dal senso e colore delle frasi – per non cadere nella monotonia», Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., p. 364.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

trascrizioni “barbare” di alcaiche; poi, nella 2a e nella 3a parte del libretto (la migliore, quest’ultima), strofe di versi di due o tre accenti *che rompono ogni accenno di canto* e si seguono rigidi, sincopati dall’a capo, quasi privi di punteggiatura, staccati, ma composti nella lassa, che risponde davvero al respiro della dizione [...]. Ma, soprattutto, Zanzotto ci dà gli esercizi di agilità di uno strumento dal timbro agro, ricco di dissonanze.<sup>69</sup>

Ancor prima della stesura dei saggi sulla metrica, Fortini formulava nel ’52 delle riflessioni in qualche modo preparatorie ai suoi saggi sulla metrica accentuale. Il giudizio su Zanzotto ci permette di ricostruire le basi per un apparato lessicale che connota la scrittura saggistica fortiniana riferita ai problemi metrici. La questione del passaggio dalla metrica barbara alla versificazione per accenti verrà da lì a qualche anno più analiticamente discussa nei tre saggi in questione. Va notata inoltre l’insistenza di Fortini nel collegare il verso per accenti alla rottura con un «canto» di memoria ungarettiana – e, più generalmente, associato a un’estetica post-mallarmèana – che egli stava tentando definitivamente di liquidare nella seconda metà degli anni Cinquanta.<sup>70</sup>

La lettura metrica del componimento di Zanzotto, a tratti rovinosamente aritmetica, rimane fin qui tutt’altro che esaustiva. La disposizione degli accenti *more geometrico* rischierebbe di ridurre la portata di altri fattori che intervengono nella costruzione formale e semantica del componimento, quali i colori vocalici, le giustapposizioni timbriche, gli attriti tra versi non necessariamente uniformi in una serie, secondo le intenzioni del poeta che le forma. Applicare la formula dell’isocronismo degli accenti ai testi poetici composti in una lingua a carattere sillabico bloccherebbe il discorso in una rigida impalcatura numerica a tratti forzata. È pur vero, tuttavia, che lo stesso Fortini presentava i suoi saggi in termini di proposta, consapevole del carattere parzialmente verificabile delle sue riflessioni. Sull’esigenza di rintracciare nella poesia italiana ipotetici schemi a carattere accentuale, Paolo Giovannetti ha osservato:

la sensazione [...] è che, ogni volta che si praticano queste analisi, proprio l’ibridazione dei criteri messi in gioco produca risultati tutto sommato insicuri,

---

<sup>69</sup> F. Fortini, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, «Comunità», VI, 14, giugno 1952, p. 76, citato da Andrea Cortellessa, *Il sangue, il clone, la “madre norma”. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti*, in Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*, Petali 2, Aspasia, Bologna 2008, p. 99 (c. vo mio).

<sup>70</sup> cfr. *infra*, 7.1

produca cioè scansioni difficili da percepire, in qualche modo estranee all'orecchio italiano.<sup>71</sup>

Bisognerà allo stesso tempo cogliere le ragioni e le urgenze che spingono i poeti – nel caso specifico, Fortini – a dotarsi in sede teorica di un ordine strutturale per assecondare un preciso indirizzo di poetica. Le analisi stilistiche devono pertanto essere condotte non per puro vezzo «deliquescente e gustativo», ma per portare agli estremi il discorso di Fortini e verificare fino a che punto possa risultare valido, prima ancora di applicare acriticamente la metrica accentuale ad altre composizioni. Come si può intuire, infatti, lo statuto di un verso con tali caratteristiche si presenta, almeno al lettore italiano, assai debole, non solo nel caso del primo tipo a tre accenti, ma anche per quei componimenti fondati su versi a quattro accenti principali – utilizzati secondo Fortini da Pavese e, spesso, da Montale, “erroneamente” confusi con endecasillabi ipermetri – e a cinque. Alle incertezze evidenziate con gli esempi di poeti a lui contemporanei (non fornisce in questi saggi esempi direttamente attinti dai suoi componimenti, e vedremo il perché), Fortini risponde, riconoscendo la necessità dei tempi lunghi per lo sviluppo dei fenomeni linguistici:

la nuova *metrica* sta formandosi, sta uscendo fuori dalla ritmica del verso libero, ma è un processo relativamente lento; né d'altra parte è detto che tale metrica debba avere tutti insieme i caratteri cogenti della metrica tradizionale.<sup>72</sup>

A difesa delle sue argomentazioni egli aggiunge inoltre che «la promozione di un accento tonico [di parola] ad accento ritmico si ha, esattamente come nella metrica tradizionale, quando si sia creata una convenzione di attesa»,<sup>73</sup> che ancora, nello stato di incertezza in cui versava la metrica accentuale, certo mancava al lettore italiano. Fortini paragona lo stato di incertezza della nuova metrica all'intervallo cronologico compreso tra

---

<sup>71</sup> P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 273.

<sup>72</sup> SI, p. 805 (il corsivo è dell'autore). Si pone in questo passaggio un problema terminologico che cercheremo di indagare nelle pagine successive, e che rappresenta un inciampo delle argomentazioni presentate analiticamente dall'autore. Marcando in corsivo il termine “metrica”, Fortini oppone, almeno in questi saggi, l'aspetto necessariamente *normativo* dell'astrazione contro una «ritmica» associata ai moti soggettivi del poeta che si esprime in versi liberi. Come vedremo, lo scopo principale di questi saggi è di demistificare, a partire dalla metrica, un'estetica che crede possibile rifiutare qualsiasi criterio di metricità; una scelta estetica che Fortini associa a un *ethos* carente di prospettiva storica e di proposte per il futuro.

<sup>73</sup> SI, p. 808.

la metrica quantitativa e quella romanza, processo di trasformazione che «richiese lunghe incertezze e quindi lungo periodo di apparente “libertà” o arbitrio». <sup>74</sup> È interessante notare – come diremo meglio più avanti – che anche Alfredo Giuliani, non certo in linea con la poetica di Fortini, aprirà il suo saggio in appendice all’antologia dei *Novissimi* argomentando quasi allo stesso modo il passaggio dalla metrica tradizionale alla nuova forma di verso. <sup>75</sup> In definitiva, il panorama poetico italiano degli anni ’50-’60 sembra per Fortini attraversato da alcune tendenze atte a preparare la nascita di una nuova metrica per accenti:

a) sul piano del cosiddetto «pseudotradizionalismo», le forme di versi tradizionali hanno ormai un carattere proprio «solo nella misura in cui la ripetizione di ognuno di essi o delle loro combinazioni non è inferiore ad una “soglia” al di là della quale il loro carattere metrico cede di fronte a quello ritmico». <sup>76</sup> Fortini allude a quei componimenti *liberi* in cui versi canonici – per esempio endecasillabi – si alternano senza ordine preciso a decasillabi, settenari o altre misure, perdendo la loro fisionomia in funzione di un’organizzazione ritmico-sintattica. Il corollario di questa trasformazione compositiva e percettiva è lo spostamento di valore dal principio sillabico allo “schema” per accenti, pur con le difficoltà sopra elencate (esempi di questo tipo si possono ricavare nelle prime raccolte di Sereni; o ancora in Zanzotto);

b) sul versante opposto, della «pseudoritmicità pura», egli osserva invece che «la coscienza della «libertà» dalla metrica tradizionale è divenuta a tal punto tradizionale essa stessa da formar nuove convenzioni, fondate su accenti ritmici». <sup>77</sup> Come vedremo meglio nel nono capitolo, l’argomento del parziale esaurimento del verso libero verrà posto alla base di numerosi interventi teorici su una nuova forma di verso. <sup>78</sup> Come di fatto osserva

---

<sup>74</sup> SI, p. 805.

<sup>75</sup> Cfr. *infra*, capitolo decimo; cfr. M. Gasparov, *Il verso sillabico medievale greco e latino*, in Id., *Storia del verso europeo*, cit., p. 131 e ss.

<sup>76</sup> SI, pp. 807-808.

<sup>77</sup> SI, p. 808.

<sup>78</sup> cfr. Alfredo Giuliani, *Le forme del verso*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino 1965, pp. 214-222; Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *L’opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Mondadori «i Meridiani», Milano 2012, pp. 181-189; cfr. anche Giuliano Mesa, *Il verso libero e il verso necessario*, «Baldus», n. 5, 1996, poi Id., *Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia italiana contemporanea*, «il verri», 20, 2002, pp. 135-148; ora in *Ákusma: forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000, pp. 243-255; cfr. *infra*, capitolo nono.

Giovannetti, «il Novecento poetico italiano è periodicamente tentato dalla prospettiva di realizzare qualcosa di simile ad un vero e proprio *verso accentuale*»;<sup>79</sup>

c) infine – è il punto più problematico che apre direttamente alle ipotesi accentuative – «anche le nuove convenzioni ritmico-metriche (principalmente a tre, quattro o cinque accenti ritmici) perdono, al di sotto di una certa “soglia”, il loro carattere metrico (o diciamo: neometrico) per tornare meramente ritmiche. Ma tale soglia non è la medesima al disotto della quale si disfà il carattere metrico di un verso formalmente “tradizionale”». <sup>80</sup>

Malgrado le incertezze argomentative che caratterizzano il saggio di «Officina», le implicazioni teoriche avanzate da Fortini restano decisive. Il suo atteggiamento alla fine degli anni Cinquanta e Sessanta è caratterizzato dalla predilezione dei nessi oggettivi e intersoggettivi in luogo dei “soggettivi” che egli associa al vitalismo delle avanguardie. Tale orientamento del pensiero lo spinge a preferire, sul piano compositivo, lo schema metrico all’esecuzione ritmica, senza del resto abbracciare l’ipotesi formalista da lui associata, in campo politico, al neopositivismo del socialismo riformista. Ancora in *Poetica in nuce*, rimane preponderante l’attitudine a «spostare il centro di gravità del moto dialettico dai rapporti predicativi (aggettivali) a quelli operativi, da quelli grammatici a quelli sintattici, da quelli ritmici a quelli metrici»;<sup>81</sup> intenzione che si lega all’esaurimento delle istanze liberatorie della “ritmica pura”, vero elemento costitutivo di una nuova metrica per accenti, dal momento che, secondo l’autore, «la coscienza della “libertà” dalla metrica tradizionale è divenuta a tal punto tradizionale essa stessa da formar nuove convenzioni, fondate su accenti ritmici». <sup>82</sup>

Preferire la metrica al ritmo significa per Fortini garantire una «vera vita» utilizzando una costruzione “falsa”, *ironica*, ovvero – come dirà più esplicitamente qualche anno dopo – «cercare di preservare le residue capacità del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata». <sup>83</sup> Il significato della proposta metrica fortiniana è dunque segnato da un movimento che organizza il discorso in versi nella

---

<sup>79</sup> P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 271.

<sup>80</sup> SI, pp. 807-808.

<sup>81</sup> OI, p. 962.

<sup>82</sup> SI, p. 808.

<sup>83</sup> VP, pp. 66-67.

dialettica tra ipocrisia metrica e verità ritmica, la cui presenza della prima garantisce e preserva l'esistenza della seconda. Sta in questo doppio moto centrifugo e centripeto il significato della forma poetica in Fortini che proveremo a indagare a partire dal capitolo successivo.

Nella costruzione *biografica* fortiniana, il passaggio appena delineato corrisponde a una fase di trasformazione poetica notevole, caratterizzata dalla volontà di superare la lezione di Éluard – che pure gli aveva indicato la possibilità coniugare, in poesia, l'estetico con il politico<sup>84</sup> – in funzione di un'azione della scrittura e dell'attività intellettuale orientata secondo l'esempio brechtiano. La metrica per accenti va dunque letta accanto al tentativo di creare una posizione da contrapporre a un campo estetico e sociale dominato dalla "soggettività" assoluta degli avanguardisti o dal «nicodemismo degli intellettuali *engagé*», in una direzione che tentava sì di «superare l'inganno dell'arte, ma non il significato antropologico, e dunque politico, che quel tipo di *lavoro sulla forma* transitoriamente incarna». <sup>85</sup> Restituendo un valore epistemologico alla metrica, diventa cioè possibile accettare, tramite una forma di straniamento necessario, l'*ipocrisia* compositiva della poesia – ambiguità e duplicità del suo essere consumata in *figura* di cui si è già parlato nelle pagine precedenti – per smascherare l'altra ipocrisia, «quella che in nome della duplicità organica di qualunque poesia considera pressoché irrilevante l'ordine organizzativo delle istituzioni letterarie e, in definitiva, l'ordine socioeconomico che le sostiene». <sup>86</sup>

### 5.3 Dalla parte dei critici

Prima di esaminare il significato della metrica e il suo valore epistemologico all'interno della teoria fortiniana, sarà opportuno concludere questo capitolo dedicato all'ipotesi accentuale presentando una selezione delle critiche mosse ai saggi di cui abbiamo in parte discusso. Ad eccezione del giudizio di Raboni – riferito in particolare al nesso metrica-traduzione<sup>87</sup> –, gli studiosi che si sono occupati dell'ipotesi fortiniana hanno

---

<sup>84</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 62 e ss.

<sup>85</sup> D. Balicco, *Nietzsche a Wall Street*, cit., p. 38.

<sup>86</sup> OI, p. 982.

<sup>87</sup> Raboni fa ricorso alla nozione di *atonalismo* per parlare del verso di Fortini, laddove *atonale* è un termine utilizzato, sulla scorta del lessico musicale, dai poeti della neoavanguardia; cfr. Giovanni Raboni, *Divagazioni metriche*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, ora in Id., *L'opera*

prevalentemente registrato una serie di difficoltà sulla possibilità di individuare criteri oggettivi per riconoscere, nella lingua italiana, una nuova metrica “accentuale” o “accentuativa”. Lo stesso Mengaldo definiva gli scritti di Fortini «certo rivelatori e importanti ma insomma più ingegnosi che convincenti».<sup>88</sup> Schematizzando al massimo la ricezione dei saggi sulla metrica, è possibile individuare – come ha indicato Bernardo De Luca – due obiezioni principali alle argomentazioni fortiniane: «la prima è di ordine strutturale, e cioè la possibilità di avere un verso accentuale in lingua italiana; la seconda, invece è contestuale, se cioè il verso accentuale abbia realmente l’importanza riconosciutagli da Fortini».<sup>89</sup> In questo paragrafo vorrei occuparmi della prima obiezione, rimandando ai prossimi capitoli l’indagine sull’effettiva validità della metrica accentuale all’interno del panorama poetico italiana del secondo Novecento.

Per compiere una breve rassegna della critica, si potrebbe partire dall’ormai canonico volume di Aldo Menichetti sulla *Metrica italiana*.<sup>90</sup> Quest’ultimo individua in Bacchelli uno dei primi poeti italiani del Novecento ad aver praticato un verso fondato sull’isocronismo degli accenti,<sup>91</sup> evidenziando una differenza importante tra un tipo di verso accentuale il cui «numero delle sillabe non conta e la distanza che separa un accento ritmico dal successivo è assai variabile», e un altro tipo, più regolare, riscontrabile in gran parte dei versi di Pavese raccolti in *Lavorare stanca*. Vediamo di confrontare i due esempi:

Improvvisa, la fantasía m’ha condótto per le stráde	- - + - - - + - - - + - - - + -
rettílinee del Bolognése, bordáte di rámi	- - + - - - - + - - + - - + -
freddolósi, toccáti dall’ottóbre, con prospettíve	- - + - - + - - - + - - - - + -
di persiáne vérdi allineáte sulle facciáte.	- - + - + - - - + - - - - + -

(*Paesaggi*, Riccardo Bacchelli)<sup>92</sup>

---

*poetica*, Mondadori, Milano 2006, pp. 406-411. Per il nesso metrica e traduzione cfr. *infra*, capitolo undicesimo.

<sup>88</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 271.

<sup>89</sup> Bernardo De Luca, *Per una verifica del verso accentuale*, in «L’Ulisse», n.16, 2013, p. 22.

<sup>90</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., pp. 96-98.

<sup>91</sup> Tuttavia, come ricorda Giovannetti, «Bacchelli svolge nel 1914 un discorso molto sintetico, da lui mai più ripreso. La prima teorizzazione sistematica e approfondita del verso accentuale si deve perciò a Fortini [...]», in P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 273.

<sup>92</sup> Citato da A. Menichetti in *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., p. 96 (sua la scansione per accenti). La stessa lirica è riportata da Fortini in *Poeti*, p. 22, citata da Gianfranco Contini in *Letteratura dell’Italia unita (1861-1968)*, Sansoni, Firenze 1968, p. 763.

Camminiámo una séra sul fiáncο di un cólle,	- - + - - + - - + - - + -
in silénzio. Nell'ómbra del tárdo crepúscolo	- - + - - + - - + - - + - -
mio cuginò è un gigánte vestíto di biáncο,	- - + - - + - - + - - + -
che si muóve pacáto, abbronzáto nel vólto,	- - + - - + - - + - - + -
tacitúrno. Tacére è la nóstra virtù.	- - + - - + - - + - - + -

(*I mari del Sud*, Cesare Pavese)<sup>93</sup>

Contrariamente all'ipotesi di Contini, che a partire dal criterio della lunghezza associa la metrica di Pavese a quella di Bacchelli,<sup>94</sup> è possibile rilevare anche a un confronto immediato tra i due campioni differenze fisionomiche importanti: se nella poesia di Pavese l'accento sviluppa un'identità "ibrida" di un *pattern* più o meno riconducibile al piede della metrica classica (l'anapesto - - +), nei versi di Bacchelli è assente al contrario una "struttura ritmica" analogamente cadenzata. La distribuzione irregolare degli accenti nei versi di quest'ultimo restituisce uno schema meno ordinato rispetto a quello pavesiano, il cui stretto *isocronismo accentuale* assicura l'effetto «alfabeto morse» di cui parlava Lloyd James a proposito della struttura prosodica della lingua inglese.<sup>95</sup> Quando non riconducibile a unità prosodiche regolari – lo spettro del piede barbaro nel verso di Pavese –, lo schema accentuale viene da Menichetti escluso da un'oggettività linguistica. L'accertamento del principio accentuale risulta dunque «impervio», specialmente in assenza di scritti teorici che orientano la lettura del verso, non sempre attestati per ogni autore. «In concreto» – osserva Menichetti – «a meno di dar credito a eventuali dichiarazioni dell'autore e anche disponendo dei suoi "scritti teorico-storici sull'argomento" (è il caso di Fortini, [...]), il riconoscimento del principio rischia di cadere nel soggettivo; la metrica accentuale sconfinava cioè fatalmente in quella libera».<sup>96</sup>

Distanziando la poesia di Bacchelli dalla metrica «barbara», lo stesso Fortini associa le origini del verso dell'autore bolognese «ai ritmi delle traduzioni dei *Canti corsi, illirici, greci* (1841-2) di Tommaseo».<sup>97</sup> Nell'antologia dei *Poeti del Novecento* del 1977 – pubblicata nello stesso anno della seconda edizione del *Movimento surrealista* – Fortini conclude precisando che «più che a sviluppi lirici dello scrittore (cfr. *Amore di poesia*, 1930), questo

<sup>93</sup> C. Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 9.

<sup>94</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, cit., pp. 762-763; cfr. anche *Ivi*, p. 1003.

<sup>95</sup> Cfr. *supra*.

<sup>96</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., p. 97.

<sup>97</sup> *Poeti*, p. 22; cfr. anche R. Bacchelli, *Versi di Bacchelli letti da Bacchelli*, Fonit-Cetra, Torino 1978.

esperimento preludeva alla prosa del narratore, teso a recuperare le strutture retoriche tradizionali». <sup>98</sup> D'altra parte, lo stesso Bacchelli aveva scritto della sua metrica: «più propriamente che un verso, è una misura in quattro tempi, scandita su quattro accenti, quantitativamente e complementariamente sillabica». <sup>99</sup>

Sarebbe inoltre possibile istituire un parallelismo tra i modelli “indiretti” che hanno agito su Bacchelli e su Fortini per l'elaborazione di un verso per accenti. In entrambi va infatti riconosciuta un'influenza prosodica che ha origine nell'esposizione comune a un'oralità “germanica”: della madre Anna Bumiller, per il primo; <sup>100</sup> della moglie Ruth Leiser, per il secondo, conosciuta durante l'esilio in Svizzera, e insieme alla quale Fortini tradurrà le *Poesie e canzoni* di Brecht (1959). <sup>101</sup>

Prima di proseguire con la rassegna della critica, è opportuno svolgere a margine alcune considerazioni sulla pratica compositiva di Pavese – spesso erroneamente ricondotta entro gli schemi della metrica barbara – in ragione dell'importanza che l'autore assume nell'elaborazione della teoria metrica fortininiana. Non intendo approfondire in questa sede l'analisi delle strutture metriche impiegate per la costruzione dei versi di *Lavorare stanca*; <sup>102</sup> vorrei piuttosto riferirmi alle pagine introduttive dei *Poeti del Novecento*, in cui Fortini, antologizzando l'autore piemontese, discute del cosiddetto «verso epico» (utilizzato a sostegno dei suoi interventi sulla metrica e che egli impiegherà nella sua lettura delle *Ceneri* di Pasolini), <sup>103</sup> precisando allo stesso tempo l'impossibilità di definire la poesia di Pavese in termini di metrica «nella accezione comune, formale e numerica, di

---

<sup>98</sup> *Poeti*, p. 22.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 272. Cfr. anche Aldo Andreoli (a cura di), *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Milano, R. Ricciardi, Napoli 1966, pp. 7-8: «Ed è noto che il Carducci, al tempo in cui traduceva Klopstock e Platen, andava a leggere e a farsi leggere quei poeti nell'originale dalla signora Anna, che provenendo da famiglia del Württemberg (o del Baden? Certamente di quella parte della Germania cattolica) e per la sua familiarità con la poesia era in grado di essere buon giudice della lettura altrui e di dare per parte sua una lettura genuina».

<sup>101</sup> «A Zurigo è accompagnato alla stazione – dove sono Silone e Schiavetti – da Ruth Leiser, di Bienne (nei pressi di Basilea), che ha conosciuto a una festa di internati organizzata nella comunità protestante, e che ha incontrato poi a Zurigo. Ruth gli insegna il tedesco, Franco a lei l'italiano», *Cronologia*, a cura di L. Lenzini, SE, p. XCIII.

<sup>102</sup> cfr. Costanzo Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976 pp. 183-196; cfr. in particolare *Ivi*, p. 186 n 7.

<sup>103</sup> cfr. *infra*, 8.2.

questa parola»,<sup>104</sup> dal momento che in quest'ultimo prevarrebbe la densità ritmica piuttosto che la fissità metrica. Secondo Fortini:

I poemetti narrativo-descrittivi di *Lavorare stanca*, con la loro scansione su quattro o cinque accenti maggiori [...], non hanno nulla a che fare con la metrica «barbara» né col poemetto in prosa dei simbolisti, ma con giustapposizione di blocchi e con iterazioni pesanti costruiscono luoghi e persone, rapporti di interesse e di *eros*, tensioni fra città e campagna; e tutto questo è dominato da un senso di fatalità più che di destino, di attesa passiva, di pianto ringhiottito, di sfinitezza irrimediabile.<sup>105</sup>

La cadenza anapestica sarebbe pertanto più simile a uno scivolamento sintattico che crea e rinnova ripetutamente l'attesa nel lettore. Il movimento discensivo del verso imprime al componimento un carattere monotono e cantilenato – «ampio e discorsivo» – come «difesa automatica contro qualsiasi insinuazione di soggettivismo lirico».<sup>106</sup> Nell'ipotesi in cui, al contrario, il lirismo fosse scandito dal ritmo anapestico, il registro «precipiterebbe di colpo nel comico e in toni da operetta».<sup>107</sup>

Come è stato osservato per il decasillabo manzoniano (ma con tale accostamento non si intende certo indicare una derivazione del verso lungo di Pavese dal decasillabo di Manzoni),<sup>108</sup> si potrebbe ricorrere anche per Pavese al concetto di inerzia ritmica.<sup>109</sup> Il verso narrativo ed “epico” di quest'ultimo, ampio e discorsivo, è coerente con il valore semantico veicolato dal movimento della voce collettiva nel testo, che nei versi del *Carmagnola* attiva una dialettica tra scrittura e storia, tra funzione poetica e tensione etico-politica. Oltre a interrompere la monotonia, l'*enjambement* permette l'affastellamento dei versi in serie, ovvero l'estensione dell'isocronismo di accenti orizzontale all'intera caduta verticale dei versi nella strofa. Per chiarire in via contrastiva alcuni elementi dell'intervento di Fortini, potrebbe essere utile leggere le pagine che Pavese dedica alla pratica compositiva ne *Il mestiere del poeta*:

---

<sup>104</sup> SI, p. 787.

<sup>105</sup> *Poeti*, p. 120.

<sup>106</sup> C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 186.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> L'ipotesi – esclusa da Di Girolamo (*Il verso di Pavese*, cit., p. 186 n8) – è di Massimo Mila, *Prefazione* a C. Pavese, *Poesie*, Einaudi, Torino 1961, p. VIII («la semplice aggiunta di un piede toglie tutta la scattante meccanica del decasillabo»).

<sup>109</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., p. 361 e ss.

A quel tempo, sapevo soltanto che il verso libero non mi andava a genio, per la disordinata e capricciosa abbondanza ch'esso usa pretendere dalla fantasia. Sul verso libero whitmaniano, che molto invece ammiravo e temevo, ho detto altrove la mia e comunque già confusamente presentivo quanto di oratorio si richieda a un'ispirazione per dargli vita. Mi mancava insieme il fiato e il temperamento per servirmene. Nei metri tradizionali non avevo fiducia, per quel tanto di trito e di gratuitamente (così mi pareva) cincischiato ch'essi portano con sé; e del resto troppo li avevo usati parodisticamente per pigliarli ancora sul serio e cavarne un effetto di rima che non mi riuscisse comico.

Sapevo naturalmente che non esistono metri tradizionali in senso assoluto, ma ogni poeta rifà in essi il ritmo interiore della sua fantasia. E mi scopersi un giorno a mugolare certa tiritera di parole (che fu poi un distico de *I mari del Sud*) secondo una cadenza enfatica che fin da bambino, nelle mie letture di romanzi, usavo segnare, rimormorando le frasi che più mi ossessionavano. Così, senza saperlo, avevo trovato il mio verso, che naturalmente per tutto *I mari del Sud* e per parecchie altre poesie fu solo istintivo (restano tracce di questa incoscienza in qualche verso dei primi, che non esce dall'endecasillabo tradizionale). Ritmavo le mie poesie mugolando. Via via scopersi le leggi intrinseche di questa metrica e scomparvero gli endecasillabi e il mio verso si rivelò di tre tipi costanti, che in certo modo potei presupporre alla composizione, ma sempre ebbi cura di non lasciar tiranneggiare, pronto ad accettare, quando mi paresse il caso, altri accenti e altra sillabazione. Ma non mi allontanai più dal mio schema e questo considero il ritmo del mio fantasticare.<sup>110</sup>

L'intento di Pavese è di evitare, nella composizione poetica, sia il metro «rigidamente monotonale» – escludendo dalla sua poesia «ogni insidia di musicalità tardocrepuscolare» rappresentata dall'endecasillabo –, sia il modello lirico dell'ermetismo, la «religione della parola del primo Ungaretti e di Quasimodo, che del verso libero avevano fatto poco meno che un manifesto poetico».<sup>111</sup> Tale scelta lo avvicina negli intenti all'operazione compiuta da Fortini negli anni Cinquanta, ma con una differenza argomentativa notevole: contrariamente a Fortini, Pavese delinea i tratti della poetica di *Lavorare stanca*<sup>112</sup> utilizzando come esempio i *suoi* componimenti e non quelli di altri poeti. In altri termini, egli individua nella ritualità collettiva – di cui la sua voce partecipa – una norma che regola

---

<sup>110</sup> C. Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 128.

<sup>111</sup> C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 185.

<sup>112</sup> «Unisco, in appendice all'edizione definitiva di questo mio libro (che integra e sostituisce la prima edizione licenziata nell'ottobre 1935), due studi con cui cercai successivamente di chiarirmene il significato e gli sbocchi. Il primo, *Il mestiere di poeta*, lo scrissi nel novembre 1934, e ha per me un interesse ormai documentario», C. Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 122.

le leggi del proprio universo poetico, mostrando una “soggettività” che, per sottrarsi a una forma di vita estetizzante, è disposta persino a rischiare la monotonia cantilenante, la «tiritera di parole».<sup>113</sup> Detto altrimenti: se Fortini cerca di astrarre una norma di gruppo per sottrarre i testi della sua contemporaneità dalla ritmica del verso libero – di cogliere e definire, nell’insieme delle voci particolari, un «destino generale» –, in Pavese il generale, in quanto espressione di una organizzazione soggettiva dentro cui passa una porzione di storia, è inscritto nella voce di un soggetto che enuncia un discorso le cui regole vengono formalizzate nell’atto stesso della scrittura. Si tratta per quest’ultimo di riconoscere una voce e di lasciarla esprimere, cogliendone solo in seguito le sue leggi nella storia. Il momento della «fantasticheria» del ritmo precede quasi naturalmente la scoperta della norma che il poeta applica al movimento del suo discorso.

Nel caso di Fortini, bisognerà aspettare la conferenza del 1980 per leggere qualcosa di vagamente simile. Nei saggi degli anni Cinquanta, gli è ancora estraneo un discorso sulla poesia condotto in termini di “soggettività”, dal momento che «la nostra verità è sulle labbra degli altri, che il vero cammino interiore è il cammino dell’esterno».<sup>114</sup> Quando in *Metrica e biografia* parlerà – lì sì – del suo modo di costruire i versi, il rapporto con i destini generali – e di conseguenza, la sua poetica – sarà mutato rispetto alle scelte argomentative dei saggi degli anni Cinquanta, impregnati ancora della volontà di consegnare al lettore un ragionamento, uno schema analitico, una proposta d’azione valida a più voci e, pertanto, non interamente ascrivibile all’esperienza di un singolo poeta.

Sul versante della critica “strutturale”, bisognerà affiancare al giudizio di Menichetti, le argomentazioni più estese di Bertinetto, presentate in un saggio pubblicato sul primo

---

<sup>113</sup> Una soluzione certo non definitiva, come testimonia un secondo intervento posto in appendice a *Lavorare stanca*, dove Pavese di fatto supera e contraddice le posizioni del *Mestiere del poeta*: «Quasi tutte le sue affermazioni e i suoi orgogli appaiono rientrati e superati nel secondo, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, composto nel febbraio 1940. Qualunque sia per essere il mio avvenire di scrittore, considero conclusa con questa prosa la ricerca di *Lavorare stanca*», cfr. *Ibidem*.

<sup>114</sup> «Il futuro è pensabile e progettabile, ma impossibile senza un mutamento che superi la soggettività; è viva la consapevolezza (cristiana e marxista a un tempo) che la nostra verità è sulle labbra degli altri, che il vero cammino interiore è il cammino dell’esterno. Quindi, anche la verità del testo è esterna al testo stesso; il cammino da percorrere è anche la distanza che separa contenente e contenuto», Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana: 1941-1956*, Einaudi, Torino 1980, p. 176; cfr. anche Id., *Il tarlo*, in Carlo Fini (a cura di), *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Liviana, Padova 1980, p. 177.

numero della rivista «Metrica» nel 1978<sup>115</sup> e riprese nel suo studio sulle *Strutture prosodiche dell'italiano*.<sup>116</sup> La premessa di Bertinetto è la seguente: poiché in ogni lingua è possibile riconoscere una «sostanziale congruenza [...] tra il sistema metrico e le strutture prosodiche»,<sup>117</sup> diventa di conseguenza necessario «edificare la teoria metrica nel pieno rispetto delle caratteristiche prosodiche della lingua con cui si lavora». <sup>118</sup> La premessa di Bertinetto viene del resto condivisa da Menichetti, che postula l'identità tra fenomeno metrico e strutture linguistiche sin dalle prime pagine del suo volume.<sup>119</sup> In ossequio a tale principio, Bertinetto esclude la possibilità di realizzare il metro accentuativo nella lingua italiana, dal momento che: a) l'italiano non possiede l'accento secondario «nella forma in cui questo si manifesta in tedesco o in inglese»; b) nella lingua italiana non si presentano differenze timbriche «uditivamente apprezzabili tra atone e toniche come in russo, né opposizioni quantitative come in ceco»; c) «il lessico italiano non contempla certo quella massiccia presenza di sostantivi monosillabici che ci è dato di trovare in inglese, e che già di per sé infittiscono la trama accentuale del discorso, accrescendo la possibilità di intervallare secondo calcolato progetto le sillabe prominenti». <sup>120</sup> Sulla base dell'identità tra strutture prosodiche di una lingua e sistema metrico, non esiste secondo Bertinetto «alcun reale fondamento per edificare una metrica del tipo tonico-sillabico nella nostra lingua»;<sup>121</sup> dichiarazione, questa, che Fortini riprenderà testualmente a distanza di tempo, ribaltandone le premesse.<sup>122</sup>

Bertinetto distingue nel suo saggio tre livelli d'analisi: lo schema metrico, la scansione metrica e la recitazione del verso. Se quest'ultimo riguarda l'aspetto *soggettivo* della dizione – in quanto lasciato alla libera scelta di esecuzione del lettore –, i primi due si riferiscono

---

<sup>115</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, «Metrica», I, 1978, pp. 1-54.

<sup>116</sup> P. M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Quaderni degli studi grammatica italiana, Firenze 1981.

<sup>117</sup> *Ivi.*, p. 217.

<sup>118</sup> *Ivi.*, p. 225.

<sup>119</sup> «[...] ogni fenomeno metrico è stato prima di tutto rapportato alla lingua; la lingua è stata cioè usata come parametro o reattivo sia ai fini della definizione e classificazione degli istituti metrici in quanto tali, sia soprattutto nello studio delle diverse configurazioni che ciascuno di essi assume nel concreto dei singoli testi», A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., p. VII.

<sup>120</sup> P. M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano*, cit., p. 235.

<sup>121</sup> *Ibidem.*

<sup>122</sup> cfr. *infra*, 10.1.

viceversa all'astrazione della norma, al momento *oggettivo*.<sup>123</sup> Bertinetto esclude pertanto la dizione – soggettiva – dal processo di costituzione di una metrica oggettiva, intesa piuttosto come la somma di schema e scansione.<sup>124</sup> Per Fortini, d'altra parte, la stessa dizione risulta inseparabile dall'astrazione metrica e tende a dialettizzarsi rispetto a una legge provvisoria creata – come vedremo – collettivamente.<sup>125</sup> Secondo quest'ultimo, infatti:

L'isocronismo di una serie di versi, provocando l'attesa, genera una lettura, per dir così, coatta, che si ripercuote sul singolo verso; si crea qualcosa di molto simile ad una «legislazione» *momentanea* destinata a durare almeno quanto dura la composizione che si sta leggendo.<sup>126</sup>

La formulazione di Fortini avvicinerrebbe in un certo senso le sue ipotesi alla nozione di «ritmo» definita da Benveniste come «configurazione momentanea».<sup>127</sup> Malgrado la parziale somiglianza con lo studio del linguista francese – e, in seguito, di Meschonnic – Fortini esclude con decisione, soprattutto negli anni Cinquanta, la subordinazione della metrica al ritmo, intendendo piuttosto quest'ultimo nel significato canonico di «alternanza di tempi forti e tempi deboli». D'altra parte, ricorrere alla nozione di «ritmo» per definire la condotta di un'intera pratica compositiva significava per lui – dal punto di vista etico – instaurare un compromesso con le forze che proponevano lo sregolamento della tradizione per rivolgersi esclusivamente ai moti dionisiaci del poeta «danzatore sulle macerie». Tale modello estetico viene escluso e osteggiato da Fortini, la cui poetica risulta al contrario ispirata alla frase di Mandel'stam – «la poesia classica è poesia della rivoluzione»<sup>128</sup> – posta a conclusione del già citato intervento di *Poesia e antagonismo* del 1977.<sup>129</sup> All'interno di questa prospettiva, la metrica permette di veicolare un discorso

---

<sup>123</sup> Si veda a questo proposito l'esempio indicato da Bertinetto a partire dal noto verso dantesco *Abi quanto a dir qual era è cosa dura*, in P. M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano*, cit., p. 220.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 219-220; per il problema della dizione nella riflessione fortiniana, cfr. *infra*, capitolo 12.

<sup>125</sup> cfr. *infra*, 12.1.

<sup>126</sup> *SI*, p. 806.

<sup>127</sup> Émile Benveniste, *La notion de « rythme » dans son expression linguistique*, «Journal de psychologie normale et pathologique», juillet-sept. 1951, 44e année, n° 3, pp. 401-410, ora in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335 (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 390-400); cfr. *supra*, introduzione (III).

<sup>128</sup> Osip Mandel'stam, *La quarta prosa*, a cura di A. M. Ripellino, De Donato, Bari 1967, p. 45.

<sup>129</sup> *QF*, p. 149. L'anno di pubblicazione dell'intervento è, come si è detto, significativo all'interno della traiettoria biografica dell'autore: nel 1977 Fortini pubblica infatti la prima edizione della sua antologia dei

critico che non si arresti alla sequenza aritmetica degli accenti, ma scardini l'egemonia della linguistica per prediligere la pratica, inseparabile dalla teoresi.

Le obiezioni di Bertinetto mosse a Fortini sull'impossibilità di edificare una struttura normativa da assumere come regola per un gruppo di poeti restano tuttavia valide, soprattutto se motivate da uno studio strettamente linguistico dei caratteri prosodici dell'italiano. Allo stesso tempo, bisogna precisare la parzialità della sola analisi oggettiva condotta da Bertinetto sulle strutture prosodiche dell'italiano, che non elimina il peso delle concrete effrazioni sulla lingua compiute dai poeti nell'esperienza della scrittura. Sulla possibilità di «forzare» le norme caratteristiche di una lingua, come l'italiano, a isocronia sillabica, avvicinandola a quelle di una lingua, come l'inglese, a isocronia ritmica», Giovannetti ha osservato infatti come la risposta dei poeti sia stata, storicamente, affermativa.<sup>130</sup> A riprova di un divario tra analisi obiettiva e pratica compositiva, Fortini, pur riconoscendo la reale difficoltà di edificare una metrica accentuale nella lingua italiana, risponderà alle critiche di Bertinetto in *Metrica e biografia* (1980) dichiarando che «edificarla non si può ma praticarla la si pratica e come».<sup>131</sup>

La risposta di Fortini a Bertinetto a più di vent'anni dai suoi primi saggi sulla metrica fa emergere – dal punto di vista del poeta che pratica la scrittura in versi – un limite messo in luce da Meschonnic durante tutto l'arco del suo lavoro, ovvero l'impossibilità di ridurre l'esperienza compositiva della poesia – il suo significato – alla sola analisi numerica del testo:

La métrique, domaine du mesurable, du tout mesuré, donc des certitudes, devient le vague des incertitudes. On se sait plus ce qu'on compte, ce qu'on ne compte pas, ce qu'il faut ou qu'il ne faut pas compter. Si la variable est le nombre des accents, ou le nombre des syllabes inaccentuées. [...] C'est que le rythme est non métrique en soi. Il peut être métrique ou antimétrique, selon l'histoire et la situation des écritures. Il peut donc aussi coïncider avec une régularité ou une périodicité [...]. Ce sont des

---

*Poeti del Novecento* e la seconda edizione del *Movimento surrealista* con Lanfranco Binni, la cui prefazione ospita una critica a quel «surrealismo di massa» di cui si è discusso sopra. Nella prima delle sue *Lezioni sulla traduzione*, Fortini preciserà tra parentesi, citando la stessa frase: «ma non, va da sé, nel senso dei neoclassicismi, di “destra” o di “sinistra», in LT, p. 74.

<sup>130</sup> P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 272.

<sup>131</sup> *Confini*, p. 65.

rencontres culturelles. Donc aussi des traditions. Mais leur force n'est qu'une aventure historique variable, avec laquelle les sujets doivent compter.<sup>132</sup>

Concordare con lo studio linguistico di Bertinetto sulla coincidenza tra le strutture prosodiche e le regole metriche non significa tuttavia escludere la possibilità del discorso poetico di aggirare i limiti di certe impalcature strutturali, in particolare se la lingua d'origine viene sollecitata e scossa da un'altra lingua, fondata su differenti criteri prosodici: è il processo svolto – come vedremo – dal lavoro di traduzione, dove l'affinità delle lingue non ha luogo «per una vaga somiglianza della riproduzione e dell'originale», dal momento che «all'*affinità* non deve corrispondere necessariamente una *somiglianza*».<sup>133</sup>

Nel febbraio del 1979, Bertinetto scriveva una lettera a Fortini in cui riconosceva la legittimità delle sue «pretese di “anticipazione», rimanendo tuttavia fermo su alcuni punti che – sul piano descrittivo della lingua – si rivelano a mio giudizio inoppugnabili. Vale la pena citare l'unica sua lettera conservata presso l'archivio di Siena:

[...] direi che le sue pretese di 'anticipazione' sono più che legittime; sempre che io non debba in futuro accorgermi nuovamente della vastità della mia ignoranza, facendo nuove scoperte. A mia discolpa, si fa per dire, posso solo invocare la scarsa memoria collettiva che la nostra cultura sembra palesare in generale. Questi suoi saggi avrebbero meritato una maggiore circolazione, dato il carattere fortemente innovatore (anche nel piano strettamente concettuale) che li contraddistingue. Eppure, non li avevo visti citati da nessuna parte.

Quanto allo specifico della questione, ossia l'interpretazione tonico-sillabica (o addirittura puramente accentuale) della metrica italiana contemporanea, posso soltanto ribadire la mia posizione di attesa. Non mi considero affatto in grado, allo

---

<sup>132</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, p. 224 [«La metrica, il dominio del misurabile, del tutto misurato, quindi delle certezze, diventa il mare delle incertezze. Non sappiamo più cosa contare, cosa non contare, di cosa abbiamo bisogno o non abbiamo bisogno di contare. Se la variabile è il numero di accenti, o il numero di sillabe non accentuate. [...] Il ritmo è di per sé non metrico. Esso può essere metrico o antimetrico, a seconda della storia e della situazione delle scritture. Può dunque coincidere anche con una regolarità o periodicità [...]. Si tratta di incontri culturali. Dunque, anche delle tradizioni. Ma la loro forza è solo un'avventura storica variabile, con la quale i soggetti devono confrontarsi» (traduzione mia)].

<sup>133</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus*, p. 44. Per Benjamin *affinità* non è soltanto parentela (*Verwandtschaft*), ma *la pura lingua* p. 44; cfr. anche *Ivi*, p. 45. Si ricordi inoltre che per Benjamin «la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe - come i cocci frammenti di uno stesso vaso - frammenti di una lingua più grande», p. 49. La posizione di Benjamin verrà problematizzata e ridiscussa più avanti, nella parte dedicata al rapporto tra metrica e traduzione. La tendenza accentuale dei versi di Fortini può essere rintracciata in alcuni componimenti raccolti in *Una volta per sempre* (1963) e in *Questo muro* (1973), scritti in seguito o durante la traduzione delle poesie di Brecht e del *Faust* di Goethe; cfr. *infra*, parte terza.

stato attuale (precario) delle mie conoscenze, di emettere ipotesi al riguardo. Ribadire ciò non è solo un mio diritto, ma un mio preciso dovere, checché ne pensi l'ignoto autore della segnalazione relativa alla rivista "Metrica" ("la Repubblica", 29/01/1979); il quale mi accusa di eccessiva cautela. Se la struttura prosodica dell'italiano sta davvero mutando, questo lo potranno sapere con certezza solo i nostri posteri. Le uniche nostre certezze, al momento, sono costituite dalle testimonianze dei poeti, come la sua, che ci dicono come il verso sia inteso da parte di taluni che vivono dal di dentro l'esperienza della creazione. Altro non sono in grado di affermare.

[...] <sup>134</sup>

Sospettando della reale presenza di una memoria collettiva costruita negli ultimi decenni di composizione poetica, Bertinetto preferiva affidarsi alla testimonianza delle singole esperienze dei poeti, a partire dalle quali ricavare una tendenza, piuttosto che una regola prosodica da assumere a norma metrica. D'altronde, come abbiamo visto, nei saggi degli anni Cinquanta la metrica accentuale si configura per Fortini come uno strumento altresì "negativo", utilizzato per opporre una pratica compositiva a due tendenze da superare, ovvero lo pseudotradizionalismo e la pseudoritmicità pura. La difficoltà di realizzare uno schema compiuto non impedisce il riconoscimento della reale urgenza, da parte dei poeti degli anni Sessanta e Settanta, di configurare un nuovo sistema metrico a partire dai cambiamenti prosodici nella lingua italiana o da esigenze di poetica.<sup>135</sup> È questa l'obiezione mossa a Bertinetto dalla segnalazione apparsa su «la Repubblica» il 29 gennaio 1979, riferita al già citato primo numero della rivista «Metrica» del 1978 che si apriva con il saggio sulle *Strutture soprasedimentali e sistema metrico*. L'«ignoto autore» scriveva infatti:

[...] L'unico appunto che si può sollevare riguarda lo scarso spazio concesso, per ora, ai fenomeni della metrica nei testi contemporanei. È augurabile che in avvenire la rivista vada oltre la cautela spiegata nell'ampio saggio di apertura da Pier Marco Bertinetto il quale elude in sostanza il problema di individuare l'attuale fase di transizione della poesia italiana da un sistema prosodico a un altro, dicendo che se sarà vero mutamento «lo sapremo tra qualche secolo».<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> P. M. Bertinetto, *Lettera a Fortini*, Torino 03 febbraio 1979, AFF, cart. 32.

<sup>135</sup> cfr. *infra*, capitolo nono.

<sup>136</sup> Recensione anonima a *Autori Vari*, «Metrica», Ricciardi, pagg. 360, lire 15.000, in «la Repubblica», 29 gennaio 1979.

I dubbi sollevati da Bertinetto sulla portata effettiva del verso accentuale di Fortini invitano a un confronto più dettagliato delle nozioni di metro e di ritmo, così come impostate dall'autore nel saggio di *Metrica e libertà* (1957), la cui lettura ci consentirà di valutare il significato della metrica e la sua relazione con il ritmo all'interno di un sistema di tensioni stabilite tra istituzioni letterarie e organizzazioni sociali.



## 6. VERITÀ RITMICA E MENZOGNA METRICA

«Si sarebbe tentati di dire che nell'evoluzione dei diversi mezzi espressivi esistono soluzioni obbligatorie inscritte in una predestinazione della storia: un'osmosi più o meno cosciente che conferisce un profilo comune a una data epoca, grazie alla coincidenza che, anche se non è necessario e forse neppure possibile verificare sistematicamente, si presenta di continuo, ora in modo sfumato, ora con una stupefacente precisione».

PIERRE BOULEZ, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*

«Le vere norme, si sa, sono introiettate e passate sotto silenzio».

FRANCO FORTINI, *Letteratura*

### 6.1 Allegorie di altre necessità

Il primo elemento che si coglie nelle formulazioni di Fortini sulla metrica è il tentativo di prefigurare una norma di gruppo a partire da una tendenza che egli crede di individuare tra diversi modi di composizione dei poeti italiani del dopoguerra. Nei saggi degli anni Cinquanta – come abbiamo visto – Fortini non fa mai cenno al proprio metodo di scrittura, insistendo piuttosto sulla possibilità di rintracciare un'attitudine collettiva che assommi forme di versificazione disomogenee; un modo di procedere che, come lui stesso riconoscerà più tardi, rappresenta in parte un limite dei suoi interventi, coerente allo stesso tempo con la sua concezione dei fenomeni metrici e con le finalità politiche dei decenni Cinquanta e Sessanta. Letti retrospettivamente, i saggi sulla metrica non ambiscono alla sola formulazione di una legge a carattere scientifico; in essi, l'autore intende piuttosto designare lo scopo che ogni operazione critica deve porsi per demistificare il carattere autonomo della composizione letteraria. Detto altrimenti, il suo è un tentativo di applicare il moto dialettico dei rapporti sociali alla tensione tra metro e ritmo, contro

l'indistinguibilità tra forma e contenuto dell'estetica idealistica e il suo riflesso etico all'interno di una dimensione collettiva.

Sul versante della critica che De Luca ha definito «contestuale», sarà sufficiente ricordare alcune tappe del percorso di indagine teorica sulle forme metriche, rimandando alla parte terza del nostro lavoro una verifica più accurata dei testi fortiniani riconducibili all'ipotesi accentuale da lui formulata.<sup>1</sup> Dopo aver esposto i criteri di una nuova metrica italiana, Fortini licenziava il suo intervento apparso su «Paragone» – l'ultimo dei tre sulla composizione – osservando che l'ipotesi sarebbe stata destinata a rimanere tale qualora non si fosse ulteriormente sviluppata e rafforzata:

il senso di quanto ho scritto finora sta ad indicare che lo sviluppo e la fissazione di un «costume» metrico è condizionato al rafforzamento di un «consenso» sociale (nel rapporto autori-lettori, dunque). Esso ha come presupposto la fine di ogni nostalgia restauratrice della metrica tradizionale e a un tempo la fine degli enunciati idealistici circa l'irrilevanza della metrica, dei generi letterari, ecc. Un presupposto che, occorre dirlo?, non può realizzarsi né per la volontà creatrice di un singolo poeta né con un decreto estetico ma col mutamento delle condizioni culturali che hanno trasformato in mito ideologico sempre più sublime e volgare la nozione storica di «lirica moderna».<sup>2</sup>

La nuova metrica per accenti viene situata da Fortini sullo sfondo di una concezione della letteratura che conserva nella forma la sua carica critico-eversiva; una forma che tuttavia – lo si è detto – appartiene ed è sempre appartenuta allo stesso tempo alla classe dominante. La battaglia delle forme doveva pertanto essere condotta al fine di liberare la nozione “degradata” di lirica moderna dall'estetizzazione incentivata dal potere economico dell'accumulazione e del consumo; un'estetizzazione che certo toccava, fuor di metafora, l'intera esistenza.<sup>3</sup> Le armi di questa lotta non possono tuttavia essere agitate da un singolo poeta. Tale è il motivo per cui Fortini costruisce nei suoi saggi un discorso che preveda il riconoscimento di una *koiné* di poeti in grado di condividere con lui una precisa direzione estetica ed etica nell'Italia del dopoguerra. Come abbiamo avuto modo di osservare dal confronto con Pavese, i saggi fortiniani non assumono i connotati di

---

<sup>1</sup> cfr. *infra*, capitolo 11.

<sup>2</sup> SI, p. 817.

<sup>3</sup> QF, p. 146.

un'esplicita dichiarazione di poetica, ma tendono piuttosto a essere formulati come interventi critici di un intellettuale che lotta per demistificare le strutture di potere in un contesto ideologico privato del momento negativo della dialettica, ovvero contro una realtà culturale egemone che intendeva – e intende – disinnescare ogni atto di resistenza derivato dalla messa in forma dei significati nella scrittura: «Al bacio di Giuda per gli operai /segue il bacio di Giuda per gli artisti», ricordava con Brecht.<sup>4</sup> In questa direzione, Fortini riconosceva che «quanto maggiore è il consenso sui fondamenti della commozione tanto più l'atto lirico è confermativo del sistema».<sup>5</sup> D'altra parte, quei mutamenti in campo estetico non potevano essere attivati mediante un proclama prescrittivo, un manuale ufficiale di composizione tradotto altrimenti in un atto "burocratico". Tra queste due posizioni, Fortini si muove su una corda tesa, convinto che una simile tendenza possa essere riconosciuta da una comunità di lettori e praticata in un futuro, in accordo con un'idea di letteratura strappata ai moti immediati dell'anima, che sia al contrario conferma di una socialità, veicolo d'espressione dei destini generali, rito collettivo.

Il progetto di liberazione della poesia dalla "degradata" accezione di «lirica moderna» come pura espressione degli impulsi vitali va di conseguenza posto alla base dei saggi sulla metrica, allineati a una posizione teorica espressa – in questo periodo – sulle pagine di «Ragionamenti»<sup>6</sup>, volte a riaffermare uno spazio di azione critica distante sia dall'organizzazione culturale del Partito, sia dai programmi d'avanguardia, pur nella loro versione *engagée*.<sup>7</sup> Secondo Fortini, infatti, nella sua resa formale la poesia deve «proporsi la raffigurazione di oggetti (condizioni, rapporti) non quella dei sentimenti»:<sup>8</sup> la sua portata rivoluzionaria coincide e consiste nell'intensità e nettezza della sua formalizzazione,<sup>9</sup> non arrestata al solo momento estetico della composizione, ma esperita – *conseguenza* che si vuole *causa* – in uno spazio di azione politica sul mondo, di vita intellettuale e morale, di decostruzione e ricostruzione delle istituzioni affettive e dei

---

<sup>4</sup> Bertolt Brecht, *Non questa interpretazione*, Id., *Poesie e canzoni*, (a cura di) Ruth Leiser e Franco Fortini, Einaudi, Torino 1959, pp. 452-455, citato da Fortini in SI, pp. 603-604.

<sup>5</sup> OI, p. 963.

<sup>6</sup> UGA, pp. 277-280.

<sup>7</sup> Si tenga presente che a due anni dalla pubblicazione del primo saggio sulla metrica, Fortini pubblicherà il volumetto sul *Movimento surrealista* e la traduzione delle *Poesie e canzoni* di Brecht (1959): il passaggio dal modello-Éluard alla funzione-Brecht è compiuto, come diremo meglio nel capitolo undicesimo di questo lavoro; cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 62.

<sup>8</sup> OI, p. 963.

<sup>9</sup> QF, p. 142.

rapporti interumani.<sup>10</sup> La premessa di *Poetica in nuce* (1962) è su questo punto eloquente: «come insieme di scelte linguistiche e di comportamento, un testo è sociale per la sua origine quanto per la sua destinazione, implicita o esplicita».<sup>11</sup> Dei dieci punti che compongono il breve testo dell'*Ospite ingrato*, sintesi schematica del legame tra politica e forme di scrittura, vale la pena ricordare almeno il quarto:

- 4. Contro la mimesi veristica. Per l'astrazione e la omogeneizzazione.
- Contro l'ampiezza del registro. Per la divisione all'interno della gamma.
- Spostare il centro di gravità del moto dialettico dai rapporti predicativi (aggettivali) a quelli operativi, da quelli grammaticali a quelli sintattici, *da quelli ritmici a quelli metrici*.
- Ridurre l'escursione storica.
- La lingua dev'essere riflesso-anticipo (e ironia) della unificazione neocapitalistica.
- Ridurre gli elementi espressivi.
- Le allusioni siano al linguaggio delle decisioni (burocrazia, economia, sociologia, politica) non a quello delle funzioni (tecnica, pubblicità, giornalismo). Ironia sulle cause non sulle loro conseguenze.<sup>12</sup>

L'ironia sulle cause attivata tramite le scelte linguistiche – in una declinazione particolare, “ironia metrica” – permetterebbe di strappare la forma all'informe o alla classe egemone che la possiede, demistificando le strutture della società neocapitalistica: attraverso un potere sintattico obiettivo «dev'essere combattuta qualsiasi forma di vita apparente cioè di mimesi».<sup>13</sup> Sul piano delle forme compositive, la fissazione di un nuovo costume metrico all'interno di una tradizione *in movimento* – di cui il socialismo, nel mondo dei rapporti reali, rappresenta il suo basso continuo<sup>14</sup> – viene ipotizzata da Fortini nella perfetta concordanza tra i tempi di sviluppo sociale e i tempi di trasformazione delle forme linguistiche e metriche. Tale coincidenza risulta tuttavia inverificabile, anzi del tutto inesatta, come egli confesserà a Mengaldo nel 1987,<sup>15</sup> definendo addirittura una «sciocchezza» la pretesa di intendere le forme metriche come «figura» sociale, in grado cioè di porsi come «fondamento di ogni dover essere, anche politico».<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> QF, p. 149.

<sup>11</sup> OI, p. 962 (c. vo mio).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> OI, p. 963.

<sup>14</sup> Cfr. *Che cos'è il comunismo*, SE, pp. 1653-56; cfr. *infra*, 12.2.

<sup>15</sup> F. Fortini, *Lettera a Mengaldo*, Milano 29 novembre 1987, AFF, cart. 66 (cfr. *infra*, 10.1).

<sup>16</sup> DIS-II, p. 123.

Come abbiamo in parte anticipato nel quarto capitolo di questo lavoro, la frattura tra i modi di intendere la forma metrica e la sua componente *figurale* all'interno di un contesto sociale si verifica in parallelo a un passaggio radicale della poetica fortiniana: si tratta della sua ultima fase compositiva, caratterizzata da un ritorno brutale della natura ben evidenziato nei componimenti di *Paesaggio con serpente* (1984) e di *Composita solvantur* (1994). Il radicale mutamento di paradigma può essere inoltre registrato, sul piano della scrittura saggistica, nel confronto tra le due premesse ai volumi dei *Saggi italiani* del 1974 e della sua "integrazione" – *Nuovi saggi italiani* – stampata nel 1987. Se nella prima è possibile scorgere un personaggio-Fortini che svolge ancora la funzione del critico, in accordo con un'idea della letteratura e del lavoro intellettuale proiettati verso una funzione sociale – sebbene privata di "mandato" –, nella seconda, malgrado il sospetto nei confronti di un'impostazione specialistica della scrittura saggistica ormai spinta agli estremi del nichilismo e/o dell'ontologia, il critico si trasforma in studioso della letteratura. La critica retrocede a discussione da salotto o tra esperti della cattedra; l'intellettuale si fa *glamour* e la letteratura si trasforma, di conseguenza, in «menzogna inutile, che annoia»:<sup>17</sup>

È la fine tanto della letteratura come distrazione, intrattenimento, sorpresa e avventura quanto della letteratura come solenne esercizio dello spirito. Non già che non si scrivano (o non si interpretino se non già scritte) opere appartenenti a tutti e due i versanti; ma la società sembra aver ritirato il suo mandato alla letteratura, né solo il suo mandato morale e intellettuale. La letteratura somiglia sempre più a un enorme edificio abbandonato, luogo di transito e quasi cava di pietra per tante discipline, dalla linguistica alla filologia, dalla antropologia culturale alla psicanalisi, dalla ricerca storica a quella filosofica.<sup>18</sup>

Applicando un approccio "stratigrafico" alla riflessione metrica e anticipando dunque alcune conclusioni che verranno più avanti approfondite, sarà opportuno considerare come punto estremo del percorso l'esplicita riformulazione della proposta per accenti dichiarata da Fortini a commento di una lettera a Pasolini inserita nel volume del 1993 dedicato al poeta friulano.<sup>19</sup> Diversamente dalle ipotesi del 1957, anno in cui si colloca la lettera a Pasolini e si inseriscono le prime riflessioni sulla metrica in cui Fortini dichiarava

---

<sup>17</sup> NSI, p. 10.

<sup>18</sup> NSI, p. 307.

<sup>19</sup> Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993 (infra: AP).

possibile dimostrare la costituzione «di un gruppo di ‘forme’ che avessero la costanza di una metrica vera e propria», alle soglie estreme del suo percorso – quindi a distanza di circa trentacinque anni da quei saggi<sup>20</sup> – egli riconoscerà al contrario di aver per molti anni perseguito «l’irreale estensione a norma di gruppo» di alcune forme che di fatto stava tentando di sperimentare in proprio.<sup>21</sup>

Lo scopo di questa breve rassegna è di indicare i punti di rottura più radicali della trasformazione del pensiero teorico di Fortini sulla metrica al fine di scongiurare una visione “positiva” dei suoi saggi degli anni Cinquanta. Decontestualizzare la lettura dei tre interventi rispetto a una traiettoria biografica comporterebbe infatti il rischio di intendere l’ipotesi accentuale come una formulazione definitiva. Confrontati tuttavia con l’*habitus* intellettuale indagato nella prima parte di questo lavoro, i saggi di teoria della metrica permettono di ricostruire – letti nella loro evoluzione diacronica – un movimento di pensiero che assomma contraddizioni e palinodie, derivate del resto dalla dichiarata aderenza della scrittura col presente della storia, con uno spazio «che è un campo di tensioni e di lotta tra posizioni e ipotesi contrapposte, sistemi di potere materiale e simbolico che orientano e condizionano anche il ventaglio delle possibilità estetiche».<sup>22</sup>

Tenendo conto dunque degli “errori” e delle riformulazioni appena accennate, si aprono al lettore due possibili strade da percorrere di fronte a un paesaggio di “rovine”: da una parte si è tentati di verificare testualmente le proposte di Fortini, applicando le teorie sulla metrica accentuale alle sue raccolte poetiche («alcune forme che tentavo di sperimentare in proprio»); dall’altra è possibile interrogarsi sul significato contestuale degli scritti sulla metrica, al fine di verificare il significato politico di una metodologia e di una terminologia apparentemente legate al dominio dell’estetico. D’altra parte, riconoscere i punti meno solidi di quei saggi non significa annullarne la loro portata: per quanto l’autore stesso definisca «irreale» il tentativo di estendere a norma di gruppo

---

<sup>20</sup> La lettera in questione, sulla quale tornerò nel capitolo dedicato al rapporto Fortini-Pasolini, è datata 31 ottobre 1957; il primo saggio sulla metrica viene pubblicato su «Ragionamenti» nel numero di maggio-ottobre 1957 (Fortini sta dunque preparando il suo secondo saggio sulla metrica, pubblicato su «Officina» esattamente un anno dopo); cfr. *infra*, capitolo ottavo.

<sup>21</sup> AP, p. 84; il riferimento alle “forme sperimentate in proprio” verrà più avanti approfondito, analizzando alcuni componenti situabili tra *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973), dove crediamo sia possibile applicare parzialmente l’ipotesi accentuale da lui formulata; cfr. capitolo undicesimo.

<sup>22</sup> Riccardo Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, DISF, p. 193.

l'ipotesi della nuova metrica, non bisogna negare il portato teorico degli interventi in relazione a traiettorie etiche e sociali condivise dal Fortini critico.

Negli anni Cinquanta, infatti, Fortini è ancora persuaso di poter orientare in negativo un progetto politico insieme a un'azione che passa *anche* attraverso le forme metriche. Sul piano *sincronico*, la sua posizione è destinata alla sconfitta, percepita dai suoi contemporanei come l'estremo tentativo di creare un «collettivismo senza collettività».<sup>23</sup> Si ricordino a tal proposito le obiezioni formulate da Asor Rosa, secondo il quale Fortini avrebbe finito per confondere, fino almeno agli scritti di *Verifica dei poteri*, «il profilo di un'esperienza intellettuale e culturale con lo sviluppo reale di una situazione storica e sociale».<sup>24</sup> In una lettera del 25 febbraio 1960, Zanzotto poteva scrivergli:

Il tuo irriducibile platonismo, “costituzionale”, incrociandosi col tuo marxismo, ti porta inevitabilmente a configurare come poesia “vera” solo quella che sarà da una società “vera” che non è mai esistita, o meglio, che finora non si è attuata.<sup>25</sup>

Il giudizio di Zanzotto viene formulato in risposta a un lungo articolo pubblicato da Fortini sul «Menabò» nel 1960 – *Le poesie italiane di questi anni* – nel quale è possibile percepire alcune tonalità che richiamano quelle rintracciate nei saggi sulla metrica redatti

---

<sup>23</sup> Traduco dal francese il saggio «Government and Rhythm» (1920) di Osip E. Mandel'stam (*Collected Works, Sobranie sočinenij*, 3 voll., Inter-Language Literary Associates, 1966-1969, t. 3, p. 123) citato da Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, p. 94: «Dans “L'État et le rythme”, Mandelstam écrivait en 1920: “Un homme amorphe, sans forme, sans individu inorganisé est le plus grand ennemi de la société”. Sans “l'organisation de l'individu”, il prévoyait la “menace de rester avec le collectivisme sans collectivité”. C'est-à-dire sans individus. Cette analyse est politique parce qu'elle vient de la poésie. La poésie fait un révélateur de société, parce qu'un individu y est en jeu, et que là où un individu est en jeu, le social est en jeu. Ce qui ne signifie pas que tout poète est un politique. Un des possibles de la poésie est le sens de la théorie – qui commence, dans le poète, par le sens de sa propre histoire».

<sup>24</sup> Alberto Asor Rosa, *L'uomo, il poeta*, ora in Id., *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Einaudi, Torino 2011, p. 121; cfr. *supra*, 3.3.

<sup>25</sup> Andrea Zanzotto, *Lettera a Franco Fortini*, Pieve di Soligo, 25/02/1960 in Velio Abati (a cura e con un saggio di), *Andrea Zanzotto-Franco Fortini. Due lettere (1960-1968) e un'intervista*, «L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», II, 1999, pp. 301-2; individuando la natura platonica dell'impostazione discorsiva di Fortini, la lettera di Zanzotto invita a confrontare le riflessioni sulla forma con l'accezione *numerica* di ritmo formulata da Platone in *Leggi* 665a, analizzata da Benveniste nel saggio sulla “nozione di ritmo nella sua espressione linguistica” discusso nell'introduzione (cfr. *supra*). Per un confronto tra Fortini e Zanzotto a partire da una diversa concezione della letteratura si veda inoltre Velio Abati, *L'idea fortiniana di letteratura*, in AA.VV., “*Uomini usciti di pianto in ragione*”. *Saggi su Franco Fortini*, manifestolibri, Roma 1996, pp. 127-140.

pochi anni prima.<sup>26</sup> Secondo Fortini, è necessario lottare contro un modo di intendere la poesia come «grazia e arbitrio», per evitare di registrare, nell'ordine sociale, un incremento di «poeti della domenica», che in campo editoriale corrispondono ai seicento libretti di poesia che ogni anno si stampano in Italia; e nell'ordine dell'espressione, una «frustrazione ricorrente di tutti i tentativi di superare l'arbitrio stilistico (cioè quella che Pasolini chiama la "libertà stilistica"), compiuti per autolegislazione di individui o gruppi».<sup>27</sup> Allo stesso modo di altri suoi interventi di saggistica, l'autore manifesta in apertura l'esigenza di stimolare l'ampiezza e la circolarità di una ricerca di sociologia letteraria, sulle «visioni del mondo» nella poesia contemporanea:<sup>28</sup>

L'autonomia «semantica» delle espressioni poetiche si pone entro la permanenza (progressiva fin che si voglia) degli istituti fondamentali delle «più avanzate» società non socialiste contemporanee. Mentre solo la reale trasformazione delle cause che governano i rapporti sociali fra gli uomini e quindi la trasformazione degli istituti può mutare lo sfondo istituzionale della letteratura e della poesia, a quel modo che è stato mutato nell'età romantica, e determinare quell'ordine di convenzioni, quel rituale, quella «metrica», a partir dai quali, per consenso o contrasto, si situa una poesia nuova. Questo non significa, naturalmente, che il poeta non possa e debba anticipare, nel proprio lavoro, quei mutamenti, tanto più che essi sono pur chiaramente visibili; ma significa che – per chi accetti, in sede extrapoetica, la prospettiva di una trasformazione radicale della società ambiente – *l'indicazione implicita dei propri destinatari diventa non più solo una chiave per la comprensione dell'opera poetica ma un decisivo momento stilistico della sua composizione.*<sup>29</sup>

Benché sopravviva ancora in Fortini la persuasione che lo scrittore possa – e debba – anticipare i mutamenti sociali non ancora visibili, è evidente che l'assunzione di una scelta metrica deve secondo lui tener conto, prima di ogni altra cosa, del rapporto coi suoi destinatari. In questo senso, la forma agisce come un «cruciale marcatore ideologico».<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», 2, 1960, pp. 103-42; con lievi varianti in SI, pp. 548-606 (nel volume dei *Saggi italiani* il saggio è accompagnato dalla data in calce 1959); «La radio, i dischi e la TV – ma più all'estero che da noi – hanno riproposto problemi di "dizione" che parevano scomparsi e influenzano così le tendenze della metrica», in *Ivi*, p. 549.

<sup>27</sup> SI, p. 603.

<sup>28</sup> SI, p. 551.

<sup>29</sup> SI, pp. 604-605 (c. vo dell'autore).

<sup>30</sup> «Form acts as a crucial ideological marker», Michael Wachtel, *The development of Russian Verse. Meter and its meaning*, Cambridge University press, Cambridge 1998, p. 245 (tr. it. Eleonora Gallitelli e Gabriella Schiaffino, *Il metro e i suoi significati*, «Testo a fronte», numero 43, II semestre 2010, p. 28).

D'altra parte, come è già stato ricordato, ipotizzare un mutamento delle condizioni esistenti tramite il mero atto di scrittura poetica corrisponde a una "vecchia" illusione avanguardista che riduce il mondo a una letterarietà assoluta. Secondo l'autore, al contrario:

Si tratta solo di riaffermare le *frontiere*, i *limiti* della poesia e insieme la sua destinazione estramurale, la contraddizione di cui solo può esistere, il suo essere una *conseguenza* che si vuole *causa*; una immagine del passato che si fa proposta di avvenire; un libro aperto che chiede al lettore, per inverarsi, di venir chiuso.<sup>31</sup>

Dopo aver considerato l'aspetto tecnico delle riflessioni fortiniane sulla metrica, è opportuno adesso provare ad approfondire i legami tra metrica e società. L'operazione consentirà non solo di verificare l'elaborazione teorica di Fortini alla luce della sua produzione poetica, ma di far luce su un territorio ancora poco esplorato della sua costruzione discorsiva in quanto saggista e poeta, rintracciando anche sul piano strettamente "teorico" il suo tentativo di «creare uno stile che non sia mera somma di maniere», ma un modo di «crearsi una originalità letteraria e poi ricoprirsi, selezionare e rifunzionalizzare il percorso già fatto: inventarsi un destino, insomma».<sup>32</sup>

## 6.2 Metrica, attenzione e libertà

Dall'espressione «significato della metrica» si potrebbe derivare una terza sfumatura che riguarda più da vicino il nostro lavoro, ovvero il «significato dello studio della metrica». Come ricordato nell'introduzione, Michael Wachtel ha sottolineato l'importanza di intraprendere uno studio formale del metro tenendo conto, in particolare, delle relative questioni semantiche. Secondo Wachtel, infatti, non è necessario fornire al lettore occidentale un arsenale terminologico, quanto piuttosto delineare un quadro generale finalizzato a comprendere perché tale terminologia esiste.<sup>33</sup> Sin dalle prime righe del saggio del '58 pubblicato su «Paragone» – *Su alcuni paradossi della metrica moderna* –, lo stesso Fortini denunciava, nel linguaggio corrente della critica, il rischio a cui ogni

---

<sup>31</sup> SI, p. 606.

<sup>32</sup> Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblion, Milano 2017, p. 177.

<sup>33</sup> M. Wachtel, *The development of Russian Verse. Meter and its meaning*, cit., p. 3 (tr. it. pp. 6-7)

discorso sulla metrica si esponeva, ovvero di apparire o «afflitto da una ingenuità (che meglio si chiamerebbe ignoranza) o sofferente per eccesso di umiltà»:

L'impressione di ingenua ignoranza viene dalla necessità di scegliere, non senza inevitabile arbitrio, un sistema terminologico nel folto di tecnicismi contraddittori; quella di eccesso di umiltà – o di superbia – della prudente tendenza di non voler giungere attraverso ragionamenti sulla metrica a conclusioni propriamente critiche.<sup>34</sup>

La precisazione di Fortini non deve essere interpretata come una «precauzione oratoria», bensì come una constatazione necessaria da porre a fondamento per uno studio a più livelli dei fenomeni metrici nella poesia contemporanea. Il *confiteor* dell'autore sembra alludere al saggio di «Officina», dove egli esponeva per la prima volta la nuova metrica per accenti. A distanza di pochi mesi dalla formulazione di quelle ipotesi, Fortini tornava a insistervi – forse anche in seguito alle osservazioni di Pasolini sullo scritto di «Ragionamenti»<sup>35</sup> – denunciando l'«elevato grado di arbitrio o di incertezza» delle sue dichiarazioni precedenti.<sup>36</sup> Per questo motivo, ancor prima di riprendere la proposta accentuale integrata dalla nozione di *centroide*, l'autore ha bisogno di ripercorrere le nozioni di metrica e di ritmo da lui utilizzate per impostare la discussione sulla «tecnica». Nel saggio di «Paragone», Fortini dichiara infatti di impiegare la nozione di «ritmo» nel senso di «forma del fenomeno sonoro» o, secondo la formula di Craig LaDrière, in quanto «alterazione ricorrente, in serie temporali di dati percettibili, di uno o più elementi relativamente più evidenti alla percezione con elementi meno evidenti»; e di ricorrere a quella di «metro» come «l'intenzione di ossequio ritmico ad una norma», «il ritmo diventato istituto; l'adempimento, la risposta, la testimonianza di fronte ad una norma, o consuetudine o imperativo culturale e sociale concernente l'organizzazione ritmica della espressione poetica».<sup>37</sup> Alla sintetica esposizione dei concetti di metro e di ritmo segue la difesa della dialettica tra forma e contenuto, in aperta critica, come abbiamo visto, all'indistinguibilità promossa dall'estetica idealistica, che continuava ad agire, col suo portato teorico, su una certa idea di poesia moderna.

---

<sup>34</sup> SI, p. 809.

<sup>35</sup> «Mi pare però, in generale, che ti manchi su questo tema la consueta folgorante chiarezza – un'idea che non si è ancora sviluppata del tutto», Lettera di Pasolini a Fortini datata 31 ottobre 1957, in AP, p. 87.

<sup>36</sup> SI, p. 809.

<sup>37</sup> SI, pp. 809-810.

La distinzione tra metro e ritmo – chiave di volta per intendere l’elaborazione fortiniana di una metrica che intende sottrarsi a una metricità pura e a una ritmicità pura<sup>38</sup> – non va considerata soltanto come premessa teorica al verso per accenti presentato nel precedente saggio di «Officina»; essa si mostra al contrario come strumento critico atto a stabilire e a verificare, nel discorso poetico, le tensioni tra individuo e collettività. Il rapporto tra i due poli della dialettica viene approfondito nel lungo scritto apparso su «Ragionamenti» nel 1957 – *Metrica e libertà* – che esibisce fin dal titolo il tentativo di stabilire un legame tra momento estetico (metrica) e dimensione etica (libertà). Il saggio va dunque inquadrato all’interno di un percorso intellettuale e di una pratica compositiva orientata verso un movimento ininterrotto «dal formare al fare, dal *poièin* al *prassein*, dall’estetica all’etica e alla politica».<sup>39</sup> La stessa rivista che lo accoglie è del resto contrassegnata da una linea editoriale orientata verso una progettualità culturale e politica inedita nel dibattito italiano del secondo dopoguerra.

La breve vita di «Ragionamenti» ha inizio in pieno «disgelo», nel momento in cui le nuove forme di industria culturale erano ormai compatte e la maggior parte degli intellettuali «era inserita e decisa ad approfittare della imminente Belle époque».<sup>40</sup> In aperta polemica con le direzioni del Partito, le tesi supportate da «Ragionamenti» chiedevano «l’autonomia degli uomini di cultura dalle direzioni culturali dei partiti e la loro “auto organizzazione” all’interno del “blocco storico” delle sinistre; nonché il controllo, ad opera degli operatori della cultura, degli strumenti di espressione».<sup>41</sup> Il saggio di Fortini sulla metrica pubblicato sull’ultimo numero della rivista si situa pertanto in linea con un lavoro culturale che intendeva sottrarre ogni aspetto della vita artistica, sociale e politica dell’uomo – dunque anche la stilistica, la semantica, la linguistica – all’estetizzazione e alla mistificazione della forma operata da una nuova trasformazione del capitalismo (la *Leben im falschen* nell’adagio di Adorno).<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Cfr. *supra*, capitolo quinto.

<sup>39</sup> *Vergogna della poesia*, SE, p. 1279.

<sup>40</sup> UGA, p. 277.

<sup>41</sup> UGA, p. 279; cfr. anche *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana*, «Ragionamenti», anno I, n. 5/6.

<sup>42</sup> Va inoltre osservata la presenza, nell’ultimo numero di «Ragionamenti», di numerosi interventi ancora legati ai fatti di Ungheria, a cui era stato dedicato un numero monografico (il numero 7) nel 1956.

Scorrendo dalla conclusione gli undici paragrafi di *Metrica e libertà*, è possibile leggere la più esplicita dichiarazione di intenti dell'autore, rigorosamente connessa alla linea editoriale della rivista: «portare una volenterosa *attenzione* ai fatti metrici è il solo modo di sottrarsi alla nebbiosa e tuttora corrente sopravvalutazione estetizzante». <sup>43</sup> Se nelle pagine precedenti abbiamo discusso della seconda parte di questa dichiarazione, poco o nulla è stato detto a proposito del concetto di «attenzione», che mi sembra possa costituire un buon punto di partenza per interrogare la riflessione fortiniana sulla forma, etica ed estetica, come del resto suggerisce la voce «Franco Fortini» redatta dall'autore stesso nella sua antologia *I poeti del Novecento* del 1977:

L'autore di queste righe è dell'avviso che questo privilegio, questa priorità del presente sostengono e permettono, nei testi di Fortini, l'attenzione agli oggetti, ai messaggi, agli ammiccamenti e alle ammonizioni, ai tremolii e ai sussulti della natura. Entro la scrittura si apre un nuovo spazio: quello del colloquio attento col presente, nell'ascolto della pluralità delle sue voci, nella lettura dei suoi palinsesti. Molte delle sue poesie e si pongono come implicito consiglio a «vivere con attenzione» e come esempio in atto di questa «attenzione». <sup>44</sup>

Il termine, mutuato da Simone Weil – della quale Fortini traduce tre opere per le Edizioni di Comunità <sup>45</sup> – viene ripreso in *Metrica e biografia* (1980) per formulare, in rapporto con il «risparmio intenzionale della parola», il concetto di *qualità della durata*, condizione principale dei rapporti tra scrittura e lettura, mutevoli nella storia a seconda delle trasformazioni socioeconomiche: <sup>46</sup>

Fra l'attenzione – nel senso che a questa virtù è stato dato da Malebranche e da Simone Weil – e la scarsità volontaria ossia il risparmio intenzionale della parola (come pure, e inversamente, fra disattenzione e abbondanza o spreco) ho sempre creduto, Proust lo aveva insegnato, che vi fosse un rapporto e che questo intervenisse sul tempo cosiddetto interiore o durata; ma che la radice si avvinghiasse soprattutto nei modi, nelle relazioni e nei tempi della produzione e nella loro decisività. Della

---

<sup>43</sup> SI, p. 798 (c. vo mio).

<sup>44</sup> *Poeti*, p. 169.

<sup>45</sup> Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Plon, Paris 1947 (tr. it. *L'ombra e la grazia*, introduzione di Gustave Thibon, Edizioni Comunità, Milano 1951); Ead., *La condition ouvrière*, Gallimard, Paris 1951 (tr. it. *La condizione operaia*, Edizioni Comunità, Milano 1952); Ead., *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, Paris 1949 (tr. it. *La prima radice. Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, Edizioni Comunità, Milano 1954).

<sup>46</sup> MB, p. 43; cfr. *infra*, 10.2.

poesia si può ripetere quel che durante la sua guerra civile Lenin disse della libertà: che è bene troppo prezioso per non doverlo razionare; nel senso, aggiunto, di *raisonner, rationaliser* e, perché no, *arraisonner*.<sup>47</sup>

L'«attenzione» – epurata dell'aspetto più direttamente mistico che conserva ancora in Weil<sup>48</sup> – viene assunta da Fortini nel suo significato etimologico di «animum attendere»,<sup>49</sup> ovvero concentrare tutta l'attività psichica intorno a un oggetto, *verso* un oggetto (attendere).<sup>50</sup> Contrapposto come in Weil alla volontà,<sup>51</sup> il termine esprime l'attitudine alla ricezione conoscitiva, una predisposizione attiva dell'anima che rifiuta il volontarismo, teso piuttosto a connotare la poesia come immediatezza, vitalismo, soggettivismo. Sul calco del titolo del saggio del '57, Fortini riprende a distanza di pochi anni il concetto di «attenzione» in una breve prosa pubblicata in *l'Ospite ingrato*, dal titolo di *Attenzione e libertà*.<sup>52</sup> Il rapporto tra metrica, attenzione e libertà rappresenta dunque un motivo centrale nella riflessione fortiniana sui modi di composizione scritta. In linea con la proporzione: «metrica sta a poesia, come attenzione sta a libertà», non si darebbe per Fortini libertà – e poesia – se non nel rispetto di una dialettica dove l'astrazione formale costituisce un momento “oppositivo” necessario della volontà immediata:

Una libertà che si disgiunga dalla coscienza della necessità è privilegio senza neanche il correttivo dell'orgoglio ossia è consenso, e senza onore di rischio, alla servitù altrui.  
Una poesia che si disgiunga dalla coscienza costante di tutto quello che poesia non

---

<sup>47</sup> MB, pp. 43-44.

<sup>48</sup> Si ha addirittura il sospetto che lo stesso motivo abbia esiti radicalmente opposti. Si legga ad esempio quanto dichiarato da Weil: «Mauvaise manière de chercher. Attention attachée à un problème. Encore un phénomène d'horreur du vide. Acharnement à la chasse. Il ne faut pas vouloir trouver : comme dans le cas d'un dévouement excessif, on devient dépendent de l'objet de l'effort [...]», in Simon Weil, *La pesanteur et la grâce*, cit., p. 155.

<sup>49</sup> *Oxford latin dictionary*, Oxford University Press, Oxford 1968, p. 200.

<sup>50</sup> «Applicazione intensa della mente; sforzo di concentrazione di tutta l'attività psichica intorno a un oggetto», in LEI, p. 2068 e in Battaglia p. 814; il Tommaseo-Bellini indica l'attenzione come «facoltà e abito e atto dell'attendere. *Attentio* è aureo. (Rosm.) Attenzione intellettuale in genere è la virtù dello spirito che ferma la propria attività, anche senza uno speciale raccoglimento, anche per istinto, a un oggetto qualsiasi. C'è un'attenzione sensitiva e distinto, per cui lo spirito si volge all'impressione esterna, ma questa attenzione distingue dalla intellettuale che è volontaria: e il Condillac, confondendole, affermò che l'attenzione, e quindi tutte le operazioni dell'anima, sono sensazioni trasformate. – Mal distingue egli l'attenzione in attiva e passiva; che nell'uomo è attiva sempre. – L'attenzione diretta distingue dalla Riflessione; e l'attenzione intellettuale da quella che potrebbesi chiamare Tensione sensitiva».

<sup>51</sup> Cfr. S. Weil, *L'attention et la volonté*, in Id., *La pesanteur et la grâce*, cit., pp. 155-162.

<sup>52</sup> OI, pp. 939-940.

è, si degrada ad «aroma spirituale», a ipocrita «cuore di un mondo senza cuore» o, come una volta m'occorse di dire, a «vino di servi».<sup>53</sup>

La libertà alla quale Fortini allude non è dunque sinonimo di dispersione anarchica delle forze – che altrimenti sarebbe entropia –; essa si presenta piuttosto come configurazione degli impulsi soggettivi. Non si darebbe pertanto libertà senza ragionamento (*raisonner*) ovvero senza razionalizzazione o parcellizzazione (*rationaliser*); un'attitudine che nel campo delle forme metriche coincide con la formalizzazione del rapporto dialettico tra moto soggettivo e presenza “oggettiva”. La metrica può nondimeno diventare per Fortini anche il mezzo per arrestare gli uomini, la natura e gli eventi al fine di domandarne le cause (*arraisonner*):<sup>54</sup> un *rationem reddere* volto a smascherare, in forma straniante, le ipocrisie che regolano i meccanismi di potere e che dominano i rapporti tra individuo e società.

Una riflessione analoga era stata formulata da Fortini nell'allegato pubblicato nel 1955 su «Officina» che accompagnava le quattro poesie apparse per la prima volta sulla rivista bolognese.<sup>55</sup> Al polo opposto dell'*attenzione*, Fortini descriveva il volontarismo (e lo sperimentalismo) come la confusa e infelice persuasione di un *horror vacui* della scrittura, che in campo editoriale doveva corrispondere alla pubblicazione incontrollata di un numero di sei o settecento libretti di poesia stampati annualmente. Nelle dichiarazioni del '55, Fortini invitava a considerare il potere del linguaggio nell'operazione di straniamento. Ogni autore di poesia deve secondo lui tener conto dell'impossibilità di nascondere al verso alcunché della propria personalità, né della società in cui l'opera è inserita. La massima oraziana dell'*Ars poetica* – «*mediocribus esse poëtis / non homines non*

---

<sup>53</sup> MB, p. 44.

<sup>54</sup> Alla voce «arraisonner», *Le Grand Robert de la langue française* restituisce le seguenti definizioni: « v. tr. – XIV<sup>e</sup>; 1080, “interpeller quelqu'un”; de 1. *a-*, et *raison*. 1. Ancienn. Convaincre par de bonnes raisons. – Raisonner, chercher à ramener à la raison (*in* Balzac). 2. (1598) Mar. *Arraisonner un navire* : procéder à un interrogatoire ou à une visite pour vérifier la nationalité du navire, sa provenance, sa destination, son chargement, l'état sanitaire de ses passagers. → Aborder, inspecter, reconnaître. [...] Fig. *Arraisonner qqn*, l'arrêter pour l'interroger. DÉR. Arraïonnement ».

<sup>55</sup> F. Fortini, *Allegato: L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, «Officina», numero 3, settembre 1955, Pendragon (ristampa anastatica), Bologna 1993, pp. 99-104; il testo viene poi ripubblicato come appendice a *I destini generali*, Edizioni Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1956, pp. 71-80. Delle quattro poesie pubblicate su «Officina» prima dell'allegato, una è, come abbiamo visto, *Metrica e biografia*, cfr. *supra*, 4.2.

*dii concessere columnae*<sup>56</sup> – significa per lui che «la maschera è la verità del volto».<sup>57</sup> La prospettiva entro cui si iscrive il rapporto tra metrica e attenzione è la seguente: poiché la scelta di una soluzione formale coincide con l’approvazione di un dato rapporto tra gli uomini (e di questi con la storia), quella stessa approvazione finisce per giudicarmi in virtù di una messa in forma straniante dell’esistenza attraverso il linguaggio. In un’analoga prospettiva di «tensione delle facoltà dell’anima»<sup>58</sup> Simone Weil – citata a questo riguardo da Fortini – situa l’ispirazione come forma del desiderio, che non va tuttavia intesa come sinonimo di immediatezza:

L’ispirazione è una tensione delle facoltà dell’anima che realizza il grado di attenzione indispensabile alla composizione su piani multipli. Chi è incapace di un’attenzione simile ne riceverà, un giorno, la capacità se si ostina con umiltà, perseveranza e pazienza e se è spinto da un desiderio immutabile e violento. Se non è posseduto da un simile desiderio, non è indispensabile che scriva versi. [...] Chi scrive versi desiderando di fare dei versi belli come quelli di Racine non farà mai un bel verso. Ma ne farà ancor meno se non avrà neppure quella speranza.<sup>59</sup>

Bisogna dunque non confondere l’ispirazione con l’«artificiale coltivazione delle tenebre» o il culto dell’immediatezza. Diversamente dalla profezia dei surrealisti di una liberazione per ogni uomo della capacità poetica – «non vi saranno più poeti là dove tutti lo siano»<sup>60</sup> –, Fortini insiste sulla necessità che alcuni pochi siano disposti a «rinunciare ad una libertà mistificata perché altri vi rinuncino», al fine di rigettare ogni tentativo di fondare i propri interessi su un criterio individuale o di perseguire un successo privato in un momento storico in cui la libertà di ognuno è diventata la mistificazione di tutti.

In *Attenzione e libertà* egli rifiutava pertanto sia l’antiascetismo vitalistico o anarchico sia la pienezza vitale, per suggerire una strada verso una pratica di liberazione collettiva. In linea con quanto scriverà negli stessi anni in *Al di là del mandato sociale*, «la via ad una

---

<sup>56</sup> Quinto Orazio Flacco, *Ars poetica*, vv. 372-373 («Ai poeti non concedono d’esser mediocri né gli uomini, né gli dèi, né le colonne», tr. it. Tito Colamarino e Domenico Bo, UTET, Torino 2013).

<sup>57</sup> F. Fortini, *Allegato: L’altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, p. 76.

<sup>58</sup> Che per Éluard significa «far comprendere», cfr. P. Éluard, F. Fortini, *La poesia non è sacra*, «Il Politecnico», numero 29, 1 maggio 1946, p. 38.

<sup>59</sup> S. Weil, *L’enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l’être humain*, Gallimard, Paris 1949 (tr. it. *La prima radice. Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, Edizioni Comunità, Milano 1954, p. 231). Nella stessa pagina, Weil suggerisce qualcosa di analogo anche per la politica.

<sup>60</sup> F. Fortini, *Il mondo e le arti: Éluard - la poesia non è sacra* (intervista a Paul Éluard), «Il Politecnico», n. 29, 1 maggio 1946, p. 38.

maggior democrazia passa attraverso la creazione di una aristocrazia. E questa deve partire da una ipotesi rischianandone la verifica: l'esistenza di una classe *aristocratica* ossia *rivoluzionaria*<sup>61</sup> che sia in grado di «puntare alla libertà e all'essenza per la via della necessità ed inessenzialità».<sup>62</sup> Come corollario del ragionamento su poesia, forma e attenzione, Fortini nota come i discorsi che dimenticano la necessità di forme metriche in nome di una libertà garantita a tutti finiscano quasi sempre per scontrarsi con la reale esistenza di un complesso più o meno visibile di convenzioni formali, di “si può” e “non si può”, che agiscono non solo sulle scelte di composizione scritta, ma sulle direzioni e sulle organizzazioni di un'esistenza collocata nel teatro dei rapporti sociali e nella storia. Vediamo di precisare il significato di queste osservazioni esaminando alcuni paragrafi di *Metrica e libertà*.

### 6.3 Metrica è per definizione tradizione

La premessa metodologica del saggio è la seguente: bisogna estendere gli studi sulla metrica ad altri domini di ricerca, purché si tenga conto sin dal principio del rischio di cadere nei «più probabili trabocchetti delle estensioni arbitrarie e delle analogie verbali».<sup>63</sup> Sarà necessario evitare, pertanto, la confusione tra musicalità e scrittura poetica,<sup>64</sup> cercando di mantenere – se non per estremo ricorso alla metafora – la separazione tra i due linguaggi.<sup>65</sup> Fortini fornisce come esempio di un legame tra forme estetiche ed etiche la polisemia del concetto di *autorità*, declinabile sia come precetto metrico riferito all'ossequio ritmico di fronte a una norma sia in relazione ad altre forme di autorità e di tradizione che intervengono nell'organizzazione dei rapporti sociali.<sup>66</sup> L'estensione semantica non deve tuttavia essere intesa – almeno in questa prima fase di riflessione teorica – come operazione esclusivamente metaforica; essa andrà piuttosto interpretata come strategia critica volta a creare nuove prospettive di lavoro modellate sul confronto

---

<sup>61</sup> OI, p. 940.

<sup>62</sup> VP, p. 180; cfr. *supra*, capitolo terzo.

<sup>63</sup> SI, p. 783.

<sup>64</sup> René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace, New York 1949, (tr. it. Pier Luigi Contessi, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, il Mulino, Bologna 1956, p. 210).

<sup>65</sup> Amelia Rosselli, di formazione musicale, era chiara su questo punto: le due cose non sono sovrapponibili (cfr. *infra*, 9.3).

<sup>66</sup> Si veda la distinzione tra «autorità» e «autoritarismo» in *Il dissenso e l'autorità* (maggio 1968), in QF, p. 57 e ss.

di diverse discipline aperte da tempo alla possibilità di costruire un dialogo tra campi del sapere a prima vista non comunicanti.

L'arretratezza degli studi di metrica nel panorama culturale italiano rispetto alle letterature internazionali va per Fortini imputata non soltanto all'egemonia dell'estetica idealistica, ma alla capacità di sintesi tra discipline che tali studi richiedono. I discorsi sulla metrica dei poeti contemporanei sembrano infatti dare per risolti alcuni dei più difficili problemi di metodo: si comincia dalla fonazione e dagli elementi sonori, mentre sfuma nell'incerto «il rapporto fra parola parlata e scritta, quindi fra i “bianchi” tipografici e i “silenzi”, tra segno ritmico o metrico e segno del segno». <sup>67</sup> La stessa sovrapposizione tra metrica e autorità va inoltre collocata come premessa non solo tematica, ma metodologica, dell'intera riflessione di Fortini sulla forma; e di conseguenza, come vedremo, sulla traduzione.

In linea con una revisione epistemologica e con uno studio sulla metrica distante da un approccio quantitativo-statistico avvertito come scientifico, dunque complice del potere tecnocratico, <sup>68</sup> Fortini muove da una precisazione necessaria da porre a fondamento per una critica ai meccanismi formali del testo poetico: la distinzione «millenaria» tra metro e ritmo. La fonte principale delle sue riflessioni è la *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren, tradotta in Italia nel 1956; un'opera che sarebbe servita a «sottrarre l'arte alla via dell'intimismo e della mera interiorità, per restituirla agli uomini e alla loro natura sociale». <sup>69</sup> Nella parte dedicata alla prosodia, Wellek e Warren riprendono le nozioni elaborate da Tomaševskij, secondo il quale il metro «deve essere considerato come uno schema astratto di certe interrelazioni del verso e il ritmo come la forma reale del fenomeno sonoro». <sup>70</sup> Per Tomaševskij, «la trama metrica è un fatto obiettivo»; quanto al ritmo, esso viene al contrario percepito come momento soggettivo, individuale, irripetibile. Alle osservazioni di Wellek e Warren, Fortini aggiunge: «Il *metro* appare come l'astrazione, lo schema, la forma vuota; ogni indagine ravvicinata del verso non trova mai il metro (se non, appunto, come *abnormità innaturale*) ma sempre e solo “impulsi

---

<sup>67</sup> SI, p. 784.

<sup>68</sup> Cfr. *supra*, capitolo terzo.

<sup>69</sup> P. L. Contessi, *Introduzione* a R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, cit., p. X.; cfr. LS, p. 64.

<sup>70</sup> SI, p. 785.

ritmici”». <sup>71</sup> Sembrerebbe a prima vista delinearsi una scissione tra un elemento naturale, anzi «fisiologico, universale, cosmico», come il ritmo, e uno culturale, il metro, suscettibile di trasformazioni che interessano l’evoluzione delle forme nella storia. Ma non basta. Il ritmo si storicizza in accordo con un sistema di attese e di risposte nel pubblico variabili a seconda delle epoche in cui è inscritto. La persistenza di un’organizzazione ritmica – e dunque dell’elemento apparentemente incommensurabile, “naturale”, individuale – va inquadrata, nel corso delle epoche, *insieme a* un’organizzazione metrica – razionale, storica, collettiva.

La dissociazione tra i due termini risulta tuttavia apparente. Il rapporto tra metro e ritmo va indagato non in termini dualistici, ma dialettici, in un movimento di compensazione dell’uno e dell’altro polo accordato alle scelte di comportamento individuali e collettive. La lezione del marxismo critico permette a Fortini di “correggere”, in chiave dialettica, l’apparente deriva formalistica dei suoi saggi: «si potrebbe anche dire», scriverà infatti, «che ritmo sta a metro come *parole a langue*; ma in verità il rapporto è più complesso». <sup>72</sup> Inoltre, dal momento che risulta poco chiaro stabilire dove il ritmo finisca e cominci il metro, Fortini suggerisce di spostare la distinzione tra i due termini dal piano quantitativo (misurabilità/incommensurabilità) al piano *qualitativo*:

Si può dire insomma che esiste tutto un ordine di «comportamenti ritmici» i quali, in misura più o meno cosciente, si pongono come *adempimento, risposta, testimonianza* di fronte ad una *norma, o consuetudine o imperativo*, interiore o esteriore; nei quali sembra manifestarsi insomma una necessità e non un arbitrio; dal «si piange così» della lamentatrice lucana, alle dodici forme fisse e agli ottantadue tipi di strofe delle *Leys d’Amors*, fino alla «libera» scelta stilistica del poeta contemporaneo. *Questa intenzione di ossequio ritmico ad una norma può dirsi metricità.* <sup>73</sup>

Non si tratta per Fortini di una questione di chiarezza terminologica, ma di *attenzione* alle scelte formali del poeta che, contrariamente a un’estetica dominante, permetterebbero di rivelare ulteriori tessiture tra modi di scrittura e tensioni con la storia. Poco importa, in questo senso, se il verso di Pavese debba essere ricondotto «ad una struttura “ritmica” e

---

<sup>71</sup> SI, p. 786 (c. vo mio).

<sup>72</sup> SI, p.792-93.

<sup>73</sup> SI, pp. 786-787 (c. vo dell’autore).

non “metrica” nella accezione comune, formale e numerica, di questa parola»;<sup>74</sup> ciò che conta per lui è la possibilità di considerare il *metro* come spia allusiva di una tradizione costituita di codici – per esempio, *l’a capo* – socialmente riconosciuti. Per quanto sia corretto affermare che «non si dà metro senza ritmo, mentre si dà ritmo senza metro», l’autonomia dell’atto estetico – la pretesa di situare l’arte al di fuori delle implicazioni storiche e sociali – deve essere secondo Fortini contestata. L’adozione della definizione di ritmo modellata a partire da LaDrière<sup>75</sup> – che Meschonnic avrebbe definito “numerica”, ancora schiacciata sotto il peso del dualismo del segno<sup>76</sup> – non corrisponde per Fortini a una riduzione del termine a strumento eminentemente formale. Al pari della metrica, anche il ritmo viene da lui considerato come prodotto di una lenta stratificazione storica; così come la dizione, come dirà altrove.<sup>77</sup>

Il superamento del criterio quantitativo in funzione di un’analisi qualitativa dei due termini – volta cioè a rintracciarne cause e nessi contestuali – costituisce a mio giudizio la più feconda assunzione teorica dei saggi fortiniani sulla metrica, interpretabile come una presa di distanza rispetto alle teorie formaliste dall’autore mai del resto interamente rifiutate.<sup>78</sup> Pur non impiegando direttamente il “ritmo” come nozione operativa per ridefinire una teoria del soggetto nella storia (Meschonnic), Fortini espone i limiti di una visione formalista del segno: «contro tutto quello che ci è stato insegnato per decenni [...], i nessi ritmico-metrici *non sono* così decisivi e insostituibili come un superstizioso formalismo ha voluto farci credere; la traducibilità della poesia si fonda proprio su questa constatazione».<sup>79</sup>

La distinzione tra criterio quantitativo e qualitativo non è mai tuttavia così netta. Negli scritti fortiniani – soprattutto quelli redatti negli anni Cinquanta – si intravede spesso l’urgenza di adottare una metrica che possieda *anche* evidenze geometriche. Da questa ambiguità mai risolta deriva il tentativo dell’autore di rintracciare nel verso un determinato numero di accenti per corroborare “oggettivamente” la sua ipotesi accentuale. Tuttavia,

---

<sup>74</sup> SI, p. 787.

<sup>75</sup> cfr. *supra*, 5.1.

<sup>76</sup> cfr. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982.

<sup>77</sup> Cfr. F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, «Annuario Accademico» dell’Università degli Studi di Siena 1981-82, pp. 7-20, ora in SE, p. 1562-78; cfr. *infra*, 12.1.

<sup>78</sup> cfr. *Confini*, pp. 37-38.

<sup>79</sup> SI, p. 795.

come abbiamo già osservato, il senso della sua “nuova” metrica non risiede soltanto nella numerazione, quanto nell’opposizione a forme di composizione che oscillano tra la ritmicità pura e il puro formalismo, entrambe rigettate come scelte etiche ed estetiche distanti dall’orientamento del lavoro culturale impostato in quegli anni. La stessa metrica accentuale assume un valore *negativo* all’interno di un paesaggio culturale che attribuisce alla poesia un carattere autonomo, contro la quale va schierata secondo lui una metrica da intendere, *per definizione*, come tradizione. In una lettera a Mengaldo del ’74 – anno in cui ripubblica per la prima volta i tre scritti sulla metrica nel volume dei *Saggi italiani* – Fortini espone con più chiarezza il legame tra riflessioni estetiche e direzioni etiche e politiche. Nella lettera egli ribadisce la necessità per gli intellettuali e gli scrittori:

di indicare una (o più) *possibile* tradizione, una *probabile* eredità, e preparare *fin d’ora* la classe *informale* a diminuire la funzione didascalico-emotiva della poesia e a liberarsi dal proprio “ottimismo infantile”; accettando tuttavia la probabilità che il moto storico spazzi via quelle indicazioni e realizzi l’assunzione di quella eredità in modi ironici o grotteschi.<sup>80</sup>

Il tentativo di oggettivare una metrica accentuale sulla base di tendenze percepite dall’autore assume un significato che oltrepassa le critiche strutturali enucleate nel capitolo precedente. La formulazione di una nuova metrica deve infatti tenere conto del portato teorico delle nozioni di metro e di ritmo elaborate dall’autore nel saggio di «Ragionamenti», nel rapporto tra la libertà del poeta e l’ordine socioeconomico che la sostiene o la mistifica, tra autonomia ed eteronomia dell’opera d’arte, la prima considerata da lui solo un momento della seconda. La metrica accentuale diventa pertanto uno strumento per riconoscere l’esaurimento storico delle avanguardie, rivelando nelle forme “libere” la necessità di riferirsi a una legge collettiva al contempo situata agli antipodi di un ritorno reazionario della tradizione. Nel significato che la “nuova” forma di versificazione assume per Fortini, il soggetto – nell’accezione filosofica tradizionale, non

---

<sup>80</sup> *Una lettera di Franco Fortini* (Lettera datata Milano, 25 giugno 1974), in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 403, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p.427 (c. vo dell’autore).

linguistica<sup>81</sup> – potrà riconoscere nella metrica l’oggettività della storia, dei destini generali che in essa agiscono: per questo motivo, ancora nel ’62, egli dirà di preferire i “rapporti” metrici a quelli ritmici.<sup>82</sup>

Secondo Fortini, la libertà riceve dialetticamente forma dalla necessità, in un contesto storico-sociale in cui la varietà dei ritmi individuali costituisce un sistema referenziale per l’organizzazione dei discorsi parlati o scritti. A loro volta, tali ritmi organizzati si organizzano in un «sistema referenziale di secondo grado», trasformando la lingua d’uso in *discorso letterario*, il quale non deve essere definito «solo per le scelte lessicali e sintattiche che lo compongono, ma anche per le scelte ritmiche, che sono, al pari delle altre, e com’è ovvio, scelte *stilistiche*».<sup>83</sup> In altri termini, il ritmo si rende oggettivo in una lingua – un codice con regole accettate da una comunità di parlanti –, organizzandosi storicamente in una *tradizione* fatta di codici e di modelli privilegiati, «astratti e a un tempo reificati. Questi finiscono col diventare qualificanti per una intera categoria di espressioni (“parole in rima”, “verso”, ma anche, più in genere “poesia”, con relative sottospecie strofiche, ecc.)».<sup>84</sup> Conducendo una breve storia della “oggettivazione” del ritmo – attraversata da incursioni hegeliane – Fortini arriva ad affermare che *il metro è un ritmo diventato istituto*, senza per questo intendere la metricità come un’interpretazione pseudo-obiettiva del ritmo.

Per ogni composizione in versi o prosa ritmica – ovvero per ogni «organizzazione semantica intenzionale» – Fortini individua due momenti di costruzione: il primo, astratto o formale, può essere indicato dall’*a capo* (dal *versus*) la cui regolarità del «ritorno» costituisce un indizio non assoluto, ma prevalente, di metricità; il secondo è dato dal moto interno o “impulso ritmico” che trova legittimità nel componimento tramite l’esistenza oggettiva di certe norme – precisa Fortini: l’*antiphysis* –, le quali non vanno tuttavia confuse con il venir meno o il disperdersi di qualsiasi «verità» originale dell’espressione letteraria, o di un presunto afflato poetico.

---

<sup>81</sup> Cfr. Émile Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, Paris 1966, pp. 258-266 (tr. it *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 310-320).

<sup>82</sup> OI, p. 962.

<sup>83</sup> SI, pp. 787-788.

<sup>84</sup> SI, p. 788.

La precisazione ci riporta alla questione di partenza, che rappresenta il nucleo più profondo della poetica fortiniana, nonché del suo modo di intendere l'azione politica del soggetto nella storia: analogamente alla correzione della formula adorniana – non si dà vera vita *se non* nella falsa<sup>85</sup> – non si potrebbe per lui accogliere nessuna “verità” ritmica *prima* della “menzogna” metrica. La diffusa opinione che vede la metrica come una violenza organizzata nei confronti del ritmo *del linguaggio quotidiano* andrà perciò rifiutata.<sup>86</sup> Il discorso poetico si distingue dal discorso referenziale per l'eterogeneità della propria struttura ritmica, organizzata «secondo frammenti di metricità – residui di istituzioni oratorie e *artes dictaminis*»<sup>87</sup> – le cui strutture rimangono sul fondo di una cultura letteraria finché non giungono a coscienza metrica. Si tratta ancora una volta della forma come contenuto sedimentato, che in una formula dialettica viene così esposta:

*il contrappunto fondamentale è quello che si stabilisce fra la metricità di un testo dato e la sua propria ritmicità, vale a dire la particolare ritmicità del «discorso letterario» che mantiene la propria «presenza» anche di fronte allo schema metrico, proprio perché è uno dei termini della sintesi.*<sup>88</sup>

Come in un affresco parietale, sotto ogni organizzazione metrica Fortini ipotizza l'esistenza di una “sinòpia” ritmica, da non confondere con la «mera sonorità fisica del verso, né, tantomeno, con una intenzionale prosa ritmica».<sup>89</sup> Lo scarto tra il ritmo della costruzione poetica e la prosodia della sintassi va tuttavia precisato. La caduta dei fattori più allusivi di metricità, come ad esempio la cesura di fine verso (*enjambement*), non comporta per Fortini la trasformazione del componimento in versi in un testo in prosa: la sinòpia ritmica si scopre e persiste, confermando la profonda differenza tra ritmo poetico e ritmo del discorso quotidiano (che più propriamente dovrebbe dirsi “intonazione”). La

---

<sup>85</sup> F. Fortini, *Non si dà vera vita se non nella falsa*, in *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, a cura del CESDI (Centro di Documentazione e di Studi sull'Informazione) diretto da Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971, pp. 113-118.

<sup>86</sup> «Nello studio del verso metrico corrente, i russi applicano certi metodi statistici al rapporto tra lo schema e il ritmo delle parole. Il verso è concepito come un'accurata struttura contrappuntistica tra il metro sovrapposto e il comune ritmo del discorso, poiché – com'essi affermano abbastanza audacemente – il verso è una violenza organizzata che si commette sul linguaggio quotidiano. I formalisti russi distinguono poi l'«impulso ritmico» dallo schema, avvertendo che questo è statico, grafico, mentre quello è dinamico, progressivo», R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, cit., p. 228.

<sup>87</sup> SI, p. 791.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> SI, p. 812.

metrica si costituisce allora come spia allusiva di una tradizione, di una storia letteraria, e dunque di un rituale collettivo fissato da una serie di codici nel corso delle generazioni. Caduti i fattori metrici più rilevanti (numero di strofe, numero di versi, di sillabe...), l'ossequio alla legislazione metrica si trasferisce e si maschera nell'ossequio al "genere",<sup>90</sup> volto a distanziare la poesia rispetto ad altre forme di scrittura.

Per approfondire tali ipotesi, potrebbe essere utile considerare un paragrafo del saggio pubblicato su «Paragone», che Fortini consacra in buona parte alla critica contro l'indistinguibilità tra forma e contenuto, luogo comune dell'estetica idealistica. Il punto di partenza delle riflessioni è la distinzione hegeliana tra la tendenziale monometria dell'epica e la tendenziale polimetria della lirica, quest'ultima intesa dal filosofo tedesco come riflesso trasposto del moto dei sentimenti soggettivi. A un'impostazione sistematica che separa la lirica dall'epica – epica distinta dalla lirica per la presenza prolungata di elementi ritmici costanti (ottave, esametri, endecasillabi) i quali, ricreando costantemente l'attesa, si costituiscono come un «basso continuo» –, Fortini oppone quelle composizioni che, pur rifiutando il carattere istituzionale della metrica, riescono a mantenere un certo grado di straniamento a partire da elementi "secondi" che intervengono nell'identificazione della poesia come genere. Apparentemente, infatti:

se si tiene ferma la nozione di istituzionalità della metrica, o quella soggettività si autolimita o la metricità tende a dissolversi – come di fatto, storicamente, si è dissolta – in mera ritmicità. La poesia moderna sembra infatti procedere per decreti legge autocratici, «sic volo sic iubeo»; ogni composizione si pretende monade; e la comparsa o ricomparsa di forme «metriche» dev'esser ritenuta «puramente casuale». Tanto è vero che si dice, di taluni poeti, che hanno «ricreato» o «ritrovato dal di dentro», che so, l'endecasillabo; tanto è vero che frequentemente il poeta che adopera come serie ritmica quella che un tempo fu metrica, si premura di farci sapere – con qualche sapiente ipermetro o ipometro – il suo radicato rifiuto all'obbedienza; tanto è vero che chi mima l'ossequio metrico, lo devia dalla sua vera funzione per farne strumento di allusione nostalgica o ironica.<sup>91</sup>

L'ipotesi di una ricomparsa "puramente casuale" delle forme metriche va per Fortini riconsiderata. Pur nel rifiuto dell'astrazione formale come autorità, la poesia moderna

---

<sup>90</sup> *Ibidem.*

<sup>91</sup> SI, p. 813.

continuerebbe a servirsi della metrica come indispensabile marcatore del genere. Per suggerire la necessità della metrica come fattore *identitario* all'interno di un'istituzione letteraria, Fortini suggerisce la lettura di un testo di Brecht costruito su quei «ritmi irregolari» teorizzati dal poeta tedesco in un saggio di cui ci occuperemo più avanti.<sup>92</sup> La presenza di un componimento brechtiano riportato in lingua originale nel saggio è significativa: nel momento in cui Fortini scrive i suoi saggi sulla metrica ha quasi ultimato la traduzione delle *Poesie e canzoni* di Brecht, pubblicate da Einaudi nel 1959. Nei versi seguenti:

Empfanden wir das Bedürfnis, unseren Kummer  
Im Alkohol zu ersäufen. So  
Nahmen einige Kisten mit Champagner  
Den Weg in die Mannschaftsräume. Aber auch in den  
Offiziersräumen  
[...]<sup>93</sup>

il garante di metricità e di ossequio al genere viene indicato, secondo l'autore, dalle lettere maiuscole a inizio verso e dall'*enjambement*. L'esatta collocazione di quest'ultimo in precise coordinate del verso si spiegherebbe in ragione di una griglia metrica precostituita che continua ad agire anche in "negativo" sulla memoria del poeta, dal momento che nulla avrebbe vietato a Brecht di scrivere, per esempio:

Im Alkohol zu ersäufen.  
So  
Nahmen einige Kisten

La scelta della prima soluzione in luogo dell'altra (*variante*) confermerebbe – secondo Fortini – la reale esistenza dello scheletro di una tradizione ancora attiva dietro al verso apparentemente "libero" di Brecht. Che sia o no possibile individuare il fantasma di una griglia metrica prescrittiva – e quindi, di una storia –, la presenza dell'*enjambement* va giustificata non in termini "positivi", ovvero in relazione alla materia verbale scritta

---

<sup>92</sup> cfr. *infra*, 11.1.

<sup>93</sup> «si senti il bisogno di affogare nell'alcool / il nostro malumore. Così / alcune casse di champagne presero / la via delle cabine dell'equipaggio. Ma anche in quelle degli ufficiali [...]», Bertolt Brecht, *Demolizione della nave Oskarwa ad opera dell'equipaggio*, in Id., *Poesie e canzoni*, (a cura di) Ruth Leiser e Franco Fortini, Einaudi, Torino 1959, p. 49.

collocata sulla pagina, ma in contrasto con un elemento tipografico trasformato in elemento ultimo di metricità, ovvero lo «spazio bianco» quale garante estremo di ossequio al genere, nonché marcatore obiettivo incaricato di distanziare la poesia rispetto ad altre forme di scrittura. Vale la pena riportare per intero la citazione del saggio di «Paragone»:

quanto più la poesia si vuole autonoma e «pura» tanto più, al limite, ha bisogno di qualcosa che la connoti come «poesia»; l'ossequio alla legislazione metrica si trasferisce e si maschera [...] nell'ossequio al «genere» [...]. E questo è forse il significato del celebre «bianco» che avvolge tanta poesia moderna: l'effetto di «straniamento» è ottenuto anche prima dell'effato, con un tacito «favete linguis», tracciando un'orma immaginaria intorno al testo (a un testo qualsiasi), non diversamente da quanto fecero i protodadaisti con gli oggetti *readymade*, che assumevano il loro significato solo se «spaesati» in una sala d'esposizione. Quest'orma o cerchio è la nozione stessa di poesia moderna come soggettività (o oggettività) assoluta, nozione della quale partecipano tanto l'autore quanto i suoi presumibili lettori e ad evocar la quale bastano alcuni semplici artifici convenzionali come la disposizione tipografica, il tipo di volume, ecc. Si accendono dei «fuochi di posizione»: «qui poesia».<sup>94</sup>

A proposito del legame tra metrica e traduzione, Raboni ha riconosciuto all'autore il merito di aver mantenuto per il testo italiano del *Faust* la tabulazione dell'*a capo*, facendo «“corrispondere almeno approssimativamente una riga di traduzione” ad ogni verso dell'originale».<sup>95</sup> Secondo Raboni, la scelta di Fortini andava letta in ragione dell'unica vera “scoperta” contemporanea: «la scoperta [...] che un qualsiasi testo suddiviso per ragioni non puramente pratiche (p. es. di tabulazione o, in genere, di elencazione) in righe di differente giustezza, o comunque percepibili come una serie di *a capo*, sollecita da un lato, e dall'altro consente, d'esser letto *come una poesia*».<sup>96</sup> Quasi portando agli estremi la formula di Raboni, Agamben qualifica l'*a capo* come definizione stessa della poesia, da intendersi come «discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico», a differenza della prosa in cui ciò non è possibile.<sup>97</sup> Il dualismo tra *verso* e *oratio*

---

<sup>94</sup> SI, p. 815.

<sup>95</sup> Giovanni Raboni, *Divagazioni metriche*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, ora in Id., *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, p. 408.

<sup>96</sup> «Con la conseguenza, solo apparentemente ovvia o irrilevante, che una qualsiasi formazione di sillabe genera al proprio interno, se isolata a guisa di verso, una (magari aberrante, stridula o sorda o catastrofica, ma *mai semplicemente inesistente*) tensione metrica, un'ipotesi o immagine o progetto di organizzazione metrica di se stessa», *Ivi*, pp. 408-409.

<sup>97</sup> Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Quodlibet, Macerata 1985, p. 19.

*soluta* che connota il giudizio di Agamben rischia però di ridurre il discorso poetico in termini essenzialistici, escludendo ulteriori esperienze che chiedono, per la loro costruzione formale, il ricorso a una terminologia distante dall'opposizione tra segno e significato.<sup>98</sup>

Anticipando alcuni elementi che intendo ripercorrere nella parte terza di questo lavoro, è possibile pertanto formulare una precisazione sull'*enjambement*. Lo spazio bianco non deve essere considerato come mera indicazione del genere; esso va inoltre pensato come elemento semantico complesso che svolge un ruolo decisivo nella strutturazione globale del componimento sulla pagina. Agli antipodi della formula di Agamben, Meschonnic osserva come sul piano dell'organizzazione discorsiva lo spazio bianco non vada inteso come mero indicatore semiotico, ma come elemento che partecipa alla *significanza* del componimento.<sup>99</sup> In altri termini, anche lo spazio bianco deve essere valutato come elemento che partecipa all'orchestrazione di senso del discorso poetico. Ridurre *l'a capo* a indice di metricità – considerarlo come fattore ultimo per distinguere la poesia rispetto alla prosa – porta ad arrestare la forma del discorso poetico sul piano dell'estetica, escludendo una performatività morfologica relazionale tra elementi testuali ed extratestuali. Come suggerisce Raboni in un saggio di qualche anno successivo alle sue *Divagazioni metriche* (1971):

Fortini, naturalmente, va molto al di là di questa semplice individuazione che è, si noti, più o meno consciamente alla base del cosiddetto «stile da traduzione» a cui s'è accennato a proposito di *Foglio di via*: va al di là nella misura in cui fornisce, all'interno di un campo praticamente illimitato (e quindi indistinto, infrequentabile) di possibilità, una serie, non già di nuove regole, ma di esempi di effettiva e organizzativa rilevanza espressiva.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Si vedano ad esempio le esperienze della cosiddetta *prosa in prosa*, che testimoniano, almeno nella pratica di composizione, i limiti terminologici di una ferrea distinzione tra prosa e verso; cfr. Andrea Inglese (a cura di), *Prosa in prosa: con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, introduzione di P. Giovannetti, note di lettura di A. Loreto, Le lettere, Firenze 2009. Un esempio più recente è fornito da *Citizen* di Claudia Rankine (*Citizen: An American Lyric*, Penguin Books, London 2015) costituito da testi in prosa definiti, come recita il sottotitolo dell'opera, lirici. (tr. it. di Silvia Bre e Isabella Ferretti, *Citizen. Una lirica americana*, 66thand2nd, Roma 2017; cfr. Giuseppe Carrara, *Claudia Rankine nell'America d'oggi*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 18, 2018, pp. 214-224).

<sup>99</sup> Per il concetto di «significanza», esposto da Henri Meschonnic in *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 512, si rimanda alla parte terza del nostro lavoro (cfr. in particolare *infra* 11.3).

<sup>100</sup> G. Raboni, *Franco Fortini*, in Giovanni Grana (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X, Marzorati, Settimo Milanese 1988, pp. 94-95.

Tali esempi – come vedremo più avanti – vengono da Raboni associati a una nuova unità metrica la quale, valorizzando espressivamente gli accenti delle singole parole come unità singole di senso, si oppone dialetticamente a una «casuale» polimetria che le ospita. È opportuno anche solo accennare, in conclusione a questo capitolo, al rapporto tra la metrica (e i suoi limiti quantitativi) e la traduzione, considerando un esempio tra gli scarti della fabbrica fortiniana, ovvero la sua versione del *Wandrer's Nachtlied* di Goethe, citato dall'autore nella lettera a Spitzer di cui abbiamo sopra discusso. La versione finale del componimento è la seguente:

Quiete tutte le cime.

Su tutte le rame alte  
appena un fiato.

Muti i piccoli uccelli del bosco.

Fra poco, guarda  
requie anche per te.<sup>101</sup>

Si tratta di un testo che Fortini esclude dal suo repertorio ufficiale, e che come tale permette di entrare nelle zone meno illuminate del suo fare poetico. La traduzione della lirica di Goethe viene infatti scartata dal *Ladro di ciliege*, considerata dall'autore come un «esperimento» intenzionalmente basato su testi «consunti», su «luoghi ginnasiali». <sup>102</sup> Nella sua nota alle *Poesie inedite*, Mengaldo ricorda che le due versioni del testo di Goethe licenziate da Fortini risultano solo in minima parte dissimili, malgrado l'invito del critico di riscrivere la prima traduzione attenuando lo stile nominale, nonché riorganizzando gli spazi bianchi «che spezzano e frammentano la continuità, il legato, essenziale nel *W. Nachtl.*». <sup>103</sup> Nella seconda versione spedita a Mengaldo, l'autore cambia effettivamente di poco l'organizzazione del componimento, mostrando, nella persistenza formale del testo, una parziale contraddizione tra il Fortini-teorico della metrica e il poeta che organizza la propria composizione scritta sulla pagina. Nell'operazione di traduzione, lo spazio bianco

---

<sup>101</sup> PI, p. 825.

<sup>102</sup> F. Fortini, *Poesie inedite*, a cura di P. V. Mengaldo, Einaudi, Torino p. 55.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

non assume per lui il mero valore di marcatore di genere; esso al contrario contribuisce alla resa globale del senso che l'autore intende attraverso la lettura più *attenta* – dunque munita di strumenti tecnici consapevoli – della lirica di Goethe, ovvero la traduzione, la quale è anche, come vedremo, una «pratica teorica dell'omogeneità tra significante e significato tipica di quella pratica sociale che è la scrittura».<sup>104</sup> Lo spazio bianco diventa dunque per il poeta-Fortini uno strumento decisivo di significazione – uno spazio di costruzione del senso – e dunque non più soltanto puro segno. Isolando questa parziale ambiguità tra momento teorico e poetico-enunciativo, verrebbe da applicare a Fortini quella frase di Marx che lui stesso aveva rivolto ai poeti a lui contemporanei, discutendo di scelte metriche e soluzioni formali: «non lo sanno ma lo fanno».<sup>105</sup>

Questa breve incursione del «ritmo» – nell'accezione precisata nelle pagine introduttive di questo lavoro – all'interno di una sezione dedicata alla metrica va considerata come un accenno parentetico di un percorso che intendo proseguire più avanti. La precisazione appena formulata non riduce il significato *ideologico* ed *epistemologico* dei saggi sulla metrica degli anni Cinquanta, che pur negli errori e nelle successive riformulazioni contengono, secondo Dal Bianco, «affermazioni sconvolgenti da un punto di vista prettamente tecnico-metricologico».<sup>106</sup> In una lotta contro l'indistinguibilità tra forma e contenuto, ribadire la presenza di una necessità metrica anche per quella poesia che si vuole “pura” – non a caso è presente nel saggio di «Paragone» il riferimento a Mallarmé – significava per Fortini elaborare, almeno teoricamente, una posizione strategica all'interno di un campo culturale.

L'ipotesi di una metrica accentuale potrebbe dunque essere spiegata come rifiuto di un'autonomia della poesia in funzione di un'astrazione che il poeta, anche il più libero, finisce per rivelare. Agli innumerevoli tentativi di depistaggio compiuti dal poeta che vuole dirsi autonomo, che cerca col suo verso “libero” di eludere l'attesa nel lettore – scelta posta in accordo con un'estetica che pretende di liberare la poesia dalla società e dalle altre necessità di cui si fa discorso – Fortini formula quella “sua” nuova metrica, tentando di

---

<sup>104</sup> «[...] une pratique théorique de l'homogénéité entre signifiant et signifié propre à cette pratique sociale qu'est l'écriture»; H. Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1973, p. 330 (passaggio sottolineato da Fortini a penna nera nella copia in suo possesso, conservata presso il Fondo Fortini della Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena).

<sup>105</sup> MB, p. 59.

<sup>106</sup> Stefano Dal Bianco, *Una visione dal basso*, in DISF, p. 41.

dimostrare, pur nei limiti sopra evidenziati, che una regolarità e una metricità può essere individuata tra i suoi contemporanei. Il significato del «carattere chiuso delle forme aperte» potrebbe allora essere spiegato alla luce di una più generale esigenza: quella di riconoscere, nel Novecento italiano, una metrica come configurazione atta a garantire la *presenza* del lettore in una comunità, in accordo con un'idea di poesia come atto di socialità, e dunque espressione dei destini generali nella storia.



## 7. METRICA COME FORMA SIMBOLICA

«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 lamento sembra contenuto il mondo intero».

M. HORKHEIMER, T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*

«[...] Ma per noi, per noi che poco da vivere ci resta, che cosa sono l'Asia immensa, il tuono dei popoli e i meravigliosi nomi degli eventi, se non figure, simboli dei desideri immutabili dolorosi?»

FRANCO FORTINI, *Reversibilità*

Dopo aver ricostruito le linee di uno studio “qualitativo” dei fenomeni di composizione poetica, è possibile adesso approfondire il significato di una metrica intesa come «ritmo diventato istituto» declinando il discorso di Fortini entro i confini di una prospettiva etica, oltre che estetica, esplicitamente accordata a un'idea di letteratura intesa come ritualità e rappresentazione simbolica dei rapporti che intercorrono tra gli uomini e la società nel tempo. Il carattere “istituzionale” della metrica viene considerato da Fortini alla luce di una stretta connessione tra gli strumenti tecnici della composizione e una determinata *vision du monde* che l'opera letteraria è in grado di veicolare in relazione al suo contesto.

Come abbiamo osservato nelle pagine precedenti, l'operazione critica che porta l'autore a formulare, sul piano dell'estetico, un'alternativa alla fine del mandato sociale dello scrittore, espressamente meditata nel saggio di *Verifica dei poteri*, non va interpretata alla stregua di una mera difesa della posizione borghese del letterato, ora minacciato dalla crisi del suo ruolo in una società investita da una massiccia tecnicizzazione e atomizzazione, ma come un'insistenza critica volta a configurare la letteratura come un contenitore aperto di forme collettive, e dunque come testimonianza di una continuità storica tra presente e

futuro di un bagaglio di forme comunitarie accessibili a chi ne conservi memoria; forme da elaborare e opporre a un'estetica che pretende di sottrarre l'arte dagli schemi di riproduzione materiale, ma che di fatto finisce per essere assorbita all'interno dei processi produttivi del capitalismo.

Nel capitolo che segue vorrei tentare di estendere l'analisi precedentemente impostata dei concetti di metro e di ritmo declinando le scelte formali sullo sfondo dei rapporti dialettici tra individuo e collettività. Dividerò l'argomentazione che segue in tre momenti: nel primo, proverò a contestualizzare il significato della metrica come istituzione letteraria all'interno di un percorso diacronico, alla luce di una "soggettività" che partecipa alla storia per mezzo di una tradizione di forme espressive, ovvero in relazione a un oggetto esterno – l'astrazione formale – come momento dialettico di un moto che può essere al tempo stesso riscontrato nella dimensione sociale; nel secondo, prediligerò l'aspetto sincronico, e cioè il bisogno del "soggetto" di confermare la propria *presenza* con gli altri attraverso un rituale che prevede la "correzione" – o, per meglio dire, la riconfigurazione – degli impulsi soggettivi, in ossequio a modelli espressivi e a formule fisse costruite in accordo con gli altri; nel terzo, infine, proverò a verificare tali riflessioni entro i confini di un discorso condotto da Fortini in un momento storico specifico, situato tra la chiusura di «Ragionamenti» e la nuova e ultima serie di «Officina», valutando il portato delle sue considerazioni teoriche sullo sfondo della difesa di una «posizione» culturale e sociale volta a strappare al pensiero estetico dominante un'idea di poesia e di letteratura ora piegata alle specializzazioni e alle professionalizzazioni del Nuovo Capitalismo.<sup>1</sup>

Prima di proseguire, si potrebbe suggerire a margine la lettura della prima parte di un componimento che mi sembra possa introdurre – pur contenendo *in nuce*, come vedremo, le contraddizioni e i limiti del pensiero teoretico fortiniano – i nodi argomentativi che a

---

<sup>1</sup> «La crisi storica dell'intellettuale "impegnato" l'avevamo vista venire innanzi ben prima del "miracolo economico". Quel che ci dette allora l'animo di non credere alla forza invincibile del Nuovo Capitalismo fu proprio il rifiuto della specializzazione e della professionalità e la memoria d'una tendenziale totalità dell'esistere che avevamo intravista negli anni della guerra e dell'atomica e che di fatto continuava ad essere riaffermata, nel mondo, le armi alla mano anche contro il pacifismo coesistenziale e la sua corruzione, che ha reso tanta parte di una generazione operaia e intellettuale quasi incapace di intendere e di volere, per un decennio, dopo il 1956», DI, pp. 19-20; cfr. anche, AP, p. 47: «nessuna trasformazione di una società – e tanto più di tutta la società o di tutto un uomo – si può dare senza che di fatto siano scelti un ordine di qualità, dei simboli, dei modelli».

breve verranno considerati. Il testo, collocato nella sezione *Una obbedienza di Paesaggio con serpente* (1984), recita:

Allora comincerò come mai fosse stata mattina  
prima di questa. Mattina che annunziano  
bella su tutta Europa e che scalda di raggi  
la guancia e questa pagina. Comincerò  
una composizione che ignoro. Anime sante,  
poeti e parenti, onorati e inonorati, voi  
che le catene avete solo in sogno spezzate  
(e sempre piangendo di averle spezzate ma  
solo in sogno) monumenti venerabili e amari  
e voi, nonni e antenati, rattappiti nei colombari  
che aveste il tempo della vita intero  
per domandarvi che cosa mai fosse e perché  
voi e perché non voi e le bestie perché  
e perché il sogno spaventoso dello scuoiato,  
voi tutte queste sillabe aiutatele  
che accecato un nipote compone  
prima della sua fine  
con quelle imprendendo già tronca un'azione  
come chi per incerto cielo parte  
e seppure confidi che gli aerei furiosi  
alla scala casalinga vorranno restituirlo,  
può trapassarlo il fuoco, precipitare urlando  
e tutta lasciare in disordine la sua stanza sbalordita.  
[...]<sup>2</sup>

Il componimento è ascrivibile nel blocco dei numerosi interventi di poetica in versi che l'autore distribuisce nelle sei principali raccolte pubblicate in vita. Del resto, si potrebbe dire che ogni poesia di Fortini contenga, nel suo movimento formale, una proposta più o meno esplicita di azione sul mondo che passa per la critica degli strumenti stessi della letteratura ad opera del soggetto che la pratica; un'azione che, «nella misura in cui modifica i rapporti fra gli uomini, è sempre anche *traduzione* dell'altrui linguaggio nel proprio».<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> PS, p. 488.

<sup>3</sup> Prefazione alla ristampa del '73 di *Dieci inverni*, DI, p. 14 (n 3).

### 7.1 *Lex inhaerens ossibus*

Al centro di una concezione della metrica come «ritmo diventato istituto» si colloca il riconoscimento del carattere storico delle forme, anche per quelle composizioni che *apparentemente* rifiutano ogni criterio di metricità, ovvero composte in seguito alla grande rottura novecentesca del verso libero. Come abbiamo osservato nel capitolo precedente, la distinzione tra lo schema del verso, lo schema delle strofe, la «forma» letteraria e il «genere» si presenta agli occhi di Fortini come una differenza formale minima, ascrivibile tutt'al più alla separazione tra una micro e una macrometrica.

Il processo di storicizzazione e di legittimazione dei generi, situabile *anche* a livello della metrica, si accorda col rifiuto dell'idea romantica di una struttura preesistente di disegni e cavità musicali o ritmiche o metriche nei contenuti verbali. In questa prospettiva, la teoria letteraria deve, secondo Fortini, fondarsi non soltanto sulla storicità delle forme in relazione ai generi e alle regole di composizione – nel caso della tragedia, ad esempio, il rispetto o il rifiuto delle unità aristoteliche –, ma anche dei più sottili mutamenti metrici in un contesto all'interno del quale l'opera si costruisce, dal momento che – almeno per il Fortini degli anni Cinquanta e Sessanta – tutta la ricca varietà dei rapporti tra metro e ritmo si presenta indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini.<sup>4</sup> L'impossibilità di separare un'esperienza metrica dalle altre che l'hanno preceduta – e dunque da una storicità – porta Fortini ad assimilare la ricerca di un'utensilità «originaria» del metro alla stessa ricerca dell'origine del linguaggio.

Così concepita, la poesia viene collocata su un piano radicalmente antitetico rispetto alla *vulgata* che la presenta come un'espressione immediata dei sentimenti, delineandosi piuttosto come un lavoro costante sulla lingua all'interno di una continuità espressiva e intersoggettiva. Come osserva Wachtel, «per chi desideri parlare con naturalezza e dare libero sfogo ai sentimenti, la poesia probabilmente non è il mezzo di espressione più appropriato».<sup>5</sup> Fortini esprimeva la tensione tra coercizione della struttura e movimento della sintassi – tra menzogna metrica e verità ritmica – in un suo celebre epigramma rivolto a Pasolini, intitolato *Diario linguistico*:

---

<sup>4</sup> SI, p. 793; cfr. *supra*.

<sup>5</sup> Michael Wachtel, *The development of Russian Verse. Meter and its meaning*, Cambridge University press, Cambridge 1998, p. 245; tr. it. Eleonora Gallitelli e Gabriella Schiaffino, *Il metro e i suoi significati*, «Testo a fronte», numero 43, II semestre 2010, p. 23.

Non imiterò che me stesso, Pasolini.  
Più morta di un inno sacro  
la sublime lingua borghese è la mia lingua.  
Non conoscerò che me stesso  
ma tutti in me stesso. La mia prigionia  
vede più della tua libertà.<sup>6</sup>

La dialettica tra i poli della «libertà» e della «prigionia» conferma il carattere paradigmatico del dispositivo metrico nell'elaborazione della poetica e della teoria della letteratura fortiniana, sintetizzando, in una tensione in divenire, l'intera *forma mentis* dell'universo discorsivo dell'autore. Non deve stupire pertanto il ricorso al lessico della composizione poetica in un testo di una conferenza dedicata alla psicanalisi, letta il 24 settembre 1986 a Trieste in occasione di un convegno di studi intitolato «La pratica terapeutica», organizzato dall'Associazione triveneta di psichiatria democratica e dall'Associazione culturale Franco Basaglia.<sup>7</sup>

Nel suo intervento di Trieste, Fortini declina il concetto di «libertà» sullo sfondo di una mutazione avvenuta come conseguenza delle trasformazioni politiche e delle scelte etiche compiute durante gli anni Settanta. La dialettica tra libertà e lotte sociali viene affrontata nel testo a partire da un riferimento a Paul Valéry, secondo il quale sono le catene a dare le ali.<sup>8</sup> L'elemento più originale dell'intervento di Trieste riguarda la scelta di Fortini di ricorrere a un apparato terminologico riferito alle questioni metriche per discutere dei meccanismi dell'inconscio in relazione ai movimenti sociali:

[Valéry] alludeva alle catene volontarie che in letteratura vengono accettate, ad esempio, con i livelli di stile e con le forme metriche. Non pochi studiosi sono persuasi che il cosiddetto «verso libero» non esiste o solo in pochi casi particolari; anzi, la maggior parte di questi ultimi sarebbero tali soprattutto per contrastare testi di periodi storici che imposero più rigorose convenzioni formali. Sappiamo d'altronde che le strutture narrative di un buon racconto poliziesco obbediscono a

---

<sup>6</sup> OI, p. 989; il testo è poi inserito in F. Fortini, *Versi scelti. 1939-1989*, Einaudi, Torino 1990, p. 327 (in calce 1965), e con il titolo *Lingua e prigionia*, in NSO, p. 133, con aggiunta in calce dell'anno «1966»; cfr. SE, p. 1782. Per un commento retrospettivo di Fortini all'epigramma cfr. *infra*, 8.3.

<sup>7</sup> F. Fortini, *Psicanalisi e lotte sociali*, «L'indice dei libri del mese», marzo 1987; ora in NSO, pp. 223-238.

<sup>8</sup> Cfr. Luigi Pareyson, *Le regole secondo Valéry*, in «Rivista di estetica», 1962, 2, pp. 229-259; cfr. anche Id., *L'estetica di Paul Valéry*, in Id., *Problemi dell'estetica. II. Storia*, a cura di Marco Ravera, Mursia, Milano 2000, pp. 11-90 (cfr. in particolare *ivi*, p. 52).

regole non meno ardue e rigide di quelle metriche di un sonetto di Mallarmé. Quel sistema di convenzioni e di costrizioni che in un testo letterario viene obliterato ad un dato livello, l'autore lo ristabilisce ad un altro, come se non fosse possibile mai rinunciare all'ostacolo. E sembra che ciò valga anche per la prosodia e la metrica delle autogestioni psichiche individuali, a conforto di quelle concezioni antropologiche che si fondano sull'idea di una ambivalenza o radicale dialetticità del cosiddetto essere umano.<sup>9</sup>

Il paradosso di Valery di una libertà costruita a partire dalle catene ometterebbe tuttavia di ricordare – secondo Fortini – «che le ali dell'incatenato non possono dispiegarsi senza il momento della liberazione».<sup>10</sup> Tale processo coincide con un'idea di libertà in continuo divenire, *in cammino*, come egli dirà pochi anni più avanti a proposito del suo comunismo.<sup>11</sup> La terapia coinciderebbe allora con «l'insieme dei processi intenzionali messi in opera al fine di modificare rapporti fra gli uomini vissuti come sofferenza priva di meta, e trasformarli in rapporti fra gli uomini vissuti come sofferenza dotata di meta, ossia come una modalità della gioia».<sup>12</sup>

Nel testo del 1986 Fortini ha ancora in mente il portato attivo della forma in quanto forma di un dato contenuto, in grado di indicare, al di là dell'adorniano carattere di contestazione della realtà, una direzione all'esistenza, in vista di quella «gioia avvenire» che è il titolo di un suo celebre componimento pubblicato nel '47 su «Il Politecnico» e aggiunto nel 1967 a conclusione della seconda edizione di *Foglio di via*:

Potrebbe essere un fiume grandissimo  
Una cavalcata di scalpiti un tumulto un furore  
Una rabbia strappata uno stelo sbranato  
Un urlo altissimo.

Ma anche una minuscola erba per i ritorni  
Il crollo d'una pigna nella fiamma  
Una mano che sfiora al passaggio  
O l'indecisione fissando senza vedere.

---

<sup>9</sup> NSO, p. 224.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito la sua definizione di «comunismo in cammino» formulata in risposta alla domanda *Che cos'è il comunismo?* per il supplemento «Cuore» dell'«Unità», 16 gennaio 1989; ora in SE, pp. 1653-56; cfr. *infra*, 12.2.

<sup>12</sup> NSO, p. 224.

Qualcosa comunque che non possiamo perdere  
Anche se ogni altra cosa è perduta  
E che perpetuamente celebreremo  
Perché ogni cosa nasce da quella soltanto.

Ma prima di giungervi  
Prima la miseria profonda come la lebbra  
E le maledizioni imbrogliate e la vera morte.  
Tu che credi dimenticare vanitoso  
O mascherato di rivoluzione  
La scuola della gioia è piena di pianto e sangue  
Ma anche di eternità  
E dalle bocche sparite dei santi  
Come le siepi del marzo brillano le verità.<sup>13</sup>

L'ultima delle quattro stanze della poesia ricorda al lettore, con un lessico ancora attraversato da uno slancio parenetico che nel corso dei decenni verrà in parte smussato, il prezzo da pagare per una gioia «che non possiamo perdere / [...] perché ogni cosa nasce da quella soltanto», da conseguire pur non conoscendone la forma finale, ma a partire da una riflessione su questa inseguirla, «fissando senza vedere»; un bisogno che nasce dalla stessa necessità di figurare un soggetto rivoluzionario «che deve sapersi liberare dalle vanità connesse alla propria formazione estetica e dalla frivolezza di un'arte slegata dalla prassi». <sup>14</sup> La stessa espressione di Valery è presente in un'intervista del 1979, <sup>15</sup> dove Fortini insisteva ancora, in un contesto radicalmente mutato rispetto agli anni Cinquanta, sulla necessità di «strappare i fiori che ancora nascondono la catena» per mostrare la catena in tutta la sua realtà e per procedere a spezzarla». <sup>16</sup>

La «funzione terapeutica della libertà»<sup>17</sup> come dialettica in movimento consiste per Fortini nella capacità di compiere una scelta che sia inseparabile dalla stessa conoscenza del campo di scelte possibili; una scelta che prefiguri un progetto finalizzato a contestare l'autodeterminazione e l'immagine coscienziale di un individuo modellato dall'età dell'Illuminismo e da un'etica borghese, e che la teoria marxiana, psicanalitica e linguistica

---

<sup>13</sup> FV, p. 61.

<sup>14</sup> Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 110.

<sup>15</sup> Mauro Mauruzj, Donatello Santarone, *Franco Fortini. Le catene che danno le ali*, «I Giorni Cantati», I, 2-3, luglio-dicembre 1981 (ma effettuata nell'estate 1979), ora in UDI, pp. 298-310.

<sup>16</sup> UDI, p. 303.

<sup>17</sup> NSO, p. 233.

hanno dimostrato essere una costruzione mistificata del pensiero liberale.<sup>18</sup> La formula liberale di una libertà che finisce dove comincia la libertà altrui viene pertanto corretta da Fortini con una diversa concezione della libertà che comincia «esattamente, e soltanto, dove comincia la libertà di un altro», in un'ottica spinoziana secondo la quale *omnis determinatio est negatio*:

la condizione che chiamiamo di libertà – da qualcosa e per qualcosa – non è terapeutica o lo è solo se contiene in sé la possibilità di un superamento di se stessa ossia una obbligazione e un impegno, quindi una accettata limitazione di sé per un fine ed un orizzonte ulteriori.<sup>19</sup>

L'impiego del dispositivo metrico all'interno di un discorso condotto in termini etici ed estetici rimane stabile in Fortini lungo tutto il suo percorso di riflessione teorica e di pratica compositiva. Il «paradosso metrico» di Valery citato nell'intervento dell'86 sulla psicanalisi era già stato ricordato nel saggio di *Metrica e libertà* del 1957, che Fortini mutuava da un volume di Pierre Guiraud dedicato alle forme di versificazione del poeta francese.<sup>20</sup> In poesia, secondo Guiraud, la libertà è garantita dalla presenza di un'astrazione necessaria o di una forma vuota; quest'ultima diventa la condizione essenziale che libera le idee, le immagini e le parole solo dopo averle incatenate e imposto loro una completa sottomissione.<sup>21</sup> Tale ordine non deve tuttavia essere inteso come uno *schema* numerico, ma come momento dialettico ineludibile di una lacerazione costitutiva dell'uomo tra essenza ed esistenza, tra pensiero e azione, che non deve pertanto essere ricostituita, e per questo annullata nell'ordine della stasi, ma portata a compimento come movimento, come configurazione in grado di restituire nel presente il massimo grado di coscienza. Detta con le parole di Fortini: «il problema non è nell'ordine del semplice superamento di questa frattura perché la frattura si riapre immediatamente dopo [...]». L'idea e il perseguimento di questa divisione, l'andare identificando nella realtà le cose

---

<sup>18</sup> NSO, p. 232.

<sup>19</sup> NSO, p. 237 (c. vo dell'autore).

<sup>20</sup> Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valery. Étude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1953.

<sup>21</sup> « C'est dans la mesure où il est une abstraction et une forme vide qu'il est nécessaire à la poésie, et c'est par ce caractère même qu'il lui impose des mutilations et des sacrifices. Il est la condition essentielle d'une libération des idées, des images et des mots, mais il ne les libère qu'après les avoir d'abord enchaînés et leur avoir imposé une complète soumission. Cette antinomie n'est nulle part plus grande que dans un vers syllabique », *Ivi*, p. 41.

che sembrano unitarie e sono invece divise, questo è un compito intellettuale: un compito degli uomini in quanto intellettuali». <sup>22</sup>

L'estensione della dialettica tra necessità e libertà dalla riflessione sulla metrica a un'intera *vision du monde* costituisce pertanto la parte centrale dell'intervento di Fortini, in accordo con un'analogia parziale tra forma di vita e forme di scrittura ininterrottamente ridiscussa e ripensata dal poeta in relazione ai mutamenti delle condizioni materiali della letteratura e del ruolo dell'intellettuale in una società: tra le varianti del testo e le scelte di comportamento in funzione di un contesto, declinate a seconda dello spazio concreto di lotta e di trasformazione del pensiero in prassi. A differenza degli interventi situati tra gli anni Cinquanta e Sessanta, significative risultano le dichiarazioni di Fortini nell'intervista *Le catene che danno le ali* del 1979:

Non vedo per quale motivo non si debbano esaltare le catene che danno le ali, come diceva Valery della poesia, cioè le limitazioni di ordine retorico e linguistico. Tutto ciò vale anche al di fuori della poesia. Il movimento di rottura, di frattura delle norme, delle regole oppressive, non può non accompagnarsi con la istituzione di altre norme. Ogni massacro di aristocrazie è fondazione di un'aristocrazia. Il che non significa allora che tutto è inutile, che la storia si ripete continuamente. No, non è tutto inutile. Dove l'aristocrazia era quella dell'Ancien régime, diventa l'aristocrazia del civismo, del combattente per la causa rivoluzionaria, della *liberté ou la mort*. Anch'essa accetta i suoi limiti e le sue convenzioni. <sup>23</sup>

Nelle dichiarazioni pronunciate alla fine degli anni Settanta è possibile individuare il consueto atteggiamento di Fortini volto a unificare l'espressione letteraria alle scelte di azione sul mondo, con un'attitudine complementare ai saggi antecedenti alla sconfitta dei movimenti degli anni Sessanta; complementari ma certo opposti, in ragione di un radicale mutamento di segno che interviene nelle sue riflessioni teoriche. Se nei saggi della fine degli anni Cinquanta le scelte stilistiche venivano da lui collocate sullo sfondo di un discorso enunciabile – e dunque positivo – in un contesto in cui il critico-saggista poteva ancora riconoscersi in uno spazio sociale verificabile, benché progressivamente ristretto, viceversa, negli interventi successivi al '78-'79 – il «biennio più duro» di un *lungo addio* <sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> UDI, p. 302.

<sup>23</sup> UDI, p. 307.

<sup>24</sup> Nello Ajello, *Il lungo addio: intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma 1997.

– Fortini invitava il suo interlocutore a una pratica *negativa* della scrittura, volta piuttosto a indagare i nessi col potere riducendo le ali del linguaggio, in una «sorta di rigida dieta del sapere» motivata, nell'azione, da una rigorosa selezione delle forme, accompagnata cioè dal rifiuto di una pratica onnivora della lettura.

Secondo Fortini, «il problema non è quello di fornire a tutti la disponibilità di seimila parole [...] ma è quello di costringere chi ne sa dodicimila ad usarne solo la metà, che è cosa assai più severa, ardua e grave. Ciò comporta un allargamento della libertà e una diminuzione della libertà».<sup>25</sup> Prendiamo ancora un esempio. A fianco alla ripresa dell'espressione di Valery nella conferenza sulla terapia poco sopra citata, è da considerare la presenza, nella stessa intervista condotta da Mauruzj e Santarone nel 1979, di un'espressione identica che ritroveremo nel già citato intervento di *Metrica e biografia* discusso a Ginevra nel 1980: «credo, come diceva Lenin, che la libertà è un bene troppo prezioso per non razionarlo».<sup>26</sup>

Ancora nel '57, la funzione espressiva del metro risulta per Fortini direttamente proporzionale alla sua astrattezza, alla sua attitudine a porsi come forma vuota: «un metro, a rigore, non è tale se non quando è divenuto una conchiglia dove si ode un rombo impreciso».<sup>27</sup> Il metro si pone pertanto come una configurazione che trae origine da un'archetipica cadenza ritmica trasformata collettivamente in una formula rituale codificata, come la danza, il canto, la magia, la musica, la mimica, il cerimoniale. L'esempio più evidente di allusione metrica a una tradizione è – lo si è detto – il mantenimento della disposizione tipografica del testo – *l'a capo* – come fattore metrificante anche per i più liberi componimenti che si vogliono regolati dalla sola dizione verbale (in opposizione ai testi “incorniciati” da uno spazio bianco, Fortini situa le «prose metriche inconfessate»)<sup>28</sup>.

L'idea storico-formale della «utensilità» del metro – il suo procedere in accordo a una tradizione e a una storia delle forme – si costituisce pertanto nella riflessione fortiniana a

---

<sup>25</sup> UDI, p. 307.

<sup>26</sup> *Ibidem*; in MB, p. 44 si legge infatti: «Della poesia si può ripetere quel che durante la sua guerra civile Lenin disse della libertà: che è bene troppo prezioso per non doverlo razionare; nel senso, aggiunto, di *raisonner*, *rationaliser* e, perché no, *arraisonner*»; cfr. *supra*, capitolo 6. La stessa frase si legge anche uno scritto inedito su Pasolini che Fortini invia al poeta friulano nel 1958 (cfr. AP, p. 94).

<sup>27</sup> SI, p. 788.

<sup>28</sup> SI, p. 789.

discapito di una concezione innatista che pone l'ordine e l'armonia della composizione come uno schema preesistente nell'animo del poeta. La metrica sembrerebbe in grado di garantire, viceversa, 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 particolare)». <sup>29</sup> Ricordato da Fortini in una nota al saggio del '57, Charles Bally osserva a questo proposito:

Nous savons qu'un effet évocateur n'est très fort que lorsque la chose exprimée par le langage d'un milieu est vraiment familière à la mentalité moyenne. Ici, la question ne se pose, pour ainsi dire, pas ; la littérature n'est que la transposition de la vie tout entière, de la vie réelle, par quoi nous entendons la vie affective, c. à. d. nos rêves. La conséquence qui en découle est très simple, mais a une portée incalculable : le plaisir que nous trouvons à la forme littéraire d'une œuvre n'est qu'un vaste phénomène d'évocation, et repose sur une comparaison permanente et manifeste, tout inconsciente qu'elle soit, entre la langue de tous et la langue de quelques-uns. <sup>30</sup>

Come già per Fortini, anche per Wachtel la metrica è un fattore culturale, storico, non immediato, legato piuttosto a una continuità letteraria, a una tradizione. Nel formulare la sua «semantica metrica», <sup>31</sup> Wachtel riconosce, pur con differenze metodologiche notevoli, <sup>32</sup> il forte debito contratto nei confronti di Michail Gasparov, che nella sua *Storia del verso europeo* aveva tentato di ripercorrere la genesi di diverse forme di versificazione occidentali, tenendo conto in particolare degli scambi tra differenti culture e lingue, per arrivare a configurare un ipotetico e mai attestato verso indoeuropeo da cui si sarebbero in seguito sviluppati i versi vedici e, in contatto con questi, i metri eolici. <sup>33</sup> Per Gasparov, la continuità dell'esperienza poetica all'interno di una storia delle forme e di una geografia dei contesti è posta come carattere ineludibile per qualsiasi riflessione sulla metrica.

Wachtel osserva come a un livello forse preconsciouso, la risposta del lettore a una nuova poesia sia largamente determinata da un complesso di attese relative alla metrica. Per chiarire il concetto di aspettazione metrica del lettore, e quindi mostrare il carattere storico

---

<sup>29</sup> SI, p. 789.

<sup>30</sup> Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Librairie Georg, Genève 1951, p. 247.

<sup>31</sup> M. Wachtel, *The development of Russian Verse. Meter and its meaning*, cit., p. 22.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>33</sup> Michail Leonovič Gasparov, *Storia del verso europeo*, il Mulino, Bologna 1993.

della forma, il critico russo restituisce un esempio molto efficace, che qui mi sembra utile riportare:

Un esperto di musica che ascolta i primi due movimenti di un quartetto d'archi di Haydn si aspetta "automaticamente" che vi faccia seguito un minuetto, mentre un ascoltatore poco avvezzo alla storia della musica classica non compie alcuna anticipazione di questo tipo. La presenza o l'assenza di tali associazioni non hanno nulla a che fare con il genio o la chiaroveggenza, ma sono semplicemente il risultato di un'esposizione continua al suono e di un'educazione musicale. Se un lettore anglofono, senza alcun tipo di preparazione, riesce a comprendere le associazioni metriche e di genere del *limerick*, allora appare ragionevole che i poeti, che pensano razionalmente e costantemente alla forma, abbiano una percezione di gran lunga più sviluppata della sottile interazione tra metro e significato.<sup>34</sup>

Tra gli strumenti più efficaci impiegati per sviluppare e garantire – anche nel rifiuto – una tradizione delle forme, Wachtel iscrive la *parodia* in quanto processo fondato su un'intertestualità che testimonia in maniera palmare la necessità di un approccio storico all'analisi dei fatti letterari. Il critico russo denuncia infatti la difficoltà di quegli studiosi che vogliono comprendere una poesia isolandola dalla sua storicità di fronte al meccanismo di intertestualità della *parodia*, che inequivocabilmente esige la conoscenza del contesto di un'opera precedente.

Nell'opera di Fortini, gli esempi di allusione metrica sono attestabili sia come citazioni dirette di forme canoniche della tradizione – si pensi in particolare alla «frastagliata e ricca» vicenda del sonetto<sup>35</sup> – sia come rifacimenti di strutture più libere, più difficili pertanto da individuare, il cui potere allusivo conferma allo stesso tempo il loro carattere storico. Un esempio di intertestualità "parodica" nella produzione poetica fortiniana può essere riscontrato in *Il poeta servo* (1953), componimento inserito nella sezione intitolata *Una facile allegoria di Poesia ed errore* (1959):

Ho preso  
la mia fatica  
come un peso  
e la porto.

---

<sup>34</sup> M. Wachtel, *The development of Russian Verse. Meter and its meaning*, cit., p. 9-10.

<sup>35</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 274 e ss.

Voi che da mille anni  
portate il peso del mondo  
e ne ridete  
e ne morite

perdonate se vado così solo,  
se vado lento  
se non ho canto:  
sono un servo  
di molti padroni.

Lontani non pensano a me.  
Non sanno  
che li tradisco.

Non sanno  
che moriranno  
prima di me.

E se sparisco  
l'odio il riso l'inganno  
il loro il mio errore

saranno queste parole d'amore  
verità senza dolore  
aria libertà.<sup>36</sup>

Come accade in numerosi testi allusivi di Fortini, è possibile cogliere già dal titolo una forma di ironia straniante volta ad assecondare in apparenza un concetto al fine di superarlo nel corso dell'argomentazione. *Il poeta servo* allude a una contraddizione strutturale costitutiva nella scrittura poetica di Fortini: da una parte, la coscienza che la poesia «canta sempre alla tavola dei potenti»<sup>37</sup> («Sono un servo che servi hanno disarmato», scriverà in un altro suo componimento successivo);<sup>38</sup> dall'altra, conseguenza che si vuole causa, il tentativo di non rinunciare alla scrittura poetica, pur demistificandone, in virtù di una costante verifica con lo spazio extrapoetico, il carattere autonomo e sacrale: «una poesia disgiunta dalla coscienza vigile di tutto quel che poesia non è, si fa vino di servi

---

<sup>36</sup> PE, p. 143.

<sup>37</sup> *Opus servile*, SE, p. 1650.

<sup>38</sup> *Aprile 1961*, UVPS, p. 242.

truccati da signori». <sup>39</sup> Soltanto nella coscienza dell'estrema debolezza del poetico l'«inutile servo» di memoria evangelica può assumere un valore paradossalmente positivo.

*Il poeta servo* si presenta come «la più teatrale e più vecchia», forse la «meno ingannevole», delle arti poetiche redatte da Fortini in versi. <sup>40</sup> Un elemento che va certo sottolineato è il cortocircuito che si genera tra il contenuto del componimento e la sua organizzazione metrico-retorica. Il testo non soltanto viene strutturalmente organizzato *alludendo* alle atmosfere ungarettiane dei componimenti raccolti nell'*Allegria*; in esso sono inoltre presenti, in maniera del tutto controllata, alcuni termini chiave appartenenti a una poetica diametralmente opposta a quella che Fortini sta cercando di costruire (pur avendo praticato in precedenza gli stessi stilemi) negli anni di *Poesia ed errore*. <sup>41</sup> Vediamo alcuni esempi.

L'azione iniziale della poesia fortiniana allude al vissuto dell'«uomo di pena» de *I fiumi* («Ho tirato su / le mie quattr'ossa / e me ne sono andato [...]»), con scelte lessicali che rinviano a un universo ungarettiano sedimentato nella tradizione novecentesca italiana. La «fatica portata come un peso» è riconducibile a liriche come *Pellegrinaggio* («ho strascicato / la mia carcassa / usata nel fango») o *Natale* («Ho tanta / stanchezza / sulle spalle»). Il verbo *portare* è attestato con frequenza nel lessico ungarettiano: si pensi, ad esempio, alla terza strofa di *Italia* («Ma il tuo popolo è portato / dalla stessa terra / che mi porta / Italia») o a *Si porta* («Si porta / l'infinita / stanchezza / dello sforzo / occulto / di questo principio / che ogni anno / scatena la terra»). <sup>42</sup> D'altra parte, la spia allusiva più evidente, nel testo di Fortini, è data dal sostantivo «canto» collocato nella terza strofa («perdonate se vado così solo [...] / se non ho canto»), che esprime *in negativo* il più esplicito distanziamento dalla poetica ungarettiana della «parola tremante nella notte», il cui canto risulta essere quasi un epicentro – si pensi, tra tutti, a Moammed Sceab che «non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono» – di una fraternità non affrancata dalla

---

<sup>39</sup> F. Fortini, [Nota autobiografica indirizzata a P. Lawton], AFF, scatola XX, cart. 56, c. 1.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Si ricordi in MB, p. 54: «Quasi tutti i miei versi tra il 1940 e il 1955 rientrano, credo, in una delle seguenti due situazioni metrico-prosodiche: sillabati ungarettiani, proclami, manifesti, versi che paiono intenzionali traduzioni da qualche lingua germanica o slava oppure sequenze di endecasillabi, strofe di endecasillabi e settenari, quartine rimate, persino sonetti regolari, strofe lunghe e di rime complesse»; cfr. *supra*, 4.1.

<sup>42</sup> Le poesie di Ungaretti sono citate da Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1969.

servitù materiale dei padroni che fissano il prezzo dell'esistenza alienando l'uomo da se stesso e dagli altri.

Tuttavia, l'intenzione "parodica" di Fortini si manifesta, più che nel lessico, nell'assunzione di forme quali «meri contenenti».<sup>43</sup> La stessa strategia negativa di distanziamento può essere rilevata sul piano della metrica, il cui meccanismo allusivo può funzionare in ragione del fatto che la forma ungarettiana si è fissata nella tradizione e può, di conseguenza, essere riconosciuta socialmente dal lettore. Impiegando lo slancio verticale del componimento caratteristico dei testi dell'*Allegria*, Fortini suggerisce una fisionomia testuale che, in un'apparente continuità con la poetica di Ungaretti, finisce al contrario per ribaltarla dall'interno. Leggendo il testo fortiniano, sembra quasi di percepire il rumore di fondo di un contenuto verbale che letteralmente divora dall'interno la forma metrica – astratta e necessaria – come quel tarlo che da anni lavora «verso il cuore del legno morto»:<sup>44</sup>

Lontani non pensano a me.  
Non sanno  
che li tradisco.

Non sanno  
che moriranno  
prima di me.<sup>45</sup>

La particolare forma di allusione impiegata da Fortini – qui assunta con il termine problematico di "parodia" – prova dunque il carattere storico della metrica, mettendo a nudo la convenzionalità del discorso e rivelando il comportamento linguistico anche per quella forma in apparenza tra le più libere della tradizione novecentesca italiana, ovvero il versicolo ungarettiano. Tuttavia, più che alla parodia come genere – che in Fortini non è mai esibita, in virtù di un rispetto per la tradizione – si potrebbe ricorrere a un termine russo ricordato da Tynjanov citando un teorico della letteratura, poeta e autore di parodie dell'inizio del XIX secolo, Nikolai Fedorovich Ostolopov, ovvero *perepsn'*, letteralmente

---

<sup>43</sup> P. V. Mengaldo, *Introduzione* a F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, Mondadori, Milano 1974, poi *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Feltrinelli, Milano 1975; ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 417.

<sup>44</sup> *Il tarlo*, PE, p. 104.

<sup>45</sup> PE, p. 143.

«ricanto».<sup>46</sup> Il termine, che come osserva Tynjanov non si è imposto nel lessico critico, risulta quasi “inutilizzabile” per via della traduzione troppo precisa e letterale del lessema φῶδῆ; d'altra parte *perepesn'* consente di prendere le distanze dalla nozione tradizionale di “parodia” come genere, marcando l'accostamento dei concetti di parodia e di imitazione.<sup>47</sup> Il “ricanto” come «ripetizione del canto»<sup>48</sup> potrebbe dunque risultare più adatto per situare l'accostamento sopra descritto tra il testo di Fortini e la poetica del primo Ungaretti; una «ripetizione del canto» che – aggiungerei – deve ammettere la possibilità di un rispecchiamento semantico *negativo*, ovvero la «sottrazione del canto». Osserva ancora Tynjanov:

La variazione dei versi, propri e altrui, che si ha nella parodia, è un fatto evolutivo di enorme importanza. Lo è, ad esempio, la ripetizione del canto, così come lo è l'autoparodia, molto più frequente di quanto si possa supporre. [...] L'evoluzione della letteratura, e in particolare della poesia, non avviene solo mediante l'invenzione di forme nuove, ma soprattutto tramite l'utilizzazione di vecchie forme in funzione nuove. In questo processo svolgono un proprio ruolo, per così dire, di apprendistato, sperimentale, sia l'imitazione, sia la parodia. Ad esempio, il ruolo della parodia nell'opera di Nekrasov consiste nel trasferimento di vecchie forme a funzioni nuove, e in questo senso il suo apprendistato parodico presenta analogie con l'assimilazione di vecchie forme mediante l'imitazione, da lui stesso compiuta nella sua prima raccolta di poesie: si tratta di una sorta di secondo livello di apprendimento, mediante l'esperimento. Ciò non esclude affatto che queste opere abbiano un significato parodistico, un indirizzo non solo *verso* fenomeni vecchi, ma, in parte, anche *contro* di essi.<sup>49</sup>

L'alta carica di metricità del verso “libero” viene confermata dall'impossibilità di astrarre dal suo contesto una forma compositiva dotata al contrario di identità storica, dentro la quale sarebbe racchiuso l'intero universo di scelte etiche ed estetiche dell'Ungaretti poeta dell'*Allegria*. Tuttavia, la presa di distanza di Fortini non è riferita al

---

<sup>46</sup> Jurij Nikolaevič Tynjanov, *O parodii*, in Id., *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva 1977, tr. it. a cura e con una nota di Maria Di Salvo, *Sulla parodia*, in Massimo Bonafin (a cura di), *Dialettiche della parodia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1977, pp. 25-47. Cfr. anche Id., *Gogol' i Dostoevskij (K teorii parodii)*, Petrograd 1921, poi in *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929 [tr. it. *Dostoevskij e Gogol' (per una teoria della parodia)*, in *Avanguardia e tradizione*, tr. it. di Sergio Leone, Dedalo libri, Bari 1968, p. 168 e ss.]. Si veda inoltre Massimo Bonafin, *Parodia e modelli di cultura. Studi di teoria letteraria e critica antropologica*, Arcipelago Edizioni, Milano 1990.

<sup>47</sup> J. N. Tynjanov, *Sulla parodia*, cit., p. 33.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

solo sillabato ungarettiano, ma a un'intera pratica discorsiva assorbita e adoperata dallo stesso "poeta servo" nei suoi primi anni di formazione poetica, come dimostrano due inediti che Mengaldo data 1938:

Per le tue immagini  
inviolata parete  
bianca guarda la mente.

Scenda nella rete  
del sangue il tuo gelo  
altissima pace.

E soprattutto:

Da ventidue anni  
io sono vivo.

Quanti anni, ancora, di vita;  
di questi minuti che ora  
finisco.

Nella Tua mano ferita  
vincitore Gesù  
levami tu dal tempo.<sup>50</sup>

Per quanto obiettiva, la metrica non deve pertanto essere considerata come estranea al soggetto e al suo rapporto con il mondo. Per Fortini, essa risulta addirittura una legge saldata alla voce del poeta in ogni epoca (*lex inhaerens ossibus*), all'interno della quale si manifesta ciò che Goldmann chiama *vision du monde*.<sup>51</sup> Così concepita, la metrica, codificata e inserita all'interno di una tradizione, potrebbe allora essere assunta – per dirla con Arnaldo Soldani – come una *forma simbolica* riassuntiva di una precisa antropologia culturale, in analogia all'espressione coniata da Panofsky per indicare la prospettiva rinascimentale.<sup>52</sup> Tuttavia, mentre il carattere simbolico della prospettiva consente di

---

<sup>50</sup> PI, pp. 803-804; cfr. Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Bilibon, Milano 2017, p. 36 e ss.

<sup>51</sup> SI, p. 793; cfr. *infra* 7.2. A differenza della metrica come dispositivo (*dispositio*), la poesia – come dirà su Pasolini – «non è mai *inhaerens ossibus*, è sempre prima o dopo il soggetto», AP, p. XII.

<sup>52</sup> Cfr. Arnaldo Soldani, *Metrica, voce, temporalità. Appunti sparsi sulla tradizione italiana*, in Id. (a cura di), *Metrica italiana e discipline letterarie: atti del Convegno di Verona (8-10 maggio 2008)*, Edizioni del Galluzzo

esprimere l'estensione spaziale, la metrica, scandendo la durata dell'elocuzione – nel senso specifico di «produzione della catena parlata» –, simbolizza nella sua impalcatura l'estensione temporale.<sup>53</sup>

Nella pratica fortiniana, il valore simbolico della metrica si fa più evidente nelle composizioni che rivelano l'*inattualità* della forma metrica in relazione al contesto, ovvero nel cortocircuito generato con la materia verbale disposta all'interno del componimento. Il più celebre esempio di allusione alla tradizione nella poesia di Fortini è senz'altro rappresentato dalla *Sestina a Firenze*, composta – come indicano le date in calce – tra 1948 e il 1957, ma ritoccata nel congedo nel 1978, in occasione dell'uscita di *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*. La *Sestina a Firenze* rappresenta uno dei pochi esempi di sestina praticati nel Novecento poetico italiano, accanto – ma con intenti ed esigenze compositive del tutto differenti – al *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti, apparso in rivista appena un anno prima dell'inizio della composizione fortiniana, ovvero nel 1947.<sup>54</sup> Come ha già ricordato Mengaldo, è indubbio che Fortini abbia tenuto conto del modello ungarettiano, se non altro per tenerlo a debita distanza.<sup>55</sup> Per l'importanza che la *Sestina* assume nel rapporto tra libertà e coercizione nella poetica fortiniana, vale la pena riportare il testo per intero:

Sempre all'inverno delle torri un fiore  
si posa appena aprile apre la terra  
con il suo giunco d'aria e agita argento  
al riso desolato delle sale  
alle armi dei chiostrì. Un fiore d'erba  
d'aliti cauti anima le pietre.

Sterili strenue adolescenti pietre  
più del variare dei nuvoli in fiore  
e della virtù avara di ogni erba  
che corse le stagioni della terra  
foste scienza per me d'amaro sale  
impenetrabili torri d'argento

---

per la Fondazione E. Franceschini, Firenze 2009, pp. 233-264; ora in Id., *Le voci nella poesia: sette capitoli sulle forme discorsive*, Carocci, Roma 2010).

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>54</sup> G. Ungaretti, *Recitativo di Palinuro*, in «Poesia», n. 7, giugno 1947, pp. 98-99.

<sup>55</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 273; cfr. anche Gabriele Frasca, *La furia della sintassi*, Bibliopolis, Napoli 1992, pp. 380-88; Id., *L'equivoco dell'esilio*, DISF, pp. 167-183

e innanzi a voi negli inverni d'argento  
volli eguagliare entro di me le pietre  
essere asciutto scintillio di sale  
pensiero e forma limpida di fiore  
senza peso né ombra sulla terra  
senza perire più come fa l'erba.

Ma ora è la virtù breve dell'erba  
quanto mi resta invece, il breve argento  
degli steli che odorano la terra  
sui carri del tramonto. Alle tue pietre,  
città amara, mi guidi, ora che il fiore  
eterno al gelo delle torri sale.

Ritorno, in cima alla memoria sale,  
e ne sorrido, quel tempo: ero erba  
e sono, che dissolto al sole il fiore  
sibili rade sillabe d'argento  
al vento inaridito delle pietre  
e pieghi in pace l'ombra della terra.

Dunque verso quell'ombra alla mia terra  
vengo da sempre e alle deserte sale  
dei templi e delle logge dove il fiore  
di Firenze scolora antico e l'erba  
parla dei morti fra i marmi d'argento.  
Ma per questa mia pace ultima, pietre,

se il vento sale e il sereno alle pietre,  
se aprile grida argento, abbia la terra  
sempre chi l'erba e il tempo intenda e il fiore.<sup>56</sup>

Il meccanismo che regola la sestina lirica o arnaldiana è com'è noto stabilito dalle sei parole-rima disposte rigidamente, tramite la legge della *retrogradatio cruciata*, in sei strofe esastiche (36 versi) accompagnate da una *tornada* o congedo finale di tre versi.<sup>57</sup> Utilizzata da Dante, che esalta Arnaut Daniel in *Purg.* XXVI, e da Petrarca, la sestina ha esercitato sui poeti contemporanei un fascino per il suo meccanismo «imprigionante e

---

<sup>56</sup> PE, pp. 122-23.

<sup>57</sup> Aldo Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, pp. 580-83.

incantatorio».<sup>58</sup> In Fortini, tuttavia, la sestina non assume un valore di semplice *imitatio*; essa viene piuttosto inserita in un rapporto dialettico con la storia e con la tradizione. La scelta di utilizzare la variante dantesca del congegno arnaldiano – delle sei parole-rima, Fortini ne sceglie due (erba e pietra) che Dante utilizza per comporre *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*<sup>59</sup> – va interpretata come un'esigenza di riconfigurare attraverso la forma chiusa la traiettoria del poeta esiliato da Firenze, «città nemica» dalle «arche di sasso» (ancora un'allusione al decimo canto dell'*Inferno*) esplicitamente richiamata nel titolo stesso della sestina.

Il rapporto con la tradizione, materialmente concretizzato dalle pietre fiorentine, risulta pertanto non pacificato. Sul piano della forma, l'inquietudine con la storia si materializza nell'uso eccezionale degli *enjambement*, normalmente evitati nella sestina; ma soprattutto nel deragliamento dell'ordine delle sei parole-rima nella sesta stanza del componimento, che mette in crisi il meccanismo della *retrogradatio cruciata*, dove lo schema delle rime vorrebbe BDFECA e dà invece BDAECF. In altri termini, il meccanismo che regola la sestina si inceppa appena prima della *tornada* conclusiva: sono cioè scambiate 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 (“l'erba / parla dei morti fra i marmi d'argento”)<sup>60</sup>».

Come ha osservato Giovannetti, «l'infrazione metrica sottolinea [...] lo snodo semantico fondamentale della poesia».<sup>61</sup> L'intento dell'autore sembrerebbe non tanto di parodiare una continuità, ma di evidenziare piuttosto lo scarto dell'individuo con la storia, che assume nello specifico i connotati della città di Firenze, patria letteraria e, soprattutto, *biografica* del poeta. La rottura con la storia tramite l'alterazione dello schema più chiuso della tradizione letteraria occidentale veicola in Fortini un significato allegorico brutalmente negativo: nell'applicazione fortiniana della sestina, l'ingranaggio spezzato

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 582.

<sup>59</sup> Corrado Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in «Esperienze letterarie», IX (1984), n. 1, pp. 79-84 [poi in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli 1995, pp. 145-153]; cfr. anche Francesco Diaco, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 193, Fasc. 642, 2016. pp. 245-279.

<sup>60</sup> Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, pp. 160-162.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

restituisce all'esperienza formale la sua attualità, rivelando la distanza di una forma tradizionale e biografica rispetto al presente storico dell'autore che sta scrivendo. Se da una parte è dunque possibile registrare nella sestina la distanza *sincronica* rispetto ai luoghi e alle poetiche legate a Firenze, dall'altra ci troviamo ancora una volta di fronte a una problematica azione di «storia contro la storia» tipica delle classi rivoluzionarie, volta a far saltare il *continuum* per introdurre nel tempo degli orologi un nuovo assetto politico e sociale.<sup>62</sup> In uno scritto di quegli anni, lo stesso Fortini affermava:

Quando non possono più essere assunte come evasioni neoclassiche, le forme chiuse riappaiono come paradossale strumento di distruzione del sentimento, del contenuto; in musica, l'ultimo Stravinskij. Accenno prudentemente a queste possibilità perché non vorrei si dicesse che questa mia è un'altra delle continue, e snervanti, «attese della poesia». La «grande poesia» non la si attende, né la si spera, ma, se la si sa fare, la si fa; e la si riconosce.<sup>63</sup>

Il meccanismo inceppato della sestina esprime inoltre l'errore della poesia che dà il titolo alla raccolta del 1959; errore che, secondo il poeta, suggerisce «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».<sup>64</sup> L'allusione a formule fisse della tradizione che introducono, «col loro essere-così-*a priori*, una distanza critica del soggetto dall'oggetto e del testo da ciò che ne sta fuori, raffreddando l'espressione»,<sup>65</sup> va dunque posta come istanza costitutiva di *Poesia e errore*. Rispetto alle strutture tradizionali riscontrabili in *Foglio di via* si registra in questa seconda raccolta uno smottamento formale notevole, che porterà Fortini a elaborare, in *Una volta per sempre* e in *Questo muro*, un superamento più consapevole della stasi dei «dieci inverni», sperimentando forme e misure derivate come vedremo da Brecht (in particolare, nella sezione *Traducendo Brecht*) e in qualche modo da Goethe.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Per l'interpretazione allegorica della *Sestina a Firenze* e il suo rapporto con la filosofia della storia di Benjamin, cfr. P. V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, cit., p. 413 e ss.; Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, cit., p. 388;

<sup>63</sup> *Poesie 1952*, in SI, p. 475.

<sup>64</sup> PE, p. 215.

<sup>65</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 271.

<sup>66</sup> cfr. *infra*, capitolo undicesimo.

Oltre alla *Sestina* e a *Il poeta servo*, risultano indicativi sulla stessa linea interpretativa componimenti quali *Falso sonetto* – che non a caso inaugura la sezione di *Poesia e errore* intitolata *Una facile allegoria* –, *Quartina* (di probabile ascendenza éluardiana)<sup>67</sup> o ancora *Canzone*, che della «canzone» ha soltanto la divisione in strofe (quattro), essendo queste di misure e strutture del tutto diverse le une dalle altre e poco abbellite da rime;<sup>68</sup> o ancora *Distici*, con l'allungamento dell'ultimo verso nell'undicesimo distico che, rispetto ai precedenti endecasillabi, è scandito da cinque accenti forti a sostegno delle quindici sillabe («O senza moto aspettare, perché / la vena della notte il giorno realmente disseti»); nonché il suo prolungamento in *Metrica e biografia*.<sup>69</sup> Basti ricordare come, nella già citata *Altra arte poetica*, l'autore affermava in poesia l'esistenza di un motivo «semi modulato semi tradito» che «può tornare a memoria»; «un senso diverso / che può darsi all'identico»<sup>70</sup> come una sestina praticata da Dante a Firenze, ora inconciliabile con la *biografia* e con la storia di un ospite «ingrato» della tradizione.<sup>71</sup>

Va del resto precisato che Fortini è «un poeta più della continuità che delle rotture».<sup>72</sup> Alludendo alle forme della tradizione e abbandonando parallelamente alcuni dei costituenti originari, la sua poetica si colloca in prossimità di un classicismo o di un manierismo, piuttosto che di uno sperimentalismo o avanguardismo. La metrica assume per lui una funzionalità reale e non va d'altra parte intesa come un astratto contenuto imperativo. La capacità della forma metrica di porsi come presenza obiettiva e di distinguersi come struttura garantisce il reale fondamento di una verità ritmica dialetticamente in tensione con una menzogna metrica in quanto elemento essenziale della sintesi. Nelle sue *Lezioni di estetica*, Hegel insiste sul carattere formativo della versificazione nell'elaborazione del comportamento teoretico:

---

<sup>67</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 278; cfr. anche Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, M. Pacini Fazzi, Lucca 1992.

<sup>68</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 272.

<sup>69</sup> Cfr. *supra*, 4.1.

<sup>70</sup> PE, p. 206; cfr. *supra*.

<sup>71</sup> «I metri tradizionali, quando vengono adottati in forma vicina a quella “grammaticale”, sono trattati come forme simboliche della tradizione poetica tutta intera: il poeta può solo “parodiare” questa tradizione, manipolarla per esprimere l'impossibilità di un accordo pieno con essa (si pensi al caso già ricordato delle terzine di Pasolini), oppure anche semplicemente evocarla contro la “bruttura” dei contenuti: tale sembra ad esempio il caso dei sonetti di poeti come Giorgio Caproni e Franco Fortini», Claudio Marazzini, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, «Metrica», II, 1981, pp. 189-205, citato da Pietro G. Beltrami, *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2015, p. 445.

<sup>72</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 287.

[Attraverso l'elaborazione dell'esteriorità del contenuto si produce il comportamento teoretico, giacché noi non ci sprofondiamo nel contenuto come in un immediato, ma lo abbiamo dinanzi a noi come qualcosa di formato dallo spirito]. Essa è il respiro esteriore, il tono generale del tutto, e in essa poi accade che, giacché da questo lato l'esteriorità è formata per se stessa, ci sia in ciò un affrancamento dell'animo dalla serietà del contenuto, poiché noi lo abbiamo come un che di oggettivo dinanzi a noi. Il contenuto viene posto al di fuori di noi e viene cagionato il comportamento teoretico.<sup>73</sup>

Secondo Fortini, affermando che «il suono delle parole dev'esser considerato un fine in sé, onde “rendere meno pressante la serietà del contenuto e più liberi il poeta e l'ascoltatore”», Hegel conferisce all'espressione metrica «una funzione catartica e propriamente etica».<sup>74</sup> Tuttavia, al contrario di Hegel, Fortini configura la metrica come un meccanismo in grado di rendere non tanto meno pressante la *serietà* del contenuto, bensì più pressante, destinato cioè ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione per il fatto di proiettare il testo all'interno di una dimensione obiettiva.

In questo senso, Fortini considera l'astratta regolarità della metrica come strumento di «straniamento», termine coniato com'è noto da Šklovskij e centrale nella costruzione della poetica brechtiana: «l'astratta regolarità metrica è strumento di *Verfremdung*, destinata ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione, a proiettare quest'ultima in una dimensione obiettiva».<sup>75</sup> Nella pratica compositiva – dunque al di là della speculazione teorica dei suoi saggi – la metrica viene dunque intesa come un meccanismo negativo, di *straniamento*, rispetto a una realtà obiettiva. Sono gli anni in cui l'autore – lo ricordiamo – superando la funzione-Éluard, adotta progressivamente il modello di composizione brechtiano.

La metrica come mezzo di straniamento favorisce la messa in evidenza di uno scarto formale tra il testo composto con uno strumento obiettivo e il linguaggio della comunicazione, portando all'estremo il carattere di contestazione della forma nelle finalità

---

<sup>73</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lezioni di estetica: corso del 1823*, Laterza, Roma 2000, p. 269.

<sup>74</sup> Segnalo un refuso nel «Meridiano» (SE), già presente in *Saggi italiani* (nuova edizione), Garzanti, Milano 1987, p. 333: non si tratta di «rendere meno *presente*» ma di «rendere meno *pressante* la serietà del contenuto». Cfr. *Metrica e libertà*, in «Ragionamenti», III, 10-12, 1957p. 271 e *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974 p. 309 (in entrambi è attestata la lezione corretta).

<sup>75</sup> SI, p. 792.

pratiche di critica e di riappropriazione del contenuto formale detenuto dalla classe dominante. In *Poetica in nuce*, Fortini confermerà il carattere “rivoluzionario” della tradizione rivendicando l’intenzione di prediligere le forme morte, «purché ben morte», alle innovazioni,<sup>76</sup> chiarendo in questo modo il senso dell’affermazione di Mandel’štam secondo cui «la poesia classica è poesia della rivoluzione».<sup>77</sup> Il «paradosso metrico», che pone la metrica sia come forma astratta – elemento di eccezionalità e di separazione – sia come presenza obiettiva in grado di garantire razionalità e ordine, permette di assegnare alla struttura formale un posto privilegiato all’interno della comunicazione, per mezzo soprattutto della sua natura ambivalente, ovvero il suo essere dentro e fuori dalla lingua. Secondo Fortini, infatti, «ogni elemento della creazione poetica può presentarsi come portatore di necessità astratta o dovere retorico», ma il metro, in virtù della propria ambivalenza, è uno dei meno diretti, «proprio perché il sistema di segni ritmico su cui si fonda non è il sistema dei segni della lingua».<sup>78</sup>

Come abbiamo osservato sopra per *Il poeta servo* e, soprattutto, per la *Sestina a Firenze*, la metrica come strumento di *Verfremdung* garantisce al soggetto la possibilità di posizionarsi discorsivamente in relazione o in opposizione non solo rispetto a una tradizione, ma a un intero assetto di valori e di scelte formali caratteristiche di una data storicità. In questa prospettiva, più la forma è distante dal contenuto, maggiore sarà l’effetto di attrito del testo – e dunque l’urto con il linguaggio referenziale – rispetto al presente, al fatto di cronaca. Il metro risulta pertanto dotato di una funzione di mediazione, ancora investito, come sottolinea Fortini, di un paradosso imprescindibile: «esso è, immediatamente, l’evocazione di una regola, quindi di un “pensiero” obiettivo, esterno, sociale; la percussione simmetrica di un certo numero di arsi e tesi crea immediatamente un’area di consenso culturale; al tempo stesso, l’effetto di estraniamento, di distruzione dell’interesse, il supporto che esso offre alla creazione del “linguaggio convenzionale” dell’opera letteraria fanno sì che esso cooperi ad allontanare quest’ultima dal “consenso” primitivo».<sup>79</sup> L’esempio più evidente di attrito violento tra forma e contenuto può essere riscontrato nell’ultima produzione poetica di *Composita solvantur*

---

<sup>76</sup> OI, p. 963.

<sup>77</sup> QF, p. 149.

<sup>78</sup> SI, p. 793.

<sup>79</sup> SI, p. 797.

(1994), dov'è presente un componimento intitolato *Lontano Lontano*, la più celebre delle sue *Sette canzonette del Golfo*:

Lontano lontano si fanno la guerra.  
Il sangue degli altri si sparge per terra.

Io questa mattina mi sono ferito  
a un gambo di rosa, pungendomi un dito.

Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.  
Oh povera gente, che triste è la terra!

Non posso giovare, non posso parlare,  
non posso partire per cielo o per mare.

E se anche potessi, o genti indifese,  
ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!

Potrei sotto il capo dei corpi riversi  
posare un mio fitto volume di versi?

Non credo. Cessiamo la mesta ironia.  
Mettiamo una maglia, che il sole va via.<sup>80</sup>

La poesia è scandita da sette distici di doppi senari a rima baciata che, attraverso il cortocircuito con il contenuto, ribaltano l'illustre esempio manzoniano del primo coro dell'*Adelchi*, rimandando piuttosto ai ritmi utilizzati per la composizione delle filastrocche o delle ninnenanne per bambini. L'atrito formale della canzonetta conferma l'osservazione di Tynjanov secondo il quale il metodo più sicuro ed efficace della parodia in versi è la parodia dell'intonazione o della melodia.<sup>81</sup> L'attacco allude ancora una volta – come segnala anche Mengaldo<sup>82</sup> – a un lirica ungarettiana («Lontano lontano / come un cieco / m'hanno portato per mano»),<sup>83</sup> ricollocata entro un contesto deliberatamente

---

<sup>80</sup> CS, p. 528; per una bibliografia critica e un esame delle altre *Canzonette*, si veda Roberto Talamo, *Per una lettura delle «Sette canzonette del Golfo» di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato. Rivista online del centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini», 16 giugno 2009

<http://www.ospiteingrato.unisi.it/per-una-lettura-delle-sette-canzonette-del-golfo-di-franco-fortini/>

<sup>81</sup> J. N. Tynjanov, *Sulla parodia*, cit., p. 37.

<sup>82</sup> Cfr. P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 282.

<sup>83</sup> G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 106.

“parodico” rispetto a una tradizione letteraria; ma soprattutto amaramente beffardo nei confronti della possibilità stessa della letteratura e della poesia di fronte agli eventi traumatici della storia. Le *Sette canzonette del Golfo* furono infatti scritte da Fortini nel 1991, nell’anno in cui «una operazione di “polizia” tra il Golfo Persico e Bagdad ammazzò centinaia di migliaia di persone, aprendo nuova era nelle relazioni internazionali». <sup>84</sup> Alle immagini della Guerra del Golfo riportate dai media con narrative stereotipate – non critiche –, Fortini oppone la forma volutamente “straniante” della canzonetta. Ad eccezione dei due sonetti «sarcastici per arcaismo» <sup>85</sup> – *Gli imperatori* e *Aprile torna* –, le altre delle sette composizioni sono costruite su versi parisillabi: ottonari (*Ah letizia; Se la tazza; Se mai laida*) e decasillabi (*Come presto*). Sono ritmi «del ridicolo o della Storia» che qui diventano «del ridicolo della Storia: la tragicommedia della propria impotenza di fronte all’ingiustizia di un rapporto di forze». <sup>86</sup>

In *Lontano lontano*, il registro comico dei doppi senari si scontra violentemente con il contenuto tragico delle operazioni militari; nonché con l’impossibilità del poeta di intervenire direttamente sulla realtà tramite un’azione pratica *in loco*. In mancanza di conoscenze della lingua araba e inglese, tanto più piegato alle leggi della vecchiaia («mettiamo una maglia che il sole va via»), il poeta si ritrova in esilio («non posso parlare»), senza interlocutori, questi ultimi ormai dissolti in un filoamericanismo unanime che, com’era accaduto durante la Guerra dei Sei Giorni raccontata nei suoi *Cani del Sinai* (1967), non concedeva spazio a un’opposizione critica, ancor più schiacciata dai media *mainstream*. Fortini è costretto ancora una volta a fare i conti con lo scarto tra la poesia e la realtà, tra il pensiero e l’azione («Potrei sotto il capo dei corpi riversi /posare un mio fitto volume di versi?»). <sup>87</sup> In una nota introduttiva alla poesia, Walter Siti osserva:

La leggerezza è voluta e patita, non rientrava nel suo carattere: è un surrogato del silenzio. “Lontano lontano” si dice nelle fiabe, ma è anche il titolo di una canzone di Tenco; era pure la consolazione degli italiani in quel momento, per fortuna sta succedendo così lontano, il sangue era degli altri: la sproporzione di forze si rivelò pazzesca, un battaglione iracheno si arrese a una troupe della Rai – era una guerra a

<sup>84</sup> CS, p. 581.

<sup>85</sup> Walter Siti, *La voce verticale. 52 liriche per un anno*, Mondadori, Milano 2015, p. 196.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Il «fitto volume di versi» è un riferimento a F. Fortini, *Versi scelti 1939-1989*, Einaudi, Torino 1990; cfr. ancora W. Siti, *La voce verticale. 52 liriche per un anno*, cit., p. 197.

senso unico. Ecco allora che scatta, parodistico, il confronto tra le ferite belliche e la puntura di una rosa. Non dice “succhiandomi il dito” ma “succhiando *quel* dito”, come se l’insopportabilità del sangue rendesse estraneo perfino il proprio corpo.<sup>88</sup>

La densità del contesto determina pertanto l’efficacia – o l’inefficacia – della forma metrica, che in quest’ultimo caso – riferita a un pensiero esterno, a una passiva area ideologica, situazionale – suona quasi come uno «sberleffo».<sup>89</sup> Ma la risposta alla «mesta ironia» non tarda ad arrivare. In *Appendice di light verses e imitazioni* lo stesso Fortini colloca la più esplicita “palinodia” del suo fare poetico più recente. Il discorso sulla metrica rimane dunque all’interno della contraddizione, se non addirittura esposto alla sconfitta. È la conferma dell’impossibilità della poesia di distaccarsi, in un’estetica assoluta, dall’azione pratica, se non come menzogna travestita da verità sacrale, ma pur sempre “inutile”:

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

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

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

---

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*. Siti sottolinea la semplicità dello stile fortiniano della canzonetta, dov’è assente la parola «difficile o astrusa», o qualsiasi «citazione colta». In realtà, come ha osservato Felice Rappazzo, *Lontano lontano* ha come ipotesto – certo, ancora in forma parodica, allusiva a una tradizione in rovina di cui fa parte lo stesso autore del componimento – alcuni versi del *Faust* di Goethe tradotto da Fortini per Mondadori: «Di festa o di domenica il meglio che ci sia / per me è parlar di guerre e di tempi di guerra / mentre laggiù, in quei posti lontani, in Turchia / i popoli si scannano. / Te ne stai alla finestra, ti bevi il tuo bicchiere, / guardi andare giù sul fiume le barche colorate. / A casa si torna contenti, la sera / E benedici la pace e il tempo di pace» (*Faust*, vv. 860-867, trad. it. F. Fortini). Accogliendo la lettura di Rappazzo, il punto di vista di Fortini coincide in termini parodici con quello del cittadino borghese del *Faust*, amplificando ulteriormente la scissione tra azione e passività di fronte agli eventi della storia (Felice Rappazzo, *La funzione degli ipotesti nella poesia di Franco Fortini: verticalità, straniamento, riscrittura*, intervento inedito discusso in occasione del convegno internazionale «Il secolo di Franco Fortini: conversazioni nel centenario della nascita», Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego di Varsavia, 19-20 maggio 2017).

la luna di aprile sullo Eichhorn, a mezzanotte,  
e la stellina d'oro dello Jungfraujoeh, Disneyland.  
(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare).<sup>90</sup>

Pur formulando la palinodia in quest'ultimo componimento, le *Sette canzonette del Golfo* non vengono escluse dall'ultima raccolta di Fortini. *L'Appendice di light verses e imitazioni* serve pertanto a controbilanciare l'organizzazione macrotestuale, confermando il carattere ineludibile della contraddizione. Il compito di una sintesi è affidato al lettore, che deve chiudere il libro di poesia e trovare, fuori dalla finestra, una nuova strategia di appropriazione – simbolica e non – del mondo e della storia, senza del resto dimenticare il momento astratto della metrica come uno dei poli essenziali della dialettica. A proposito di quest'ultimo punto, va certo evidenziata la presenza di uno scheletro di sonetto come struttura portante di *Considero errore*, ma che del sonetto conserva soltanto la disposizione tipografica delle due quartine e delle due terzine. Lo stesso errore della poesia ha dunque bisogno di un orizzonte storico entro cui collocarsi, per formulare un'intenzione che sposta i confini di una progettualità di poco oltre l'immediato domani, in una collettività edificabile attraverso un movimento dialettico continuo rispetto a una soggettività che deve allo stesso tempo recuperare la propria *presenza* nel mondo e nella storia. «La “civiltà” potrebbe non essere altro che questo: il discorso ininterrotto sull'indicibile e la sua trasmissione».<sup>91</sup>

## 7.2 La metrica, il lamento

Circa un anno prima di pubblicare il saggio di *Metrica e libertà*, Fortini recensisce sull'ottavo numero di «Ragionamenti» *Le dieu caché* di Lucien Goldmann,<sup>92</sup> tradotto nel 1961 insieme a Luciano Amodio per l'editore Lerici.<sup>93</sup> Come spesso accade nella scrittura fortiniana, la recensione al saggio di Goldmann si configura come un ulteriore spazio di

---

<sup>90</sup> CS, p. 573.

<sup>91</sup> NSO, p. 178.

<sup>92</sup> F. Fortini, *Goldmann: «Visions du monde» e marxismo* [a proposito di L. Goldmann, *Le dieu caché*], «Ragionamenti», II, 8, dicembre 1956-gennaio 1957, pp. 138-141; con il titolo *La «vision du monde» chez Lucien Goldmann*, in «Arguments», I, 3, aprile-maggio 1957, pp. 29-32; ora in VP, pp. 226-33.

<sup>93</sup> Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris 1955 (trad. it. Franco Fortini, Luciano Amodio, *Pascal e Racine: studio sulla visione tragica nei Pensieri di Pascal e nel teatro di Racine*, Lerici, Milano 1961).

azione per estendere e prolungare un discorso sulla critica coerente a un'intera *biografia* intellettuale. La recensione è rivolta e calibrata a precisi interlocutori, chiamati a prendere parte a una discussione sulla questione del ruolo della cultura e dell'intellettuale all'interno della società. Per il Fortini lettore di Goldmann, si tratta nello specifico di distanziare il proprio punto di osservazione – e, di conseguenza, la sua azione intellettuale – dalle posizioni più integralmente sociologiche del pensiero marxista, innestando, a partire dalle contraddizioni del saggio, una critica volta alla pianificazione culturale italiana, in linea con le proposte tracciate nel supplemento della stessa rivista pubblicato nei numeri 5-6 del 1956.<sup>94</sup>

Presentando le tesi di fondo di Goldmann, per il quale, secondo Fortini, il marxismo avrebbe conservato e superato la visione tragica, l'autore della recensione può contestare la *forma* del ragionamento goldmanniano basato su coppie antinomiche che non vengono retoricamente mediate e ricalcano piuttosto un moto pendolare che tradisce la dialettica sulla quale lo stesso pensiero marxista è imperniato.<sup>95</sup> Contro l'ambiguità del dramma romantico e della tragedia come «tenebra», il Goldmann di Fortini rivendicherebbe l'«oltranza eroica dello spirito della tragedia, nella discendenza Pascal-Kant-Marx-Lukács».<sup>96</sup> Secondo Fortini, nell'atto stesso di negarli e di risolverli in una ragione e lucidità che è della tragedia e dello spirito classico, Goldmann riproporrebbe gli interrogativi di un'etica marxista, vera scommessa dell'intellettuale organico ma non amministrato o professionalizzato da un sistema burocratico gestito dal «volto bifronte dell'organismo mediatore e demiurgo», il Partito, che finisce per appartenere a un universo più drammatico che tragico; «un universo di bisogni, brevi come l'olfatto del cane da tartufi».<sup>97</sup> Secondo Fortini:

Per aver garantita la sua libertà tragica dalla mediazione compromissoria della società, l'uomo non ha bisogno di essere *effrayé* dal silenzio degli spazi infiniti; per dire di no al Grande Animale del presente non ha bisogno di «scommettere» su di un comunismo-avvento ai confini della storia: al confine del prevedibile e dell'imprevedibile, dove finisce il cerchio di luce della vita associata e comincia la radura del non-ancora o del non-più umano, l'uomo può, anzi deve ormai, rimettere

---

<sup>94</sup> *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana*, «Ragionamenti», anno I, n. 5/6.

<sup>95</sup> VP, p. 230.

<sup>96</sup> VP, p. 226.

<sup>97</sup> VP, p. 228.

continuamente in discussione il patto che lo lega al suo gruppo, classe e nazione (e al suo genere stesso) in un moto di rifiuti e di accettazioni successive e responsabili, che esclude la «scommessa» senza tuttavia eliminare il rischio.<sup>98</sup>

Il nome di Goldmann compare anche in *Metrica e libertà*, dove è possibile di fatto individuare, sollevando il sottile velo della critica stilistica, una parziale controproposta di Fortini a un'etica comunitaria differente rispetto a quella veicolata in *Le Dieu caché*. In *Metrica e libertà*, il sociologo francese viene chiamato in causa non soltanto in relazione al suo modo di intendere il concetto di *vision du monde* – parte del titolo della recensione fortiniana –; egli interviene inoltre attraverso il riferimento alla Fedra, vera figura in grado di riassumere l'intero significato del libro di Goldmann, il cui errore sarebbe quello di farci credere che il marxismo abbia superato-conservato la tragedia. Secondo Fortini, la Fedra raciniana sarebbe in grado di tradurre l'esistenzialismo giansenista nella sociologia marxista. Contrariamente all'interpretazione «inammissibile» di Spitzer – «che vede in Teseo l'eroe del *desengaño* barocco» – la Fedra di Goldmann sembrerebbe recuperare, contro gli intenti dell'autore del saggio, una dimensione esistenziale della tragedia nascosta da «molta sociologica eloquenza». Coerente alla creazione di un'etica che faccia i conti con la forma tragica, Fortini propone una lettura stilistica dell'opera raciniana «immediatamente dopo o insieme a quella ideologica», la cui storicità non può essere svincolata dalla lettura critica della stessa forma. Secondo l'autore, infatti:

la cosiddetta “forma” raciniana, o chiamatela la sua melodia, il timbro della sua *Dämpfung*, la sua “dolcezza”, è essenziale per intenderne lo stesso schema ideologico, e anzi non si darebbe tragedia, non ci sarebbe “rifiuto del mondo” se non fosse pòrto, nello stesso gesto, il mondo; se il mondo e la speranza non avvolgessero in ogni momento i personaggi tragici nell'onda insinuante della dolcezza; se, diciamo, il flauto dell'elegia non li chiamasse sempre, non li invitasse perpetuamente a uscire di scena, *loin du regard de Dieu*.<sup>99</sup>

In questa proposta di interpretazione del marxismo tramite l'organizzazione della scrittura di Racine, Fedra appare nella continuità storica, nel *relais culturale* che giunge fino al presente, invitando il lettore ad accogliere la contraddizione e opporre a essa un

---

<sup>98</sup> VP, p. 231.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

superamento, a partire da un'identificazione formale tra il personaggio che parla nei versi della tragedia e il lettore che partecipa alla storia e ne assorbe i movimenti e i silenzi. Lo sguardo a una forma come forma di un dato contenuto, come intenzione e progetto di una società da realizzare, risulta coerente al discorso critico che Fortini sta conducendo in questi anni, in aperta tensione con le forze esterne al testo che portano lo scrittore-poeta a formulare una nuova nozione di impegno. All'altezza del '56, e dunque dopo la crisi dei comunismi internazionali, il superamento reale della società capitalista non è più incarnato – o almeno non totalmente – dalla classe operaia di «mezza Europa socialdemocratizzata». Secondo Fortini, quei *dannati sulla terra* di cui Fedra è l'esempio si spostano altrove, in altri continenti; o rimangono in noi, «nelle zone depresse d'ogni nazione e individuo».<sup>100</sup> Negato il mandato sociale di cui parlava Majakovskij, il cammino per liberare l'uomo dall'oppressione – che se non utopico è per lo scrittore un percorso necessario battuto dalla “speranza” – deve adesso trasformarsi in un «combattimento di retroguardia» (un mandato sociale che non viene dal Partito ma da una implicazione sociale).<sup>101</sup> Ristretta la prospettiva rivoluzionaria totale, il tasso di ossigeno di una data società si abbassa al punto da riproporre interrogativi che diventano etici: «mai la totalità diviene così evidente e perentoria come quando la realtà appare spezzata in uno specchio spezzato».<sup>102</sup>

Si spiega così il valore etico che la Fedra assume in *Metrica e libertà*, al di là di un discorso condotto in termini puramente estetici. La presenza di un lessico e di un personaggio esplicitamente connesso alla recensione pubblicata sulla stessa rivista si configura infatti come una sorta di rivendicazione di una lettura stilistica che contenga altresì delle istanze etiche, oltre che un programma di allontanamento estetico rispetto alle posizioni formali del post-ermetismo o del vitalismo avanguardista. Si potrebbe quasi azzardare che una parte del saggio sulla metrica sia una forma indiretta di risposta al vuoto lasciato da Goldmann nel suo saggio. La metrica, da intendersi ancora come paradigma mentale, assume in questo caso una funzione di contenimento del disordine

---

<sup>100</sup> Cfr. anche UDI, p. 51: «Dopo l'ultima tentazione, quella di identificarsi con l'inconscio, si ritorna alla ragione e alla storia, con l'esigenza insoddisfatta di recuperare anche la “parte maledetta” di noi».

<sup>101</sup> cfr. relazione presentata da Romano Luperini in occasione del convegno tenuto all'Università di Padova l'11 e il 12 dicembre 2017, “Fortini '17. Per Franco Fortini in occasione della nascita”, consultabile online: <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/733-la-critica-secondo-fortini.html>

<sup>102</sup> VP, p. 233.

dell'esperienza soggettiva in relazione al *mondo*. Essa ha per Fortini il compito di «esprimere l'essenza ultima di certi conflitti»:

Dicendo «allegorie di altre necessità» si vuol dire una cosa assai ovvia e cioè che talvolta è dato proprio alla metrica esprimere l'essenza ultima di certi conflitti, onde i cinque atti della tragedia classica francese sono la forma cerimoniale del prolungato supplizio dell'eroe, o martirio delle forme e dell'etichette, e Fedra non cozza solo contro il destino ma dà del capo, armoniosamente, contro le pareti dello stile tragico e le doppie colonne degli alessandrini; e non solo contro l'inafferrabilità del proprio volto interiore ma contro le fughe prospettiche delle scene, dei tempi, del verso bianco e fin contro gli scoscendimenti della giustapposizione degli stili lotta l'eroe elisabettiano.<sup>103</sup>

Nella tragedia di Racine, Fedra tenta inutilmente di umanizzare la propria bestialità in un «mondo» costruito su valori e regole ferree; di immettere il proprio vissuto nella storia, necessaria agli uomini per *produrre* la propria vita in maniera determinata.<sup>104</sup> La dialettica tra storia e natura, tra impulsi soggettivi e formule cerimoniali collettive, si fissa nella tensione discorsiva tra forze centrifughe della scrittura e strutture metriche. Fedra può mettere in scena il portato di una forma tragica nel movimento furioso della sintassi che si infrange sulle sbarre immaginarie dell'alessandrino, il quale, oltre ad assumere la funzione di contenimento delle forze, di prigionia, permette di formalizzare intersoggettivamente l'esperienza del suo destino. Sormontare quelle pareti, abatterle, significherebbe uscire dalla storia, dalla vita; e dunque a morire.<sup>105</sup> Scegliendo il suicidio, Fedra porta a compimento la destrutturazione dell'io, riappropriandosi *in extremis* di un corpo che non è più mediato con il mondo, ma torna ad essere mera organicità. Nell'atto stesso di morire, Fedra rivendica in un certo senso, pur negandolo, il desiderio come pura appropriazione del corpo che, scontrandosi con l'altro, getta la propria *presenza* nell'oltraggio, ovvero fuori da un mondo inteso non già come «realtà» assoluta, che porterebbe a un realismo ingenuo e infruttuoso, ma come «realtà storica», regolata da specifiche norme e valori. Rivelando la sua dimensione tragica, Fedra porta a compimento gli estremi di una contraddizione strutturale tra libertà e necessità, manifestando allo

---

<sup>103</sup> SI, p. 794.

<sup>104</sup> Nota marginale di Marx a *Ideologia tedesca*, riportata da Ernesto De Martino, *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977, p. 427

<sup>105</sup> cfr. «Ma vivere "in tragico" equivale a morire», in *Lukács giovane*, VP, p. 269.

stesso tempo i limiti di un ordine non mediato attraverso una dialettica in continuo divenire.

È lo stesso Goldman a osservare che Fedra esce di scena già a partire dalla conclusione del quarto atto. L'azione che si sviluppa lungo tutto il quinto e ultimo atto è un insieme di agitazioni disordinate e fatidiche di un mondo che la presenza dell'essere tragico ha messo in scompiglio. La protagonista della tragedia ricompare alla fine, nella scena conclusiva, «per ristabilire la verità e annunciare a Teseo che la sua presenza, che in un senso turbava l'ordine del mondo, e nell'altro, il chiarore del sole, è ormai definitivamente cessata»:

Venuta a mancare Fedra, il mondo riprende il suo corso, le sue comunità inessenziali si ricreano, i ricordi dei disastri si inseriscono nel trantran quotidiano, le stesse inimicizie svaniscono di fronte al ricordo dell'essere mostruoso, che pure a coloro che nel mondo sembravano più estranei l'uno all'altro, ha dato modo di sentire fino a qual punto giunga la loro reciproca affinità, ben più fondamentale di ogni odio; soltanto... quando Teseo, in nome di questo mondo, prende ancora una volta la parola per enunciare la morale dell'ordinamento costituito, gli attori esitano talvolta a recitare il testo, che costituisce un passaggio brusco dalla tragedia a qualcosa che, in sé, sarebbe un dramma, ma così accosto all'universo tragico confina con la commedia e la farsa.<sup>106</sup>

Per Meschonnic, l'alessandrino di Racine si presenta come una costrizione aperta a numerose possibilità, rispetto ad esempio alla scrittura fortemente vincolante di un Claudel, che prescrive pause, cesure e accenti. La poesia di Racine viene paragonata dal poeta francese a una grande sala piena di colonne o a un giardino alla francese, i cui sentieri che si possono percorrere sono infiniti.<sup>107</sup> Naturalmente, questa libertà esiste solo se ci si sottopone in modo assoluto al vincolo dell'alessandrino stesso, che apre a una terribile libertà, in cui diventa quasi impossibile ascoltare la voce del poeta, dal momento che è Fedra ad appropriarsi della stessa forma codificata dalla tradizione, rendendola evidente come elemento necessario e costrittivo per poter mostrare sulla scena la tragicità della propria esperienza.

---

<sup>106</sup> L. Goldman, *Le Dieu caché*, cit., pp. 439-440 (trad. it. Franco Fortini, Luciano Amodio, *Pascal e Racine: studio sulla visione tragica nei Pensieri di Pascal e nel teatro di Racine*, Lerici, Milano 1961, pp. 603-604).

<sup>107</sup> Antoine Vitez, *A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement: entretien avec H. Meschonnic*, in «Langue française», n°56, 1982, p. 31.

L'abnormità del personaggio assume dunque un senso nella forma, nelle istanze di liberazione e di ribaltamento del rapporto normalità-follia dispiegabili soltanto a partire dal riconoscimento delle catene che permetterebbero di intraprendere un cammino di riscatto all'interno di una dialettica servo-padrone. Nel tentativo di forzare le spranghe dell'alessandrino, è come se la contraddizione, la mostruosità, l'eslege, il male incarnato nella «fille di Minos et de Pasiphaé» chiedessero ancora una volta «cittadinanza nel mondo dei viventi»;<sup>108</sup> chiedessero in altre parole al lettore di prendere atto di una condizione di subalternità e di prigionia che sola permetterebbe l'assunzione di una coscienza e di una volontà rivoluzionaria.

In un'ulteriore declinazione dell'eclottico saggio di *Metrica e libertà*, la metrica si costituisce pertanto come garante di un ordine formale costituito da scelte estetiche che corrispondono a movimenti dell'*ethos*. Fortini proietta la dialettica tra gli elementi del discorso e le scelte formali implicate nella composizione al rapporto tra ordine e disordine del mondo psichico-interiore e della realtà culturale, marcando la tensione aperta tra storia e natura, dove la società si costituisce come «l'unità essenziale, giunta al proprio compimento, dell'uomo con la natura, la vera risurrezione della natura, il naturalismo compiuto dell'uomo e l'umanismo compiuto della natura».<sup>109</sup> La società come insieme di costanti intersoggettive garantisce e media la natura più profonda degli uomini, *presentificando* l'esistenza biologica attraverso una dimensione collettiva.

Sullo sfondo di un'idea di poesia come insieme di formule cerimoniali storicamente trasmesse, la metrica può allora essere assunta come un elemento essenziale della sintesi tra l'uomo in quanto essere sociale e la natura come corpo organico, presentandosi, secondo quest'ottica, come forma simbolica di un sistema di rapporti che nell'opera di poesia vengono introiettati. Secondo Fortini, infatti, «*il poeta (e il lettore) riportano al di fuori dell'espressione poetica, al di fuori del testo, in una convenzione culturale, tutto quel che, nella metrica, collegava col mondo delle relazioni oggettive, con la società*».<sup>110</sup>

Il rapporto distinguibile tra forma di scrittura e forma di vita va dunque considerato in analogia alla dialettica tra metro e ritmo, come inquietudine tra le forze disgregatrici del

---

<sup>108</sup> VP, p. 232.

<sup>109</sup> Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, (trad. di Norberto Bobbio), Einaudi, Torino p. 109; cfr. *supra*, capitolo quarto.

<sup>110</sup> SI, p. 815 (il corsivo è dell'autore).

caos e la necessità di trascendere il proprio sé all'interno di un orizzonte collettivo (tra principio di realtà e principio del piacere, aveva dichiarato a conclusione della sua recensione al *Dieu caché*).<sup>111</sup> Per Fortini, dunque, la metrica – e, per estensione, la poesia – non va separata dal rito: nello stesso paragrafo in cui è citata la Fedra, l'autore ricorda in nota che «anche i supplizi di eretici e regicidi erano “passioni” a carattere teatrale e cerimoniale».<sup>112</sup>

Letta in questi termini, la scrittura assume la funzione di rivelare, tramite il linguaggio, le tensioni tra ordine e disordine, nella dialettica tra la biografia dell'io che scrive e quei destini generali ai quali le formule impiegate nella scrittura poetica appartengono come memoria. La metrica si pone dunque come garante di un ordine culturale collettivo, controbilanciando un «disordine» psichico di impulsi i quali, senza la mediazione di un'organizzazione obiettiva ed esterna, rischierebbero di disintegrare qualsiasi ordine culturale. La dialettica tra ordine e disordine espressa come tensione tra storia e natura è centrale in *La fine del mondo*, l'opera incompiuta di Ernesto De Martino dove l'antropologo intendeva affrontare il problema delle apocalissi culturali nelle società occidentali. Secondo De Martino:

Ogni cultura è chiamata a risolvere intersoggettivamente il proprio problema del distacco dalla natura, della protezione della vita cosciente, del dispiegamento di forme di coerenza culturale che stiano come regole di tale distacco e di tale protezione [...]. D'altra parte ogni cultura è minacciata costantemente sia nel suo complesso come in ciascuno degli individui che ne partecipano e in ogni momento dell'arco biografico di ciascun individuo, dal rischio di invertire questa dinamica, rendendosi incapace del distacco della natura, della protezione della vita cosciente, del dispiegamento delle forme di coerenza culturale, e, in ultima analisi, di una esperta intersoggettività del suo procedere nel tempo.<sup>113</sup>

Il riferimento a De Martino non è casuale. Dopo aver precisato, con una *occupatio* introduttiva, la necessità di superare le estensioni apparentemente arbitrarie dei termini guardando agli studi compiuti dagli etnologi sulle origini del canto e della preghiera, è lo stesso Fortini a riconoscere la centralità delle forme collettive del rito e a suggerire di fatto

---

<sup>111</sup> VP, p. 232.

<sup>112</sup> SI, p. 794.

<sup>113</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 175.

un'apertura «metadisciplinare» delle sue riflessioni sulla metrica. Ponendo come esempio la figura della lamentatrice lucana, Fortini cita in nota un articolo di De Martino apparso su «Nuovi Argomenti» nel 1955, precedente di qualche anno la pubblicazione di *Morte e pianto rituale nel mondo antico*.<sup>114</sup> In riferimento ai «comportamenti ritmici» che si pongono come adempimento, risposta, testimonianza di fronte ad una norma, o consuetudine o imperativo, interiore o esteriore, nei quali sembra manifestarsi una necessità e non un arbitrio (nel caso della lamentatrice lucana, il «si piange così»), Fortini osserva in nota:

«L'abbozzo di ordine culturale», la «difesa rudimentale [...] dal rischio di cadere senza compenso nella scarica incontrollata degli impulsi» che è, secondo E. De Martino, il lamento funebre lucano [...] è affidata «a un certo numero di stereotipie espressive fissate dalla tradizione» destinate «a mettere ordine al caos», ed estese «a interi versetti o addirittura a strofe o a gruppi di strofe»; e «formano organica unità con il modulo musicale». Siamo dunque in presenza di una rigorosa metricità ed eteronomia, prefigurata spesso, nei cosiddetti «subalterni», da un cerimoniale, occasione di riflessi condizionati, non molto diverso da quello che accende il segno «qui arte!» alla società colta contemporanea. Da notare che De Martino ci dice anche che la lamentatrice, una volta liberata, con l'ossequio al «si piange così», dalla paura della «perdita di identità» può «anche cantare da sola [...] e ritessere sul rigoroso telaio dei moduli il disegno di un dolore personale»; che è quasi una rigorosa definizione della poesia lirica.<sup>115</sup>

Dopo aver formalizzato un'identità psichica e corporea, la lamentatrice è in grado di proseguire da sola. La sua *presenza* – nella comunità e, soprattutto, nella storia come esserci nel mondo – può essere riattivata grazie a una forza rituale collettiva che le consentirebbe di sottrarsi, tramite una tecnica “spersonalizzante” – straniante, aveva scritto Fortini alludendo alla *Verfremdung* brechtiana<sup>116</sup> – alle forze disgregatrici del caos nel momento del lutto, percepito come evento storico assoluto. La lamentatrice effettua in questo modo – e, all'interno di una comunità, *finge* di effettuare, con un'ipocrisia formale codificata – un distacco simbolico col morto, per evitare di morire (e di far morire)

---

<sup>114</sup> E. De Martino, *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, «Nuovi Argomenti», n. 12, gennaio-febbraio 1955, pp. 1-42; cfr. anche Id., *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958.

<sup>115</sup> SI, pp. 796-787 (n 9); le citazioni di Fortini sono da E. De Martino, *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, cit., pp. 15-16.

<sup>116</sup> Cfr. *supra*.

con ciò che muore. Secondo De Martino, «il costume di lamentare il morto, per quel che concerne la sua disciplina rituale, ritiene il valore di una tecnica psichica o vitale per restaurare, sia pure in modo rudimentale e “miserabile”, la storicità umana del comportamento».<sup>117</sup> Tale risulta per Fortini, almeno a questa altezza, la metrica:

Metrica è la inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva. *Se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica attraverso la ripetizione* (una ripetizione che è moto nel tempo e quindi superamento di ogni successiva identificazione), *l'aspettazione metrica è attesa della conferma di una identità sociale*.<sup>118</sup>

Per De Martino, non si tratta di confondere la ritualità con le norme individuali imposte ad altri, dal momento che in quest'ultimo caso, in assenza di intersoggettività, non si darebbe presenza, e quindi storicità e collettività. A differenza delle stereotipie ossessive, che tendono ad assumere un carattere di arbitrio individuale e di distacco progressivo e senza compenso dalla società, il rito si configura per De Martino come una «sequenza ripetitiva socializzata, che regola il modo e la durata della ripetizione in guisa tale da dare orizzonte al ritorno alla operatività mondana».<sup>119</sup> Nel caso particolare della metrica, la formula fissa si configura come una *barre d'appui* che àncora il soggetto dell'enunciazione a un sistema di riferimento obiettivo spazio-temporale, stabilito da un insieme di condizioni extrapoetiche costantemente generate in una tradizione. D'altra parte, come abbiamo visto nella citazione di De Martino riportata da Fortini, la lamentatrice dopo aver recuperato la presenza per mezzo di una formula fissa (il «si piange così») può «anche cantare da sola [...] e ritessere sul rigoroso telaio dei moduli il disegno di un dolore personale».<sup>120</sup> Il rapporto della soggettività col rituale – e in linea più generale tra ordine e disordine – è certo problematico e verrà in parte ridiscusso nel capitolo decimo della terza parte di questo lavoro: bisognerà infatti riconoscere e affiancare a questa assunzione critica del rito collettivo la possibilità di distruggere e di ricostruire intersoggettivamente codici e funzioni in movimento, in un moto che accorda le diverse

---

<sup>117</sup> E. De Martino, *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, cit., p. 15.

<sup>118</sup> SI, p. 792.

<sup>119</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, pp. 180-81.

<sup>120</sup> cfr. SI, 787.

istanze, i bisogni dei singoli all'interno di una comunità dove il processo di soggettivazione non può che essere pensato in un rapporto necessario con l'altro.

L'interesse di Fortini per De Martino è dimostrato dalla presenza di un saggio di quest'ultimo sul mito e la religione nel volume antologico di *Profezie e realtà del nostro secolo* pubblicato nello stesso anno di *Verifica dei poteri*.<sup>121</sup> Nel volume del '65, lo studio dell'antropologo napoletano assume un valore indispensabile, specialmente se confrontato con le voci di «classico» e di «letteratura» successivamente redatte da Fortini. Ancora nel '65, Fortini pubblicava un articolo su «Quaderni Piacentini» in risposta al dialogo tra un De Martino prossimo alla morte e l'amico Cesare Cases, autore della ormai imprescindibile prefazione a *Il mondo magico* nell'edizione del 1973.<sup>122</sup>

Dopo aver denunciato la boria e la sufficienza nella ricezione degli scritti demartiniani, spesso tacciati di irrazionalismo dalla compagine più ortodossa del PCI,<sup>123</sup> Fortini osserva che le relazioni fra creazione letteraria, magia e religione risultano malfamate; e che sarebbe il caso di rivisitarle, a partire dall'eredità di De Martino, dal momento che, come Marx e Freud hanno insegnato, il linguaggio vive anche sotto la pressione di un inconscio, individuale o di classe: «l'uso letterario del linguaggio, che è cerimoniale e rituale, comporta la polarità consueto-insolito, identico-altro, ed eredita dalle polarità religiose. La letteratura è sempre spaesante (estranante) oltre che appaesante».<sup>124</sup> A tal proposito, vale la pena isolare il seguente passaggio del saggio *Mito e religione* pubblicato da Fortini nell'antologia di *Profezie e realtà del nostro secolo*. Secondo De Martino:

le varie crisi individuali ricorrenti in un dato regime di esistenza sono tolte dal loro isolamento individualistico e trattate in forma socializzata e istituzionale mediante modelli di risoluzione che attuano la reintegrazione delle alienazioni e la pedagogia del mondo dei valori. [...] In altri termini la vita storica dell'uomo in società comporta necessariamente un continuo «distaccarsi» da situazioni, un continuo dover oltrepassare le situazioni che passano [...]. Il simbolo mitico-rituale si atteggia come strumento tecnico che, in date condizioni culturali, funziona da dispositivo per

---

<sup>121</sup> E. De Martino, *Mito e religione*, in *Profezie*, pp. 531-551.

<sup>122</sup> Cesare Cases, *Introduzione* a E. De Martino, *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1973 (prima edizione *ivi*, Einaudi, Torino 1948).

<sup>123</sup> La polemica tocca, pur con toni differenti, lo stesso Fortini, accusato dai redattori di «Società» di cercare «i rimasugli dell'irrazionalismo» nella società socialista, «espressione tipica della religiosità e socialità comunitaria» di cui l'autore sarebbe «missionario infaticabile», cfr. «Società», febbraio 1955, XI, p. 194; la replica di Fortini viene pubblicata nel numero successivo di aprile, pp. 389-390.

<sup>124</sup> SE, p. 1393.

segnalare il rischio, per dare un orizzonte figurativo alle alienazioni ricorrenti e per trasformare il ritorno irrelato e servile del passato in una ripetizione attiva e risolutiva, aperta alle regole umane e ai valori culturali.<sup>125</sup>

Più nello specifico, De Martino parla di *ethos* della presenza nel mondo: un'energia morale che fonda la civiltà e la storia, lottando di continuo contro l'insidia della disgregazione e dell'isolamento.<sup>126</sup> Allo studioso è affidato il compito di rivalutare la religione e il mito, epurandoli dal loro carattere mistico-sacrale, per «restituire alla potenza morale dello scegliere un'attualità armonizzata con la storia passata e con la situazione presente, per entro simboli vibranti di senso e di prospettiva che “esprimano” l'età umanistica della storia».<sup>127</sup>

Nella stesura della voce «Classico» per l'Enciclopedia Einaudi – «classico» considerato come possibilità di costituire una forma che si estrinseca in *affermazione della norma* come «presenza», ossia nel costituirsi, confermarsi e durare della forma – Fortini scrive che «la forma del rito (culto, celebrazione, liturgia, metrica) è controllo della individualità emergente e si costituisce quale argine delle tendenze disgregatrici. Non a caso quella che è la più intimamente classica delle opere di Goethe, l'*Ifigenia in Tauride*, si fonda sul nesso educazione-civiltà-dominio dell'immediatezza».<sup>128</sup>

Nell'analisi di Fortini dell'ultimo dialogo tra Cases e De Martino, ritorna inoltre la frase di Marcuse che, come abbiamo visto, costituisce l'ipotesi dell'ultimo verso di *Composita solvantur* – «Protegete le nostre verità» – rivolto ai «due ragazzi mesti che scalciano una bottiglia» quali lettori dell'immediato domani:

«Gli uomini possono morire senza angoscia se sanno che ciò che amano è protetto dalla miseria e dall'oblio» ha scritto Marcuse nella conclusiva e più alta pagina del suo *Eros e civiltà* (dove «morire» è l'equivalente di «accettare la storia» nel citato passo di De Martino). Nulla è protetto assolutamente dalla miseria e dall'oblio. Ma assolute nella loro relatività esistono protezioni possibili di quel che si ama: e la massima protezione non può venire – dice Marcuse – che dall'umanità intera liberata dalla propria preistoria.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> *Profezie*, pp. 537-38.

<sup>126</sup> *Profezie* p. 550.

<sup>127</sup> *Profezie* p. 551.

<sup>128</sup> NSI, p. 272.

<sup>129</sup> SE, p. 1395; «assoluta nella sua relatività» è anche la frase conclusiva de *I cani del Sinai*, riferita alla «verità»; cfr. *Cani*, p. 454.

La stessa ipotesi fortiniana di una nuova metrica, distante da una pseudoritmicità pura e pseudotradizionalismo puro, potrebbe allora essere interpretata a partire dall'urgenza di rivendicare un uso letterario della lingua come formalizzazione di fronte a una crisi, tale da permettere al soggetto che scrive di riabilitare la propria *presenza* di fronte a una collettività. La presenza non si colloca soltanto in un asse orizzontale, della società, ma assume un peso maggiore se confrontata con una temporalità: una presenza non soltanto di fronte alla morte, che è la «dura vittoria della specie sull'individuo»,<sup>130</sup> ma soprattutto di fronte alla storia, che permette alla specie di non morire, al morto di parlare attraverso l'individuo. In definitiva, ancor prima di formulare una nuova metrica all'interno di una tradizione delle forme, prevale in Fortini una visione fortemente rituale del soggetto che tenta un accordo con la storia. Nel suo testo più biografico – e per questo, più autenticamente politico –, *I cani del Sinai*, la voce di Fortini come memoria individuale, e insieme collettiva, dichiarava:

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 a che fare con l'ebraismo.<sup>131</sup>

Ci occuperemo adesso di verificare la tensione tra libertà e necessità all'interno di un sistema di tensioni tra campi culturali e di poetiche nel paesaggio letterario italiano della seconda metà degli anni Cinquanta.

---

<sup>130</sup> K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., p. 111

<sup>131</sup> SE, p. 449; la frase di Fortini risponde a un passaggio di *Dialettica dell'illuminismo* posto in esergo al nostro capitolo: «Ciò che ripugna come estraneo è fin troppo familiare. È la gesticolazione contagiosa dell'immediatezza repressa e soffocata dalla civiltà [...] Dà fastidio, infine, ogni moto e impulso in generale: agitarsi, commuoversi, è meschino [...] la mimica indisciplinata è il marchio dell'antica soggezione, 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 lamento sembra contenuto il mondo intero», Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, pp. 194-195.

### 7.3 Contro un'idea di lirica moderna

Il primo numero della nuova serie di «Officina» del marzo-aprile 1959 si apre con una sezione di articoli di Fortini, Romanò, Scalia, Leonetti e Roversi intitolata «Il nuovo impegno».<sup>132</sup> La nuova serie della rivista bolognese si presenta al suo pubblico di lettori come un tentativo di progressiva chiarificazione interna, con bilanci critici del lavoro svolto durante la prima fase di lavoro culturale.<sup>133</sup> Nonostante gli esiti più o meno fallimentari del nuovo assetto, tradotti talvolta in prese di posizione antitetiche (si pensi ai saggi di Leonetti e di Scalia sulla stilistica), il «discorso più penetrante di “Officina” [...], il solo che si fondi su presupposti teorici marxisti»<sup>134</sup> e caratterizzato da rigore critico e da ampiezza problematica, viene condotto da Fortini in *Contro un'idea di lirica moderna*.<sup>135</sup> A dispetto del carattere disorganico della nuova serie della rivista, le argomentazioni di Fortini appaiono piuttosto omogenee e in continuità con i suoi interventi precedenti. Nel suo discorso, l'autore porta a maturazione alcuni nuclei teorici avanzati in quell'*Allegato* del '55 che accompagnava le sue quattro poesie pubblicate qualche anno prima sul terzo numero della rivista.<sup>136</sup>

Nel saggio fortiniano di «Officina» è possibile individuare con maggiore nitore un'ulteriore declinazione del discorso sulla critica, centrato ancora sul rifiuto della apoliticità della poesia e dunque in aperta polemica nei confronti dell'indistinguibilità ormai canonica tra poesia e lirica, nonché sull'opposizione a un «realismo» promosso dalla politica culturale del partito. La riformulazione discorsiva dei nodi teorici da lui presentati nei precedenti interventi corrisponde a una transizione fondamentale nella biografia intellettuale di Fortini – «un passaggio fra due periodi più stabili [...], fra l'età della guerra fredda, la rivelazione del “miracolo economico” e la fine dell'ottimismo coesistenziale»<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> «Officina», n. s., n. 1, marzo-aprile 1959; ora in *Officina: (1-12; N.S. 1-2)*, Pendragon, Bologna 1993, pp. 3-19.

<sup>133</sup> Gian Carlo Ferretti, «Officina»: *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 93-96.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>135</sup> F. Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, in «Officina», n. s., n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 3-6, ora in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 229-233 (da adesso VP1). Il saggio reca in calce la data 1958; le varianti rispetto alla versione del saggio in rivista sono poche. Va segnalata la più vistosa, ovvero la sostituzione di «esistenza» a «umanità», nella frase conclusiva dello scritto (cfr. *infra*).

<sup>136</sup> cfr. *supra*, 6.2.

<sup>137</sup> F. Fortini, *Sotto due bandiere*, in G. Ferretti, «Officina»: *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., p. 463.

– che da lì a poco comincerà a raccogliere i suoi scritti in *Verifica dei poteri*, dove include anche il saggio in questione, per poi scartarlo definitivamente a partire dalla seconda edizione del 1969. Un intervento di Fortini del 1973 permette di individuare il parziale allontanamento delle posizioni critiche rispetto al lavoro condotto dall'autore nell'ultima fase di collaborazione con «Officina»:

A dare un giudizio su quel periodo ho paura di sovrapporre l'esperienza successiva. Partecipavo impetuosamente. Mi pareva di poter indurre i nuovi amici ad un maggior rigore ideologico. Non mi rendevo conto che ogni rivista letteraria è in funzione del lavoro propriamente letterario e che, per avere una dimensione diversa, ha bisogno di promuovere un consenso assai largo o di costituirsi in gruppo di ricerca molto serrato, ascetico, promesso alle lunghe distanze. «Officina» arrivava troppo tardi per le tendenze e le mode che stavano incalzando. [...] La difesa del «civismo», con la sua dimensione antifascista e socialista, opponeva una troppo fragile difesa alla trionfante sicurezza del nuovo scientismo capitalistico. A rileggerle oggi, le pagine polemiche di «Officina» 1959, ossia dell'anno della mia maggiore vicinanza, appaiono confuse e indecifrabili.<sup>138</sup>

Malgrado l'esclusione del saggio dalle successive edizioni di *Verifica dei poteri*, mi sembra utile isolare in questo paragrafo alcuni nuclei che permettono di evidenziare una continuità rispetto agli scritti della fine degli anni Cinquanta esaminati nei capitoli precedenti, e di introdurre, allo stesso tempo, le linee di una nuova armatura dell'intellettuale ancora fedele al compito di individuare legami, di istituire rapporti. Negli anni della “sconfitta” del ceto intellettuale, centrale rimane infatti per Fortini l'urgenza di ricostruire in una *totalità* le contraddizioni tra le forme d'azione del potere economico del nuovo capitalismo e le proiezioni delle sue ombre nelle zone depresse di ogni individuo, osteggiando la riduzione della dialettica a un pensiero senza antitesi modellato a partire da una mistificazione operata dalle classi egemoni che detengono il controllo della produzione.

Com'era accaduto per gli scritti pubblicati negli stessi anni su «Ragionamenti» – rivista chiusa nell'ottobre del 1957 –, in *Contro un'idea di lirica moderna* Fortini utilizza la forma della recensione per condurre un discorso sulla critica e sull'estetica orientato ancora in funzione di una lotta contro l'estetismo borghese e le sue implicazioni nell'industria

---

<sup>138</sup> *Ivi*, pp. 463-64.

culturale, ovvero contro ogni forma di autonomia e autosufficienza della poesia-vita, da sostituire con una pratica dell'opera letteraria in perenne contraddizione con lo spazio extrapoetico. L'«idea di lirica moderna» contro cui l'autore si schiera viene formulata da Hugo Friedrich nel suo ormai celebre saggio *La struttura della lirica moderna* (1956).<sup>139</sup> Nella sua recensione, Fortini critica in primo luogo la prospettiva antistoricista adottata da Friedrich, acuita dal deliberato rifiuto di includere nella sua trattazione la poesia «politica»; rifiuto che l'autore tedesco giustificava impiegando la nozione di «struttura». Risultano pertanto esclusi dal volume autori come Hopkins, Rilke, Claudel, Machado, Unamuno, József, Vallejo, il secondo Éluard e Brecht, sostituiti da una linea di poesia «moderna» che da Baudelaire passa per Rimbaud e Mallarmé.

La critica è rivolta solo in parte alle scelte di una prospettiva che «sembra una dilatazione a scala europea di altre a noi ben note pseudostorie della moderna poesia italiana»; chiara allusione di Fortini a una linea estetica osteggiata dai redattori di «Officina». Nella sua recensione, l'autore vuole piuttosto servirsi delle lacune del saggio tedesco per proporre uno sguardo critico differente da applicare allo studio della poesia moderna. Demistificando la maschera di autosufficienza e di purezza della poesia secondo Friedrich, Fortini propone una lettura che tenga conto dei rapporti tra la forma del linguaggio e le forme di produzione e di fruizione, secondo la lezione dei francofortesi meditata durante gli anni di «Ragionamenti». Detta altrimenti, il marxismo critico fortiniano oppone al saggio di Friedrich – e, in filigrana, alla linea post-ermetica della critica letteraria italiana – «il rapporto tra espressioni poetiche e collocazione sociale degli autori e dei consumatori», nonché il «carattere esponenziale di quelle espressioni poetiche nei confronti delle forme assunte dai fondamentali conflitti di classe del nostro tempo per entro la società italiana».<sup>140</sup>

Ancora secondo l'autore, l'analisi compiuta da Friedrich rimarrebbe confinata a un'interpretazione di una sola parte della lirica moderna europea. Per Fortini, al contrario, chiedersi quali siano i motivi e gli sviluppi della lirica significa interrogarsi allo stesso tempo sull'esistenza di una linea di sviluppo della letteratura occidentale nell'età moderna, a partire dal rapporto «fra le forme di questa letteratura e le interpretazioni extraletterarie

---

<sup>139</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlt, Hamburg 1956 (tr. it *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1958).

<sup>140</sup> VP<sub>1</sub>, p. 230.

che l'uomo della civiltà borghese ha dato di sé medesimo, e finalmente fra quelle, queste e i conflitti obiettivi, economici, sociali e politici».<sup>141</sup>

Un discorso come quello di Friedrich – calibrato sull'identità tra poesia e lirica, dalla quale discenderebbe l'attuale concezione che essenzializza la poesia come espressione assoluta dei sentimenti – astrae strategicamente l'espressione poetica dai conflitti degli uomini, in nome di una funzione aristocratica e sacrale che, per l'autore del volume, sola garantirebbe alla parola di sopravvivere in un'epoca di frammentazione delle esistenze. Una sopravvivenza pagata d'altronde col prezzo di una totale rimozione della dialettica tra produzione e ricezione delle opere all'interno di un sistema di potere che autorizza l'esistenza dell'arte in forme amministrate, e dunque non contestatarie: Odisseo sceglie di decapitare l'aruspice Leode «perché gli imputa di aver potuto intervenire, con i suoi auguri, nell'ordine della realtà [*Odissea*, XXII, vv. 310 sgg.]; ma di risparmiare invece Femio il cantore, che opera nell'ordine simbolico. Quest'ultimo invoca una dimensione a un tempo sacra e terrestre (“Tu avrai rimorso, un giorno, se uccidi il cantore / perché per i numi e per gli uomini io canto” [*ibid.*, vv. 345-346]) e propone a Odisseo una magistrale confusione dei due piani (“mi sembra che davanti a te canterei / come davanti a un dio” [*ibid.*, vv. 348-349])).<sup>142</sup>

È evidente – del resto mai dissimulato all'interno del saggio – che l'accusa di Fortini nei confronti della critica italiana tocca in parte le linee editoriali di «Officina». Contro un discorso critico confinato entro le frontiere nazionali o ristretto alla sola poesia, l'autore della recensione suggerisce un superamento e un'estensione della polemica estetica a un campo specificamente etico e, in ultima istanza, politico. Per Fortini, infatti, non si tratta di lottare contro il «fantoccio di comodo» dell'«ontologismo» o dell'«assolutismo» del canone letterario promosso da critici come Bo, Ferrata, Anceschi ecc. e, di conseguenza, di confinare la critica al decadentismo e al novecentismo in un contesto esclusivamente italiano (errore della stessa «Officina» che rimaneva ferma a una polemica nostrana «in ritardo di dieci anni»).<sup>143</sup> Secondo l'autore, al contrario, soltanto una più pregnante ricerca

---

<sup>141</sup> *Ibidem.*

<sup>142</sup> NSI, pp. 283-284.

<sup>143</sup> VP, p. 36; cfr. G. C. Ferretti, «Officina»: *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., p. 24 e ss. Ma già in una lettera a Pasolini del 3 maggio 1955, Fortini commentava il primo numero di «Officina» riconoscendogli il difetto «di esporre tesi leggermente ritardatarie, di essere cioè più conclusivo-riassuntivo di una tendenza che iniziatore», in AP, p. 58.

delle radici storiche europee di quello stesso irrazionalismo e misticismo alla base di una poetica post-ermetica, ovvero un'indagine sulle origini europee del Novecento italiano, avrebbe portato a chiarire che non tutta la linea della destra novecentesca discendeva dall'idealismo crociano, superando allo stesso tempo la strategica riduzione di una non precisata letteratura *engagée* erroneamente concepita, dalla vulgata critica, come sudditanza a una politica ricondotta alle prescrizioni del partito.<sup>144</sup>

La critica a un'idea di poesia moderna come risposta dell'«anima» all'assenza di libertà imposta da un'epoca «tecnicizzata, imperializzata, commercializzata», dominata da pianificazioni, orologi e costrizioni collettive, non viene pertanto condotta da Fortini con gli stessi paradigmi di un discorso formulato in opposizione all'ermetismo *tout court* (opposizione antiermetica e antinovecentista che aveva portato l'autore a prendere parte allo stesso progetto di «Officina»). Essa viene piuttosto integrata con la genealogia di una tradizione europea che dal 1945 ha progressivamente separato antifascismo e mandato sociale dello scrittore, resistenza (categoria alla quale più o meno tutti gli scrittori del dopoguerra scelsero di appartenere) e critica ai meccanismi economico-politici della società. Secondo Fortini, infatti, non è possibile compiere nessuna giustizia storica se non si impegna il futuro, se non si recupera una responsabilità verso l'avvenire, dal momento che «scegliere una tradizione vuol dire scegliere una discendenza».<sup>145</sup>

Escludere la mediazione della società significa pertanto dimenticare che ogni poesia è una costruzione linguistica compiuta a partire da forme e scelte storicamente rintracciabili, di tradizioni stabilite da una continuità non necessariamente riconducibile a un «canone» che il più delle volte nasconde un chiaro intento ideologico; significa in definitiva rimanere fermi a una pura «critica della metodologia» che separa la letteratura dalle strutture sociali. L'esistenza di una trascendenza della parola poetica svincolata dal rapporto con la società verrebbe messa in crisi, secondo Fortini, dall'indagine degli stessi elementi che la compongono:

L'errore di aver creduto possibile un discorso sulle strutture della lirica moderna senza inquadrarlo in quello sullo sviluppo delle forme letterarie (conseguenza della

---

<sup>144</sup> «Non sarebbe venuto in mente a nessuno, allora, che “politica” potesse avere un senso restrittivo, negativo, di manipolazione propagandistica o di passionale moralismo. Politica stava per “vita della società”, per la *nostra* vita stessa», VP, p. 40.

<sup>145</sup> VP, p. 42.

distinzione non dialettica fra poesia e letteratura e della identificazione surrettizia di poesia e lirica) e isolandolo dal complesso della storia e della cultura, non è casuale, ma è conseguenza di un metodo e di una tendenza: quali che siano le sue dichiarazioni in contrario, c'è senza dubbio nel Friedrich una simpatia per la protesta antirealistica e antistoricistica nella quale crede di poter identificare l'elemento comune a tutta la lirica moderna [...]. Sfugge al Friedrich il rapporto che intercorre fra «premeditazione» (o «spontaneismo») e i contenuti dei diversi metodi lirici; cioè l'immagine d'uomo che essi illustrano, creano ed esultano.<sup>146</sup>

Contro un'estetica assoluta e privata di dialettica, Fortini ricorda la storicità propria degli elementi della comunicazione implicati nel processo compositivo. La capacità dell'opera poetica di proiettare nella realtà sociale un giudizio sull'universo relazionale cui l'opera allude nell'atto stesso di distaccarsene, «levandosi su quello con tutta la propria forza di “estraniazione”»,<sup>147</sup> è garantita dall'esistenza dei nessi formali e “tecnici”, «storicamente dati e dunque storicamente valutabili»:

Come il distinto universo relazionale, che l'opera d'arte pone (indica, designa) nell'atto del proprio formularsi, le preesiste obiettivamente nella realtà (*verificabile...*) ideologica, culturale e sociale, così anche le tecniche di estraniamento (figure metriche e retoriche, stilemi, tendenze alla omogeneità o alla dissociazione linguistica, ecc.) altro non sono che codici cerimoniali d'un altro ordine di comunicazioni. Sì che la poesia vive proprio nella tendenza asintotica alla coerenza più che nella coerenza raggiunta.<sup>148</sup>

Riconoscere la storicità dell'opera a partire dalla storicità dei suoi elementi formali permette dunque di *verificare* la poesia alla luce di una verifica delle istituzioni e dei poteri di una data società, ovvero in risposta al falso mito dell'arte disgiunta dalla coscienza di tutto ciò che la compone e dentro la quale passa la storia e la società, dove la *presenza* di un soggetto – opposto a quella monade di autosufficienza e di purezza, «trionfo di una indicibile libertà dello spirito poetico»<sup>149</sup> – può essere confermata nel rapporto con gli altri. Il *discorso* sulla poesia come enunciazione di un linguaggio in atto deve pertanto essere

---

<sup>146</sup> *Ivi*, pp. 231-232. Si noti come nella traduzione francese (*Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Denoël-Gonthier, Paris 1976) non si faccia distinzione tra «poesia» e «lirica».

<sup>147</sup> *Ibidem*. Il 1959 è anche l'anno di pubblicazione della pubblicazione per Einaudi di *Poesie e canzoni* di Brecht.

<sup>148</sup> VP1, p. 232 (il corsivo è mio).

<sup>149</sup> VP1, p. 233.

integrato come un «discorso trasmesso attraverso una situazione rituale, che tende a costruire una consonanza collettiva, una *Stimmung*»;<sup>150</sup> non rendersi conto di questa natura duplice significa non capire neppure che differenza ci sia tra poesia e prosa, ovvero ridursi a pensare «che la poesia sia quel tipo di discorso in cui si va a capo in maniera arbitraria, a differenza della prosa, senza capire bene il perché».<sup>151</sup>

Il carattere rituale ed eteronomo delle forme viene ripreso e argomentato da Fortini alla voce «Letteratura», da lui compilata nel 1979 per l'Enciclopedia Einaudi.<sup>152</sup> Secondo l'autore, «le istituzioni sociali della letteratura hanno sempre avuto una notevole forza di conservazione e di durata, fondata probabilmente sulla parentela storica con i discorsi di ri-uso (*Wiedergebrauch*)».<sup>153</sup> Il discorso di ri-uso – nozione, com'è noto, formulata da Lausberg<sup>154</sup> – «è un discorso che viene tenuto in tipiche situazioni [...] periodicamente o irregolarmente».<sup>155</sup> La conservazione di tali discorsi («fissati per una ripetibile evocazione di atti socialmente importanti, di coscienza collettiva») determina una tradizione che per la letteratura e la poesia diventa la «tradizione letteraria». Il riferimento a una ritualità e a una ripetitività storicamente accertabile – aggiunge Fortini – permette di ripensare il rapporto fra rito, magia e letteratura.<sup>156</sup>

La produzione di senso nell'opera letteraria avviene in funzione di un segnale esterno al testo. La letteratura risulta così «una istituzione le cui forme – le forme, appunto, letterarie – sono “fissate per una ripetibile evocazione di atti, socialmente importanti, di coscienza collettiva”».<sup>157</sup> Tale concezione appare più evidente e immediata per la forma drammatica del teatro. Tuttavia, anche la forma che sembrerebbe, «per millenaria convenzione», legata alla “soggettività”, ovvero la lirica, può per Fortini rientrare all'interno di una letteratura come rito collettivo fondato sulla dialettica tra uso e ri-uso delle forme. Come è stato già ricordato, infatti, «anche la più “intima” poesia d'amore o di preghiera evoca, attraverso le sue componenti che alludono o suggeriscono la istituzione

---

<sup>150</sup> Daniele Barbieri, *Il vincolo e il rito. Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16, 2013, p. 113.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> F. Fortini, «Letteratura», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1979, pp. 152-175; ora in NSI, pp. 274-312.

<sup>153</sup> NSI, p. 279.

<sup>154</sup> Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna, 1969.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 16; citato in NSI, p. 288.

<sup>156</sup> NSI, p. 289.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

letteraria, “atti socialmente importanti, di coscienza collettiva”»,<sup>158</sup> fondati non soltanto sull’introiezione di riferimenti contestuali nel processo di scrittura del testo, ma nella tensione tra quest’ultimo e l’ambiente circostante stabilita nel vettore opposto, ovvero quello della lettura. In una delle sue ultime interviste, Fortini dichiarava:

La poesia non vuole comandare, non vuole persuadere, non vuole indurre, non vuole dimostrare. Si impone, sì, ma si impone con l’autorità dell’istituzione letteraria che essa evoca o rivive. Si impone con l’adempimento di un rituale, di un cerimoniale. Insomma, anche la poesia più apparentemente privata chiama in vita una parte della coscienza collettiva; allude al valore non individuale del linguaggio, produce un senso. Ora, tutte le forme del codice poetico, non solo le forme liriche, sono state all’origine forme di comunicazione. Poi la storia della cultura le ha trasformate, le ha redistribuite. Una parte di quelle forme di comunicazione sono state messe da parte, sono divenute il modo poetico di comunicare.<sup>159</sup>

La concezione di una letteratura legata alle forme collettive del rito può essere riscontrata, al di fuori della teoresi, nella produzione poetica dell’autore, dove l’aspetto più esplicito del cerimoniale subisce una riduzione progressiva nel corso delle sei raccolte principali: espressa in una coralità di contenuti, nella prima parte di *Foglio di via*; interiorizzata nei «contenuti della forma» come allusione a una tradizione (il cosiddetto manierismo fortiniano) nella produzione più tarda; dissoluzione delle stesse nell’ultima raccolta («Oh l’inutile pietà che vi colora / vanissime metriche pause! Volete / levarvi via, sparire / subito // o sperate in quel dio che vi innamora?»)<sup>160</sup> come proposta di rinnovamento e di protezione delle “verità” del passato, ora rovine, da affidare a una posterità che sola potrà servirsene a patto di chiedere ragione, di interrogare i classici se considerati «morti», e per questo evocabili attraverso una letteratura come rifunzionalizzazione di forme cerimoniali.

Relativamente a quest’ultimo caso, si noti come il ritorno alla prima raccolta di *E questo è il sonno* nell’ultima poesia di *Composita solvantur* posizionata prima dell’appendice, non avvenga come mera ripresa intertestuale, ma come un invito, rivolto a un lettore futuro, a compiere un nuovo viaggio tra i morti, una *nekyia* molto simile negli intenti a quella di

---

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> F. Fortini, *Che cos’è la poesia?*, videointervista Rai Educational <http://www.letteratura.rai.it/articoli/franco-fortini-che-cosè-la-poesia/1094/default.aspx>

<sup>160</sup> CS, p. 508.

*Foglio di via*, adesso riferita a un passato dimenticato. Il «*Protegete le nostre verità*» funziona allora da catalizzatore che permette di «presentificare» l'esperienza del lettore del futuro, richiamandolo alla sua funzione etica di ricostruzione del passato nel dialogo con i morti. La reintegrazione del soggetto-lettore all'interno di una prospettiva storica può dunque essere effettuata grazie alla precedente dissoluzione compiuta dall'autore, che mostra adesso la tradizione nelle nuove geometrie delle rovine; una dissoluzione che equivale, in altre parole, all'accettazione della propria morte, ma senza angoscia, sapendo che ciò che si è amato è protetto dalla miseria e dall'oblio (è la frase di Marcuse).

Vediamo qualche esempio di ri-uso esplicitato nei contenuti nella prima sezione di *Foglio di via*, intitolata *Gli anni*, dove – concordiamo con Bonavita – sono raccolti dei “salmi di battaglia” che aspirano a esercitare una funzione *performativa*, indirizzata al progetto di ricostruzione dell'identità storica dopo il trauma della guerra, sotto forma di un rituale che “litanizza” i testi di questo periodo.<sup>161</sup> Consideriamo ad esempio le ultime due quartine di *Per un compagno ucciso*:

Noi condurremo i passi dei nostri figli  
Sopra la terra, più lieve dal tuo morire  
E guideremo l'amore avvenire e il canto  
Dove hai amato per noi l'ultima volta.

Lo spino apre la gemma e l'acqua apre il mattino  
Dentro il turchino di marzo, al nostro paese:  
Io ricordo per te parole antiche d'Italia  
E fissano gli amici dai vetri la sera e la neve.<sup>162</sup>

O ancora, il *Canto degli ultimi partigiani*, costruito, come il testo precedente, sulla quartina di influsso éluardiano:

Sulla spalletta del ponte  
Le teste degli impiccati  
Nell'acqua della fonte  
La bava degli impiccati.

Sul lastrico del mercato

---

<sup>161</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 121.

<sup>162</sup> FV, p. 21.

Le unghie dei fucilati  
Sull'erba secca del prato  
I denti dei fucilati.

Mordere l'aria mordere i sassi  
La nostra carne non è più d'uomini  
Mordere l'aria mordere i sassi  
Il nostro cuore non è più d'uomini.

Ma noi s'è letta negli occhi dei morti  
E sulla terra faremo libertà  
Ma l'hanno stretta i pugni dei morti  
La giustizia che si farà.<sup>163</sup>

Nelle poesie della prima raccolta fortiniana, il paesaggio lirico è di frequente attraversato da un'atmosfera luttuosa che spinge al contempo a intraprendere un percorso insieme individuale e collettivo, aperto a una dialettica tra "anima" e storia che permette di spiegare l'alternanza dei registri – elegiaco e corale – dei componimenti di *Foglio di via*. D'altra parte, come abbiamo visto, non si dà *presenza* nel mondo senza l'elaborazione rituale di un evento traumatico, senza l'ingresso in un cerimoniale in grado di reintegrare nella storia il soggetto in crisi. L'incontro con la morte occupa quindi un posto rilevante all'interno della prima raccolta poetica; un pericolo da scongiurare attraverso l'organizzazione formale di un lamento da trasformare in azione palingenetica, e che deve del resto scongiurare il pericolo del ritorno di quel *sonno* vissuto dal poeta nella città nemica («dichiara che il canto vero / è oltre il tuo sonno fondo / e i vertici bianchi del mondo / per altre pupille avvenire»)<sup>164</sup>.

*Foglio di via* risulta così una raccolta segnata da una catabasi individuale e collettiva che mira ad attivare una presa di coscienza dell'esperienza tragica della guerra, tale da permettere la costruzione di una *biografia* legata, tramite istanze civili, ai *destini generali*. Si tratta per Fortini di «disciplinare la mimica, [...] di imitare la violenza e il lamento della violenza subita» attraverso un'organizzazione formale che sola consente di sottrarre il soggetto dalla disgregazione: una violenza e un lamento della violenza che Fortini scopre collettivamente in uno stato di sospensione tra coscienza e attesa, come testimonia l'arrivo

---

<sup>163</sup> FV, p. 24.

<sup>164</sup> PE, p. 96.

nel paese di Adliswil nel cantone di Zurigo, dov'era stato internato come profugo «civile» e «politico» dopo l'armistizio del '43 e la fuga in Svizzera. Nel capannone del campo di Adliswil il poeta poteva ascoltare, dagli scantinati:

urla di gente che fosse tormentata e battuta, le preghiere di Kippur di radi gruppi di ebrei d'Europa orientale, scampati. Noi non sapevamo bene, allora, a che cosa. Lo sapevano essi, e in quelle ore, oltre le frontiere, accadeva quanto avrebbe accompagnato tutto il resto della nostra vita. Lo dicevano in quei gemiti incomprensibili e nei lunghissimi lamenti funebri che penetravano le pareti mentre tutt'intorno stavano i boschi perfettamente muti e stupefatti, rigati dai ghirigori della prima neve, dove la sentinella vestita di blu cielo lasciava le impronte dei passi. O le congreghe e le risse dei serbi, dei greci e dei rumeni. O i personaggi italiani che l'armistizio aveva cacciati alla frontiera, i tristi adulti quasi ciechi di fronte a quanto era accaduto o i giovani che nei mesi seguenti avrei ritrovati qua e là o che sarebbero tornati in Italia anche a farsi uccidere.<sup>165</sup>

Lo stretto rapporto tra il lamento e la formalizzazione del lutto attraverso il rito viene esplicitato in due componimenti di *Foglio di via* – ai quali, in *Poesia ed errore* del 1959, se ne aggiungerà un terzo<sup>166</sup> – apparsi sul numero 22 del «Politecnico» con il titolo di *Consigli al morto* come «rifacimenti su motivi di antichi canti funebri romeni».<sup>167</sup> Fortini non precisa che quei “rifacimenti” sono in realtà traduzioni esatte di *Chants du morts (folklore roumain)*, raccolte dall'etnomusicologo rumeno Costantin Brăiloiu e pubblicate in una versione francese dal poeta Ilarie Voronca e dal critico d'arte Jacques Lassaigne sul quarto numero del 1939 della rivista «Mésures» (diretta da Jean Paulhan, insieme a Ungaretti, Michaux, Groethuysen e altri), che Fortini avrebbe letto durante il suo esilio svizzero.<sup>168</sup> La nota introduttiva dei testi riportati nella rivista francese li presenta come «canti rituali, o meglio di cerimonia [i quali] non possono essere cantati se non da donne designate da

---

<sup>165</sup> F. Fortini, *Sere in Valdossola*, Mondadori, Milano 1963, p. 10.

<sup>166</sup> Cfr. Bernardo De Luca, «Foglio di via e altri versi di Franco Fortini. Edizione critica e commentata», Tesi di dottorato discussa all'Università Federico II di Napoli, 2016; ora in F. Fortini, *Foglio di via e altri versi. Edizione critica e commentata* (a cura di B. De Luca), Quodlibet, Macerata 2018

<sup>167</sup> F. Fortini, *Consigli al morto*, «Il Politecnico», n. 3, 23 febbraio 1946.

<sup>168</sup> *Chants du mort (folklore roumain)*, raccolti da C. Brăiloiu, tradotti dal rumeno da I. Voronca et J. Lassaigne, in «Mésures», n. 4, 15 octobre 1939, pp. 86-93. La fonte dei *Consigli al morto* è riportata in un articolo di Dan Octavian Căpraga, *Edipo in Transilvania: tracce del folklore rumeno nel Novecento italiano*, in «Transylvanian Review», 20, pp. 209-25, al quale ci si riferisce.

tempo e che non possono essere parenti del morto».<sup>169</sup> Fortini – che non indica la fonte, ma ha sicuramente letto i canti in traduzione francese, dal momento che i suoi “rifacimenti” ereditano gli errori e le lacune di questi<sup>170</sup> – sembra piuttosto interessato al «viaggio verso la pace» dopo la morte che i canti accompagnano, in un percorso notturno «per boschi, fra animali funebri, verso un colle di paradiso, dove sia reintegrata la vita larvale dell’anima».<sup>171</sup> Si legga ad esempio il primo dei due pubblicati sul «Politecnico»:

Vai diritto sulla via  
E non prendere paura  
Se tu vedi un olmo in fiore.  
Non è un olmo in fiore, quello:  
è la Vergine Maria.

Vai diritto sulla via  
E non prendere paura.  
Se tu vedi un prato in fiore  
Non è un prato in fiore, quello:  
è Gesù Nostro Signore.

Vai diritto sulla via  
E non prendere paura  
Se odi canto di galletti:  
Non è canto di galletti  
Sono Angeli che gridano.<sup>172</sup>

Le tre strofe da cinque versi di ottonari costruite su anafore di formule ripetute in punti precisi del testo assumono, per il lettore di *Foglio di via* del 1946 che non conosce la fonte originale, una funzione catartica: il testo è un invito a verificare la scrittura nel contesto del dopoguerra italiano, auspicando l’integrazione dell’*io* nella litania del *noi*. Come ha osservato Cepraga, «non è difficile riconoscere nel *tu* al quale sono rivolti i *Consigli* l’esule, il profugo, lo scrittore politico in fuga, che per il Fortini del 1945-46 non è soltanto [...] bruciante materia esistenziale, ma anche figura da proiettare sui “destini generali” e sulla

---

<sup>169</sup> «Les textes que nous avons traduits sont de véritables chants rituels, ou mieux de cérémonie ; ils ne peuvent être chantés que par des femmes désignées de longue date pour cela et qui ne peuvent être parentes du mort», in «Mesures», n. 4, 15 octobre 1939, p. 86.

<sup>170</sup> B. De Luca, «Foglio di via e altri versi di Franco Fortini. Edizione critica e commentata», cit., p. 240.

<sup>171</sup> F. Fortini, *Consigli al morto*, «Il Politecnico», n. 3, 23 febbraio 1946 (il riferimento scompare nelle prefazioni del ’46 e del ’67 di *Foglio di via*).

<sup>172</sup> FV, p. 52.

Storia recente».<sup>173</sup> L'esplicita formula rituale viene inoltre situata in accordo al tono esortativo dell'intera raccolta, che veicola la necessità di un *cammino-viaggio* da opporre con decisione alla polarità di *sonno-morte*, quest'ultima esplicitata sin dalla poesia liminare di *Foglio di via*. La poesia come ritualità collettiva viene ad assumere un ruolo antagonistico rispetto al lirismo novecentesco della tradizione ermetica, al quale Fortini doveva del resto opporsi per formulare una nuova proposta d'azione che dall'estetica passasse all'etica e alla politica come superamento della *crisi* e *attesa* di un futuro; una dialettica che a partire dai decenni del dopoguerra sarà declinata in contesti radicalmente mutati in relazione agli eventi della storia. In un appunto preparatorio a *La fine del mondo*, De Martino scriveva:

La "crisi" nelle arti figurative, nella musica, nella narrativa, nella poesia, nel teatro, nella filosofia e nella vita etico-politica dell'occidente è crisi nella misura in cui la rottura con un piano teologico della storia e con il senso che ne derivava (piano della provvidenza, piano dell'evoluzione, piano dialettico dell'idea) diventa non solo uno stimolo per un nuovo sforzo di discesa nel caos e di anabasi verso l'ordine, ma caduta negli inferi, senza ritorno, e idoleggiamento del contingente, del privo di senso, del mero possibile, del relativo, dell'irrelato, dell'irriflesso, dell'immediatamente vissuto, dell'incomunicabile, del solipsistico, ecc. Che l'occidente senta una profonda esigenza di un bagno nella vita, e che questa esigenza testimoni del suo tentativo di riabbracciare una vitalità che gli sfugge, è comprensibile in un'epoca di crisi, di senilità, di smarrimento. Ma se non si può prescrivere in astratto di quanto occorra perdere il mondo ordinato per ricondurlo di nuovo all'ordine, ciò che importa è che la ripresa avvenga, quale che sia il livello cui si deve scendere per tale riprendere: avvenga, cioè, la ripresa verso la forma, verso i valori, verso l'ordine intersoggettivo, comunicabile, umano. Sussiste tuttavia il pericolo, nell'attuale congiuntura culturale, di molte catabasi senza anabasi: e questo è certamente malattia.<sup>174</sup>

Il trascorrere dei «dieci inverni» e quindi la "disfatta" delle istanze collettive nell'immediato dopoguerra attenua solo in parte il valore che Fortini attribuisce alla forma. La poesia, pur nell'errore e nella vergogna, può ancora servire anche solo per riconoscere nella realtà quella totalità delle esistenze. La *presenza* è garantita a patto di mantenere un contatto con l'interlocutore al quale la poesia viene affidata; nel frattempo, il poeta annota ossessivamente ogni componimento di *Poesia e errore*, manifestando

---

<sup>173</sup> D. O. Cepraga, *Edipo in Transilvania*, cit., p. 213.

<sup>174</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. 471-472.

esplicitamente, tramite la data in calce, il timore di perdere il contatto con la storia, e dunque coi destini. Il *tu* al quale si rivolge negli anni Cinquanta assume il valore *allegorico* di una parola «senza canto senza voce quasi morta»:<sup>175</sup>

Ogni anno del libro una parola,  
ogni sigillo di delusa storia una sillaba luminosa,  
in fiamma alito aria  
tutta tramuterà questa sostanza;  
e quella che ora ti reco quasi opaca eco sarà  
lo strido d'uno spirito,  
un grido acuto e somnesso nel cuore degli altri.<sup>176</sup>

Se all'altezza di *Foglio di via* il principale bersaglio di Fortini era stato «la destra irrazionalistica, spiritualista, misticheggiante, mimetica», nel 1959, anno di pubblicazione della seconda raccolta poetica, pur rinnovando l'opposizione ai *nemici* di un tempo, la critica viene rivolta a un nuovo ordine culturale di «illuministi e di neopositivisti dalla tendenza – che troppo comunemente [viene chiamata] “antimetafisica” di pedagogizzare e culturizzare a oltranza».<sup>177</sup> I nuovi *nemici* sono gli stessi che un tempo hanno collaborato con l'autore e lo accusano adesso di culto della spontaneità e dell'immediatezza, contestando la sua conclusione a *Contro un'idea di lirica moderna*. A questi ultimi, Fortini ricordava che il lettore non ha bisogno di complesse operazioni critiche, come quella di Friedrich, che gli suggeriscano una più adeguata lettura della «lirica moderna». Al contrario, egli leggerà «con parzialità e prevenzione», confrontando «“quel che dicono” i poeti con quel che egli sa del mondo, della società, e degli uomini, *la mer* di Valery con il mare che egli conosce o immagina e con gli armonici che quella nozione e quella parola recano con sé [...]; in breve, con la propria cultura, con tutti i termini della propria oggettiva esistenza».<sup>178</sup> Fortini poteva in questo modo rivendicare il carattere non autonomo dell'estetico, in quanto inscindibile dal reale e dal movimento degli uomini nel tempo, contro quei critici che iniziavano ad assumere le stesse posture incentivate dagli schemi neocapitalistici e che accettavano di inserirsi «in una economia dello “scambio”

---

<sup>175</sup> *Una facile allegoria*, PE, 149.

<sup>176</sup> PE, p. 151.

<sup>177</sup> UGA, p. 257.

<sup>178</sup> VP1, p. (ripubblicando *Contro un'idea di lirica moderna* in *Verifica dei poteri* Fortini sostituisce «umanità», termine con il quale si concludeva il saggio di «Officina», con «esistenza»).

piuttosto che in una “economia della produzione”, quindi fra gli intermediari piuttosto che fra i produttori o i consumatori». <sup>179</sup> Per lui, al contrario:

proprio della parola poetica è rivolgersi a tutto l'uomo, non all'uomo «poetico», di essere *una allegoria di totalità che parla a una totalità*. [...] è assolutamente giusto che il lettore legga certe parole e certi nessi («luna», «pace», «selva oscura», «spoglia immemore»...) con un immediato confronto alle lune, alle paci, alle selve e alle spoglie della propria esperienza, riprendendo l'antico e sacrosanto principio schilleriano per cui l'«educazione estetica» dell'uomo è «educazione mediante l'arte» non «educazione a capire l'arte», in quanto l'educazione a capire l'arte è data dalla ricchezza e varietà di interessi, di conoscenze e passioni, e dunque, semmai, di studi e letture di ogni disciplina – ivi compresa, ove bisogni, la filologia ecc. – non dalla cosiddetta critica letteraria che è, o dovrebbe essere, non già una disciplina o specialità e neanche una mediazione tra la poesia e il lettore ma una fra lettore e lettore, fra lettore più esperto e lettore meno esperto. <sup>180</sup>

La citazione riportata è un estratto di una lettera rivolta a un destinatario non identificato – probabilmente Armanda o Roberto Guiducci, redattori di «Ragionamenti» insieme ai quali Fortini elaborò le *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana* <sup>181</sup> – inserita dall'autore nel suo “diario” incompiuto *Un giorno o l'altro* con il titolo «*Terza glossa a Feuerbach*», poiché accompagnata in calce dalla citazione di Marx. La data (1959) è la stessa della prosa dell'*Ospite ingrato* su Schiller ricordata nel secondo capitolo. <sup>182</sup>

Negli scritti di questi anni, situati dopo la chiusura di «Ragionamenti» e di «Officina», è possibile riconoscere una progressiva maturazione delle riflessioni sulla stilistica in vista del discorso sulla forma che verrà da lui condotto nel saggio più denso di *Verifica dei poteri*, ovvero *Mandato degli scrittori e crisi dell'antifascismo (Al di là del mandato sociale)*. <sup>183</sup> Gli elementi più strettamente politici degli scritti sulla metrica verranno sintetizzati da Fortini in un discorso critico totale formulato, come abbiamo visto, nella prima parte degli anni Sessanta. Lo sconvolgimento del 1956 è di fatto assorbito: un nuovo ordine economico ha ormai assunto i tratti visibili di una forma non-dialettica che struttura le cose, i

---

<sup>179</sup> UGA, p. 257.

<sup>180</sup> UGA, p. 256.

<sup>181</sup> cfr. nota in UGA, p. 559.

<sup>182</sup> OI, p. 913.

<sup>183</sup> Cfr. *supra*, 3.3.

linguaggi e le esistenze.<sup>184</sup> Il discorso poetico di Fortini oscilla di conseguenza tra coscienza della crisi e lavoro costante, *insistenza*; tra rifiuto della poesia – espresso talvolta nell'impossibilità di configurare un interlocutore nel presente – e speranza in un futuro dove nuove *figure* potranno riscattare l'errore.

A conclusione di questa sezione del lavoro dedicata alla metrica è possibile leggere la seconda e ultima parte che completa quel componimento di *Paesaggio con serpente* citato in apertura al capitolo. È una poesia che nasconde tra le righe, in forma definitiva, l'augurio di quell'ignoto autore di una poesia cinese scritta sul muro della locanda, ovvero «che un giorno un colto viaggiatore degni togliere la polvere con la sua manica di seta e riceva il messaggio»:<sup>185</sup>

[...] E ancora:  
il clamoroso parlare, la lingua sonora  
degli italiani non potrà aiutarmi.  
Da quanti anni sappiamo, no? che una rosa  
non è una rosa, che un'acqua non è un'acqua,  
che parola rimanda a parola e ogni cosa  
a un'altra cosa, egualmente estranee al vero?  
Bravi filosofi, menti necessarie e voi quanti  
negli istituti di ricerca del mondo poderoso  
ai mattini d'inverno dopo l'ora di tennis  
fissate i tabulati, le analisi, le statistiche lucenti  
la cultura dei batteri, il restauro degli argenti,  
ah nulla potete insegnarmi  
che io già non sappia, anche parlaste ore e ore.  
Non è onnipotenza questa mia, è pianto di rabbia.  
Neanche per la mia ignoranza domando scusa,  
non c'è colpa né scusa.  
Almeno una immagine, una visione sabbatica,  
queste cadenze miserabili animasse!  
Ma no, senza conoscenza né buona coscienza,  
senza teologia, senza arte manuale  
e nemmeno poesia, sebbene più ilare  
che triste, più ansioso che sazio, più indistruttibile,  
anche nella stanchezza di tutto il vissuto secolo,  
mi avvio veloce verso il mio rancore.  
E chi aprirà i vecchi miei lessici e legga

---

<sup>184</sup> cfr. OI, pp. 915-916.

<sup>185</sup> OI, pp. 1127.

le carte soffiando la polvere, almeno  
abbia un giusto scuotere del capo, il capo alzi, guardi  
se la mattina è acuta, esca.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> PS, pp. 488-89.



## 8. PASOLINI “DI TRAVERSO”

«- Pénititi!  
- No.  
- Pénititi!  
- No»

*Don Giovanni*, ultimo atto (dedica di Fortini a Pasolini al volume di *Una volta per sempre*)

«La teoria, amico mio, è grigia, mentre verde è l'immortale albero della vita».

LENIN, aprile 1917, *Sočinenija*, XX (citato da Davide Orecchio, *Mio padre la rivoluzione*).

«Sebbene creda, sì, di aver avuto, quanto a Pasolini, ragione nell'ordine della ragione, so di avere avuto torto di fronte all'albero d'oro della vita».

FRANCO FORTINI, *Attraverso Pasolini*

Prima di proseguire il percorso esaminando la poetica di Fortini “dalla parte del ritmo”, potrebbe essere utile considerare due esperienze letterarie e intellettuali distanti dalle modalità compositive dell'autore, che permetteranno di chiarire, nello scarto più o meno radicale, alcuni nuclei teorici dei saggi sulla metrica non ancora affrontati in queste pagine. All'idea di poesia e di società di Fortini si vorrebbero affiancare – per contrasto – le esperienze compositive del Pasolini degli anni Cinquanta-Sessanta e dei poeti della neoavanguardia, entrambe misurate sul terreno della metrica. Sia l'una che l'altra tendenza vengono più volte distanziate dall'autore nelle sue prose saggistiche, in epigrammi o in poesie; in una, in particolare, raccolta da Mengaldo nel volume delle *Poesie inedite*, Fortini inserisce allo stesso tempo sia Pasolini sia gli “atonali”, per tracciare i contorni di un'ulteriore “arte poetica”:

I.  
...farai bene a evitare che troppo sia breve  
la tua poesia; non fidarti che un giorno  
i piccoli scatti di umore, i veloci epigrammi

se letti in fila un universo aprano.  
Chiunque fa trenta versi; ma cento o duecento  
non li farai con accorte giunture. Ci vuole  
sprezzo e coraggio; e con molta debolezza.  
Bisogna saper cominciare, durare e finire.  
Non puoi confidare nell'istinto. Ci vuole chiarezza,  
un piano, un disegno. Così Pasolini, se riesce.  
E invece un Bertolucci divaga e il suo zirlo  
è quello gentile del grillo, lo ascolti ma poi ti distrai.  
Dagli atonali poi, guardati! Un tritacarne  
è utile, bello perfino; per pochi minuti però.  
Non sanno che sempre fu rotto, che sempre  
fu inafferrabile il mondo; che il primo dolore  
è dall'inevitabile incoerenza  
degli oggetti, dei volti e delle parole; ma sempre  
chi poetò vinse quel primo disordine, salvo  
un altro, più fondo, scrutare e anche quello  
vincere e ancora un altro, precipitando  
verso più inflessibile ordine, organizzando  
sempre più indicibile caos, che è al primo com'è  
Milano dal Duomo alla terra che ha scorto Gagàrin...<sup>1</sup>

Riservando al prossimo capitolo un confronto con l'antologia dei *Novissimi*, mi occuperò nelle pagine che seguono del dialogo-scontro con Pasolini, autore che Fortini intende "attraversare" – anche nell'altro e non secondario significato di «reciproco intoppo, contraddizione, ostacolo», ovvero porre *di traverso*<sup>2</sup> – poco prima di «dissolvere le cose composte» nella sua ultima raccolta di poesie pubblicata nel 1994.

### 8.1 Chiralità

Nel percorso che porta il lettore a confrontarsi con le poetiche di gruppo o le biografie isolate nel Novecento letterario italiano, è piuttosto raro imbattersi in una coppia di autori così diversi tra di loro, così distanti, eppure complementari a tal punto da richiedere un arresto, un'estensione momentanea dello sguardo verso le crepe e le sfumature di un affresco che fissa i due personaggi al centro, con attorno i movimenti e le architetture del

---

<sup>1</sup> *Da un'arte poetica*, in PI, p. 819.

<sup>2</sup> AP, p. XIV.

ventennio italiano '50-'70 segnato da quella che Pasolini ebbe a definire, con una ormai celebre espressione, «mutazione antropologica».<sup>3</sup>

Pasolini rappresenta per Fortini il riflesso di un'immagine dalla quale distanziare ogni forma di immediatezza, per inseguire viceversa una regola, una disciplina, un ordine di idee che mai viene meno al ragionamento, in opposizione a una via all'estetismo che pone in secondo piano la storia e la politica per prediligere viceversa il monologo e i «piaceri del narcisismo».<sup>4</sup> Ricorrendo a una polarizzazione estrema, sarebbe possibile impostare un confronto tra i due poeti a partire dalla contrapposizione "ordine-dispersione" riscontrabile sul terreno comune dell'esperienza – della socialità, del desiderio – come necessità ontologica fondamentale, storicamente connotata dagli eventi del secondo conflitto mondiale e dalle successive disillusioni politiche del dopoguerra.<sup>5</sup> La prima lettera di Fortini a Pasolini datata 1° settembre 1954 si chiudeva con un amaro «beato lei che ha potuto dire la verità di una patria: "Jo i ài credùt in te..."».<sup>6</sup>

Se per Fortini è indispensabile *analizzare* la realtà che lo circonda, comprendere le ragioni del suo funzionamento, individuarne gli errori e intervenire sul presente per elaborare una proposta d'azione che possa risultare valida all'interno di una storicità mai negata (in *La speculazione edilizia*, Calvino descriveva Fortini-Cerveteri come «uno che cerca di far mente locale su un punto che si trovi all'interno di tutti gli altri punti su cui si può fare mente locale»<sup>7</sup>), Pasolini si muove invece all'interno di una spazialità e di una temporalità dalle coordinate più fluide, dialogando con la realtà tramite un ordine discorsivo che sottomette il pensiero geometrico ai balzi improvvisi dell'intuizione. Detto altrimenti: se per Fortini la felicità passa nei momenti di accordo fra l'esperienza e la parola mentale,<sup>8</sup> per Pasolini il meridiano attorno al quale gravita la sua esperienza –

---

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini, *Gli italiani non sono più quelli*, «Corriere della Sera», 10 giugno 1974, poi col titolo *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975; ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, Cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano 2009, p. 309; cfr. anche *Ivi*, p. 315 e p. 323.

<sup>4</sup> AP, p. 41.

<sup>5</sup> «Quanto in lui e in me si agitò in quelle occasioni non può non apparire alcunché di incomprensibile, quasi al confine con la mania, per un giovane di oggi. Ma non eravamo né pazzi né fanatici. Eravamo, a poco più di dieci anni dalla fine della Seconda Guerra, nel cuore del secolo, ancora ricchi di qualcosa che – scrisse Pasolini – ci faceva piangere guardando *Roma città aperta*», AP, p. X.

<sup>6</sup> AP, p. 55.

<sup>7</sup> Italo Calvino, *La speculazione edilizia*, in Id., *Romanzi e racconti*, t.1 a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 1991, p. 807.

<sup>8</sup> UGA, p. 513.

letteraria e non – resta quello di una «vitalità», seppur a giudizio dell'altro arrestata allo stato di disperazione.<sup>9</sup> «Lui poteva soltanto amare il pensiero e pensare l'amore, e farlo sempre più in fretta», scriveva Walter Siti a Fortini in una lettera: «tu gli chiedevi di pensare il pensiero, la Morante gli chiedeva di amare l'amore, per questo non sopportava né te né lei. E vi temeva».<sup>10</sup>

L'incontro tra i due *destini* porta tuttavia a configurare uno scambio fecondo tra vertici estremi del pensiero e della percezione, tradotto non di rado in precari tentativi di mediazione reciproca tra la componente opposta dell'uno e dell'altro;<sup>11</sup> una complementarità di antitesi che forse sarebbe auspicabile esacerbare, al fine di correggere, una volta esibiti con l'attrito della *diffrazione*,<sup>12</sup> i tratti più spigolosi dell'uno con gli "errori" dell'altro e viceversa. Per illustrare con un'immagine il rapporto tra i due poeti, si potrebbe ricorrere alla nozione di *chiralità*, ovvero la proprietà relazionale di un oggetto fisico, di una figura geometrica o di una molecola speculare rispetto al suo doppio, ma a esso non sovrapponibile. L'esempio più immediato di chiralità, da cui il termine etimologicamente deriva, è quello della mano (*χείρ*), che può congiungersi con l'altra in maniera speculare, ma non può essere ad essa sovrapposta. La metafora dei *chirali* ben si accorda all'accurato giudizio dei due opposti-complementari tracciato da Romano Luperini negli anni Ottanta:

L'uno è poeta di un'inibizione, l'altro di un'esibizione. Fortini tende al distanziamento razionale e quasi classico [...]; Pasolini alla visceralità. Il primo ha in orrore ogni eccesso vitalistico, odia l'intemperanza e la mancanza d'equilibrio sia nel comportamento sia nelle scelte linguistiche, e ha sempre rifiutato lo sperimentalismo; il secondo trovò in una disperata vitalità l'unica ragione della sua esistenza e fu, nella seconda metà degli anni cinquanta, il principale teorico del neosperimentalismo [...]. Anche se la polemica sembra limitata alla questione linguistica, la contrapposizione fra i due riguarda in realtà, l'intero rapporto intellettuale-realtà.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> UDI, pp. 736-737.

<sup>10</sup> Walter Siti, *Lettera a Franco Fortini*, 1993, AFF, cart. 48, c. 8.

<sup>11</sup> Significativo, oltre al blocco di lettere tra il 1954 e il 1961, l'estremo tentativo di Fortini nella redazione di «L'Espresso» di convincere Pasolini a non pubblicare il testo riferito ai fatti di Valle Giulia: «[...] ben più che per il testo a favore dei poliziotti, quel che trovavo insopportabile era di accettare lo sfruttamento pubblicitario, e la inevitabile trasformazione in volgare propaganda, di quel suo scritto», cfr. AP, pp. 42-43.

<sup>12</sup> cfr. Manuele Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano 2013 p. 10 e ss.

<sup>13</sup> Romano Luperini, *L'eredità di Pasolini e Fortini*, «Il Ponte», aprile 1981, pp. 352-62; ora in Id., *La lotta mentale*, Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 38-54.

Attraverso un confronto con Pasolini sarebbe pertanto possibile osservare, entro una nuova prospettiva di contrasto – «un ‘contrasto’ medievale tra due eterne attitudini dello spirito»<sup>14</sup> –, la figura di Fortini scissa tra l’esigenza di voler intendere razionalmente la realtà, di organizzarla misurandone le attese, e la coscienza dei limiti della misurabilità stessa di fronte al moto del linguaggio poetico, minaccia costante per le frontiere precedentemente imposte. L’antitesi tra le due forze non deve tuttavia essere risolta in una facile opposizione tra razionalità e irrazionalità; essa andrà semmai inquadrata – come vedremo – entro i confini di un’esibita dialettica tra ordine e disordine che traghetta Fortini verso una nuova fase espressiva, contrassegnata da scelte poetiche che la critica ha ricondotto sotto il segno di una particolare forma di manierismo,<sup>15</sup> caratteristica principale delle due ultime raccolte di *Paesaggio con serpente* e di *Composita solvantur*.<sup>16</sup>

Al di là delle ragioni elencate da Fortini nella sua prefazione ad *Attraverso Pasolini*, la ripresa negli anni Novanta del dialogo interrotto col poeta friulano – interrotto ancor prima della sua scomparsa – potrebbe in parte essere spiegata alla luce di un presente contrassegnato dall’isolamento e dall’assenza di interlocutori, che acuisce un sentimento di inquietudine provocato dal disfacimento collettivo del senso della storia. L’ultima quartina di un’elegia contenuta in *Composita solvantur* risulta in questo senso sintomatica. *L’ubi sunt* è rivolto sia agli studenti di Siena – quasi fossero anch’essi fantasmi di una realtà evanescente – sia a interlocutori ancora in vita come Giacomo Magrini, Alfonso Berardinelli, Piergiorgio Bellocchio o Grazia Cherchi, ai quali si affiancano, in una rapida transizione verso il passato, i nomi di «Elio e Raniero e Vittorio», morti tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta:

Vengono, siedono nella poltrona sdruscita,  
chiedono il portacenere, vogliono sapere.

<sup>14</sup> Walter Siti, *Lettera a Franco Fortini*, 1993, AFF, cart. 48, c. 8.

<sup>15</sup> Guido Mazzoni, *Forma e solitudine: un’idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 199-202; cfr. anche Thomas Paterson, *Aspetti manieristici della poesia di Fortini*, in DISF, pp. 83-92.

<sup>16</sup> La prosa che conclude *Questo muro*, posta come epigrafe-ricordo a *Paesaggio con serpente*, s’intitola appunto *L’ordine e il disordine* (nota: QM, p. 379; PS, p. 387; *L’ordine e il disordine* costituisce inoltre il corpo del testo della voce *Dialettica*, riassumendone il senso, in NSO, p. 53. Fortini aveva già utilizzato come epigrafe-ricordo una poesia conclusiva della raccolta precedente, *La gioia avvenire*, tra *Foglio di via* (1967) e *Poesia e errore* (1969). Per la dialettica ordine-disordine, cfr. *infra*, capitolo decimo.)

Alla porta li accompagno con un benevolo sorriso.  
E «tornate» dico a quelli che non torneranno.<sup>17</sup>

Ipotizzare la presenza di Pasolini nella schiera dei nomi che il poeta vorrebbe richiamare nell'ultimo verso dell'elegia potrebbe quasi apparire una forzatura: se per Vittorini, Panzieri o Sereni è possibile infatti individuare una parziale «sovrapposizione» in punti precisi della biografia fortiniana, con Pasolini, al contrario, lo scarto è pressoché netto, malgrado la presenza di sporadici episodi di conciliazione. Contrariamente «a quelli che non torneranno», lo stesso Fortini configura Pasolini come un Lucifero splendente accecato da *hybris*, «senza ritorno, perfetto e cieco».<sup>18</sup>

D'altra parte, interpretare *per assurdo* il dialogo con Pasolini entro i confini di un estremo bisogno di richiamare gli interlocutori scomparsi potrebbe a mio giudizio rivelarsi fecondo al fine di comprendere i silenzi disseminati nell'ultima monografia del '93, a cominciare dalla presenza di quell'«albero d'oro della vita» – qui citato in epigrafe – che costituisce quasi un riferimento indiretto a quella tradizione esoterica presente, fin dal titolo, nella raccolta di *Composita solvantur*. Attenuare o esasperare alcuni tratti o dissonanze tra i due poeti consentirebbe inoltre di scalfire l'immagine monolitica e statuaria ormai canonica di un Fortini pacificato, dimostrando al contrario l'attualità e le contraddizioni del suo discorso; a patto di non livellare l'opposizione tra le due figure, che deve certo essere posta alla base di una lettura organica e contestuale di *Attraverso Pasolini*.

Per l'autore giunto ormai alla vecchiaia, per il quale «il mondo senza fine vero appare» e l'«ira ostinata» stanca,<sup>19</sup> rileggere le carte pasoliniane come un «paragrafo di autobiografia qualsiasi»<sup>20</sup> significa inoltre ripercorrere le due esistenze come «essere nel mondo», rivedere i compiti e le scelte di decenni di programmazioni, gli scontri e le attese di gruppi intellettuali e letterari, «con tutta la rabbia di non aver saputo con bastante energia rifiutare la ridicola e non innocente enfiagione dei ruoli che il potere – o l'antipotere, che del primo non di rado è complice – attribuisce alle corporazioni delle arti e delle lettere».<sup>21</sup> *Attraversare* discorsivamente Pasolini significa in altri termini chiudere

---

<sup>17</sup> *Dove ora siete...*, in CS, p. 517.

<sup>18</sup> OI, p. 961; AP, p. 37.

<sup>19</sup> *Compiendo settantacinque anni*, CS, p. 522.

<sup>20</sup> AP, p. IX.

<sup>21</sup> AP, p. X.

i conti con una partita giocata con la società italiana lunga quasi un cinquantennio, senza del resto tradire o rinnegare la distanza rispetto a una fisionomia dell'intellettuale mai del tutto condivisa. Qualche tempo prima della sua scomparsa, Fortini poteva ancora dichiarare, in una delle sue ultime interviste, la sua opposizione al “modello Pasolini”:

Non credo che la cultura italiana abbia bisogno di un Pasolini, perché indipendentemente dalla qualità poetica, una figura come la sua è la prova di un incredibile ritardo storico del nostro paese. [...] Pasolini si impuntava contro tutto ciò che poteva presentarsi in termini di rigidità, bollandolo come moralistico o narcisistico ma, in genere, diciamo, voleva, in senso profondo, la sua libertà. La disperata vitalità era proprio questo, vitalità, ma disperata. Lui percorreva il cielo come una stella cadente, aveva un senso assoluto del fato, ma questo è irrelato. Pur avendo eccezionali capacità critiche, Pasolini non era un intellettuale, in lui non c'era l'ombra dell'organizzazione culturale, salvo nel momento di «Officina». Era, piuttosto, uno sperimentatore incessante. Se dovessi fare un augurio per il nostro paese, vedrei meglio, anziché una figura come Pasolini, una leva di storici, filologi, sociologi, pedagoghi orientata, soprattutto, a trasformare la scuola. La formula? Per favore, non troppo genio.<sup>22</sup>

A rileggere oggi quelle carte sembra quasi di osservare uno scontro incomprensibile, quasi al limite della mania, come dichiara lo stesso autore nella prefazione al volume del '93. Tuttavia, il tono assunto in *Attraverso Pasolini* non è soltanto allusivo «a un percorso difficile dentro o lungo l'opera e il fantasma biografico, da cui si esca come da un tragitto etico o estetico o esoterico»;<sup>23</sup> l'intento di Fortini è al contrario quello di «indicare un tragitto e dimostrare una contraddizione», in una particolare relazione che egli stesso arriva a definire «un esemplare degli psichismi – che probabilmente un analista chiamerebbe “omosessuali” – frequentissimi anzi correnti fra chi [...] ha ereditato buona parte della figura storica dell'“intellettuale”. Psichismi di ammirazione, devozione, stima e reciproca competitiva aggressività, da controllare e interpretare».<sup>24</sup> In una trascrizione di una registrazione inedita relativa a una *Lezione su «Le ceneri di Gramsci»* conservata presso l'Archivio di Siena, Fortini annota in calce, a penna rossa (la stessa da lui utilizzata negli anni Novanta per organizzare le prose raccolte nella scatola), il verso del *Carme 101* di

---

<sup>22</sup> UDI, pp. 736-737.

<sup>23</sup> AP, p. XIV.

<sup>24</sup> AP, pp. XIV-XV.

Catullo composto in morte del fratello – «Advenio has miseras, frater, ad inferias»<sup>25</sup> – a cui egli fa seguire a capo: « Il fratricidio ricorrente nella Storia italiana».<sup>26</sup>

*Attraverso Pasolini* offre spunti interessanti ricavabili non soltanto dall'organizzazione antologica di prose, epigrammi e lettere, ma soprattutto dalle glosse introduttive a ogni documento, utili a evidenziare – con una prospettiva della distanza, questa volta adottata non dal critico esterno all'opera fortiniana, ma dallo stesso autore che ricompone una parte della sua biografia – gli errori di valutazione rispetto ai decenni precedenti. Come hanno ricordato Marianna Marucci e Valentina Tinacci, Fortini considerava *Attraverso Pasolini* e *Un giorno o l'altro* (il suo “diario in pubblico” incompiuto) legati insieme dal medesimo orizzonte progettuale.<sup>27</sup> Del resto, «dar forma alla propria esistenza» significa anche «fare ordine», nel senso più comune di «mettere in ordine». Non è dunque mia intenzione ricostruire in queste pagine il complesso rapporto intellettuale tra i due autori, considerando gli scritti in prosa e gli interventi calibrati o destinati all'agone politico;<sup>28</sup> vorrei piuttosto provare a confrontare le due figure a partire dalla lettura metrica che Fortini compie su *Le ceneri di Gramsci*, poemetto che costituisce l'esempio centrale delle sue ipotesi sulla metrica accentuale, declinando l'indagine sul terreno della poesia, dove crollano le categorie morali del torto e della ragione, e rimane, al di là di queste, la sola presenza.<sup>29</sup> Accogliendo l'auspicio dell'autore formulato nella prefazione al volume del '93, si cercherà in altre parole di condurre «una lettura linguistica e stilistica che si apra la

---

<sup>25</sup> «O fratello, e giungo a questa cerimonia funeraria», Catullo, *Carme 101*, in *Le poesie*, a cura di Francesco Della Corte, Fondazione Lorenzo Valla (Arnoldo Mondadori Editore), Milano 2007<sup>10</sup>, p. 215.

<sup>26</sup> F. Fortini, *Lezione su Le Ceneri di Gramsci*, registrazione inedita trascritta, in AFF Scatola XVIII (F2a), cart. 77, 20 fogli dattiloscritti. Datazione sconosciuta anche per lo stesso Fortini, sicuramente da collocare dopo il 1970.

<sup>27</sup> cfr. UGA, p. XXIX; «Franco Fortini da anni sta lavorando a una sorta di diario di riscrittura in cui un nuovo commento cuce insieme lettere, scritti, idee, amori, e battaglie della sua vita. *Attraverso Pasolini*, pubblicato a giugno in Einaudi contemporanea, ne è un frammento da cui emergono, nella storia di un confronto appassionato e talvolta radicale, un'idea dell'intellettuale e un senso del suo lavoro che sono appena di ieri, ma rappresentano in realtà un altrove con cui dobbiamo fare i conti» (dall'*Antologia Einaudi 1993*).

<sup>28</sup> Per un confronto tra i due anche sul piano politico si veda, oltre al già citato volume di Luperini: Mariamargherita Scotti, «Una polemica in versi»: Fortini, Pasolini e la crisi del '56, in «Studi Storici», Anno 45, No. 4 (ottobre-dicembre, 2004), pp. 991-1021; Luca Lenzini, *Attraverso Fortini e Pasolini*, «L'ospite ingrato», IX (2006), pp. 95-114; Éanna Ó Ceallacháin, *Polemical performances: Pasolini, Fortini, Sanguineti, and the literary-ideological debates of the 1950s.*, «The Modern Language Review», vol. 108, no. 2, 2013, pp. 475-503; Daniele Balicco, *Fortini*, in Id., *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 70-76.

<sup>29</sup> «Quando dico che ebbe torto, non parlo della poesia sua, dove fu tale. La poesia non ha né torto né ragione ma presenza. I torti sono semmai nelle risposte di chi ne partecipa», AP, p. V.

via attraverso la congerie degli enunciati e delle perorazioni ininterrotte e vi identifichi gli elementi radiattivi [sic] per poi, alla loro luce, reinterpretare l'insieme».<sup>30</sup>

## 8.2 Una lettura metrica delle *Ceneri*

Il periodo di più assidua collaborazione tra Fortini e Pasolini – si direbbe, l'unico momento in cui il primo può scorgere nel secondo i tratti di un intellettuale impegnato nell'organizzazione culturale di gruppo in funzione anticapitalistica – è rappresentato, come abbiamo già anticipato, dagli anni di «Officina» (1955-1959).<sup>31</sup> La partecipazione più diretta di Fortini alla rivista bolognese si registra tuttavia a partire dalla nuova serie edita da Bompiani e costituita di soli due numeri bimestrali, da marzo a giugno 1959, dove da semplice collaboratore egli entra a far parte del comitato di redazione. Se da un lato non bisogna enfatizzare la portata di «Officina» all'interno del dibattito politico e culturale italiano – data la tiratura bassissima e la distribuzione limitata della rivista<sup>32</sup> –, dall'altro, ricostruire il tentativo di Fortini di trasformare «Officina» in una rivista egemonica, specialmente dopo la chiusura di «Ragionamenti», può essere utile per comprendere i rapporti di forza tra poetiche in lotta nel campo letterario italiano. Nel caso specifico della nostra ricerca, la collaborazione di Fortini con il gruppo bolognese potrebbe servire inoltre a rivelare alcuni motivi che stanno alla base della formulazione di una nuova metrica per accenti.

Dopo aver pubblicato le sue prime quattro poesie sul terzo numero della rivista bolognese, accompagnate da un allegato sulla situazione poetica in Italia richiesto dallo stesso Pasolini,<sup>33</sup> Fortini prosegue la sua collaborazione tenendo a mente le proposte fissate negli stessi anni con i compagni di «Ragionamenti» sull'autonomia dell'intellettuale rispetto al partito. In «Officina», tuttavia, la dimensione letteraria – o, per meglio dire, poetica – è preponderante rispetto alla pianificazione culturale a tutto tondo che contraddistingueva invece la linea editoriale di «Ragionamenti». Nella prima, il *fatto*

---

<sup>30</sup> AP, p. VIII.

<sup>31</sup> cfr. Gian Carlo Ferretti, «Officina»: *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975; cfr. anche Francesca Billiani, *Officina: Experiments in engaging with the arts*, in «Modern Italy», 21(2), pp. 199-214.

<sup>32</sup> Cfr. QF, pp. 251-253.

<sup>33</sup> F. Fortini, *Allegato: L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, «Officina», numero 3, settembre 1955, Pendragon (ristampa anastatica), Bologna 1993, pp. 99-104. Il testo viene poi ripubblicato come appendice a *I destini generali*, Edizioni Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1956, pp. 71-80; cfr. *supra*, 4.2 e 6.2; cfr. anche AP, p. 57 e ss.

*letterario* viene assunto come «terreno primario su cui vivere le istanze politiche e sociali»,<sup>34</sup> laddove nella seconda nessun testo poetico o letterario viene pubblicato, ma solo scritti di pianificazione a carattere non scientifico su pretesto di recensioni e di bibliografie. La linea editoriale di «Officina» esercita solo in un primo momento un fascino su Fortini, rivelando ben presto i limiti che con la sua partecipazione più diretta alla nuova serie egli cercherà di ovviare, adattando la scrittura saggistica alla forma della recensione tipica dei contributi di «Ragionamenti», e “dialogando” nella stessa direzione con personaggi e autori internazionali, come Friedrich e Lukács.

Nella prima serie di «Officina» il taglio della rivista è più “tradizionale”, soprattutto rispetto a «Ragionamenti». Oltre alla preponderanza della letteratura e della poesia su altri campi e discipline, gli articoli fanno riferimento alla cultura e al dibattito esclusivamente italiano; una dimensione geografica che il discorso di Fortini cercherà di rimodellare nella vita breve dei soli due numeri della nuova serie, pur rimanendo all’interno di un programma calibrato entro i confini nazionali (il saggio su Friedrich implica una critica al canone stilato dai letterati italiani; quello su Lukács è piuttosto un intervento sulla ricezione del pensatore ungherese in Italia). L’impegno di Fortini come redattore di una nuova rivista va pertanto inteso in un ordine di continuità rispetto al compito che l’intellettuale deve secondo lui svolgere nella società, soprattutto in seguito al disgelo dei “dieci inverni” e all’anno «mirabile e terribile» del 1956. D’altra parte, già l’*Allegato* del ’55 conteneva *in nuce* alcune proposte che verranno sviluppate dall’autore in *Contro un’idea di lirica moderna* nel ’59, e che in seguito saranno rielaborate e integrate nel nuovo discorso di *Verifica dei poteri*, declinato in un contesto in cui le forze di accumulazione del capitale e di distribuzione di massa hanno ormai acquisito una posizione egemonica. Lo spazio d’azione di Fortini – nonché la sua capacità di conquistare, per dirla con Bourdieu, il «campo»<sup>35</sup> – va inoltre interrogato partendo dai componimenti o dalle prose saggistiche apparentemente svincolate dai nessi con la politica. Tra queste rientrano – come abbiamo visto – i saggi sulla metrica, pubblicati su «Ragionamenti» e su «Officina» a distanza di pochi mesi l’uno dall’altro.

---

<sup>34</sup> G. C. Ferretti, «Officina»: *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, cit., p. 77.

<sup>35</sup> cfr. *supra*, Introduzione; cfr. Riccardo Bonavita, *L’anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblion, Milano 2017, pp. 33-34 (nota).

Le riflessioni sulla metrica e sulla forma rappresentano uno dei pochi *traits d'union* che legano le due riviste, condotte all'insegna della riqualificazione dell'estetico contro la "degradata" nozione estetizzante di lirica moderna promossa da una linea decadente e post-ermetica, sia in Italia che in Europa.<sup>36</sup> *Verso libero e metrica nuova* («Officina», 1958) va pertanto letto come un ulteriore tentativo di creare in poesia una linea estetica distante dalle tendenze dell'ermetismo e, allo stesso tempo, da una nuova declinazione del culto per la forma pura, «senza cammino» o apertura figurale (senza intenzione, come dirà più avanti in *Verifica dei poteri*), ovvero di un formalismo privato di dialettica e dunque incline a sostenere le logiche di un apparato burocratico o di un universo tecnicizzato.

Se l'articolo di *Metrica e libertà* pubblicato qualche mese prima su «Ragionamenti» era caratterizzato da un'attenzione capillare nei confronti dell'aspetto teoretico, nella sua "appendice" di «Officina» la teoria viene integrata con le applicazioni pratiche. Fortini verifica gli strumenti teorici su esempi di poesia contemporanea del panorama letterario italiano, escludendo l'autoesegesi, estranea alla sua impostazione saggistica di questo periodo. Accanto all'esempio di Zanzotto, Fortini colloca *Le ceneri di Gramsci* come modello di una nuova metrica accentuale. Data l'importanza che il poemetto pasoliniano assume nella riflessione estetica di quegli anni, è opportuno qui di seguito presentare, anche per mezzo di una visione retrospettiva, i limiti e gli errori della proposta fortiniana.

Dove altri hanno scorto un gioco di ipermetri e di ipometri intorno all'asse dell'endecasillabo, Fortini individua nelle *Ceneri* un verso costruito sulla base di un numero preciso di accenti forti, in grado di determinare un'attesa o cavità nella serie dei versi successivi, letti all'interno di un contesto che li rende tali e ne conferma la regola.<sup>37</sup> Va detto inoltre che la lettura delle *Ceneri* costituisce per Fortini il nucleo attorno al quale

---

<sup>36</sup> «L'attenzione che porti a "Ragionamenti" e l'entrare in campo in dispute ideologiche mi siano di giustificazione. Penso che una alleanza, tutto sommato, non sarebbe male», Lettera di Fortini a Pasolini datata 29 novembre 1956, ora in AP, p. 69; e più avanti, il 1° gennaio 1957, Fortini scriverà a Pasolini, invitandolo a contribuire a «Ragionamenti»: «Ti chiedo di proporci un tuo scritto su di un tema o libro di linguistica, o stilistica, o di metodo critico; o che altro avessi da proporre», in AP, p. 77. Si tratta tuttavia di una «alleanza» più che una «fusione», che in quel momento «Ragionamenti» stava tentando con «Opinione» (pubblicata dal maggio del '56 al marzo del '57); cfr. Elisabetta Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni ottanta*, Milella, Lecce 1985, p. 174 e ss.

<sup>37</sup> cfr. *supra*, 5.1

gravita la possibilità di applicare le ipotesi accentuative ad altri poeti contemporanei.<sup>38</sup> Si leggano ad esempio le terzine della quinta sezione:

Non dico l'individuo, il fenomeno  
Dell'ardore sensuale e sentimentale...  
altri vizi esso ha, altro è il nome

e la fatalità del suo peccare...  
Ma in esso impastati quali comuni,  
prenatali vizi, e quale

oggettivo peccato! Non sono immuni  
gli interni e esterni atti, che lo fanno  
incarnato alla vita, da nessuna

delle religioni che nella vita stanno,  
[...]<sup>39</sup>

Rispetto all'esempio di *Epifania*,<sup>40</sup> Fortini riconosce nel poemetto pasoliniano un verso isocronico costruito su quattro accenti forti, che di seguito potremmo provare a schematizzare – pur nei limiti di una lettura “soggettiva” – seguendo i criteri stabiliti dall'autore nel saggio di «Officina» e sopra indicati per l'analisi del componimento di Zanzotto:

Non dico l'individuo, il fenomeno	- + - - - + - + - + - -
Dell'ardore sensuale e sentimentale...	- - + - - + - + - - + -
altri vizi esso ha, altro è il nome	- - + - - + + - - + -
e la fatalità del suo peccare...	- + - - - + - + - - + -
Ma in esso impastati quali comuni,	- - + - - + - + - - + -
prenatali vizi, e quale	+ - + - + - + -

<sup>38</sup> «[...] debbo a te un capitolo della mia interminabile e inutile pseudo-storia della poesia italiana contemporanea e vedrò che cosa succede ad una rilettura seria», Lettera di Fortini a Pasolini datata 1° gennaio 1957, in AP, p. 77.

<sup>39</sup> P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* (tomo primo), a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano 2003, p. 821.

<sup>40</sup> Cfr. *supra*, 5.2

Non è difficile obiettare alla lettura fortiniana una certa forzatura imposta al verso di Pasolini, soprattutto se si considera l'ultimo verso della seconda terzina, il più ostico della serie da inquadrare entro uno schema a quattro accenti forti stabilito secondo il criterio isocronico di una metrica accentuale. Del resto, come ha osservato Giovannetti, «interpretandoli in un certo modo, *costringo* [...] i versi a rientrare in uno schema».<sup>41</sup> Tuttavia, com'è solito fare, Fortini accompagna la sua interpretazione con commenti a margine che in un certo senso anticipano e rispondono alle critiche che potrebbero scaturire da quelle considerazioni a carattere dichiaratamente embrionale.

Secondo Fortini, infatti, il verso della seconda terzina risulta a prima vista classificabile come un segmento “ritmico” a tre accenti forti («prenatàli/vìzi/e quàle»)<sup>42</sup> Allo stesso tempo, però, la presenza del verso all'interno della serie dei precedenti permetterebbe di generare anche per esso l'attesa di *quattro* accenti forti, restituendo una lettura isocronica «incomparabilmente più lenta» («pré/natàli/vìzi/e quàle») rispetto alla serie di versi di un altro componimento pasoliniano, *L'umile Italia*, costruito, secondo l'orecchio di Fortini, su tre accenti principali che renderebbero più veloce la lettura rispetto al rallentamento dei quattro nel verso delle *Ceneri*:

È nel tempo   puramente   umano,	- - + - - - + - + -
accoratamente   umano,   che	- - - - + - + - + -
s'incide   il vostro guizzo   vano	- + - - - + - + -
di animale   dolcezza,   è	- - + - - + - + +
- insieme   prossimo   e lontano -	- + - + - - - + -
[...] <sup>43</sup>	

La stessa lettura metrica delle *Ceneri* descritta nel saggio di «Officina» viene confermata in un saggio sui poeti contemporanei pubblicato su «Il Menabò» nel 1960<sup>44</sup> e applicata a *Il pianto della scavatrice*. In quest'ultimo poemetto, Fortini individua allo stesso modo quattro accenti forti, come si legge nella scansione riportata per la terzina seguente:

<sup>41</sup> Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 279.

<sup>42</sup> SI, p. 806. Correggo la lezione di Fortini, che nel saggio trascrive erroneamente «e quali» (sic in *Verso libero e metrica nuova*, «Officina», 12, aprile 1958, p. 509).

<sup>43</sup> P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. 1, cit., p. 803.

<sup>44</sup> F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», 2, 1960, pp. 103-42; con lievi varianti in SI, pp. 548-606 (nel volume dei *Saggi italiani* il saggio è accompagnato dalla data in calce 1959).

frutto di furto, e una faccia crudele	+ - - + - - + - - + -
di giovani invecchiati tra i vizi	- + - - - + - + - + -
di chi ha una madre dura e affamata.	- - + - - + - + - - - + -

[...] <sup>45</sup>

Com'era accaduto per le *Ceneri*, l'apparente distribuzione a tre accenti dello "pseudoendecasillabo" «di giovani invecchiati tra i vizi» viene anche qui risolta da Fortini ricorrendo all'autorità stabilita dall'isocronismo della serie – della «corrente dei versi precedenti e seguenti» – che porta a una lettura a quattro accenti del tipo: «di giòvani | invecchiàti | trà i | vízi». <sup>46</sup> La distribuzione dei quattro accenti forti anche all'interno di un endecasillabo ipometro che a prima vista può accoglierne al massimo tre, permette di allungare il verso rallentando la dizione, destinata di conseguenza a veicolare una più evidente funzione espressivo-comunicativa – quasi pedagogica – e a trasformare il carattere lirico del poemetto in *epico*, con il conseguente allargamento prospettico dall'io al noi. Alla forte irregolarità sillabica sostituita da una tendenziale regolarità ritmica, Fortini fa inoltre corrispondere, a livello strofico, la griglia delle pseudoterzine. Anch'esse hanno per lui la funzione, «quasi esclusivamente affidata alla suggestione grafica», di rompere con pause profonde il movimento del discorso, cioè dell'intonazione sintattica. <sup>47</sup>

Bisogna tuttavia anticipare che nel volume del '93 dedicato a Pasolini Fortini riconosce i limiti di tale lettura: dichiarando di aver quasi parlato tra sé e sé, egli confessa a distanza di trentacinque anni l'errore della sua ipotesi di costituzione («come chi dicesse: una regola liberamente accettata per un 'lavoro di scuola'») di un gruppo di forme che avessero la costanza di una metrica vera e propria, in seguito soprattutto al confronto con gli studi successivi di Walter Siti, divergenti dalle sue ipotesi metriche, sull'endecasillabo pasoliniano. <sup>48</sup> La precisazione potrebbe rivelarsi utile per considerare sotto un'altra luce –

<sup>45</sup> P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., t. 1, p. 836.

<sup>46</sup> SI, p. 599.

<sup>47</sup> SI, pp. 598-599.

<sup>48</sup> Walter Siti, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», XXIII, 270, agosto 1972, pp. 9-61. In una direzione opposta, Vincenzo Mannino contesta la lettura metrica di Siti, fondata esclusivamente sull'endecasillabo, recuperando viceversa l'ipotesi accentuale di Fortini, corretta nella distribuzione di un numero di accenti variabili (a tre o a quattro), laddove la lettura metrica fortiniana prediligeva un verso accentuale isocronico in una serie. Mannino definisce la metrica pasoliniana delle *Ceneri* come «accentuativo-funzionale» (espressione mutuata da Alfredo Giuliani, *La forma del verso*, in Id., (a cura di) *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961; cfr. *infra*, capitolo nono), rifiutando la *periodicità bidimensionale* che caratterizza, al contrario, l'esperienza metrica di Pavese, precedente

– tramite un «buon uso della distanza» – il significato delle riflessioni di Fortini sulla metrica, che deve essere valutato sullo sfondo di tensioni e pianificazioni che caratterizzano il lavoro culturale del poeta nel solco tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Si tratta in altre parole di cogliere le ragioni meno apparenti che spingono il poeta a formulare una proposta collettiva di metrica accentuale, evitando così di imporre una lettura coatta su un autore, prima ancora di averne ricostruita la genesi. In quella stessa glossa che anticipa la lettura delle *Ceneri* nel '93, Fortini riconoscerà inoltre che quell'estensione «irreale» a norma di gruppo nascondeva in realtà il tentativo di sperimentare in proprio alcune forme poetiche ispirate, come vedremo nella terza parte, a lavori di traduzione o a nuovi modelli poetici.<sup>49</sup>

Per comprendere il significato delle riflessioni fortiniane entro un sistema di tensioni e di movimenti tellurici registrati nel panorama culturale italiano del secondo dopoguerra, potrebbe essere utile esaminare da vicino lo scambio epistolare tra Fortini e Pasolini, isolando nello specifico il segmento temporale che copre la fine del 1956 e il 1957, anno in cui gli intellettuali riorganizzano il lavoro culturale in risposta agli eventi del precedente, che si era aperto con il XX Congresso del PCUS e chiuso con le rivolte ungheresi e polacche. Il 1957 è anche l'anno di chiusura di «Ragionamenti», circostanza che porterà Fortini a intensificare i rapporti, pur per un brevissimo periodo, con i redattori di «Officina».

Nell'autunno del 1957 Fortini è impegnato a lavorare sulla poesia di Pasolini, per quel libro «che non finisce mai» diventato poi il saggio *Le poesie italiane di questi anni* apparso

---

rappresentativo del Novecento di un verso epico-narrativo, e che Fortini con la sua lettura tentava di riproporre; cfr. Vincenzo Mannino, *Il 'discorso' di Pasolini. Saggio su "Le ceneri di Gramsci"*, Argileto, Roma 1973, pp. 132-146 (ma soprattutto, p. 136: «[...] il mancato superamento del canone di attrazione/violazione (repulsione, rifiuto critico, alternativa ecc.) ha comprensibili effetti e di banale psicologizzazione del problema metrico e di sua riduzione all'interno di uno schema in realtà scarsamente dialettico»). La lettura metrica di Fortini confermata e corretta da Mannino verrà di fatto corretta dallo stesso autore in *Attraverso Pasolini*. La metrica accentuale nelle *Ceneri* si configura al contrario come un tentativo di far prevalere nel poemetto pasoliniano l'aspetto epico su quello lirico; un'ipotesi che lo stesso Fortini corregge nel '93, riconoscendo il valore dello studio di Siti. Il discorso di Mannino sulle *Ceneri*, benché scrupoloso nella sua analisi statistica, rimane ancorato a un'analisi classificatoria della struttura, ovvero all'interno di un dualismo segno-significato che Pasolini tenterà, a partire dagli anni successivi, di superare, spingendosi verso una discorsività volta a valicare la metrica come tradizione, come storia, in vista di una nuova forma espressiva. La sovversione della metrica all'interno della tradizione va pertanto posta come allegoria della coscienza di una storia, la «nostra», quella della tradizione borghese, che è finita («potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?»).

<sup>49</sup> cfr. AP, p. 84.

sul n. 2 di «Il Menabò» nel 1960.<sup>50</sup> Il 23 ottobre del '57, Fortini scrive a Pasolini una lunga lettera in cui gli espone nel dettaglio la sua proposta di lettura delle *Ceneri*, riprendendo l'argomento della metrica già toccato nell'ultimo numero di «Ragionamenti» e che, «in diversa redazione», sarebbe stato nuovamente affrontato su «Officina» nell'aprile 1958.<sup>51</sup> La lettera si apre con una delle numerose *captatio benevolentiae* che caratterizzano l'epistolario tra i due, a partire dalla quale Fortini elogia la linea critica di alcuni articoli di Pasolini pubblicati su «Il Punto»,<sup>52</sup> vicini alle considerazioni che l'autore sta sviluppando in quegli anni sulla poesia italiana contemporanea. Secondo Fortini, infatti, si starebbe formando un gruppo di critici – tra cui è incluso lo stesso Pasolini – «notevolissimo», in grado di “mangiarsi” «tutti i padreterni del ventennio», anche quelli verso i quali, «con l'antipatia», egli nutre ancora «un eccessivo timor reverenziale».<sup>53</sup> Sulla stessa linea critica, Fortini crede di percepire una messa a frutto di tesi da lui stesso formulate in completo isolamento, tra il 1949 e il 1953. È il momento in cui egli scorge la possibilità di creare un blocco comune, di «mettersi alla testa di un lavoro di unificazione e di rafforzamento» tra riviste della sinistra, in seguito agli eventi decisivi del 1956.<sup>54</sup>

Interpretate sullo sfondo di una traiettoria *biografica*, le parole di Fortini si riallacciano a un momento storico in cui l'autore sta cercando di ridisegnare una nuova posizione nel campo letterario, di uscire cioè dall'isolamento degli inverni della Guerra Fredda.<sup>55</sup> Proprio alla fine del '57 egli restituirà infatti la tessera del PSI a Pietro Nenni avuta nel '44 da Silone, interrompendo la collaborazione con l'«Avanti!» dopo la pubblicazione del suo primo volume di saggi, *Dieci inverni*, a cui era seguita la totale indifferenza dei gruppi politici e degli interlocutori verso cui il suo discorso era orientato. Si comprende il valore politico che i saggi sulla metrica assumono: delineare il profilo di una scuola sotto il vessillo di una nuova tendenza compositiva significava se non altro amalgamare le diverse voci della poesia italiana contemporanea in una linea formale che poteva opporsi sia ai

<sup>50</sup> F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., ora in SI pp. 548-606.

<sup>51</sup> AP, p. 83 (il saggio è però un nuovo contributo, non una riscrittura del precedente come dichiara Fortini).

<sup>52</sup> Sono i saggi che in parte confluiranno in P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960; poi Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. 1, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.

<sup>53</sup> AP, p. 84.

<sup>54</sup> SE, p. CVI.

<sup>55</sup> cfr. anche Davide Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in Irene Fantappiè, Michele Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, Istituto Italiano Studi Germanici, Roma 2013, p. 142.

maestri del ventennio ermetico sia ai nuovi critici della forma pura. Significava in altri termini ridefinire lo spazio estetico per l'intellettuale autonomo dalle prescrizioni del partito, ma non per questo isolato dalla possibilità di parlare attraverso il proprio lavoro culturale. Tale è il portato della grande energia – tragica ed euforica allo stesso tempo – sprigionata dagli eventi del '56. Scrive a questo proposito a Pasolini:

Dopo dieci e più anni, sta uscendo fuori una critica – oltre il resto. Bisogna proprio dividersi i compiti e passare a parlar dei classici. Ricordi quel che dice Gramsci del contemporaneista? Tu, sul «Punto», incarni benissimo quello che lui voleva. Sappimi dire se quelli del «Punto» hanno difficoltà ad una mia successione; è chiaro che continuerei sulla tua stessa linea; e forse sarebbe bene che tu, chiudendo, accennassi al passaggio e io, aprendo, facessi lo stesso.<sup>56</sup>

Nella lettera, l'accento al lavoro di programmazione della critica letteraria sfuma verso il problema della forma da adottare nella scrittura poetica, vero oggetto di riflessione dei collaboratori di «Officina». Fortini fa riferimento in sordina ai suoi componimenti pubblicati in rivista, e che a breve andranno a far parte della prima edizione di *Poesia ed errore* (1959), caratterizzati, come si è detto, da una staticità e da un arresto delle forze rivoluzionarie sostituite da un paziente lavoro di esercitazione, di prove e di trascrizioni, nonché, come vedremo, di traduzione. La stessa presenza di componimenti riferiti nel titolo alle forme metriche canoniche<sup>57</sup> può essere inquadrato entro i margini della stessa attitudine, esposta nella lettera a Pasolini, finalizzata a strappare la nozione stessa di poesia alle correnti dominanti dell'estetica italiana del dopoguerra, di destra e di sinistra, a partire da una riflessione sulla tradizione e sulla ricezione.

Se sul piano della critica era necessario «dividersi i compiti e passare a parlare dei classici», sul campo delle forme metriche e dunque nella scrittura come prassi, diventava per Fortini urgente rifiutare il «regime di doppia verità nei confronti dell'endecasillabo, della rima e dell'enjambement».<sup>58</sup> Nella sua lettera del '58, Fortini calibra la sua argomentazione sull'interlocutore-Pasolini, alludendo alla questione della «libertà stilistica» e alla «piccola antologia neo-sperimentale» pubblicata su «Officina» nel giugno

---

<sup>56</sup> AP, p. 84.

<sup>57</sup> cfr. *supra*, 7.1.

<sup>58</sup> AP, pp. 84-85.

1957,<sup>59</sup> a cui era seguita *Una polemica in prosa* di Sanguineti e la nota che accompagnava il testo nel numero 11 della rivista;<sup>60</sup> nota in seguito posta da Fortini alla base del suo saggio sul *Verso libero e metrica nuova* pubblicato nel 1958.<sup>61</sup>

Il «regime di doppia verità dell'endecasillabo» a cui Fortini allude riguarda nello specifico l'oscillazione metrico-formale tra due tendenze che per l'autore devono essere superate, ovvero l'endecasillabo di Pasolini e quello di Sanguineti. Il primo è definito come «novecentista benché propria "allusione metrica" allo schietto endecasillabo con i suoi accenti che esprimono i diversi toni»; il secondo, utilizzato dall'autore di *Laborintus* per la sua risposta in versi alla «piccola antologia neo-sperimentale» pasoliniana, è un fonema di undici sillabe esatte, che sfugge «così per giuoco alla prosopopea classicistica».<sup>62</sup> Il discorso sulla metrica delle *Ceneri* condotto in sede privata da Fortini potrebbe dunque essere letto come un estremo tentativo da parte di quest'ultimo di "correggere" e distogliere l'orientamento stilistico pasoliniano da una linea estetizzante, costantemente osteggiata dall'autore sin dai tempi di *Foglio di via*, ma adesso allontanata con una maturazione teorica e con una consapevolezza senza precedenti. Per situare l'opposizione tra due diverse concezioni della composizione poetica, potrebbe essere indicativo un estratto della lettera del '57 al poeta friulano. Scrive Fortini:

Voglio dire che gli ipermetri (da *Ceneri*) le assonanze e l'abuso dell'enjambement sono una trasposizione ritmica del plurilinguismo lessicale e quindi la maschera di una tensione ambigua, non interamente affrontata. Nei versi della *Ricchezza*, quanto più ti allontani dall'eco dell'endecasillabo tanto più risolvi questa ambiguità; ma al prezzo di una 'ondulazione permanente', solamente ritmica non più metrica (nel senso che a questi termini do nel mio saggio). Tu privi così il 'racconto' della quadrettatura (o tappezzeria o colore di fondo o spartizione 'monotona' del tempo) e, tendendo a far coincidere moto ritmico e moto metrico, contraddici, con una andatura da 'inno' o 'ode' (quindi sempre ' lirica'), l' 'epicità' della 'narrazione'.<sup>63</sup>

A detta di Fortini, Pasolini non riuscirebbe ad affrontare, nella prassi letteraria, un'ambiguità di fatto mantenuta e rielaborata sotto nuove forme espressive (ambiguità

---

<sup>59</sup> «Officina» n. 9-10, giugno 1957, ora in «Officina» (ristampa anastatica), Pendragon, Bologna 1993, pp. 341-358.

<sup>60</sup> «Officina» n. 11, novembre 1957, in *Ivi*, pp. 452-462.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 504 (n 1).

<sup>62</sup> Nota a *Una polemica in prosa*, in «Officina», n. 11, novembre 1957, in *Ivi*, p. 462.

<sup>63</sup> AP, p. 85; con lievi varianti in UGA, p. 226.

insita nel fare poetico pasoliniano che – come osserva Giovannetti – mostra «fin da giovane una percezione non del tutto regolata dell’endecasillabo».<sup>64</sup> L’ambiguità estetica a cui Fortini si riferisce va inoltre proiettata sul piano delle scelte contestuali all’opera, estese a un’intera pianificazione politica e a una lotta di posizione. Ne aveva già parlato, ancor prima di *Metrica e libertà*, nell’*Allegato* del ’55 richiesto dallo stesso Pasolini, dove egli poteva scrivere, dopo una citazione di quella Lettera paolina ai Romani sempre al centro della sua riflessione sulla poesia,<sup>65</sup> che «la “variante”, come approssimazione alla forma, è sempre una scelta morale».<sup>66</sup> Come si è visto, infatti, l’ambiguità sul piano della forma si ripercuote per Fortini a ogni livello dell’organizzazione compositiva, nella metrica, nella sintassi, nella retorica: esemplare è l’ormai noto concetto di *sineciosi* da lui impiegato per descrivere le contraddizioni e le antitesi sulle quali si fonderebbe l’intera poesia pasoliniana.<sup>67</sup> La lettura impostata da Fortini svelerebbe dunque il tentativo di contrastare la fusione indistinta tra lirismo ed epicità, in vista di una «rinuncia reale, non verbale, al monologo e ai piaceri del narcisismo».<sup>68</sup>

Il progetto di costituzione di una nuova forma metrica viene declinato da Fortini al plurale: bisogna evitare la «ricorrente tentazione regressiva» al metro tradizionale come nostalgia del «canto»,<sup>69</sup> per tentare, viceversa, la costruzione di un gruppo di “forme” – come di una nuova scuola o gruppo contrapposto a un’idea di lirica moderna – «che abbiano carattere ritmico [...] rispetto ai versi tradizionali ma che, per ripetizione ed istituzionalità, per forza cogente nei [...] confronti [dei poeti], abbiano la costanza di una ‘metrica’ vera e propria».<sup>70</sup> Il modello che Fortini ha in mente è il verso a cinque percussioni di Pavese, che nella lettera a Pasolini viene indicato come autore di riferimento di una strada da percorrere e che del resto è inserito come esempio nel saggio di «Officina» sulla metrica.<sup>71</sup>

---

<sup>64</sup> P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 274.

<sup>65</sup> *Confini*, p. 38; cfr. *supra*, capitolo quarto.

<sup>66</sup> *Allegato*, p. 102; cfr. anche VP, p. 386; cfr. *supra*, 3.3. Per la richiesta di Pasolini, cfr. AP, p. 57 (Lettera a Fortini del 17 aprile 1955).

<sup>67</sup> SI, p. 588; AP, p. 20 e ss.

<sup>68</sup> QF, pp. 256-57.

<sup>69</sup> cfr. *supra*, capitolo settimo.

<sup>70</sup> AP, p. 85.

<sup>71</sup> Cfr. *supra*, 5.3

La lettera del '57 potrebbe dunque confermare l'ipotesi che attribuisce alla metrica un valore strategico e ideologico non secondario tra gli elementi della composizione. Come si è detto, infatti, Fortini non intende assommare sotto un'unica costante una tendenza precedentemente praticata da poetiche disomogenee, ma tenta in qualche modo di stabilire delle linee compositive di una nuova *koiné* poetica dove scelte formali estetiche ed etiche possano coincidere, in vista di un progetto di società da realizzare dove l'arte e la letteratura non siano escluse o confinate come discipline monadiche all'interno di un sistema di specializzazioni; dove, in altre parole, l'individuo non esprima i propri sentimenti attraverso un «canto» solitario, ma accordi quest'ultimo con la collettività, servendosi di un verso epico aperto-chiuso che sia in grado di oltrepassare la tradizione lirica dell'endecasillabo italiano. Tale è il valore *figurale* attribuito alle forme metriche, ancora solido fino agli anni Sessanta ma definitivamente smentito, come vedremo, verso la fine degli anni Ottanta.<sup>72</sup> Nell'ipotesi di Fortini di questi anni, non è il fare poetico a circoscrivere il modello di verso; viceversa, è la «legislazione tutta convenzionale» fondata su un impiego controllato dell'assonanza, della rima o dell'*enjambement* a determinare il moto interno della sintassi, incentrato sulla dialettica tra metro obiettivo e ritmo soggettivo. Una prospettiva che di fatto verrà rimodellata a distanza di circa vent'anni, crollate le possibilità di organizzare la prassi politica secondo schemi e forme non più praticabili.

A differenza del saggio pubblicato in rivista, il progetto di costituzione del gruppo di poeti sotto il vessillo formale di una metrica accentuale viene esplicitamente discusso nella lettera a Pasolini quasi esortando quest'ultimo – che con *Le ceneri di Gramsci* aveva appena conquistato un posto di rilievo all'interno del campo letterario italiano – a dover prendere parte a un modello di azione comunitaria in un momento decisivo per le sorti degli intellettuali di fronte a una nuova forma pervasiva di capitalismo. La conclusione della lettera si configura quasi come una ripresa di quella *captatio benevolentiae* iniziale rivolta a un interlocutore di cui si ha piena coscienza dell'inconciliabilità che al momento tenta di essere superata in vista di un lavoro comune. Scrive Fortini:

Ho sempre un po' avuta la fissazione organizzativa, ma altrimenti non si passa ad una rivista 'egemonica', come «Officina» dovrebbe diventare. Ti ripeto quello che

---

<sup>72</sup> cfr. *infra*, capitolo 10.

credo di averti detto a Roma: conoscendoti, ho dimesso certe prevenzioni che avevo nei tuoi confronti. Trovo che hai spalle robuste per resistere (con flessibilità, naturalmente, come Kierkegaard raccomanda al buon danzatore) alle pressioni ambientali. E, con ricorrente ingenua buona volontà di incallito (come tu pensi) moralista, mi affido alla dolce speranza d'una solidarietà, di una amicizia, di un lavoro comune...; e dire che esco appena da una 'catastrofe' quale è stata la fine di «Ragionamenti». Per fortuna, i cinque o seicento chilometri, fra Roma e Milano, ci preservano da troppo contigui umori.<sup>73</sup>

Fortini fa esplicito riferimento alla necessità di fissare le coordinate di uno spazio che egli definisce, con l'espressione tedesca *Lebensraum*, "vitale", per uscire sia dall'«incomposto» delle avanguardie<sup>74</sup> – esperienza che, si ricordi, lui stesso aveva ufficialmente liquidato, anche nella sua versione *engagée*, nel 1955, dando alle stampe il volume di traduzioni delle poesie di Éluard<sup>75</sup> – sia dal «falso-nostalgico-composto» dei ritorni all'ordine o di quello che nel saggio sulla metrica chiamerà «pseudotradizionalismo puro».<sup>76</sup> La proposta di una metrica accentuale non deve però essere intesa esclusivamente nella sua accezione normativa: c'è in gioco la possibilità di percorrere un cammino differente dalla presentita impostazione di quella che sarà, con più evidenza negli anni Sessanta, l'industria culturale e la fine del mandato sociale. Per l'intellettuale-poeta, la proposta di una nuova forma metrica si configura pertanto come un tentativo estremo – ma non ultimo – di combattere a viso scoperto (vale a dire dall'interno) un programma di estetizzazione dell'arte. Niente a che vedere con una «ennesima nostalgia classicista» – del resto apertamente osteggiata dall'autore – «centripeta e monolingustica».<sup>77</sup> Per Fortini, la necessità di una "nuova metrica" per accenti si lega al contrario alla persuasione «che sessant'anni di 'verso aperto' lo hanno ormai reso così corrente per la sensibilità moderna che non si può più considerarlo tale e che bisogna passare ad un verso aperto *di secondo grado* [...], un verso aperto-chiuso, una strofe aperta-chiusa, delle forme irregolari-regulari...».<sup>78</sup> Le implicazioni politiche di questa scelta sono chiare a Fortini:

---

<sup>73</sup> AP, p. 86; lavoro comune che non si attuerà, basti leggere QF, pp. 251-53.

<sup>74</sup> AP, p. 85.

<sup>75</sup> «La poetica di Éluard non è la nostra», si legge nella prefazione al volume di poesie tradotto per Einaudi nel 1955; dove «nostra» non sta, come ha osservato Anna Manfredi, «per un plurale di maestà o modestia, ma allude a un interesse intersoggettivo, ad un auspicato dover essere della poesia come momento della cultura e della vita sociale», Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, Pacini Fazzi, Lucca 1992, p. 6.

<sup>76</sup> cfr. *supra*, 5.1.

<sup>77</sup> AP, p. 85.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

Bisogna scrivere pensando di poter essere tradotti nelle lingue dei paesi socialmente più sviluppati. Questo significa sapere e riconoscere l'importanza dei linguaggi burocratici, anzi del connettivo burocratico che tiene insieme i linguaggi specialistici. (Per questo Pasolini ha torto). Quel connettivo può dare aiuti importanti alla scrittura letteraria. *La semplificazione della scrittura, il suo impoverimento apparente può essere utile autodisciplina anche per il linguaggio della poesia*. Bisogna evitare di separare eccessivamente la scrittura discorsiva e scientifica da quella letteraria e poetica perché così si farebbe credere ad una contrapposizione di razionale e di irrazionale, oppure di impersonale e di soggettivo. Contrapposizioni forse necessarie alla conversazione ma false. Dovrebbe evitare di accentuarle chi vuole la lotta contro la disintegrazione degli uomini, che è uno dei compiti maggiori della letteratura.<sup>79</sup>

Al di là dei caratteri divergenti e delle diverse attitudini, l'inconciliabilità del discorso dei due può essere spiegata anche in termini "geopolitici". La Milano di Fortini, le cui architetture e i paesaggi urbani sono pieni i componimenti di *Poesia e errore*, non è la Roma del sottoproletariato protagonista dell'opera di Pasolini. La distanza geografica risulta specchio della loro "incomunicabilità", nonché «delle contraddizioni che percorrono un'Italia sull'orlo del *boom* economico, in cui il vecchio convive con il nuovo, la miseria con lo sviluppo, la fabbrica con le borgate».<sup>80</sup>

La possibilità di mediare le due posizioni rappresenta il motivo dominante della corrispondenza tra Fortini e Pasolini; un'inconciliabilità che il primo aveva presentato sin dalle prime lettere, dove poteva confessare le sue riserve verso una poesia interamente riferita a un "popolare" sacralizzato, astorico, amorale, lontano dal lessico marxiano e dalle nozioni di "classe" su cui il ragionamento fortiniano era viceversa impostato.<sup>81</sup> Come già anticipato nel quarto capitolo, nella lettera di ringraziamento alla recensione di Pasolini a *I destini generali* (1956) apparsa su «Il Punto», anche il nesso tra forma di vita e forma del verso, tra scelte morali e varianti risulta esplicito nella corrispondenza tra i due. La formula

---

<sup>79</sup> AP, p. 17.

<sup>80</sup> M. Scotti, *"Una polemica in versi": Fortini, Pasolini e la crisi del '56*, cit., p. 1017. Il divario geopolitico viene riconosciuto anche da Fortini, che in *Attraverso Pasolini* scrive: «È forse difficile oggi rendersi conto di quanto fosse stridulo il contrasto fra il modo in cui veniva vissuto il presente fra Torino e Milano in quegli anni e l'immagine che di quello veniva da Roma» (AP, p. 112).

<sup>81</sup> «... debbo rileggere il suo *Canto Popolare* che mi ha un po' [...] sconcertato. Direi, più per l'esplicito contenuto discorsivo-ragionativo che per la forma; se è lecito. Lei comprende che quell'*eterno ritorno* del popolare suona un po' duro, un po' pericoloso, alle mie orecchie d'asino marxista...», Lettera di Fortini a Pasolini datata 3 marzo 1955, ora in AP, p. 56. Lo stesso Fortini, nel volume del '93, afferma di aver avvertito in quell'*eterno ritorno* del «popolare», un luogo centrale della poesia pasoliniana (*ibidem*).

di commiato utilizzata da Fortini – *Metrica e biografia* – intende quasi marcare la necessità di una regola, che per estensione metonimica è essa stessa espressione della poesia fortiniana, nel processo di formalizzazione del soggetto come *biografia*.<sup>82</sup>

Le forme di *captatio benevolentiae* che Fortini rivolge a Pasolini sembrano funzionare poco, soprattutto dopo i due numeri della nuova serie e quindi la conclusione dell'esperienza di «Officina».<sup>83</sup> Il poeta delle *Ceneri* non abbandonerà mai i tratti di una sperimentazione svincolata dalle categorie di “utile” e “necessario”, continuando piuttosto a considerare Fortini come un terribile inquisitore sempre pronto a puntare il dito. Pur nel tentativo di configurare l'altro come spettro di un rimosso o di una inadempienza («ti scrivo solo un magro biglietto, per ricordarti che esisto e che soprattutto tu esisti in me: esisti tanto da essere l'ideale destinatario di quasi tutto quello che scrivo», confessava ancora nel '61 a Fortini, auspicando l'inverso)<sup>84</sup> il confronto tra i due rivela puntualmente l'impossibilità di una pacificazione. Dopo la rottura definitiva, esacerbata dagli interventi che seguirono gli scontri di Valle Giulia nel '68, ovvero quando l'inconciliabilità rivela un punto di non ritorno e l'antitesi si mostra insanabile, Pasolini recensirà la seconda edizione di *Poesia e errore* del 1969, leggendovi in quei componimenti, che sembrano essere stati scritti, secondo lui, in un momento di sosta dagli eventi bellici, il sunto della più esplicita tra le «ossessioni di Fortini»:

Fortini [...] ha bisogno di sentirsi in guerra, perché solo in tal caso egli esiste, e trova una necessità al proprio esistere. [...] Tuttavia l'essere poeta è per lui motivo di vergogna: egli deve cercare delle scusanti, deve tentare una sorta di continua *captatio benevolentiae*, patetica, presso i suoi rigidi compagni di lotta, la cui unica categoria valevole per giudicare un uomo è l'utilità.<sup>85</sup>

Il giudizio di Pasolini sintetizzava una corrispondenza interrotta già nel 1966. Un anno prima, Fortini aveva raccolto i suoi saggi più intensi sulla trasformazione socioeconomica dell'Italia e la costituzione dell'industria culturale. Nell'ottobre dello stesso anno, Pasolini iniziava le riprese di *Uccellacci e uccellini*, dove un padre e un figlio che vagano per le

---

<sup>82</sup> AP, pp. 81-82; cfr. *supra*, capitolo 4.

<sup>83</sup> Le forme di *captatio benevolentiae* indirizzate a Pasolini vengono riconosciute da Fortini stesso, che arriva a definire «patetica» in una sua lettera del 16 giugno 1961, cfr. AP, p. 119.

<sup>84</sup> AP, p. 121.

<sup>85</sup> P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1192.

campagne del sottoproletariato romano, interpretati da Totò e Ninetto Davoli, divorano il corvo che parlava ispirandosi alle frasi di *Verifica dei poteri* e di *Profezie e realtà del nostro secolo*, dopo aver assistito ai funerali di Togliatti.<sup>86</sup>

### 8.3 *Torquere*: la risposta di Pasolini

Come abbiamo poco sopra anticipato, introducendo in *Attraverso Pasolini* la lettera del 23 ottobre 1957, Fortini aggiungeva a margine una glossa che segna un punto di rottura rispetto alle ipotesi metriche formulate negli anni Cinquanta. Nel 1993, l'autore correggeva la sua lettura "normativa" delle *Ceneri* riconoscendo, nella tendenza *interna* della scrittura poetica di Pasolini, la predominanza di una «ondulazione ritmica e non più metrica» che lo avrebbe portato, nel giro di pochi anni, ad un vero e proprio «metro libero».<sup>87</sup> Il passaggio dalla metricità alla ritmicità – o, per meglio dire, «la fuoriuscita dall'isosillabismo» – veniva adesso inteso non più come tendenza volta alla costituzione di una nuova misura per accenti, ma come forma prosodica in «durevole tensione con uno schema endecasillabico e, appunto, con la terzina».<sup>88</sup> In quel commento a distanza di anni dalla lettera, Fortini poteva inoltre confessare:

Naturalmente, Pasolini aveva ragione a rispondermi che si sarebbe sentito soffocare se avesse dovuto pensare, scrivendo, a tutto quel che gli veniva spiegando. Mentre andavo proseguendo, nella mente e nella mia lettera, nientemeno che la costituzione (come chi dicesse: una regola liberamente accettata per un 'lavoro di scuola') «di un gruppo di 'forme' che avessero la costanza di una metrica vera e propria». Oggi mi pare di capire che perseguivo l'irreale estensione a norma di gruppo di alcune forme che tentavo di sperimentare in proprio.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> «Si tratta di un'antologia curata da Franco Fortini che, aggiungendosi all'altro suo recente libro, la *Verifica dei poteri*, sono stati i testi su cui ho cercato di comporre – a correzione della sceneggiatura – la figura ideologica del corvo, traendo dalla complicata e orrida matassa, un poetico filo riassuntivo», Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, a cura di Giacomo Gambetti, Milano, Garzanti, 1966, p. 59; cfr. anche Luca Lenzini, *Un'antica promessa*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 170 e ss.

<sup>87</sup> AP, p. 83.

<sup>88</sup> «Gli scrivevo: "Voglio dire che gli ipermetri (da Ceneri) le assonanze e l'abuso dello enjambement sono un transfert ritmico [e qui sbaglia, ingannato dal verbo, avrei dovuto dire: una 'traslazione'] del plurilinguismo lessicale e quindi la maschera di una tensione ambigua, non interamente affrontata". AP, p. 83.

<sup>89</sup> AP, p. 83-84.

La dichiarazione di Fortini è centrale per comprendere e ridimensionare la portata collettiva e istituzionale di una metrica per accenti, nonché la sua pretesa di anticipazione *figurale*. Ciononostante, l'«errore» riconosciuto dal poeta a distanza di un trentennio non elimina il portato teorico delle sue riflessioni, che devono essere intese e confrontate con un'«inquietudine metrica» registrata da altre esperienze poetiche a lui contemporanee, volte a formulare un nuovo modello formale in risposta all'esaurimento delle potenzialità espressive del verso libero e delle misure canoniche italiane.<sup>90</sup>

La frase conclusiva del commento di Fortini alla lettera formula un invito a verificare il significato di un verso per accenti nelle composizioni poetiche dell'autore, specialmente per quelle poesie raccolte in *Una volta per sempre* (1963) o in *Questo muro* (1973), dove mi sembra sia possibile riscontrare un modello di metrica accentuale prossimo – pur con tratti problematici che analizzeremo in seguito – alle proposte formulate dall'autore negli anni Cinquanta. Tale verifica dovrà d'altra parte essere accompagnata da una revisione teorica degli stessi saggi sulla metrica, suggerita dall'autore in alcuni suoi interventi più maturi.<sup>91</sup> Prima di esaminare questo passaggio determinante nella traiettoria biografica fortiniana, potrebbe essere utile ricavare ancora qualche elemento dal rapporto Fortini-Pasolini a partire dal confronto tra forme di composizione poetica e scelte di programmazione politica, al fine di evidenziare ulteriori differenze tra due universi discorsivi antitetici non soltanto sul piano dell'estetico, ma in ragione del nesso intellettuale-realtà.

La risposta di Pasolini alla lettura metrica fortiniana delle *Ceneri* si configura su questa direzione determinante. Chi scrive sa di dover rivendicare una libertà di pensiero e di composizione rispetto a un modello di critica percepito sin dal principio in termini di rigido moralismo. La stessa metrica per accenti, che Fortini legge come proiezione estetica di una dialettica ineludibile tra necessità e arbitrio, non può essere assunta da Pasolini come un polo della sintesi entro un sistema di forze che regolano la composizione poetica: essa viene piuttosto indicata dal poeta friulano come mero dispositivo di coercizione. Davanti alle «distese» delle carte inviate da Fortini, Pasolini risponde il 31 ottobre dello stesso anno con una lettera di cui vale la pena riportare almeno la parte riferita alla lettura fortiniana delle *Ceneri*:

---

<sup>90</sup> cfr. *infra*, capitolo 9.

<sup>91</sup> cfr. *infra*, capitolo 10.

Caro Fortini,  
sono qui davanti alle distese della tua lettera, e non so da che parte incominciare. Col ringraziartene, prima di tutto. [...]  
La metrica... qui non oso più parlare: hai sventrato l'argomento, e hai sputtanato le mie illusioni. Ciononostante proseguo imperterrito, con terzine, rime e enjambements: mi consentono una grande libertà. E se dovessi stare a pensare a quello che dici tu, il metro libero chiuso, ai piedi, non agli accenti, ecc. mi sentirei soffocare: sul piano metrico preferisco "innovare" (se innovo è per istinto: lo so, lo so che ho torto, e che la *tortura* che eseguo all'endecasillabo rischia di essere privata, incerta, di 'transizione'). Ma il mio sperimentalismo esclude per ora esperimenti metrici, se non in second'ordine, coatti. [...] Mi pare però, in generale, dal tuo scritto su «Ragionamenti» e dalla tua lettera, che ti manchi su questo tema la consueta folgorante chiarezza – e anche sicurezza, malgrado l'eterna insorgenza del dubbio. È forse un'idea che non si è ancora sviluppata del tutto. E infatti si impone in forma di proposta, non di imperativo, come il tuo moralismo di solito richiede. Quando ti sarai completamente convinto, poveri noi! Nel frattempo, però, credo che sarò in crisi anch'io: e allora ricostruiremo! In équipe!<sup>92</sup>

Dal confronto tra le due lettere, è evidente nei due poeti un approccio antitetico alla realtà misurato sulla base del paradigma morfologico: se per Fortini risulta impensabile abbandonare la dialettica autentico-inautentico, necessità-arbitrio (si ricordi l'epigramma su *L'ospite ingrato* dove la prigionia della «sublime lingua borghese» del passato costituiva per lui una garanzia di libertà del soggetto nel presente, nonché di continuità nel futuro),<sup>93</sup> in Pasolini, al contrario, lo stesso ragionamento dialettico viene nel corso degli anni sostituito da una forma di pensiero volto a presentare le antitesi senza mediazione, ad acuire cioè lo «scandalo» della contraddizione tra due poli scissi e insanabili. Il «calore degli istinti» e l'«estetica della passione» conducono Pasolini ad adottare una forma poetica allusiva alla terzina dei poemetti pascoliani, tesa allo stesso tempo a smarcare la griglia metrica e a sabotare il recinto della tradizione.<sup>94</sup> Sperimentando una libertà assoluta, e per questo sciolta da una tensione manifesta con il contesto e lo spazio

<sup>92</sup> AP, p. 87.

<sup>93</sup> cfr. *supra*, 7.1 (*Diario linguistico*, OI, p. 989).

<sup>94</sup> La stessa contraddizione tra scrittura e tradizione può essere colta anche sul piano direttamente ideologico, nel rapporto con la figura di Gramsci («Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro di te; con te nel cuore, / in luce, contro di te nelle buie viscere»). Sul rapporto Pasolini-Gramsci nelle *Ceneri*, si veda (oltre al già citato saggio di Mannino) Gabriele Fichera, *L'impossibile delle Ceneri: Gramsci con Pasolini*, in Paolo Desogus, Mimmo Cangiano, Marco Gatto, Lorenzo Mari, *Il presente di Gramsci. Letteratura e ideologia oggi*, Gaalad Edizioni, Giulianova (Teramo), 2018, pp. 278-294.

extrapoetico, Pasolini rischiava di allontanarsi – secondo Fortini – da quella lotta per l’assunzione di una libertà di tutti che doveva rifiutare l’«innovazione per istinto» e accogliere viceversa un moto non davvero soppresso nell’«indistinto vitale o mistico», ma accordato a una «metrica continua di pazienza e di impazienza».<sup>95</sup>

Contro il «moralismo» imputato a Fortini, Pasolini si muove nell’organizzazione poetica compiendo vere e proprie *torture* all’endecasillabo tradizionale – «tortura», nella lettera, in figura etimologica con «torto» – che portano a configurare il processo di scrittura in versi come perenne scivolamento, piegatura, inclinazione della materia verbale, in opposizione a una gabbia metrica “coatta” che per Fortini è al contrario vera garanzia e solo strumento di realizzazione di una libertà non mistificata («sono le catene che danno le ali»). Un breve accenno all’etimologia del termine «tortura» potrebbe rivelare un ulteriore tratto che caratterizza l’opposizione – e in un certo senso, la vicinanza – tra i due poeti a partire da un confronto sulla forma.

*Torcere*, da cui «tortura» etimologicamente proviene, deriva dal latino *torquere*, che in inglese ha dato vita al termine *queer*, a sua volta veicolato dal tedesco *quer* con il significato di “obliquo”, “deviante”, “diagonale”.<sup>96</sup> La recente fortuna del termine, che da insulto o epiteto spregiativo per i maschi omosessuali si è trasformato in una forma di rivendicazione della non aderenza a un pensiero dominante, è dovuta allo sviluppo della *queer theory* come assunzione di uno spazio di contestazione e di opposizione a una forma discorsiva gerarchizzante che fa coincidere identità sessuale (*straight*) e dirittura morale e sociale (*right*). Non è mia intenzione affrontare in questa sede il più esplicito legame con l’identità sessuale nel dibattito della *queer theory*; vorrei al contrario provare a leggere la figura etimologica «torto-tortura» sul piano della composizione poetica, avvalendomi delle potenzialità semantiche del termine per verificare un’attitudine “deviante” rispetto a tutto ciò che è *straight*, e dunque diritto, “normale”, canonico.<sup>97</sup> In altri termini, eviterò di ricorrere a una lettura *queer* della biografia intellettuale di Pasolini – lettura di per sé problematica – per isolare al contrario l’esigenza del poeta di sovvertire l’ordine della

---

<sup>95</sup> OI, p. 1029-30.

<sup>96</sup> cfr. Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, p. 90.

<sup>97</sup> cfr. M. Gragnolati, *Una performance queer. Petrolio e l’orgoglio del fallimento*, in Id., *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, cit., pp. 51-67.

forma tradizionale nel presente, fino al radicale “abbandono” della scrittura in versi in funzione di una *tortura* della tradizione – del passato nel presente – in forme espressive differenti dalla scrittura poetica adottate successivamente dall'autore.<sup>98</sup>

Nella sua *Critica della rettitudine*, Adriana Cavarero osserva che la *queer theory*, potenziando la linea obliqua e facendo dell'abietto una risorsa, sfida l'*Homo erectus*, «ne abbatte il dominio e lo consegna alle sue “cattive inclinazioni”». <sup>99</sup> Tra le diverse accezioni dell'*inclinazione*, Cavarero ricorda il movimento degli atomi descritto da Lucrezio nel *De rerum natura* con il noto termine di *clinamen*. Secondo la filosofia epicurea a cui Lucrezio si riconnette, affinché il mondo abbia origine, gli atomi non possono cadere in un moto rettilineo o parallelo che non darebbe incontro o scontro, e dunque creazione delle cose; per rendere possibile il meccanismo di creazione della materia è necessario al contrario che essi subiscano una *inclinazione* del loro percorso. Il nesso tra *clinamen* e *inclinazione* risulta in quest'ultimo caso evidente: il termine lucreziano è di diretta ascendenza dell'epicureo *παρέγκλισις*, etimologicamente derivato dal verbo greco *klínō* (piegare, inclinare). La materia generata dalla caduta degli atomi su un piano inclinato assume pertanto una configurazione spaziale precisa, pur mutevole, nel movimento. Tale configurazione, come ricordava Benveniste nel suo già citato studio sulla nozione di «ritmo», viene espressa da Democrito anche con il termine di *rythmós*, utilizzato dal filosofo greco nel titolo del suo trattato sulla forma degli atomi (*Περὶ τῶν διαφερόντων ῥυσμῶν*).<sup>100</sup>

*Rythmós* – osserva ancora Benveniste – viene inoltre impiegato da Democrito in riferimento alle istituzioni e al modo di governare. Secondo il linguista francese, dallo stesso termine deriverebbero verbi quali «formare» o «trasformare», nel senso fisico e morale, restituendo in definitiva un concetto che indica «la forma distintiva, l'assetto caratteristico delle parti in un tutto». <sup>101</sup> *Torquēre, queer, klínō* possono dunque essere

---

<sup>98</sup> Caterina Verbaro, *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio. La dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini*, «L'Ulisse Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16, 2013, pp. 7-19; cfr. anche Id., *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Giulio Perrone, Roma 2017.

<sup>99</sup> A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, cit., p. 90.

<sup>100</sup> Émile Benveniste, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, «Journal de psychologie normale et pathologique», juillet-sept. 1951, 44e année, n° 3, pp. 401-410, ora in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 327-335 (trad. it., *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 390-399); cfr. *supra*, introduzione (III).

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 393.

impiegati nell'opera di Pasolini come verbi che veicolano un'azione volta al superamento della forma convenzionale, in funzione dell'apertura a una poetica del *magma* che ridefinisce l'assetto tradizionale della forma in una particolare configurazione del discorso e della soggettività.<sup>102</sup> Una forma che si avvicina a una diversa nozione di "ritmo" distante dall'accezione numerica di alternanza tra posizioni forti e deboli, e che, come vedremo più avanti, può essere allo stesso modo declinata – pur nell'evidente distanza tra le due concezioni – all'interno di un pensiero dialettico aperto, «in cammino», come dirà Fortini in uno degli ultimi suoi interventi saggistici.

Il percorso che da *torquere* giunge fino a *clinamen*, passando per lo studio di Benveniste, potrebbe risultare fecondo per evidenziare – in forma contrastiva – una sfumatura della poetica fortiniana che subisce importanti trasformazioni in relazione alle mutazioni socioeconomiche del contesto extrapoetico. A partire dalla fine degli anni Settanta, come vedremo, la possibilità di riconoscere nel tempo orizzontale del presente i destini generali in cammino verso un avvenire ridefinito, per necessità storica, alla luce di nuovi assetti istituzionali e sociali. Prima ancora di formulare una risposta alla domanda "che cos'è il comunismo?" Fortini aveva adoperato la nozione di *clinamen* in *I cani del Sinai*, discutendo dell'importanza del momento soggettivo nell'interpretazione del reale come strumento di provocazione, e non di rilevazione scientifica:

All'intenzione di quanti amano ricordarti che il mondo è complesso, che le semplificazioni procedono da incertezza o stereotipia intellettuale, da un mal risolto complesso di Edipo o – sarebbe lo stesso – da personalità autoritaria, preciserò che la complessità del reale, la sua lettura a infiniti livelli, non libera nessuno da una semplificazione oggettiva, dalla iscrizione di ogni vita in un ordine di comportamenti che sono comportamenti di classe; e che d'altra parte la semplificazione, soggettiva ed espressa in termini ideologici, di cui io, come tutti, faccio uso – interpretazione, "coscienza", votata allo scacco – non pretende (quasi mai) di essere strumento di rilevazione scientifica ma provocazione, reagente che induce altrui a rilevare la propria identità di classe, il *clinamen* interiore.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> C. Verbaro, *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio. La dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini*, cit. pp. 7-19.

<sup>103</sup> *Cani*, p. 439.

Sarebbe pertanto fuorviante impostare un'equazione del tipo: Pasolini sta a deviazione come Fortini sta a norma, dal momento che nel secondo l'opposizione tra dritto e deviante esiste e deve essere affrontata in termini dialettici, come è possibile leggere, ad esempio, nel brano estrapolato da *I cani del Sinai*. Malgrado la profonda distanza tra due universi discorsivi differenti, entrambi i poeti affrontano l'opposizione tra dritto-inclinato, ordine-disordine rispondendo a esigenze etiche e orientamenti esistenziali specifici. In Fortini, in particolare, il meccanismo dialettico viene applicato sul piano compositivo in modi e formule che variano a seconda del grado di distanza dell'interlocutore verso cui il suo discorso è orientato. Come vedremo, infatti, la stessa dialettica tra verità ritmica e menzogna metrica verrà negli anni Ottanta elaborata in maniera assai diversa rispetto ai saggi che in questa seconda parte del lavoro abbiamo analizzato.<sup>104</sup> D'altra parte, è grazie allo sguardo retrospettivo fornito dall'autore – al limite della palinodia – che diventa possibile per il lettore di oggi metabolizzare gli errori e, quindi, rifunzionalizzarli, attualizzando un pensiero che assume come base la contraddizione per alimentare un'energia che non si arresta alla stasi contemplativa.

Bisogna dunque evitare di consegnare due ritratti monolitici, placati nei ruoli di un'opposizione insanabile. In virtù del rapporto di *chiralità* poco sopra descritto, non stupisce la possibilità di trovare un lessico comune, pur mutato di segno, nelle prose dell'uno e dell'altro poeta. In Fortini, in questo senso, l'*inclinazione* o l'apertura verso l'altro non devono essere appiattiti in funzione di quel moralismo entro il quale Pasolini lo ha confinato.<sup>105</sup> A dispetto di una vita «che si esprime anche solo con se stessa»,<sup>106</sup> e dunque di un'espressione che coincida con l'azione, l'opposizione tra poesia e azione, tra prigionia e libertà – o, come abbiamo visto sopra, tra metro e ritmo – viene sempre presupposta da Fortini come perenne tensione tra poetico ed extrapoetico, tra arbitrio e necessità, che per lui è ancora possibile dispiegare, negli anni Cinquanta, all'interno di una collettività. L'immediato disfacimento di quest'ultima come conseguenza di un potere economico aggressivo che verrà dai due descritto in termini di «mutazione antropologica» e di «surrealismo di massa» mette a dura prova il progetto di una società costruita sulla

---

<sup>104</sup> cfr. *infra*, parte terza.

<sup>105</sup> Cfr. la risposta di Fortini, *Pasolini non è la poesia. Moralismo e moralità*, in «Quaderni Piacentini», n- 44-45, ottobre 1971, poi in QF, pp. 258-261; ora in AP, pp. 44-48.

<sup>106</sup> P. P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, in Id., *Tutte le poesie*, t. 2, cit., p. 1287.

forma strappata alla classe dominante. Difficoltà che non conduce Fortini alla disperazione, ovvero a un pessimismo apocalittico figlio dei più grandi ottimismo. A differenza di Pasolini, infatti, la dialettica tra i due poli non sarà mai arrestata per quest'ultimo: al nesso «dialettica e certezza» dovrà semmai sostituirsi quello più fragile e più problematico di dialettica e speranza.<sup>107</sup> Allo stesso modo, nessun ritorno alla poesia come sacralità è per Fortini ammissibile; né viceversa, una riduzione del poetico a merce-oggetto-reificazione. Entrambe le menzogne – «omissione integrale» o «assunzione integrale della sua figura di merce» – contribuiscono a far dimenticare che «intorno ad una minuscola realtà economica (la produzione e la vendita delle poesie) ruota un'industria molto più vasta (il lavoro culturale)».<sup>108</sup>

La rimodulazione del pensiero fortiniano sarebbe pertanto connaturata nella scelta di voler accordare la profezia per il futuro alla realtà del presente, che in assenza di rotture rivoluzionarie deve farsi carico di un discorso critico sui mutamenti delle forme e sui fruitori delle forme. Ancora nel '93, introducendo l'epigramma a Pasolini intitolato *Diario linguistico*<sup>109</sup> – titolo ricalcato su un saggio pasoliniano contenuto in *Empirismo eretico*<sup>110</sup> – Fortini poteva riconoscere, rivendicando al contempo una distanza incolmabile con il pensiero dell'altro, che i suoi versi:

esageravano il carattere di “prigione” benefica della “sublime lingua borghese” e, oggi lo vedo, non facevano riferimento altro che a un passato inesistente. Era la coscienza della inadeguatezza del mio fiorentino umanistico, trasformata in ironico orgoglio.<sup>111</sup>

Il pensiero retrospettivo formulato nel '93 attenua ancora una volta la portata di un'estetica che sul finire degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta poneva l'esibizione delle forme “morte” tradizionali come strumento di *Verfremdung* distintivo

---

<sup>107</sup> «Al nesso di dialettica e certezza... tende a sostituirsi quello, più fragile e problematico, di dialettica e speranza... Ma il problema della certezza, o dei modi concreti del trapasso, è essenziale alla teoria... Dove e nei limiti in cui questa coscienza [di classe] tarda a manifestarsi, o si esprime in forma alienata, il marxismo entra in contraddizione con se stesso e finisce, volente o nolente, per assumere tratti speculativi» (R. Solmi, introduzione a *Minima Moralia* di T. W. Adorno, Torino 1954, pp. LIX-LX), citato in VP, p. 184.

<sup>108</sup> cfr. *Martelli reali*, OI, p. 982.

<sup>109</sup> «Non imiterò che me stesso, Pasolini. / Più morta di un inno sacro / la sublime lingua borghese è la mia lingua. / Non conoscerò che me stesso / ma tutti in me stesso. La mia prigione / vede più della tua libertà», OI, p. 989; cfr. *supra*, 7.1.

<sup>110</sup> P. P. Pasolini, *Diario linguistico*, in «Rinascita», 6 marzo 1965, poi in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1287-1304.

<sup>111</sup> AP, p. 38.

della poetica fortiniana, dove l'ipocrisia metrica diventava necessaria per smascherare la forma della classe dominante sfruttata – e mistificata – nel dominio dell'estetico. In una direzione complementare, ma mutata di segno, lo stesso Pasolini riconosceva nella lettera del '57 – e dunque ancor prima di esacerbare la scissione nei lavori successivi – il limite dell'operazione di *tortura* imposta all'endecasillabo, che «rischia di essere privata, incerta, di 'transizione'»: <sup>112</sup> ancora una conferma di una complementarità che nell'intersezione illumina i tratti meno espliciti dell'uno e dell'altro, oltrepassati tuttavia dalla volontà di entrambi di creare un profilo organico all'interno della contraddizione che li anima. Pur nel parziale tentativo di mediazione col pensiero dell'interlocutore, Pasolini rivendica il rifiuto di una metrica «coatta» in funzione di una particolare declinazione di sperimentalismo.

*Le ceneri di Gramsci* possono essere assunte come il preludio di un'exasperazione formale della tensione tra la coscienza di un'impossibilità di mantenere il passato, secondo forme tradizionali di espressione, e il tentativo di combattere, con armi diverse, l'avanzata dell'ordine neocapitalistico. Come osserva Caterina Verbaro, «dalla metà degli anni Sessanta in poi, per Pasolini la poesia è possibile solo a condizione che essa deponga la forma stessa del testo poetico e indossi la maschera del linguaggio magmatico dell'attualità». <sup>113</sup> Indicativa a questo proposito è la seconda sezione di *Una disperata vitalità*:

[...]  
«Versi, versi, scrivo! versi!  
(maledetta cretina,  
versi che lei non capisce priva com'è  
di cognizioni metriche! Versi!)  
versi NON PIU' IN TERZINE!

Capisce?  
Questo è quello che importa: non più in terzine!  
Sono tornato tout court al magma!  
Il Neo-capitalismo ha vinto, sono  
sul marciapiede

---

<sup>112</sup> AP, p. 87.

<sup>113</sup> C. Verbaro, *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio. La dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini*, cit., p. 10.

come poeta, ah [singhiozzo]  
e come cittadino [altro singhiozzo.]<sup>114</sup>

L'*apostrofe* lanciata all'interlocutore del dialogo in versi – la «maledetta cretina» seduta sul divano – evidenzia il dissolversi di quella «collettività» che avrebbe garantito la fondazione e il mantenimento di un nuovo costume metrico, secondo la teoria sviluppata da Fortini nei saggi di qualche anno prima. Lo stesso eclissarsi di una ritualità collettiva sul piano letterario avrebbe portato Pasolini ad abbandonare progressivamente non solo la metrica come schema tradizionale, ma la stessa poesia come genere – si ricordi che l'*a capo* era considerato da Fortini ancora come un ultimo ossequio di metricità – spingendosi verso nuove forme espressive distanti dallo stesso discorso in versi; un processo che può essere colto già nella contraddizione formale esibita all'altezza delle *Ceneri*, ma non ancora del tutto livellata dal mutamento dei costumi e dall'affermazione della classe media, incline al consumo atomizzato della letteratura. A partire dagli anni Sessanta, infatti, la funzione poetica in Pasolini si maschera sotto mentite spoglie che veicolano la brutale referenzialità del reale in un percorso di ibridazione che porterà l'autore ad adottare nuove strategie compositive derivate dalla commistione della poesia con il teatro e con il cinema, dove la forma metrica, allusiva a una tradizione, viene in un certo senso sostituita – ma il rapporto è certo più complesso – dal montaggio.<sup>115</sup> Lo stesso recupero della forma “romanzesca” avviene in *Petrolio* attraverso il frammento, dove il punto di vista dell'autore subisce, tra le varie scissioni, lo sdoppiamento reale tra un Carlo di Polis e un Carlo di Tetis, in un'opposizione che si iscrive all'interno di «un ulteriore discorso, cioè il rifiuto di Pasolini della struttura dialettica che caratterizza il pensiero occidentale. A sua volta, il rifiuto della dialettica viene inquadrato nel discorso sul sacro, e poi il discorso sul sacro viene ricondotto a quello sulla sessualità».<sup>116</sup> Il passaggio è coerente con la nuova esigenza di Pasolini maturata poco prima della sua scomparsa: la dialettica serve a formulare un

---

<sup>114</sup> P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma* cit., in Id., *Tutte le poesie* cit., tomo 1, p. 1185 (cfr. ancora C. Verbaro, *alle terzine al magma, dalla metrica al montaggio*, cit., pp. 9-10).

<sup>115</sup> *Ibidem*. D'altra parte, il lessico cinematografico è già presente nella poesia *Una disperata vitalità* poco sopra citata, che sin dal primo verso suggerisce un'atmosfera da «film di Godard» (nei versi che aprono la seconda sezione, di legge: «Io volontariamente martirizzato... e, / lei di fronte, sul divano: / campo e controcampo, a rapidi flash [...]»; cfr. P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma* cit., p. 1185).

<sup>116</sup> Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017, p. 15.

programma di opposizione al potere che abbia come premessa un orizzonte d'attesa; per rappresentarlo e denunciarlo, è necessario uno schema di opposizione unilaterale e rigido, che permette di incollare le figure sullo sfondo e istituire contro di loro un processo.<sup>117</sup>

Già nel saggio sulla poesia italiana pubblicato nel 1960 su «Il Menabò», Fortini poteva individuare il disfacimento tra la forma dell'io e le forme della storia ne *Il pianto della scavatrice*, componimento «che tematizza la frattura dei tempi, tra un passato irrecuperabile e un futuro segnato dalla perdita dell'armonia»:<sup>118</sup>

Il moto, relativamente continuo, discorsivo-narrativo, subisce il contrappunto continuo della griglia metrica. Il sistema del periodo, grazie alla interpunzione, alle sospensioni, alle parentesi, alle subordinate, è esso stesso «aperto», continuo; aggira, come un rampicante, con l'esuberanza dei suoi enjambements, le travi della struttura metrica. Ne viene un effetto vivacissimo, come da certe sculture del Bernini o da decorazioni del floreale. Mentre da una parte l'autore tiene distinto, con una serie di ostacoli (lessicali, sintattici, di versificazione e di strofe), lo svolgimento del tempo narrativo-discorsivo da quello di una possibile dizione-lettura «espressiva», dall'altra tende invece a congiungerli, senza tuttavia identificarli, giusta la poetica dell'antitesi. Si spiega così perché in questa poesia, che apparentemente spregia il 'bel verso' o la terzina-quadro, sia invece possibile isolarne non pochi [...] e, al tempo stesso, l'impressione complessiva sia quella di un folto tremolio, di brulichio, di dispersione caotica, vibratile.<sup>119</sup>

*Il pianto della scavatrice* rappresenta secondo Fortini la più lucida e impetuosa padronanza degli opposti compiuta da Pasolini. Spingendo sui termini esasperati della sua contraddizione quest'ultimo riusciva a toccare – secondo l'autore – «un aldilà della nostra morale».<sup>120</sup> Lo stesso «brulichio» di cui parla Fortini nel suo saggio verrà impiegato da Pasolini per descrivere la struttura frammentaria di *Petrolio*, dove ogni mediazione tra i due estremi, ancora percepita da Fortini, lascia spazio alla sola «dispersione caotica, vibratile», come strategia di resistenza e di esposizione del corpo: «il mio non è un romanzo 'a schiodinata', ma a 'brulichio'», scrive nell'*Appunto 22a*, «e quindi è

---

<sup>117</sup> cfr. P. P. Pasolini, *Bisognerebbe processare i gerarchi DC*, in Id., *Lettere luterane*, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 632-638.

<sup>118</sup> C. Verbaro, *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio. La dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini*, cit., p. 8.

<sup>119</sup> AP, pp. 33-34; ora in SI, p. 598. Cfr. anche la conclusione del saggio su Pasolini pubblicato su «Il Menabò», dove Fortini parlava della «forza di errore» delle *Ceneri di Gramsci*, in AP, pp. 36-37.

<sup>120</sup> AP, p. 32.

comprensibile che il lettore resti un po' disorientato». <sup>121</sup> D'altra parte, già nella seconda metà degli anni Cinquanta, la metrica «coatta» indicata da Fortini impone un'adesione della forma a scelte morali che Pasolini non può evidentemente condividere, sperimentando al contrario nuove forme di resistenza alla società dei consumi che lo porteranno progressivamente a «gettare il corpo nella lotta». <sup>122</sup>

Nel periodo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, Fortini riconosce la grande potenzialità del Pasolini sperimentatore (uno che vorrebbe camminasse a fianco, e invece rischia «somiglianze odiose»). <sup>123</sup> Il suo sarà sempre un tentativo di indirizzare l'altro verso un'apertura dialettica, di una vitalità che non vada incontro alla disperazione o alla disgregazione; o di evitare che il suo pensiero finisca – che per Fortini è la stessa cosa – entro le morsa della classe egemone, diventando strumento di propaganda o di mistificazione. Rimane dunque centrale per Fortini la necessità di strappare la forma alla classe dominante, sviluppando modi e forme di liberazione del proletariato come «regole di condotta, comportamenti, interpretazioni della realtà», <sup>124</sup> in vista di un progetto diventato urgente proprio alla fine degli anni Cinquanta. Per questo motivo, Fortini non intende rinunciare al rapporto con Pasolini «con una alzata di spalle o una definizione». <sup>125</sup>

La testimonianza più lampante di questa esasperata attitudine alla conciliazione esposta in termini poco concilianti è esemplificata da *Al di là della speranza*, composta da Fortini per rispondere alla *Polemica in versi* di Pasolini pubblicata su «Officina» nel numero 7 del novembre 1956. Una parte di *Al di là della speranza* si configura come una replica in versi alla nota 3 che accompagna il componimento precedente di Pasolini, dove quest'ultimo accusava Fortini e gli altri redattori di «Ragionamenti» di misticismo dovuto alla «mitizzazione della base e la sospetta volontà di annullare la propria persona in un

---

<sup>121</sup> P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti. 1962-1975*, vol. 2, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1998, p. 1275; cfr. anche M. A. Bazzocchi, *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, cit., p. 19.

<sup>122</sup> «Perciò io vorrei soltanto vivere / pur essendo poeta / perché la vita si esprime anche solo con se stessa. Vorrei esprimermi con gli esempi. / Gettare il mio corpo nella lotta», P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. 2, cit., p. 1287

<sup>123</sup> AP, p. 98.

<sup>124</sup> AP, pp. 89-90.

<sup>125</sup> AP, p. 118.

rigido e spento anonimato moralistico». <sup>126</sup> Da questo momento in avanti, entrambi non faranno altro che confermare e ripetere lo stesso schema interpretativo: Pasolini accusa Fortini di moralismo; Fortini risponde additando all'altro narcisismo e assenza di programmazione. <sup>127</sup> La violenta *reprobatio* mossa contro le tesi di Pasolini <sup>128</sup> viene strutturata da Fortini come ragionamento dialettico costruito su una forma del verso che imita lo stile dell'altro, «quasi l'accettazione provvisoria di una discorsività propria della versificazione di Pasolini». <sup>129</sup> Riporto di seguito le due "sistine" che introducono la terza sezione del poemetto:

Mi provo ad un non mio discorso, vedi,  
credendo che anche a me la rima e il verso  
fingano forza ad essere diverso  
dai miei vizi. Non credo a quel che credi.  
Altre vie delle tue m'hanno converso  
a questa nostra eguale volontà.

La nostra storia non è mai finita.  
Quando tu lo chiedevi, io scrissi in odio  
alla pietà che ti vinceva, in odio  
a chi vanta nel verso tuo la Vita  
miele dei morti e del peccato, vischio  
che fa dolce la nausea e la pietà: <sup>130</sup>

Malgrado la presenza delle rime e degli *enjambement* caratteristici del verso ondulatorio di Pasolini, l'impiego "performativo" di Fortini degli abiti compositivi dell'oppositore non

---

<sup>126</sup> «Nella concezione che Fortini e gli altri di «Ragionamenti» hanno della cultura e del lavoro culturale, sento il pericolo, no, non dell'estremismo, ma di una certa forma di misticismo, data, appunto, la mitizzazione della base e la sospetta volontà di annullare la propria persona in un rigido e spento anonimato moralistico», cfr. «Officina», n. 7, novembre 1957, in «Officina» (ristampa anastatica), cit., p. 290 (n 3); cfr. anche P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. 1, cit., p. 867).

<sup>127</sup> «Nel leggere il Gramsci tuo e l'ultimo poemetto mi sono fabbricato un personaggio, un Pasolini forse immaginario, non so. Non tanto orgoglio-solitudine-sensualità; quanto piuttosto distacco reale dalla passione ideologica, dalla tematica politica e persino morale, ed impiego delle apparenze di quella e di questa a puri fini espressivo-stilistici», Lettera di Fortini a Pasolini, 1 gennaio 1957, AP, p. 77.

<sup>128</sup> «Ma tu chi sei che di pietà impietosa /dài grazia ai versi dove sono ciechi, / fuor di te, tutti? Nei vicoli biechi / e teneri ti sciogli, dell'afosa / notte di Roma, e poi torni e ti rechi / intatto al verso. Quella libertà // che ti perdoni, ad altri tu la togli / e del nulla sei complice e del male / del tuo popolo. A corte, poi, ti vale / leggere come l'anima disciogli / nei tuoi poemi in limpide querele, / fra chi, come te, sa...», *Al di là della speranza*, VPD, p. 793.

<sup>129</sup> AP, p. 66.

<sup>130</sup> VPD, p. 794.

esclude un'identità metrico-formale allusiva a una tradizione. Quest'ultimo distribuisce infatti la materia linguistica all'interno di una forma "morta" come la sestina, che della sestina mantiene tuttavia il solo isocronismo strofico, depauperando il modello archetipico della forma chiusa arnaldiana utilizzata da Fortini diversamente e con altri intenti.<sup>131</sup> La stessa distribuzione simmetrica dei versi nelle strofe viene meno dopo la dichiarazione poetica sopra riportata: la sestina salta nel momento in cui l'identificazione tra i due destini è massima. La scelta di Fortini appare dunque controllata: i versi successivi segnalati in corsivo – quasi fossero un *a parte* drammatico anticipato dai due punti e da una tabulazione – esulano dalla composizione espressamente costruita come risposta a *Una polemica in versi*.

Le due strofe in corsivo furono infatti composte da Fortini circa un anno prima di *Al di là della speranza*, quasi un commento sviluppato a margine delle *Ceneri* a partire dal verso interrogativo di chiusura («se so che la nostra storia è finita?»).<sup>132</sup> Stando alla dichiarazione dell'autore nel volume del '93, esse contengono in forma embrionale le diciassette sestine del testo inviato a Pasolini nella lettera del 29 novembre 1956:

*Non la speranza ti dico, la cagna  
 affamata che non si sazia mai  
 e vagabonda ai confini. Tu sai  
 quanta con lei si celebra vergogna,  
 quanta con lei viltà.  
 Una volta sperare era sperare  
 aria d'amore o d'ozio o di campagna  
 o d'infanzia risorta o un pianto o un mare  
 dove spunti una vela, una montagna  
 bruna per la distanza, una città  
 dove perdersi in pace. Piano, un passo  
 dopo l'altro, è mutata, spenti i simboli  
 ridicoli, quei miti blandi limbi.  
 E la speranza ora è convulso passo  
 di bestia, entro di noi, che viene e va.  
 .....  
 Sogni fra i corpi e credi al loro sangue  
 buono a bere, al calore  
 vile e dolce. Cammini giudicando*

<sup>131</sup> cfr. *supra*, 7.1.

<sup>132</sup> cfr. AP, p. 65.

*non giudicando, intriso  
 d'altri, per umiliarti e, in fondo, vincere.  
 Non è la colpa che insapora questo  
 vagare tuo per ombre voluttuose  
 di parchi, di balconi, d'archivolti,  
 le notti aride; non è più che un ansito  
 per ricordare. Sei solo ed è quello  
 che vuoi...*  
*Anima bella che si frusta! Il fuoco  
 d'essere abbietto e leccare il calcagno,  
 lo spasimo in protesi nervi, il roco  
 grazie e il devoto alito nel lago  
 ultimo, tu lo sai bene, non è  
 se non rovescia furia d'infinito  
 potere che a sé solo in sogno crede,  
 quando chi dorme in sua ansia stritola  
 i denti di suo padre sotto il piede  
 e d'ombre della carne si fa re...*

..... 133

Pur nell'assunzione morfologica delle cadenze discorsive pasoliniane, la differenza con l'interlocutore/oppositore resta per Fortini insormontabile: il verso, la sintassi, la metrica – e, per estensione metonimica, la poesia stessa – non possono essere scisse dalle «parole sorde» dell'economia politica, dai rapporti di produzione e dalle forze produttive. Per Fortini, si trattava di dire a “Pier Paolo” che anche i combattenti di Budapest – e, *in figura*, le periferie di Milano – «lavoravano entro di sé» per la possibilità stessa della poesia dell'uno e dell'altro. In questa prospettiva va letta la citazione di Lucrezio posta in epigrafe al componimento, che recita: «perché io non posso compiere con animo sereno quest'opera nell'ora avversa della patria».<sup>134</sup> Bisognava pertanto sottrarre la poesia all'intimismo, lavorando al di fuori del verso per una lotta più vera, condotta all'esterno della dimensione letteraria. Il rapporto tra nessi formali e storia è il tema delle tre sestine della sesta sezione di *Al di là della speranza*:

Pure, più forti dei loro brusii, più sottili  
 dei nostri ragionamenti, più astute

<sup>133</sup> VPD, pp. 794-95.

<sup>134</sup> «Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo / possum aequo animo [...]», Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura*, (Liber primus, vv. 41-42), tr. it. *La natura*, a cura di Armando Fellin, UTET, Torino 2004, p. 71.

del dolore, ritessono la muta  
realtà con le tenaci fila  
le forze produttive e si tramutano  
in rapporti di produzione, e sta

questa, “in ultima analisi”, in rapporto  
col ritmo che ti scrivo. Alle officine  
di Varsavia i geli di mattine  
disperate fra binari, abrasivi, acciai, reparti  
di ruggine, odono forse ora la fine  
dei nostri tempi nelle cifre che

Gozdzik spezza al microfono su folle  
protese e ferme come l’altre, allora,  
sui graniti di Pietrogrado; e chi ora  
va nei parchi di Buda e guarda le zolle  
péste di cingoli e passi, lavora  
in suo cuore, poeta, anche per te.

L’enfasi e il pathos della sesta sezione di *Al di là della speranza* – che Sereni giudicava, scrivendo a Fortini, «la cosa più mortalmente noiosa che tu abbia mai scritto»<sup>135</sup> – non porta che a confermare quanto Pasolini aveva già espresso nella nota numero tre della sua *Polemica in versi*. Al rinnovamento dell’accusa di misticismo e di moralismo, Fortini risponde il 1° gennaio 1957 scrivendo: «la maggior parte dei miei amici [di “Ragionamenti”] sono molto meno “mistici” di me ed il loro moralismo è quello inevitabile di una opposizione che vuol preparare il futuro».<sup>136</sup> Pasolini aveva presentato l’aria di una “sconfitta”, e, negli anni Sessanta, aveva mutato le armi della lotta; Fortini, al contrario, non abbandonava la certezza che ogni discorso doveva passare per la porta stretta dell’economia politica, e continuava a *insistere* sull’esigenza di smascherare la mistificazione dell’opera poetica, nonché sulla necessità di lavorare collettivamente – sul piano etico ed estetico – a una sottrazione della forma ai «re» dell’accumulazione, mutando, tra pazienza e impazienza, i destinatari ai quali il suo discorso veniva rivolto. Alla morte di Fortini, Cesare Garboli aveva scritto a proposito dei due:

---

<sup>135</sup> cfr. TP, p. XV.

<sup>136</sup> AP, p. 77.

Quel che faceva Pasolini, Fortini lo vedeva un istante prima di lui; ma lo vedeva e basta. Ci tornava su dopo, a ragionarci intorno passato il momento, quando il mondo aveva già cambiato pagina e direzione. Pasolini arrivava da A a Q o a Z in un lampo, per la strada più diretta; Fortini andava a zig zag e impiegava ore. Era un dodecafonico della letteratura: per suonare la sua musica doveva passare per tutte le lettere dell'alfabeto e suonarle tutte, nessuna esclusa.<sup>137</sup>

Li separa una diversa concezione della temporalità, una visione diversa di un futuro in cui entrambi andavano incontro. «Ma è chiaro che avevamo torto e che aveva ragione Pasolini», dichiarava Fortini in un'intervista del 1987, schierandosi insieme a Leonetti e a Roversi: «noi eravamo, in questo senso, quelli che lui chiamava “moralisti”. Pretendevamo una certa coerenza, la tenuta di una certa “linea”. Mentre aveva un altro disegno, lui, e, tra l'altro, le sue poesie d'allora lo manifestavano chiaramente. Era come uno che fosse uscito dal “piccolo mondo” non solo di Casarsa ma anche di Bologna per il “grande mondo” di Roma e poi del cinema».<sup>138</sup>

Se il futuro la cui «luce / [...] non cessa un solo istante // di ferirci» della sesta e ultima parte del *Pianto della scavatrice* viene inteso da Fortini come «proprio allungamento vitale piuttosto che un futuro come reale futuro altrui»,<sup>139</sup> viceversa, per quest'ultimo, il futuro è un tempo d'attesa dove altri che verranno potranno giovare di un discorso in rovina espresso nelle prose saggistiche e negli interventi di critica. Ma anche, in un sistema di segni diverso, quello poetico letterario, che «va appreso [...] nella sua “astanza”; sapendo però che, sottoposto alla traduzione critica che ogni recettore inevitabilmente ne compie, si tramuta da uno ad altro sistema di segni, salvo ricomporsi, per ogni futuro riuso, nella propria originaria figura formale».<sup>140</sup>

Rispetto a quel futuro prossimo di Pasolini che nella lucida visione del *Merda di Petrolio* fissa l'«irrimediabile» omologazione delle classi subalterne conformate nell'apparenza ai ricchi, denunciando gli aspetti più tremendi del potere e della società dei consumi, il verso di Fortini – «figura / di seme morto e di erba futura»<sup>141</sup> – ha bisogno di invecchiare e di morire per essere utilizzato da chi lo chiede, in un avvenire costruito sulla

---

<sup>137</sup> Cesare Garboli, *Un poeta contro*, «la Repubblica», 29 novembre 1994, p. 38 (disponibile anche online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/11/29/un-poeta-contro.html>).

<sup>138</sup> UDI, pp. 468-69.

<sup>139</sup> AP, p. 33.

<sup>140</sup> AP, p. XI.

<sup>141</sup> PS, p. 397.

distanza. Alla catabasi deve seguire un'anabasi, il negativo deve convertirsi in positivo, la morte in vita, la disperazione in un "al di là della speranza".<sup>142</sup>

Gli stessi giovani descritti da Pasolini poco prima della sua scomparsa figurano spesso tra le immagini che si affastellano nell'ultima produzione poetica fortiniana. Essi risultano sì, «mesti», ma carichi in potenza di una forza rivoluzionaria che deve assumere l'esperienza del passato e demistificare l'orrore del presente. Come spesso accade nell'ultima fase poetica di Fortini, numerose apparizioni avvengono all'interno di un paesaggio naturale urbanizzato: giardini pubblici, viali alberati, cortili (una storia della natura nella città va ancora fatta). Come quei ragazzi mesti che scalciano la bottiglia a cui il poeta chiede di proteggere le verità di un passato concluso, un compito simile è affidato alla coppia di giovani di *Il parco*: prendere coscienza della propria vita e delle forze circostanti che alla realtà sostituiscono «un'apparenza perfetta, una vita ben imitata». Sono le forze che distraggono dalla propria morte tanto da dare l'impressione, a chi le subisce, di godere di una sorta di immortalità.<sup>143</sup> La poesia, inserita nella sezione *Una obbedienza di Paesaggio con serpente*, recita:

Due giovani si amano sembra  
in fondo a un'ombra del parco.  
Si baciano e stringono, eguali  
nelle vesti forse nel sesso.  
Più eguali nel non sapere.  
Non vedono, non sanno? Oh essi  
vedono e sanno, anche l'ultimo  
amore è amore, almeno  
questo lo sai. E lo spreco  
della sera avvelenata,  
l'erba lurida, qualcuno  
che batte lontano un bastone ai cancelli...  
Ecco tutto. E qualche nebbia  
dove le anatre si acquetano  
e i pesci neri. [. . .  
. . . . .]

---

<sup>142</sup> «...ciò che importa è che la ripresa avvenga, quale che sia il livello cui si deve scendere per tale riprendere: avvenga, cioè, la ripresa verso la forma, verso i valori, verso l'ordine intersoggettivo, comunicabile, umano. Sussiste tuttavia il pericolo, nell'attuale congiuntura culturale, di molte catabasi senza anabasi: e questo è certamente malattia» E. De Martino, *La fine del mondo*, Einaudi, Torino 1977, pp. 471-472. (cfr. *supra*, 7.3); cfr. anche *Confini*, p. 61.

<sup>143</sup> *Cani*, p. 412.

Vogliono  
il loro bene e anche il male,  
la consumazione del sangue  
e questa l'avranno.  
Si alzano. L'erba sporcata  
li guarda passare pazienti.  
Tu che ci abiti tutti in profondo,  
fratello simile a ognuno,  
immagine tu del possibile,  
tocca un attimo la nostra cecità:  
che provino orrore del mondo  
e così gioia vera.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> PS, pp. 483-84.

## 9. L' «INQUIETUDINE METRICA» DEGLI ANNI SESSANTA

«Ma ti rinnovi tu? Alla luce viva invecchi,  
un'ora che ti specchi cerchi e non trovi più».  
FRANCO FORTINI, *Guarda questa rena*

«[...] In tutta schiellezze mia anima  
tu ponigli rimedio, t'imbraccio, tu, –  
trova queia Parola Soave, tu ritorna  
alla compresa favella che fa sì che l'amore resta».  
AMELIA ROSSELLI, da *Variazioni belliche*

Proseguendo il percorso d'indagine tracciato nel capitolo precedente, vorrei di seguito provare a confrontare i saggi di Fortini sulla metrica con alcuni interventi formulati dai poeti riuniti sotto l'insegna dei *Novissimi*. Nella prima parte di questo capitolo tenterò nello specifico di impostare – per campionature o sondaggi – un dialogo-scontro tra Fortini, Alfredo Giuliani e Antonio Porta, verificando infine, nel terzo paragrafo, corrispondenze e opposizioni con i saggi sulla metrica di Amelia Rosselli, la cui poetica andrà certo distanziata dal contenitore della neoavanguardia. Vorrei in particolare suggerire un confronto a partire dalla lettura di *Spazi metrici*, tenendo conto in particolare della dialettica tra necessità e libertà – tra metro e ritmo – nei termini impostati nei capitoli sesto e settimo di questo lavoro. L'ipotesi che intendo seguire riguarda la possibilità di mostrare, al di là delle evidenti dissonanze tra gli autori, i punti argomentativi in comune tra i loro scritti teorici, al fine di approfondire e valutare le differenze di poetiche alla luce di un progetto più ampio di costruzione discorsiva che si estende oltre i confini dell'estetica e mostra le sue implicazioni ideologiche in una transizione storica caratterizzata dal pieno sviluppo dell'industria culturale.

La metodologia adottata per indagare il rapporto con Pasolini verrà analogamente impiegata per stabilire le opposizioni tra Fortini e la neoavanguardia. Il *focus* del capitolo sarà in prevalenza spostato sugli interventi teorici, dove il legame tra estetica e ideologia

si mostra con uno slancio argomentativo certo differente rispetto ai testi poetici, sui quali andrebbe condotto un discorso critico più ampio rispetto a quello qui di seguito proposto, che ha lo scopo di segnalare e ridiscutere i punti più problematici dei saggi fortiniani sulla metrica. Ciononostante, va ribadito, in forma di premessa, come in entrambi i linguaggi – della teoria e della pratica compositiva – sia possibile riscontrare il segno di una stanchezza delle forme libere, accompagnata al contempo dal tentativo di distanziarsi dalla tradizione italiana condensata nella poesia ermetica dell'*entre-deux-guerres*, nonché dalle forme elaborate dal neorealismo nel periodo immediatamente successivo alla fine del secondo conflitto mondiale.

### 9.1 Il giudizio dell'orecchio e il dente della storia: Alfredo Giuliani

Nello stesso anno in cui Fortini raccoglie in *Verifica dei poteri* i saggi apparsi in rivista tra la seconda metà degli anni Cinquanta e il 1965, Alfredo Giuliani pubblica il suo *Immagini e maniere* per l'editore Feltrinelli.<sup>1</sup> Il volume è composto da ventuno “materiali” di critica letteraria scritti in prevalenza per le pagine del «verri» tra il 1955 e il 1962 e apparsi a partire dal 1956, anno di fondazione della rivista di Anceschi.<sup>2</sup> La data di pubblicazione del primo numero del «verri» coincide con l'avvio del processo di destalinizzazione e con l'invasione sovietica dell'Ungheria; anno che – lo si è detto – segna una frattura decisiva all'interno del paesaggio culturale italiano. Come abbiamo osservato, infatti, in seguito agli eventi del '56 il rapporto tra politici e scrittori si incrina in maniera radicale: è da questa propaggine che prende avvio il percorso anceschiano che porterà all'affermazione della neoavanguardia all'interno del campo culturale – e ideologico – del secondo Novecento italiano. La coincidenza degli eventi del '56 con la pubblicazione della prima serie del «verri» va posta come un segnale decisivo per stabilire un confronto tra la poetica di Fortini e quella di Giuliani, ovvero per contestualizzare le scelte e i giudizi da entrambi formulati sul piano metricologico che qui è nostro interesse verificare.

---

<sup>1</sup> Alfredo Giuliani, *Immagini e maniere*, Feltrinelli, Milano 1965 (ora in Id., *Immagini e maniere*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, da cui si cita). Nello stesso anno viene pubblicato *Ideologia e linguaggio* di Edoardo Sanguineti per l'editore Feltrinelli (1965) (ora in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Riso, Feltrinelli, Milano 2001. Cfr. anche la corrispondenza tra Fortini e Sanguineti composta da 14 lettere e consultabile presso l'Archivio Franco Fortini di Siena.

<sup>2</sup> Il tredicesimo capitolo del volume di Giuliani dedicato a Fortini accoglie, insieme alla recensione di *Poesia ed errore*, un secondo scritto dedicato alla raccolta successiva, *Una volta per sempre*, datato dunque 1963.

All'interno della biografia fortiniana, l'anno successivo agli eventi del '56 è caratterizzato – lo si è visto – dalla rottura con una mai del tutto pacificata nozione di impegno, costantemente rimodellata dall'autore tra gli anni dell'immediato dopoguerra del «Politecnico» e l'invasione dell'Ungheria. Oltre alla chiusura di «Ragionamenti», nel 1957 Fortini dà alle stampe i suoi *Dieci inverni*, interrompendo i rapporti con il partito socialista e l'«Avanti!». Ridotto a «persona privata», egli non smette però di impostare un lavoro finalizzato all'appropriazione di uno spazio egemonico che possa garantire la possibilità di elaborare e di diffondere un progetto di trasformazione sociale. Le lettere analizzate nel capitolo precedente che Fortini invia in questi anni a Pasolini rivelano a questo proposito il bisogno di «mettersi alla testa di un lavoro di unificazione e di rafforzamento» delle riviste della sinistra.<sup>3</sup> All'interno della spaccatura tra politici e letterati, il ruolo giocato da Fortini risulta pertanto considerevole: pubblicando i suoi interventi di critica letteraria, egli insiste in questi anni sulla necessità di trasformare una rivista – lo abbiamo visto nel caso di «Officina» – in uno spazio d'azione a partire dal quale orientare un nuovo programma politico e culturale, in seguito alla definitiva rottura degli intellettuali con il partito.

L'egemonia perseguita con la nuova serie di «Officina» deve tuttavia fare i conti con la comparsa di un nuovo interlocutore all'interno del campo italiano. Orientato a un approccio fenomenologico del testo poetico, «il verri» di Anceschi si distanzia dichiaratamente da esplicite prese di posizione sul piano politico *stricto sensu*, schierandosi piuttosto verso un'idea di letteratura *in fieri*, esaminata a partire da uno studio dei linguaggi passati sotto la lente della fenomenologia e dello strutturalismo, dunque distante da un marxismo ortodosso che col '56 era stata messo di fronte a un importante scuotimento. Come ha osservato Roberto Esposito, «era proprio il definitivo superamento dello storicismo sia idealistico-crociano, sia marxistico-gramsciano, che consentiva alla nascente avanguardia di aderire con assoluta sintonia al livello ideologico del presente, di assumerlo cioè su di sé, e farsene disinvoltamente portatrice».<sup>4</sup> Quello che Fortini aveva definito «anno straordinario e tremendo»,<sup>5</sup> appare ad Anceschi come un anno «stanco», «un anno sabbatico della letteratura; un anno di vacanza, non privo di misteriose fratture

---

<sup>3</sup> SE, p. CVI, cfr. *supra*, 8.2.

<sup>4</sup> Roberto Esposito, *Ideologie della neoavanguardia*, Liguori, Napoli 1976, p. 22.

<sup>5</sup> AP, p. 62.

di dissolvimento».<sup>6</sup> Riferendosi con più precisione a *Poesia ed errore* in una recensione apparsa sul «verri» nell'agosto del 1959, Alfredo Giuliani dirà allo stesso modo che la poesia non deve avere soltanto lo scopo autobiografico di «piangere sull'infelicità storica».<sup>7</sup>

Sarebbe tuttavia un errore attribuire alla neoavanguardia un ruolo eminentemente “attivo” di distruzione del precedente orientamento culturale. La lotta contro la vecchia nozione di impegno condotta dal nuovo gruppo riunitosi attorno al «verri» deve infatti essere letta in controluce a un disfacimento interno di una poetica percepita ormai come esaurita anche dagli stessi scrittori che ne hanno fatto parte. Il nuovo gruppo di poeti e di «operatori culturali»<sup>8</sup> saprà in altri termini sfruttare questo esaurimento per assumerlo come pietra angolare di un percorso di “sprovincializzazione” della cultura italiana, accogliendo modelli letterari di area prevalentemente anglosassone (Pound tra tutti; ma anche Dylan Thomas, Charles Olson, Robert Duncan ecc.); un modo, anche questo, per contestare – senza tuttavia reciderne i contatti – l’egemonia di una certa cultura francese di cui l’ermetismo si era posto come mediatore ufficiale tra le due guerre. Detto altrimenti, la spinta antitradizionale di Giuliani colloca pur sempre la letteratura all’interno di una tradizione, come si può notare infatti dalle pagine della sua seconda prefazione ai *Novissimi* del 1965, dove è confermata la linea di una lirica moderna Rimbaud-Mallarmé messa in dubbio al contrario da Fortini nella sua recensione al volume di Friedrich.<sup>9</sup> Nello stesso scritto del 1965, Giuliani precisava in questi termini la stessa nozione di «impegno»:

Tutte le nostre preoccupazioni e idiosincrasie «tecniche» mostravano un particolare tipo di «impegno» troppo spesso eluso nel dopoguerra italiano. Il fatto che non proponessimo una poesia «ideologica» era accuratamente calcolato: mostrando che non si può fare poesia pensando nella direzione della poesia se non come tecnica, lasciavamo aperte nell’ideologia, o come dice Sanguineti, al linguaggio-ideologia, tutte le strade.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Sono le parole introduttive formulate da Anceschi in un dibattito tenuto all’Archiginnasio di Bologna il giorno 6 maggio 1967. Al dibattito parteciparono Renato Barilli con una relazione «*il verri*» e la narrativa; Giuseppe Guglielmi con una relazione su «*il verri*» e la poesia. Alla discussione intervennero Fausto Curi, Alfredo Giuliani, Antonio Porta; cfr. Luciano Anceschi, *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a cura di Lucio Vetri, Longo, Ravenna 1988, p. 15.

<sup>7</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, cit., p. 102.

<sup>8</sup> cfr. Renato Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, il Mulino, Bologna 1991.

<sup>9</sup> I contatti con la cultura francese non vengono tuttavia recisi: esemplare a questo proposito è la relazione con i poeti di «Tel Quel»; cfr. Alfredo Giuliani e Jacqueline Risset (a cura di), *Poeti di Tel Quel. Marcelin Pleynet, Jean Pierre Faye, Denis Roche*, Einaudi, Torino 1968.

<sup>10</sup> A. Giuliani, *Prefazione 1965 a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, nuova edizione Einaudi, Torino 2003, p. 11.

Lo sperimentalismo e l'antitradizionalismo della neoavanguardia insegue un'arte pura non trascendente o metafisica, ma concreta, che può e deve svilupparsi *in re* all'interno di un presente di pura possibilità, senza cioè sottomettersi a un passato come tradizione o a un futuro da conquistare per mezzo di un progetto di rifondazione sociale. La stessa poesia della neoavanguardia, imbevuta dell'episteme fenomenologica mutuata da Anceschi tramite il razionalismo critico di Banfi – di cui il primo fu allievo<sup>11</sup> – e il pensiero di Husserl, accoglie l'invito della realtà a tuffarsi nell'evidenza delle cose, sostituendo non di rado il caso alla necessità come motore di creazione di una discorsività aperta a mutevoli codici espressivi. Come ha osservato lo stesso Anceschi:

L'uomo vive oggi in un universo carico di sollecitazioni estetiche che lo premono e lo assediano da ogni parte. Ebbene, una così fatta *molteplicità* in un siffatto *universo* diventa comprensibile solo in un suo disporsi su diversi piani secondo diverse prospettive che dagli stessi piani emergono come loro motivazioni e sensi; e così si troverà il piano dei *mass media*; e quello della pubblicità; e quello del disegno industriale, e di tutte le così dette 'comunicazioni visive' e delle 'arti cinetiche'; e c'è infine un piano dell'arte che vuole essere *arte pura* (il che ovviamente non ha nulla a che vedere con la poetica storica dell' 'arte per l'arte') l'arte, dico, che vuol essere libera, tale, comunque, da rispondere di sé e del suo fine.<sup>12</sup>

L'insistenza di una letteratura praticata a partire da istanze fenomenologiche implica una precisa scelta ideologica solo in apparenza svincolata da una postura politica nei termini diffusi durante l'immediato dopoguerra fino alla seconda metà degli anni Cinquanta. Sul versante opposto di un "impegno" in versione ufficiale, Anceschi insiste piuttosto sull'urgenza di formulare «una nuova dichiarazione di libertà, per la letteratura», accompagnata da «tutto un lavoro di formazione orientata e *formativa*».<sup>13</sup> Libertà e necessità, libertà e casualità, risultano ancora dei binomi da distillare in nuovi congegni discorsivi, con lo scopo di condurre una battaglia volta alla conquista di spazi e maniere di intervenire sulle istituzioni culturali italiane ed europee; di garantire cioè per un gruppo

---

<sup>11</sup> cfr. L. Anceschi, *Dal classicismo inglese al simbolismo francese. Storia del concetto di autonomia dell'arte e di poesia pura. Conclusioni teoriche*, Tesi di laurea in Estetica discussa con Antonio Banfi a Milano nel 1934, poi pubblicata da Sansoni con il titolo *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e teoria di un problema estetico* (Firenze 1936).

<sup>12</sup> L. Anceschi, *Fenomenologia della critica (con alcune appendici)*, Patron, Bologna 1966 pp. 140-141.

<sup>13</sup> L. Anceschi, *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, cit., p. 16.

un'egemonia consolidata, utilizzando la rivista come strumento per proporre e difendere un'alternativa da schierare contro le posizioni ideologiche avversarie.

La scelta di aderire a un'impostazione fenomenologica da parte dei poeti che nel '61 si definiranno *Novissimi* si allinea a un'idea di letteratura come *esperienza*, che rifiuta al contempo ogni assunzione metafisica, essenzialistica, dogmatica, così come ogni tipo di «negazione della possibilità di parlare della letteratura stessa».<sup>14</sup> L'elaborazione di una nuova *poetica* – intesa come «la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali»<sup>15</sup> – diventa dunque un processo finalizzato a spazzare via i cocci di posture letterarie “polverose”, messe a dura prova dalla morsa '55-'56. La nuova idea di letteratura viene così espressa da Anceschi rispetto alle precedenti correnti estetiche:

Se l'ermetismo [...] ci pareva esaurito per una sorta di cristallizzazione dei suoi canoni che si erano resi inadeguati alla situazione mutata; se il nuovo realismo si era fatto sterile per aver fatto emergere come fondamentale una componente parziale del fare letterario, la fenomenologia poteva dare qualche aiuto per uscire da queste strette. La fenomenologia si richiama nel senso più ampio e *direttamente* all'esperienza letteraria, all'esperienza del vissuto e del vivente della letteratura, e sospende il giudizio (almeno provvisoriamente) sui fondamenti dogmatici, metafisici, essenzialistici e anche sulle negazioni epistemologiche di tipo neo-positivista che avverte come assolutizzazioni di esperienze particolari o di particolari situazioni di cultura. In realtà sembra chiaro che in quest'ordine il principio della letteratura non possa esser tratto se non dalla letteratura stessa; la letteratura non muterà da altre regioni la sua definizione, i suoi principi, anzi, secondo diversissime sollecitazioni provenienti da diversissimi campi e diversissime situazioni, essa stessa darà a se stessa e definizioni e campi.<sup>16</sup>

L'affermazione di una nuova corrente critica ed estetica trova ancora fondamento nell'opposizione a correnti dominanti che avevano perso, per ragioni oltretutto contestuali, la presa sulla realtà storica, mutate le esigenze – e le fisionomie – dei “produttori” e dei “consumatori”. Come ha osservato Ermanno Krumm citando Mengaldo: «se con l'ermetismo fiorentino degli anni 1935-1940 “si è avuta l'ultima

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>15</sup> L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* (nuova edizione accresciuta e aggiornata a cura di Lucio Vetri), Marsilio, Venezia 1990, p. 5

<sup>16</sup> L. Anceschi, *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, cit., p. 17.

incarnazione di un linguaggio della poesia interpersonale, uniforme ed egemonico” [...], con il secondo dopoguerra si è passati progressivamente a un massimo di plurilinguismo – il 1957 aveva visto l’uscita del *Pasticciaccio* di Gadda, un vero evento letterario traumatico – e a un’enorme varietà nella ricerca poetica». <sup>17</sup> Krumm constata inoltre il passaggio di testimone della critica letteraria dai critici “di professione” ai poeti-intellettuali. Alla fine degli anni ’60 assume un valore significativo la scomparsa di critici come Debenedetti, Pancrazi, Russo, Flora, De Robertis, Emilio Cecchi: «in questa piccola repubblica di poeti [...] il discorso critico sulla poesia passa direttamente a chi la fa». <sup>18</sup> D’altra parte, è già a partire dagli anni Cinquanta che i poeti prendono la parola al fine di tratteggiare le linee di un lavoro culturale differentemente impostato nelle numerose riviste del decennio. La possibilità di indicare un’azione verso una diversa impostazione sociale rispetto al ventennio fascista va altresì letta in parallelo a un processo di trasformazione economica e sociale che spazzerà, nel decennio successivo, l’immagine di una società dove il poeta poteva ancora ipotizzare l’esistenza di un mandato sociale. La capacità di orientare un progetto comunitario possiede pertanto l’energia di una supernova: «è un gradino intermedio rispetto al definitivo svuotamento del ruolo sociale del poeta, che avrà luogo negli anni settanta. Ma è un punto importante, parallelo al progressivo infoltirsi di quanti scrivono (la società di massa rompe gli argini) e all’aumentata importanza del sistema editoriale, che in questi anni incomincia a sostituirsi ai critici nel “promuovere”, scegliere e valutare la poesia». <sup>19</sup>

Su quest’ultima direzione – lo si è visto – il discorso critico impostato da Fortini risulta di notevole importanza. Il saggio più denso di questo periodo viene pubblicato sulle pagine del «Menabò» nel 1960 con il titolo *Le poesie italiane di questi anni*, dove l’autore riprende, tra i numerosi punti trattati, la lettura metrica delle *Ceneri* sul modello dello schema accentuale impostato nel saggio di «Officina» del 1958. <sup>20</sup> Qualche mese dopo, Giuliani recensirà sulle pagine del «verri» questo secondo numero del «Menabò», impostando, nella seconda metà dello scritto, un attacco virulento alle posizioni di Fortini.

---

<sup>17</sup> Ermanno Krumm, *Il cuore del secolo*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Krumm, T. Rossi, prefazione di Mario Luzi, Skira, Milano 1995, pp. 598-599.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 606.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> cfr. *supra*, capitolo quinto.

La stroncatura è adesso rivolta al critico, laddove al contrario nella recensione a *Poesia ed errore*, pubblicata su «il verri» nell'agosto 1959, era l'attitudine del poeta-Fortini a essere duramente contestata.<sup>21</sup>

Secondo Giuliani, pur avvertendo alcune questioni essenziali, Fortini non riuscirebbe a distaccarsi da un eccessivo logicismo che rischia di trascinare le sue stesse osservazioni in «speciosi computi di spinte e contospinte», strozzandole, insabbiandole, o semplicemente perdendole di vista «mentre crede di seguirle col dito puntato».<sup>22</sup> In un passaggio della recensione, significativo all'interno del nostro percorso di ricerca, Giuliani indaga il rapporto Fortini-Pasolini, utilizzando la critica impostata dal primo per superare retoricamente, con un unico slancio, la figura dell'uno e dell'altro poeta. Giuliani individua nella critica fortiniana delle *Ceneri* argomenti condivisibili e in parte affiancabili alla sua “stroncatura” compilata in un articolo del 1957 riservato a Pasolini.<sup>23</sup> Ciononostante, lo scritto di Fortini risulta per Giuliani tanto “dialettico” «da volersi presentare nella veste di elogio; e in tali contorcimenti leggi, tra l'altro, la larvata esaltazione di sé, “marxista moderno” e dunque politicamente (e poeticamente, chissà?) più avanzato di Pasolini».<sup>24</sup> L'argomento toccato da Giuliani svelerebbe – nell'acredine di un discorso condotto contro la metodologia dialettica – l'inquietudine organizzativa di Fortini nei confronti dei suoi interlocutori, nonché l'aspetto “dissociato” del rapporto tra i due “nemicissimi fratelli” già evidenziato nel capitolo precedente; un rapporto che – lo abbiamo visto – arriva a essere definito dallo stesso Fortini come al limite della mania («un esemplare degli psichismi [...] di ammirazione, devozione, stima e reciproca competitiva aggressività, da controllare e interpretare», osserverà in *Attraverso Pasolini*).<sup>25</sup>

Il primo punto del saggio fortiniano contestato da Giuliani riguarda l'atteggiamento classificatorio di Fortini, la sua insistenza a stabilire nessi tra poesia e politica a tutti i livelli della composizione, a fondere «la poesia politica, la politicità della poesia e l'uso che della poesia fa la politica»; per Giuliani, al contrario, «una buona politica non serve a fare

---

<sup>21</sup> A. Giuliani, (recensione a) *Poesia ed errore*, «il verri», 4, agosto 1959, pp. 70-72, ora in Id., *Immagini e maniere*, cit., pp. 99-102.

<sup>22</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, cit., p. 107.

<sup>23</sup> A. Giuliani, «Le ceneri di Gramsci», «il verri», vol. I, n. 4 (1957), p. 95, ora in Id., *Immagini e maniere*, cit., pp. 94-98.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>25</sup> AP, pp. XIV-XV.

buona la poesia».<sup>26</sup> Giuliani trova inammissibile, nell'estetica fortiniana, la privazione per il poeta della "grazia", del diritto all'autolegislazione (frantumata e assorbita dal contesto ideologico-sociale) e dell'autonomia semantica. D'altra parte, come abbiamo ricordato, definire la poesia autonoma significa per Fortini confermare un ordine di privilegio formale senza mediazione, che nega o mistifica, sotto forma di una bellezza come essenza, il discorso contraddittorio dell'opera poetica nel suo processo di formalizzazione, e dunque il definitivo adombrarsi dei destinatari di oggi e di domani. L'assenza del pubblico nell'atto di comunicazione tramite il linguaggio poetico risulta infatti per quest'ultimo una falsa proposizione, dal momento che la lirica, pur fingendo l'assenza di pubblico, è direttamente orientata a un destinatario reale o fittizio. Per Giuliani, al contrario, «se c'è una poesia indirizzata ad altri (didattica, narrativa, satirica), c'è anche una poesia indirizzata "a nessuno": il poeta può non avere alcun problema di destinazione mentre ha il problema delle cose da dire».<sup>27</sup>

Il secondo punto che Giuliani contesta al saggio di Fortini tocca più direttamente il suo *orecchio*, piegato – secondo il primo – alla stessa oltranza logica e classificatoria, manifestata anche sul piano strettamente metrico.<sup>28</sup> Secondo Giuliani, infatti, l'orecchio di Fortini «crede di sentire chissà quali ronzii celesti mentre sono al lavoro i tarli del suo armadio».<sup>29</sup> La stessa accusa era già stata rivolta all'autore, in sede epistolare, da Pasolini; ma anche, qualche anno più tardi della corrispondenza con il poeta friulano, da Zanzotto, che denunciava in *Le poesie italiane di questi anni*, l'«irriducibile platonismo, "costituzionale"» della forma mentis fortiniana incrociato con un marxismo inevitabilmente votato «a configurare come poesia "vera" solo quella che sarà da una società "vera" che non è mai esistita, o meglio, che finora non si è attuata».<sup>30</sup>

L'esempio utilizzato da Giuliani per denunciare il «curioso» orecchio fortiniano è il già esaminato e discusso endecasillabo del *Pianto della scavatrice* posto nella seconda sezione

---

<sup>26</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, cit., p. 110.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> A proposito di *Una volta per sempre*, Giuliani aveva scritto: «Fortini sfiora la poesia quando il suo linguaggio e i suoi motivi si adeguano l'uno agli altri, quando si tiene lontano dal loicismo e dalla tentazione di costruire versi col solo aiuto della consapevolezza storica», A. Giuliani, *Immagini e maniere*, cit., p. 104.

<sup>29</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, cit., p. 108.

<sup>30</sup> Andrea Zanzotto, *Lettera a Franco Fortini*, Pieve di Soligo, 25/02/1960 in Velio Abati (a cura e con un saggio di), *Andrea Zanzotto-Franco Fortini. Due lettere (1960-1968) e un'intervista*, «L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», II, 1999, pp. 301-2. cfr. *supra*, 6.1.

del poemetto – «di giovani invecchiati tra i vizi»<sup>31</sup> –, che Fortini legge con quattro accenti forti, secondo il modello metrico accentuale descritto nel saggio di «Officina» («di giovani / invecchiati / tra i / vizi»)<sup>32</sup>. In linea con il disappunto di Pasolini espresso nella lettera del 1957 precedente alla stesura del saggio del «Menabò», Giuliani contesta con più rigore “metricologico” il ferreo criterio dell’isocronismo accentuale, che imporrebbe al lettore il dovere di posizionare un numero preciso di accenti – in questo caso, quattro – anche dove gli accenti sarebbero, nella catena versale, soltanto tre. Dal punto di vista di Giuliani:

Con tali bizantinismi auricolari, Fortini si consola aspettando che la trasformazione dei rapporti sociali determini quella “nuova metrica” che distinguerà la poesia dopo l’Avvento. Fortini avverte l’importanza della questione metrica, ma non sente e non vede, di fatto, che cosa della metrica è importante. Stando così le cose, c’è da domandarsi se egli veda ciò che è importante del socialismo.

Pur confondendo i piani discorsivi in una stroncatura che coinvolge in maniera non del tutto convincente la prospettiva politica fortiniana, Giuliani scopre il nervo – più tardi sconfessato dal suo stesso autore – della *concezione figurale* delle forme metriche, ancora solida in Fortini fino almeno agli anni Sessanta. Distanziandosi dall’impostazione mentale (e in un certo senso religiosa) di Fortini, Giuliani può opporre il suo intervento saggistico sulla questione metrica procedendo su un terreno fenomenologico già battuto da Anceschi nelle pagine del «verri». La conclusione della recensione al *Menabò due* va dunque letta in questa direzione: «non so se sia giusto parlare di autolegislazione del poeta;» – dichiarava Giuliani – «so che dati i tempi, devo inventare i miei metodi, e la mia mente non è assorbita né separata dalla società».<sup>33</sup>

*Il verso secondo l’orecchio* appare sul primo numero della quinta annata del «verri» nel febbraio 1961 e serve in un certo senso a preparare gli interventi teorici in seguito raccolti, insieme allo stesso saggio al quale verrà mutato il titolo in *La forma del verso*, nell’appendice di scritti teorici dell’antologia dei *Novissimi*, pubblicata nello stesso anno

---

<sup>31</sup> Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano 2003, t. 1, p. 836.

<sup>32</sup> cfr. *supra*, 8.2.

<sup>33</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, cit., p. 110.

per Rusconi e Paolazzi.<sup>34</sup> Il saggio di Giuliani muove dalla coscienza che ogni mutamento in campo metrico debba essere rapportato a una trasformazione linguistica che lo precede. Giuliani ricorda a tal proposito il passaggio che portò alla formazione del verso romanzo sui relitti della metrica mediolatina, in un momento in cui la lingua aveva perso la sua caratteristica quantitativa in funzione di un dettato più prossimo al criterio sillabico, da cui si sarebbe in seguito sviluppata – «liberata», precisa l'autore – una nuova forma di versificazione.<sup>35</sup> Un'affermazione analoga a quella di Giuliani può essere riscontrata anche in *Verso libero e metrica nuova* (1958), nelle pagine in cui Fortini formula una medesima argomentazione per sostenere il suo verso accentuale, affermando che «anche il passaggio dalla metrica quantitativa a quella romanza richiese lunghe incertezze e quindi lungo periodo di apparente “libertà” o arbitrio».<sup>36</sup>

La difficoltà per Fortini e per Giuliani di mettere a punto un compiuto modello di verso «aperto-chiuso» fa dunque supporre a entrambi l'esistenza di una fase di transizione dove, in seguito alla svolta del verso libero, i poeti cercano di mettere a frutto un sistema di norme influenzate – anche in negativo – dall'atteggiamento distruttivo delle avanguardie storiche. La codifica di una nuova metrica viene proposta come una via alternativa da percorrere rispetto a un rifiuto inautentico dello schema di verso o una pratica mimetica del linguaggio aulico della tradizione. Pur nella possibilità di avanzare un nuovo modello di verso, resta ferma per entrambi la piena coscienza della necessità dei tempi lunghi per le trasformazioni metriche in una tradizione. La differenza tra i due riguarda tuttavia il loro rapporto con la tradizione: dialettico per il primo; antitetico e incompatibile con il nuovo, per il secondo.

La stessa analogia tra mutamenti della metrica – intesa da Giuliani come l'«arte di misurare il tempo del verso inventando e variando ritmi e valori fonici»<sup>37</sup> – e visione del mondo impostata da Fortini in *Metrica e libertà*, trova in Giuliani una somiglianza che rivela al contempo la diversa base teorica ed epistemologica sulla quale i due diversi interventi vengono strutturati: nella visione marxista del primo, la metrica è presentata

---

<sup>34</sup> A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in «il verri», vol. V, n. 1 (febbraio 1961), poi col titolo *La forma del verso*, ora in Id. (a cura di), *I Novissimi*, cit., pp. 214-222.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>36</sup> *SI*, p. 805.

<sup>37</sup> A. Giuliani, *La forma del verso*, cit., p. 214.

come un indizio rivelatore di altre necessità, ovvero dei rapporti sociali tra individuo e collettività trasposti nei modi e strumenti di produzione dei discorsi e delle idee; nel secondo, invece, l'aspetto più direttamente sociologico cede il passo a una spinta organizzativa del discorso impostata sul lessico della percezione. Secondo Giuliani, infatti, la metrica muta col mutare della lingua e «della nostra disposizione a *sentire* in un modo o in un altro i rapporti tra discorso e canto». <sup>38</sup> Definire un verso «secondo l'orecchio» – ma anche, viceversa, dichiarare l'abbandono di un verso «scritto per l'occhio» – significava inserirsi, tramite precise scelte lessicali, nella continuità discorsiva dell'episteme fenomenologica sostenuta da Anceschi.

Il saggio di Giuliani è costruito circolarmente attorno a due autorità (e, si potrebbe dire, attorno a due temporalità storiche): Gaio Mario Vittorino, maestro di retorica del IV secolo a. C., e Charles Olson, poeta americano contemporaneo, il cui saggio *Projective verse* viene tradotto da Aldo Tagliaferri e pubblicato nel medesimo numero del «verri» che ospita *Il verso secondo l'orecchio* di Giuliani. L'intervento si stabilizza dunque mediante un'estesa epanadiplosi argomentativa: la ripresa della poetica di Olson a conclusione del saggio può acquisire maggiore autorità grazie alla citazione iniziale di Mario Vittorino, mutuata da Dag Norberg. <sup>39</sup> Per Vittorino, venuta meno la sensibilità della metrica quantitativa, la poesia doveva essere composta «ad iudicium aurium». Sviluppando successivamente tale percezione ritmica in un modello metrico (*metrica ratione*), gli autori degli inni sacri avrebbero finito per sviluppare lo scheletro di un nuovo modello di versificazione affrancato da una forma di scrittura avvertita, almeno in questa fase di transizione, più simile alla prosa che al verso.

La strategia argomentativa di Giuliani è finalizzata a contestare la tradizione, evitando al contempo di cadere in un superato – e altrettanto tradizionale – verso libero. L'opposizione alle due tendenze è analoga agli intenti di Fortini, che nei suoi saggi elaborava una proposta accentuale in contrasto con lo pseudotradizionalismo puro degli ermetici e con la pseudoritmicità pura delle avanguardie. Le differenze rispetto alle posizioni di Giuliani sono tuttavia notevoli e vanno ancora misurate – oltre che per diverse esigenze poetiche e ideologiche – sul fronte di una terminologia piuttosto incerta.

---

<sup>38</sup> *Ibidem* (c. vo mio).

<sup>39</sup> cfr. Dag Norberg, *La poesie latine rythmique du haut moyen age*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1954.

Quest'ultimo descrive infatti la nuova forma di verso come il superamento della versificazione sillabica («con le sue arsi privilegiate e i suoi ritmi soggiogati») e accentuativa («a cui assimiliamo, nella lettura, il precedente; sicché, per esempio, “Dolce e chiara è la notte e senza vento” non è per noi un endecasillabo o è irrilevante che lo sia»),<sup>40</sup> distanziandola al contempo dal criterio quantitativo impiegato dai poeti “barbari”. Il nuovo verso viene definito da Giuliani *atonale*, «dove, cioè, l'accento è *servo* dei moduli che di volta in volta formiamo con la frase; dove le sillabe “deboli” (o *atone*) non vivono ritmicamente a riascasso delle “forti”, giacché le une e le altre non sono che giunture, snodi, maglie del discorso».<sup>41</sup> Lo scarto rispetto alle posizioni di Fortini, che elaborava il suo verso accentuale a partire dalla nozione di *centroid* di LaDrière, è dunque evidente: Giuliani abbandona l'alternanza regolare di posizioni deboli e posizioni forti che caratterizza una definizione canonica di ritmo, ma prova al contempo a rimanere all'interno dei confini di una metrica come «arte della misura». La terminologia proposta nel saggio del «verri» veicola un'esigenza non soltanto epistemica: insistendo sulla nozione di metrica, Giuliani intende dotare di autorità il suo congegno formale; un'autorità che il ricorso alla nozione di “ritmo” – in quanto libertà svincolata dalla programmazione, nell'accezione canonica del termine – non è in grado di offrire. D'altra parte, la descrizione delle sillabe deboli come «maglie del discorso» avvicinerrebbe la versificazione *atonale* a una misura non aritmetica, non soggiogata alla legge dei numeri, almeno in relazione al sistema geometrico euclideo. È in questa fenditura tra apertura e chiusura della forma che si inserisce il discorso teorico di Charles Olson.

Intendere la metrica come «arte di misurare il tempo del verso» significa in altri termini assumere i mutamenti che avvengono nella percezione del tempo e dello spazio, dunque dotare di nuovi parametri di misurazione una scrittura connessa alle forme esterne della realtà, per restituire sulla pagina l'immagine concreta del presente, del «mondo reificato ma carico di energie proiettive».<sup>42</sup> Charles Olson costruisce il suo *projective verse*, dinamico o aperto, sulle modulazioni del respiro e della voce, prodotto e destinato all'orecchio, e non all'occhio. La *sillaba* costituisce per Olson il valore di particella sonora minima, che

---

<sup>40</sup> A. Giuliani, *La forma del verso*, cit., p. 214.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 214-215.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 220.

il poeta deve ascoltare in maniera costante e scrupolosa, per scoprire e andare incontro al suo «gemello», ovvero il *verso*:

Ed insieme, questi due, la sillaba e il verso, fanno una poesia, producono ciò che chiameremo l’Autorità suprema, l’«Intelligenza Unica». E il verso, lo giuro, viene dal respiro, dalla respirazione dell’uomo che scrive, nel momento in cui scrive, e quindi è qui che l’opera giornaliera, l’OPERA, interviene, poiché solo lui, l’uomo che scrive, può proclamare in ogni momento il verso, la sua metrica e la sua fine – là dove il suo respiro avrà termine.<sup>43</sup>

Attraverso la *voce* opposta alla «mente scolastica» il poeta può – secondo Olson – riconfigurare il suo rapporto con la natura concepita come «forza alla quale è debitore della sua alquanto precaria esistenza».<sup>44</sup> Il paradosso di una forma dialettizzata negli estremi di storia e di natura non viene dunque affrontato dal poeta americano: la sua proposta di scrittura privilegia una tensione compositiva *mimetica* che – potremmo dire con Fortini – nasconde, tramite l’assunzione di una piena vitalità corporea, una concezione vitalistica non interamente affrontata, convertita in strategia dell’ascolto e dell’assorbimento sensitivo dell’orizzonte biografico, senza dunque un rapporto potenziale o una mediazione con la storia. La proiezione dei sensi sul mondo attraverso una scrittura quale strumento del respiro implica per Olson la possibilità di scorgere nella realtà «segreti, oggetti, partecipazione. E per una legge opposta le sue forme seguiranno il loro giusto cammino. È in questo senso» – prosegue ancora il poeta americano – «che l’atto proiettivo che è l’atto dell’artista nel campo più ampio degli oggetti, conduce a dimensioni più grandi di quelle umane».<sup>45</sup> È possibile isolare in queste riflessioni un pensiero al limite del misticismo o dell’esoterismo, perfettamente in accordo con una poetica che mescola cartomanzia e geometria non euclidea.<sup>46</sup> Ci troviamo al limite di quelle torsioni

---

<sup>43</sup> Charles Olson, *Projective verse*, in Id., *Collected Prose*, Ed. Donald Allen and Benjamin Friedlander, with an Introduction by Robert Creeley, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1997, pp. 239-249 (tr. it. Aldo Tagliaferri, *Il verso proiettivo*, in «il verri», n. 1, 1961, pp. 13-14).

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Mi riferisco ai componimenti di Olson ispirati alle figure dei tarocchi realizzate, nello stesso periodo in cui il poeta scopra la *projective geometry*, in collaborazione con l’artista italiano Corrado Cagli. Si veda, su questo aspetto, Carlotta Castellani, *Corrado Cagli e Charles Olson. La ricerca di nuovi linguaggi tra esoterismo e geometria non euclidea*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen in Florenz», LVI. Band – 2014, Heft 2, pp. 215-235.

alchemiche che, pur sempre mediate con una storia allegorica inglobata e inscritta nelle fibre materiali dei corpi, potranno riscontrarsi in Fortini – ma con un’energia alquanto diversa, sprigionata dall’accumulo dei due poli dell’ordine e del disordine accordati in una partitura dialettica – nelle due ultime raccolte di *Paesaggio con serpente* e di *Composita solvantur*. Al momento, l’unica simmetria tra le posizioni fortiniane a quelle di Olson (e, in parte, di Giuliani) è parzialmente riscontrabile nella connessione tra metrica e realtà, espressa da Fortini nel penultimo paragrafo di *Metrica e libertà*, in cui si afferma:

[...] ché quando paia affatto rilasciata, o subordinata, la tensione fra testo e realtà storico-culturale preesistente nel lettore; e quando le dimensioni non più “euclidee” dell’universo (ad esempio) dantesco sembrano ormai dettare una nuova “fisica” ad ogni singolo elemento del poema, proprio allora si dà la scoperta che quelli *non erano arbitrari se pur coerenti cosmi della soggettività bensì fedeli proiezioni d’una realtà oggettiva (storico-sociale) inaccessa agli strumenti del quotidiano.*<sup>47</sup>

D’altra parte, il precedente con il quale è possibile tessere analogie e filiazioni di questo ulteriore momento di riflessione metrica fortiniana potrebbe con maggiore coerenza essere individuato in Louis Aragon – autore già citato da Fortini in apertura al saggio di *Metrica e libertà* – che in *Le rime en 1940* aveva scritto: «J’élève la voix et je dis qu’il n’est pas vrai qu’il n’est point de rimes nouvelles, quand il est un monde nouveau. Qui a fait entrer encore dans le vers français le langage de la TSF ou celui des géométries non euclidiennes? Presque chaque chose à quoi nous nous heurtons dans cette guerre étrange qui est le paysage d’une poésie inconnue et terrible est nouvelle au langage et étrangère encore à la poésie. [...] Alors la rime reprend sa dignité, parce qu’elle est l’introductrice des choses nouvelles dans l’ancien et haut langage qui est à soi-même sa fin, et qu’on nomme poésie».<sup>48</sup> Resta in ogni caso possibile individuare anche in Fortini la spinta a formulare i propri interventi all’interno di una comune «inquietudine metrica» che

---

<sup>47</sup> SI, p. 797.

<sup>48</sup> Louis Aragon, *La Rime en 1940*, in Id., *Œuvres poétiques complètes. I*, Olivier Barbarant (a cura di), Gallimard, Paris 2007, pp. 729-730 [«Alzo la voce e dico che non è vero che non ci sono nuove rime quando c’è un mondo nuovo. Chi ha introdotto la lingua del TSF o la lingua delle geometrie non euclidee nel verso francese? Quasi tutto ciò che incontriamo in questa strana guerra, che è il paesaggio di una poesia sconosciuta e terribile, è nuovo al linguaggio e ancora estraneo alla poesia. [...] Allora la rima recupera la sua dignità, perché è l’introduttore di cose nuove nel vecchio e alto linguaggio che è a se stesso il suo fine, e che si chiama poesia» (traduzione mia)].

Giuliani erge a «sintomo per cui si manifesta nel poeta l'angoscia della realtà»;<sup>49</sup> dove accanto a «realtà» va posta in Fortini anche la realtà storica, nei termini di storia non progressiva già discussi nelle pagine precedenti.

Come per Fortini, anche secondo Giuliani «una storia dell'inquietudine metrica vissuta dalla nostra più recente tradizione recherebbe probabilmente, se non grosse sorprese, utili indicazioni a vedere la questione del verso in termini di formula liberatoria e di nevrosi, ossia di rituale».<sup>50</sup> L'inquietudine metrica registra pertanto una comune acquisizione, seppur declinata in differenti contenitori ideologici e strategie discorsive variabili a seconda della biografia di ciascuno, della stratificazione di esperienze e delle urgenze di azione e di programmazione vissute all'interno di un comune paesaggio storico e culturale. L'espressione suggerita da Giuliani può del resto essere posta alla base di una radicale trasformazione del modo di percepire lo spazio della realtà; un mutamento che ha effetti anche sull'organizzazione formale della scrittura saggistica di un autore tra i più distanti dalle istanze fenomenologiche di ascendenza anceschiana come il Fortini degli anni Cinquanta e Sessanta. Diventa dunque evidente, per i poeti di questa generazione, riformulare il vecchio paradigma dello spazio-tempo newtoniano entrato in crisi già da Whitman in poi, dal momento che esso non risulta più adeguato a descrivere l'esperienza moderna.<sup>51</sup> La percezione di un mutamento paradigmatico si verifica dunque al di là della diversa direzione poetica o impostazione teorica. Come ha osservato Douglas Duhaime, i poeti iniziano a beneficiare del nuovo assetto einsteniano dello spazio-tempo, sviluppando una poetica che in ragione di tale omologia può essere definita "quantica" («quantum poetics»):

For many poets, the revolutionary concept of Einsteinian space-time necessitated a rethinking of poetic space and time. Before the twentieth-century, discussions of the spatial and temporal dimensions of poetry were dominated by analyses of fixed syllable patterns. After Einstein's special relativity, however, it became increasingly common for poets to abandon fixed metrics in favor of more fluid poetic constructs. In order to help poets conceptualize their writing in terms of Einstein's special

---

<sup>49</sup> A. Giuliani, *La forma del verso*, cit., p. 217.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Cfr. Douglas Duhaime, *Charles Olson and the quest for a quantum poetics*, «Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities», vol. 3, fasc. 1, aprile 2011, p. 122.

relativity, William Carlos Williams developed his own fluid poetic metric and called it “the relativistic or variable foot”.<sup>52</sup>

La necessità di attingere da un campo semantico diverso dall’area di appartenenza viene al contempo denunciata dagli scienziati, se è vero che un fisico come Niels Bohr ha potuto dichiarare: «when it comes to atoms, the language that must be used is the language of poetry». <sup>53</sup> Le assunzioni epistemologiche – ed estetiche – di questa assidua migrazione di linguaggi scuotono le fondamenta di un pensiero filosofico ancorato (come testimoniano i lavori del primo Lukács) al dissidio tra rispecchiamento estetico e scientifico della stessa realtà oggettiva. <sup>54</sup> Nel vettore opposto rispetto alla dichiarazione di Bohr, Olson teorizzava già alla fine degli anni Quaranta il suo *projective verse* sul modello della *projective geometry*.

In una nota del 1946 intitolata “Verse and Geometry” il poeta nordamericano annotava alcuni passaggi del volume di Roberto Bonola sulla *geometria non-euclidea*, nonché il testo sullo stesso argomento di Harold Coxeter. <sup>55</sup> Nella sua nota del ’46, Olson immagina la creazione della geometria non-euclidea come un tipo di *poiesis* analogo alla creazione del poeta. <sup>56</sup> Al concetto lineare della storia, ritenuto responsabile della barbarie dell’ultima guerra, Olson contrappone la dimensione aperta dello spazio («Put war away with time, come into the space»). <sup>57</sup> La stessa tensione a una dimensione aperta e informale viene espressa anche dai poeti della neoavanguardia, che elaborano in sede critica le nuove assunzioni epistemiche sperimentate in campo espressivo. La questione della poetica ruota dunque attorno alla possibilità di “definire” una forma – *La forma del verso* è infatti

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 123 [«Per molti poeti, il concetto rivoluzionario di spazio-tempo einsteiniano ha richiesto un ripensamento dello spazio e del tempo poetico. Prima del ventesimo secolo, le discussioni sulla dimensione spaziale e temporale della poesia erano dominate dall’analisi di modelli di sillabe fisse. Dopo la relatività speciale di Einstein, tuttavia, è diventato sempre più comune per i poeti abbandonare le metriche fisse a favore di costrutti poetici più fluidi. Per aiutare i poeti a concettualizzare la loro scrittura in termini di relatività speciale di Einstein, William Carlos Williams sviluppò la propria metrica poetica fluida e la chiamò il piede relativistico o variabile» (traduzione mia)]; cfr. anche Daniel Albright, *Quantum Poetics: Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

<sup>53</sup> D. Duhaime, *Charles Olson and the quest for a quantum poetics*, cit., p. 126.

<sup>54</sup> cfr. Giuseppe Bedeschi, *Introduzione a Lukács*, Laterza, Roma-Bari 1976<sup>2</sup>, p. 80 e ss.

<sup>55</sup> cfr. Roberto Bonola, *La geometria non-euclidea. Esposizione storico-critica del suo sviluppo*, Zanichelli, Bologna 1906; cfr. anche Harold Scott Macdonald Coxeter, *Non-euclidean geometry*, The University of Toronto press, Toronto 1942.

<sup>56</sup> D. Duhaime, *Charles Olson and the quest for a quantum poetics*, cit., p. 133.

<sup>57</sup> Cfr. C. Castellani, *Corrado Cagli e Charles Olson*, cit., p. 218.

il titolo dell'intervento sulla metrica di Giuliani – senza per questo cadere nuovamente nelle strutture canoniche della tradizione.

Presentando l'operato dei *Novissimi* come anti-modello, Sanguineti dichiarava che «in un momento in cui si profilavano o già si sviluppavano, un po' su tutte le frontiere della letteratura, i più diversi e straordinari ritorni all'ordine, [...] i Novissimi mossero, con il loro aspro stil novo, da un'ipotesi assolutamente opposta: *dall'idea di un ritorno al disordine*». <sup>58</sup> Lo spirito che anima questo gruppo più o meno omogeneo di poeti è di «trattare la lingua con la stessa intensità che se fosse la lingua poetica della tradizione, e di portare quest'ultima a misurarsi con la vita contemporanea». <sup>59</sup> Giuliani avverte in questa direzione la necessità di trovare una versificazione che sia «priva di edonismo, libera da quella ambizione pseudorituale che è propria della ormai degradata versificazione sillabica e dei suoi moderni camuffamenti». <sup>60</sup>

Giuliani e Fortini condividono entrambi l'esigenza di allontanarsi dal verso libero e dal verso canonico del lirismo, ma si distanziano nel differente rapporto con la tradizione e con il concetto di storia. Al rifiuto dell'ordine da parte del primo si contrappone la necessità di una «ragione dell'ordine» per il secondo, unico strumento in grado di garantire la piena coscienza di un disordine non mistificato. Come si è visto, la metrica serve a Fortini come «dispositivo» per assumere lo spazio reale della mistificazione formale e indagarne l'ipocrisia dello schema. Da qui il paradosso di un superamento della forma attuato nel pieno rispetto della norma: di una storia contro la storia che nella riflessione metrica fortiniana trova analogie in un paradossale verso aperto-chiuso elaborato nella dialettica tra realtà e scrittura, benché avviluppato in un ragionamento contraddittorio, irrisolto e inverificabile.

Il costante cortocircuito di spinte e contropinte, caratteristico della prosa critica fortiniana, viene da Giuliani sostituito da un energico invito alla concisione, caratteristico – almeno secondo quest'ultimo – del linguaggio poetico (i due discorsi, come abbiamo visto, possono e devono per Fortini essere separati, ma posti perennemente a confronto). «Sarebbe stato assai bello» – scrive Giuliani nella sua recensione al *Menabò due* riferendosi

---

<sup>58</sup> E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 94.

<sup>59</sup> A. Giuliani, *Prefazione 1965 a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 22

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 21.

a Fortini – «se egli, preso il coraggio a due mani (anziché fregarsi la destra con la sinistra), avesse risposto al tema offertogli dal *Menabò* citando solo quel verso di Majakovskij: “Per prima cosa / bisogna / rifare la vita”, che, pur lasciando in piedi la domanda “che daranno intanto i poeti?” ha il pregio della decisione». <sup>61</sup> È un giudizio a sua volta contestabile, dal momento che Fortini non ha mai pensato di anteporre la critica (o, peggio, la poesia) alla vita materiale; egli ha semmai sostenuto esplicitamente il contrario, affermando la necessità di condurre altrove la battaglia verso l’emancipazione sociale e la demistificazione dell’egemonia di una classe. È pur vero, tuttavia, che rimane ferma in lui la necessità di assumere il punto di vista della totalità e della mediazione, dal momento che la parzialità di coloro che vogliono la tramutazione della società continuerà ad essere legata al destino del nemico. <sup>62</sup> A differenza di Giuliani, secondo il quale «alla poesia non vale più dire, ma agire», <sup>63</sup> Fortini riserva l’azione a una poesia che possa superare lo stesso poetico, e che dunque si accompagni a una concreta azione preceduta da una messa in discussione dell’estetico e delle categorie che lo sorreggono; ovvero le forme. Come epigrafe a un articolo del 1971 pubblicato sui «Quaderni Piacentini» e in seguito collocato in *Questioni di frontiera*, Fortini collocava una lettera mai spedita di Aleksandr Blok a Majakovskij che potrebbe qui figurare come una risposta ai versi di Majakovskij citati da Giuliani, in forma di apostrofe, nel suo articolo apparso sul «verri»:

Il Palazzo d’Inverno e i Musei, li odio quanto voi. Ma la distruzione è vecchia come la costruzione ed è altrettanto tradizionale. Distruggendo quel che odiamo, siamo stanchi e disgustati non meno di quanto consideriamo il processo della costruzione. Il dente della storia è molto più velenoso di quanto pensiate; non possiamo mai sfuggire alla condanna nel tempo. Il vostro grido resta ancora un grido di dolore, non di gioia. Distruggendo, restiamo ancora schiavi del vecchio mondo; anche rompere la tradizione è una tradizione. Siamo minacciati da un pericolo ancora più grande: non possiamo evitare la necessità di dormire e di mangiare, qualcuno costruirà, altri distruggeranno, perché «c’è un tempo per ogni cosa, sotto il sole»; ma ognuno resterà uno schiavo finché non appaia un terzo elemento, qualcosa di diverso dalla costruzione e dalla distruzione. <sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, pp. 107-108.

<sup>62</sup> QF, p. 24.

<sup>63</sup> A. Giuliani, *Prefazione 1965 a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 5.

<sup>64</sup> *Più velenoso di quanto pensiate*, in QF, p.16.

## 9.2 Il taglio e l'accento: Antonio Porta

In un'intervista del 17 marzo 1965, Fortini riconosceva ai Neoavanguardisti la capacità di aver rafforzato gli strumenti di estraniamento nei confronti del linguaggio dal momento che, leggendo i loro testi, si avrebbe l'impressione «di essere fantasmi, di non essere i destinatari delle loro parole».<sup>65</sup> La sensazione – aggiungeva ironicamente – non era affatto sgradevole: «i fantasmi hanno qualità straordinarie, non possono essere presi, inchiodati».<sup>66</sup> L'intervista apparsa su «Il Giorno» viene rilasciata dall'autore nello stesso anno in cui egli pubblica la sua *Verifica dei poteri*, volume in cui è collocato il saggio di *Astuti come colombe* stampato qualche anno prima sulle pagine del «Menabò» (1962).<sup>67</sup> Confrontate con il nuovo orientamento poetico dei *Novissimi*, le riflessioni del saggio fortiniano evidenziano uno scarto significativo: opponendosi al progressismo dell'industria culturale tramite una forma di scrittura poetica al limite del «reazionario» e mediata con i più violenti mezzi dello straniamento linguistico, Fortini mirava a contestare l'idea di una poesia «quale mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato».<sup>68</sup> Al polo opposto di uno straniamento necessario, di un *mascheramento* al limite della reazione e dunque di un'ipocrisia che sola sarebbe stata in grado di restituire quella «vera vita» dell'adagio adorniano corretto con la formula di Lenin,<sup>69</sup> Giuliani sottolineava viceversa l'esigenza di andare al di là dello *smascheramento*, «sfidando il silenzio che sempre consegue, insieme con le chiacchiere, al deperimento di un linguaggio, esasperando l'insensatezza, rifiutando l'oppressione dei significati imposti, raccontando con gusto e con amore storie pensieri e bolle di questa età schizofrenica».<sup>70</sup>

Dichiarare di voler apparire, come scrittore, il più reazionario significava sfidare la “reazione” di chi intendeva la poesia come «semantica concreta»,<sup>71</sup> da assolutizzare e separare dalla temporalità mediante il solo posizionamento di fronte al linguaggio.

---

<sup>65</sup> UDI, pp. 57-58.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> F. Fortini, *Astuti come colombe*, «il menabò», n. 5, 1962. pp. 29-45; ora in VP, pp. 44-68.

<sup>68</sup> A. Giuliani, *Prefazione 1965 a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 7 (cfr. anche *Poeti*, p. 205).

<sup>69</sup> F. Fortini, *Non si dà vera vita se non nella falsa*, in *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, a cura del CESDI (Centro di Documentazione e di Studi sull'Informazione) diretto da Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971, pp. 113-118.

<sup>70</sup> A. Giuliani, *Prefazione 1965 a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, p. 18

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 19

L'analogia tra il progressismo di una letteratura *in re* e l'ideologia del consenso risultava secondo Fortini evidente: l'errore sarebbe stato quello di convincersi che «mettendo la dinamite nella sintassi si mette la dinamite anche nella società. È ridicolo» – proseguiva – «pensare che la rivoluzione si possa fare attraverso la letteratura. La società capitalistica se ne frega della sintassi». <sup>72</sup> La stessa omologia tra un uso formale della vita e un uso letterario della lingua formulata in *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* doveva tenere conto, nella prassi, della necessità di demistificare l'inautentica continuità letteraria vestita da apparente autenticità formale. Affrontata con le armi della critica (e dell'autocritica), la *forma*, nel suo doppio spessore contraddittorio, avrebbe portato così a ridiscutere – e dunque, a verificare – i processi di produzione dei discorsi e dei linguaggi, ma soprattutto delle istituzioni da cui i primi provengono ed entro cui essi vengono vestiti di forme illusorie per il consumo e per l'assoggettamento. L'esempio della sua *Poesia delle rose* offre, come vedremo, un modello paradigmatico per valutare una teoria orientata alla prassi che esibisce una contraddizione ineludibile attraverso la costruzione di uno schema dialettico che dalle presupposizioni porti a verificare le posizioni, nella piena coscienza di un equilibrio precario tra concetto e sviluppo discorsivo della sintassi per certi versi irrisolvibile: «la storia ha un modo di ridere che è ripugnante» – scriverà a conclusione di una poesia più tarda – «Non sapevate, non sapevo. Ma e le rose? / Nulla vogliono sapere, le pigre rose». <sup>73</sup>

Anche per Antonio Porta (1935-1989), al pari di Giuliani, il nesso tra parole, immagini e oggetti, dalla cui fusione nascerebbe «il linguaggio poetico, proprio in senso fisico», <sup>74</sup> rappresenta uno dei tratti costitutivi di una poesia intesa come pratica che mira a decifrare la realtà attraverso il linguaggio, penetrando all'interno delle cose trasformate in «simboli o referenti di una "verità" che le supera». <sup>75</sup> Nell'allegato posto in appendice all'antologia dei *Novissimi* – pubblicato come saggio conclusivo della sua prima plaquette del 1960 con il titolo *Dietro la poesia* <sup>76</sup> –, Porta riallaccia la sua poetica degli oggetti al problema del *vero* e della *verità*, «in simbiosi con la ricerca delle immagini e il bisogno di

<sup>72</sup> UDI, pp. 659-660; cfr. anche *Ci volevano morti*, in OI, pp. 1109-1110.

<sup>73</sup> 27 aprile 1935, PS, p. 405.

<sup>74</sup> Antonio Porta, *Passaggi obbligati*, in «Prospettive settanta», II (1976), n. 3, p. 79.

<sup>75</sup> Fausto Curi, *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 123.

<sup>76</sup> A. Porta, *Dietro la poesia*, in Id., *La palpebra rovesciata*, Quaderni di Azimuth, Milano 1960, pp. 34-41.

penetrazione». <sup>77</sup> Lo strumento d'artigianato che il poeta adotta per "penetrare" all'interno degli eventi e degli oggetti al fine di restituire il *vero* risulta ancora una volta il *metro*, che egli afferma di voler distanziare dal valore dell'ordine e della «misura». <sup>78</sup> La centralità della metrica nell'atto di definizione di una "poetica all'interno di una poetica" (il saggio *Poesia e poetica* fa infatti parte dei materiali critici posti in appendice all'antologia dei *Novissimi*) suggerisce di fatto un confronto con la teoria metrica fortiniana, da impostare a partire da una verifica terminologica che evidenzii sviluppi e implicazioni sul piano epistemologico e ideologico. Al di là di una simile assunzione del termine "accentuativo" o "accentuale" – pur mutato di segno, come vedremo –, il confronto con la teoria metrica fortiniana deve tuttavia essere condotto a partire da una premessa riferita all'organizzazione interna del gruppo di poeti gravitanti attorno alla problematica etichetta dei *Novissimi*, riguardante in particolare la disomogeneità di una terminologia metrica differentemente adottata da ciascun poeta del gruppo.

Il verso «atonale» elaborato da Giuliani – lo abbiamo visto – funzionava come strategia di rimodellamento di un dibattito estetico italiano da sprovvincializzare. L'aggettivo *atonale* – sostituito da Sanguineti con «informale» e da Porta con «accentuativo» – rimanda a una terminologia prossima al lessico musicale, da cui i *Novissimi* attingono non di rado per elaborare i punti della loro poetica. Sono gli anni della "Internationale Ferienkurse für Neue Musik" di Darmstadt, la città tedesca dell'Assia dove hanno luogo sperimentazioni musicali sviluppate in risposta alle innovazioni compositive

---

<sup>77</sup> A. Porta, *Poesia e poetica*, in A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 194. Sul rapporto *vero-verità* e sulla questione dell'ideologia per lo scrittore, cfr. carteggio Porta-Giuliani. In particolare, risposta di Giuliani del 10 marzo 1961 a una lettera di Porta: «Il punto è: essere scrittori comporta una responsabilità ideologica? Non è l'opera dello scrittore sempre implicitamente ideologica? In senso *operativo*: lo scrittore *vede e fa vedere* in un certo modo certe e non altre cose, fa pensare questo e non quest'altro, fa sentire e dà il senso di una *ricerca* che ha certe prospettive come certi presupposti (anche se il limite cui lo scrittore deve tendere è annullare i presupposti per essere tutto apertura). C'è dunque una difficile dialettica tra eteronomia e autonomia; e qui solo la responsabilità personale decide e aiuta o intriga o getta nel dubbio. L'importante è non mentire, e io so che tu potrai sbagliare, conservare date vedute contraddittorie (chi non è inconciliabile?) ma so che mai mentirai e mai prenderai la via più facile. Perciò mi piace chiamarti "manzoniano" anche se non amo le poesie di Manzoni e spero che le tue siano più utili; insomma in che senso è ideologico uno scrittore? Più ancora di Manzoni il caso illuminante è Verga, perfettamente *vero* senza una VERITÀ precostituita da drammatizzare (caso di Manzoni, con tutte le sue inquietudini e la sua serietà eccetera)», in A. Giuliani, A. Porta, N. Balestrini, E. Sanguineti, E. Pagliarani, «*Queste e non altre*»: *lettere e carte inedite*, F. Milone (a cura di), Pacini, Ospedaletto, Pisa 2016, pp. 77-78.

<sup>78</sup> A. Porta, *Poesia e poetica*, cit., p.195.

schoenbergiane.<sup>79</sup> Numerosi furono infatti i musicisti che parteciparono al Gruppo 63, tra i quali Luigi Nono, che suggerì il nome al gruppo, e Luciano Berio, che nel 1965 compose *Laborintus II*, l'«opera scenica» modellata sul principio del catalogo medievale, con un testo scritto da Sanguineti. D'altra parte, secondo Giuliani, lo stesso *Laborintus* del 1956 dava già «l'idea della “serie” dodecafonica trasposta nel linguaggio letterario».<sup>80</sup>

Se la definizione della nuova forma di verso attraverso un'etichetta attinta dal lessico musicale mostra da un lato la tendenza a condividere un comune percorso di ricerca tra linguaggi apparentemente simili ma distanti tra loro per statuto e strumenti compositivi (e cioè poesia e musica), dall'altro evidenzia la difficoltà di stabilire un apparato teorico per una nuova metrica «aperta-chiusa» che intendeva rispondere alle tensioni “proiettive” e alle evoluzioni linguistiche del secondo decennio del dopoguerra. Lo stesso Raboni, a proposito delle strutture prosodiche impiegate da Fortini per la stesura del *Faust*, impiegava un lessico molto prossimo alle formulazioni della neoavanguardia poetica e musicale, descrivendo l'esperienza fortiniana di traduzione come ricerca di nuove soluzioni formali vicine a una «ipotesi generale, genericamente “atonale”».<sup>81</sup> D'altra parte, le dissonanze terminologiche possono essere riscontrate anche tra le diverse voci interne al gruppo “in progress” dei *Novissimi*. In una lettera inviata a Giuliani l'8 febbraio 1961, Porta evidenziava, a commento del *Verso secondo l'orecchio*, una disparità tra le sue ipotesi e quelle dell'amico Giuliani. Gli scriveva:

Il tuo pezzo per il verri è stupendo. Ha un valore che direi *storico*. Unica cosa: è un po' in contrasto (o mi sbaglio?) con quello che dico io nel mio pezzo sulla capacità di questa metrica di *sondare* e *captare* la realtà. O forse la mia affermazione è *solo un corollario*. Credo sia così. Non ti sembra che il titolo (il verso secondo l'orecchio) possa ingenerare equivoci?<sup>82</sup>

Anche in campo metrico si evincerebbero dunque i limiti dei numerosi tentativi compiuti da parte di Giuliani di inserire, sotto un'unica etichetta formale, l'esperienza

---

<sup>79</sup> Per una cronologia dei maggiori eventi a Darmstadt tra il 1949 e il 1961 cfr. Martin Iddon, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

<sup>80</sup> A. Giuliani, *Prefazione 1965 a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 25.

<sup>81</sup> Giovanni Raboni, *Divagazioni metriche*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, ora in Id., *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, p. 410; cfr. *infra*, capitolo undicesimo.

<sup>82</sup> A. Giuliani, A. Porta, N. Balestrini, E. Sanguineti, E. Pagliarani, «*Queste e non altre*»: *lettere e carte inedite*, F. Milone (a cura di), cit., p. 73.

specifica di ciascun *novissimo*, testimoniata esplicitamente dal carteggio tra quest'ultimo con Sanguineti dove i due discutono a proposito del nome da attribuire al gruppo.<sup>83</sup>

D'altra parte, per dirla con Andrea Cortellessa:

in anni di recente riconsiderazione storica di quell'esperienza è emersa una contrapposizione abbastanza precisa [...] tra [...] la posizione di Sanguineti e quella di Giuliani: cioè fra l'idea che l'esperienza neoavanguardistica costruisce l'inizio di una nuova fase (per Giuliani, il quale non a caso concludeva l'introduzione ai *Novissimi* '61 con le parole «una proposta valevole per tutti»: quindi qualcosa da proseguire, da continuare nell'immediato futuro), e quella di chi – Sanguineti in tempi recenti ha finito per dirlo con molta chiarezza – pensa al contrario si sia trattato di un'esperienza conclusiva, una sorta di ricapitolazione e congedo della modernità. Di qui l'enfasi etimologica su “novissimi” nell'accezione di “ultimi”.<sup>84</sup>

A margine della lettera che Porta invia a Giuliani nel febbraio del '61 sarebbe possibile sviluppare alcune considerazioni sulla distanza tra un modello di verso «atonale» e uno più propriamente definito «accentuativo». Rispetto alla proposta di Giuliani, che suggerisce una “nuova” fisionomia prosodica modulata secondo l'orecchio, Porta elabora infatti un tipo di verso metricamente più regolato e normato. Le dichiarazioni di Porta evidenzerebbero il tentativo, da parte di quest'ultimo, di stabilire un'impalcatura formale più stabile ai suoi versi, “attaccati” alla pagina grazie a un numero preciso di accenti che egli indica a commento di ogni suo testo antologizzato nella raccolta dei *Novissimi*.

I punti di contatto tra i saggi di Fortini e gli interventi di Porta risultano più espliciti rispetto al confronto esaminato sopra con Giuliani. Il primo elemento in comune riguarda la prossimità terminologica: sia Fortini che Porta definiscono la loro metrica insistendo sull'importanza dell'elemento accentuale o accentuativo, laddove invece Giuliani affida il potere demiurgico del verso al gruppo di moduli che si susseguono nell'esecuzione e che il poeta forma attraverso il dispiegamento della sintassi, di cui l'accento «è servo».<sup>85</sup> Un secondo punto di contatto tra la metrica di Fortini e quella di Porta può essere indicato nella tendenza alla regolamentazione aritmetica degli accenti. Va aggiunto, d'altra parte, che per quest'ultimo il verso risulta deliberatamente più aperto a eversioni quantitative,

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 147 e ss. (in particolare, E. Sanguineti, *Lettera a Giuliani*, Torino, 9.12.1960).

<sup>84</sup> Andrea Cortellessa, *La fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, p. 4.

<sup>85</sup> A. Giuliani, *La forma del verso*, cit., pp. 214-215.

pur tendendo a “ordinarsi” sullo schema di un numero preimpostato di accenti, quasi fossero – come aveva dichiarato anche Fortini – barre d’appoggio a sostegno dell’enunciazione o sinòpie da seguire per la composizione.

Considerata la prossimità dei due modelli, nonché le evidenti differenze percepibili nella pratica compositiva e nell’elaborazione teorica a margine della realizzazione prosodica, parrebbe confermarsi il giudizio di Giovannetti secondo il quale il Novecento poetico italiano sarebbe «periodicamente tentato dalla prospettiva di realizzare qualcosa di simile a un vero e proprio *verso accentuale*».<sup>86</sup> L’accento si presenta infatti come il nucleo a partire dal quale è organizzato l’andamento prosodico del verso, ovvero il carattere in grado di dar corpo all’intera fisionomia del componimento. Oltre a stabilire una precisa identità fonica, l’accento “seleziona” le parole forti all’interno di un verso, per marcare, con l’intensità di un martello sull’incudine, le immagini disposte sulla pagina dal poeta che traduce in linguaggio verbale l’indagine del reale. Nel suo saggio intitolato *Poesia e poetica*, Porta motiva in questi termini la scelta di una metrica accentuativa:

Essa lascia [...] un certo margine di libertà, ormai necessario, e funziona come uno strumento d’espressione, mobile e penetrante, come le nostre ricerche, evitando approssimazioni e arbitrio fonico, dispersioni di significato. Dà anche vigore al verso, necessario ad uno strumento di penetrazione, perdutosi con la banalità degli epigoni novecenteschi. Scegliendo per una poesia i tre o i quattro accenti o i cinque, si potranno usare mezzi ritmici diversi, funzionanti a strati diversi.<sup>87</sup>

Rispetto allo slancio dell’esecuzione e della respirazione affermato da Giuliani sulla scorta di Charles Olson, la sintassi delle poesie di Porta si presenta in un certo senso più rigida e schematica, poiché regolata da una rete aperta-chiusa che cattura nelle sue maglie geometriche gli oggetti della realtà. Tradotti in segno linguistico, gli oggetti vengono infatti disposti sulla pagina quasi fossero insetti da attaccare sulla bacheca di sughero mediante una forma di accento-spillo che all’occorrenza funziona anche da bisturi per sezionare corpi organici e inorganici. La metrica accentuativa elaborata da Porta corrisponde infatti a un «metodo di penetrazione» dove «il variare del numero degli accenti è il variare dello spessore e della profondità di lavoro di una trivella, il variare del

---

<sup>86</sup> Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 271.

<sup>87</sup> A. Porta, *Poesia e poetica*, cit., p. 195.

ritmo è il variare della lunghezza d'onda che si sente idonea».<sup>88</sup> Il rapporto tra metrica, linguaggio e realtà risulta ancora più esplicito quando il poeta – osserva Colangelo – «elege la frequenza cardiaca e la meccanica ondulatoria a spinte organiche primarie di una “amplificazione del reale che è in sostanza il tema della poesia”».<sup>89</sup>

Da queste ultime riflessioni sarebbe possibile formulare una prima differenza rispetto alla poetica di Fortini confrontata sul piano strettamente metrico: se per quest'ultimo l'isocronismo accentuale assume una funzione straniante-pedagogica, al limite dell'epico, ottenuta mediante il rallentamento della dizione, per Porta, malgrado la possibilità di scorgere in alcuni suoi testi anche quest'ultima peculiarità, l'accento serve piuttosto come strumento per sondare la realtà o per marcare, in maniera percussiva, gli enunciati, ora isolando i singoli elementi della sintassi in disintegrazione, talvolta ricalcandone il movimento, ora ricompattandoli nel blocco materico delle strofe. Attraverso una costruzione prosodica accentuativa Porta intende dar corpo a una discorsività poetica che mira a elaborare verbalmente le immagini della realtà, evidenziando la prominenza degli enunciati sulla pagina come certe solidi assimilabili alle *superfici* monocromatiche in una tela (si pensi alle opere di Enrico Castellani) i cui volumi e sporgenze vengono ottenuti grazie a oggetti disposti al di sotto della superficie; con la differenza che nella tela è la disposizione concreta della materia a elaborare un'ipotetica sovversione della bidimensionalità, laddove invece, nella poesia di Porta, il compito di sondare la realtà sulla pagina tramite l'ordinata percussione degli accenti è affidato a una voce che concentra nella dizione i movimenti del corpo.

I più generici segmenti o porzioni di verso suggeriti da Giuliani per il verso *atonale* e definiti da Pinchera *ritmemi*, ovvero «gruppi semplici semantici che hanno assunto l'importanza che aveva un tempo la sillaba»,<sup>90</sup> sembrano dunque *specializzarsi* in Porta come unità prosodiche minime, concretizzate dall'energia percussiva o penetrativa dell'accento che garantisce un effetto di mimesi veristica del tempo e dello spazio, del presente degli anni Sessanta del consumo e del processo di industrializzazione forzato. Vediamo di sottoporre le riflessioni teoriche fin qui presentate a una verifica testuale, provando a esaminare alcuni componimenti di Porta inseriti nell'antologia dei *Novissimi*

---

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Stefano Colangelo, *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002, pp. 101-102.

<sup>90</sup> Antonio Pinchera, *La metrica dei 'Novissimi'*, in «Ritmica», IV, giugno 1990, pp. 62-76.

attraverso i suggerimenti riportati in nota ai testi, nonché servendoci delle indicazioni che il poeta fornisce a Giuliani nel carteggio preparatorio all'edizione del 1961.<sup>91</sup>

Nelle diverse sfumature che il dispositivo metrico assume nella poetica di Porta, è possibile rintracciare almeno due principali funzioni, volte entrambe a restituire non «il tuffo ingenuo, inutilmente temuto, nel mare dell'oggettività, ma l'articolarsi del conoscere, del nostro *ora*»: <sup>92</sup> la prima, verticale-penetrativa; l'altra, orizzontale-estensiva, vicina in un certo senso alla dilatazione epica che destina l'accento non – etimologicamente – al canto, ma alla distribuzione dei movimenti della realtà in una dinamica successione delle scene. Appartiene a quest'ultima accezione la poesia d'apertura della sezione dell'antologia dei *Novissimi* riservata ad Antonio Porta, ovvero *Europa cavalca un toro nero*. Leggiamo di seguito il quarto movimento del componimento, costruito su tre accenti forti a carattere prevalentemente isocronico:

Un incidente, | dicono, | ogni ora,  
una giornata | che c'era scuola | nell'aria  
un odore | di detriti, | crescono  
sulla piazza | gli aranci | del mercante.  
Il pneumatico | pesantissimo | (tale  
un giorno | l'insetto | sfarinò)  
orecchie | livella | occhi voce,  
le scarpe | penzolano | dal ramo,  
evapora | la gomma | della frenata.<sup>93</sup>

Come indica il poeta in una nota al testo, «a definire la metrica valgono le ragioni narrative: i tre accenti (che talvolta si riducono a due) scandiscono con incisiva rapidità la cinematica dei fatti».<sup>94</sup> L'assunzione di un modello accentuativo utilizzato per descrivere la scena del componimento porta a stabilire un'omogeneità tra forma e contenuto – tra dire e detto – coerente alle dichiarazioni teoriche redatte nell'intervento posto in appendice all'antologia dei *Novissimi*. L'utilizzo dello strumento accentuativo risulta quindi pienamente accordato alla poetica formulata in sede teorica. D'altra parte, l'accento

---

<sup>91</sup> cfr. A. Giuliani, A. Porta, N. Balestrini, E. Sanguineti, E. Pagliarani, «*Queste e non altre*»: lettere e carte inedite, F. Milone (a cura di), cit., pp. 41-80.

<sup>92</sup> A. Porta, *Poesia e poetica*, cit., p. 195.

<sup>93</sup> A. Porta, *La palpebra rovesciata*, cit., p. 15; ora in A. Porta, *Tutte le poesie. 1956-1989*, a cura di Niva Lorenzini, Garzanti, Milano 2009, p. 78.

<sup>94</sup> A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi*, cit., p. 169.

è coerente a un'esigenza espressiva che, al di là di un giudizio retrospettivo dell'intera opera di Porta, rimane organica e fedele a se stessa. Per contrasto, sarebbe possibile interpretare le aporie del verso fortiniano alla luce di un discorso "alloplastico" condotto dall'autore di *Verso libero e metrica nuova*, interessato piuttosto ad attribuire a una collettività futura formule sperimentate viceversa in proprio.

Riconoscendo forse una comune esigenza nell'elaborazione di un sistema prosodico che ha nei due poeti differenti spinte e raggi d'azione, ma anche per distanziarsi da una poetica *ante rem* e non *in re*, Porta si premura a dichiarare, in un post-scriptum di una lettera inviata a Giuliani il 9 marzo 1960 riferito alla recensione di quest'ultimo al *Menabò due*, che «Fortini non sa neanche lui cosa vuole. Sembra il Nenni della poesia, perché è intelligente, ma poi si ricorda dei suoi schemi fasulli».<sup>95</sup> La contraddizione strutturale del pensiero fortiniano tra poesia e rifiuto della poesia ha in effetti implicazioni notevoli nell'elaborazione – e nella pratica – di una metrica accentuale. Va ricordato, tuttavia, che Fortini proverà nel corso del tempo a rifunzionalizzare il divario tra *poesia* ed *errore*, mostrando al lettore italiano degli anni Sessanta una nuova fisionomia compositiva elaborata in seguito all'assunzione del modello brechtiano e alla liquidazione definitiva dei precedenti riferimenti montaliani ed éluardiani;<sup>96</sup> nonché – come vedremo nella parte terza del nostro lavoro – mettendo a punto una nuova impostazione del discorso teorico sulla metrica, imbastito di elementi percettivi ancora associati, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, alla poetica dei "nuovi avanguardisti".

Rispetto al modello accentuale teorizzato da Fortini e applicato alle *Ceneri* di Pasolini, viene meno in Porta la tendenza al controllo esecutivo e alla prescrizione normativa degli accenti, caratteristica dell'interpretazione fortiniana che più tardi lo stesso autore abbandonerà per aprirsi all'oscillazione "incerta" di un numero di accenti non necessariamente definito dal primo verso della serie.<sup>97</sup> In altri termini, Porta indica per i suoi testi un canovaccio prosodico a carattere isocronico, ma lo lascia aperto alla produzione del discorso e all'esecuzione del lettore, ammettendo nel verso un numero inferiore o maggiore di accenti rispetto al criterio generale stabilito per la composizione

---

<sup>95</sup> A. Giuliani, A. Porta, N. Balestrini, E. Sanguineti, E. Pagliarani, «*Queste e non altre*»: *lettere e carte inedite*, F. Milone (a cura di), cit., p. 49 (in corsivo nel testo).

<sup>96</sup> cfr. *infra*, capitolo undicesimo.

<sup>97</sup> cfr. *infra*, 10.1.

di ogni componimento poetico. In un allegato inviato a Giuliani il 20 novembre 1960, Porta dichiara di acconsentire, per *Europa cavalca un toro nero*, «qualche libertà» rispetto ai tre accenti principali che talvolta mutano in due senza rompere il «ritmo», accentuando «liberamente qualche svolta narrativa».<sup>98</sup> Lo stesso numero di accenti viene da lui impostato anche per *Di fronte alla luna*, un altro testo poetico che può a pieno titolo rientrare nella tendenza compositiva sopra definita come orizzontale-estensiva o epico-narrativa.<sup>99</sup> Il numero di accenti per ogni verso può estendersi anche fino a cinque, la cui distribuzione sembrerebbe più adatta, secondo Porta, a una dilatazione del significato, «al racconto disteso, calmo, in attesa, come è la poesia».<sup>100</sup> È il caso di *Il vento soffia sul limite*:

Buca | la curva | e muore. | Ma il corpo | nel verde  
 frigorifero | pietosamente | vien | disposto | e avvolto  
 nel pesante | lenzuolo. | La donna | corse | con affanno  
 «Dov'è | lui!» | «Lì», | fu indicato | con il dito  
 starnutando. | Guardò | la tavola | di ghiaccio, | l'occhio  
 cristallino. | Le alte | gambe | di scatto | ripiegò  
 con il capo, | oscillando, | segnò: | «Sì».<sup>101</sup>

I cinque accenti possono parimenti essere sfruttati in favore di un'urgenza espressiva distante dall'impostazione dialogica del testo, per svolgere viceversa una funzione di “trivellazione” della materia, ovvero per bucare la pagina mediante un procedimento prosodico sopra descritto come verticale-penetrativo. È questo il caso della *Palpebra rovesciata*, di cui riporto la prima strofa nella versione pubblicata sui «Quaderni di Azimuth»:

1.  
 Il naso | sfalda | per divenire | saliva | e il labbro  
 alzandosi | sopra i denti | liquefa | la sua curva | masticata  
 assieme | alle radici | spugnose | mordenti | sulla guancia  
 la ragnatela | venosa: | nel tendersi | sporge | la mascella,

<sup>98</sup> A. Giuliani, A. Porta, N. Balestrini, E. Sanguineti, E. Pagliarani, «*Queste e non altre*»: lettere e carte inedite, F. Milone (a cura di), cit., p. 166.

<sup>99</sup> «La poesia è impostata su tre accenti, con qualche irregolarità dove il ritmo è rallentato. I tre accenti regolano il ritmo epico-narrativo e i rapidi tratti dialogici; le spezzature sono sollecitate dal racconto stesso nei momenti di sospensione accennati più sopra a proposito della punteggiatura», *Ivi*, p. 177.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>101</sup> A. Porta, *La palpebra rovesciata*, cit., p. 13.

lo zigomo | si isola | e preme | con le forze | dell'occhio  
contratto | nell'orbita | del nervo | teso | fino in gola  
percorsa | nel groviglio | delle corde | vocali | dal battito | affrettato.<sup>102</sup>

Nella *Palpebra rovesciata* i cinque accenti si dispongono a formare una «grande curva di penetrazione» che segue «minuziosamente la minuziosa descrizione».<sup>103</sup> L'elemento cinematografico a cui il titolo allude – ovvero la sequenza iniziale di *Un chien andalou* (1929)<sup>104</sup> dove Buñuel-personaggio affila il rasoio da barba per incidere l'occhio della donna in primo piano – potrebbe del resto essere interpretato come un invito rivolto al lettore a superare uno sguardo saturo di cultura, di tradizione e di educazione, al fine di rovesciare dall'interno la realtà e attraversarla nella sua “crudele” liquefazione. La presenza del materiale cinematografico nel linguaggio di Porta – poeta eminentemente visivo, secondo il giudizio unanime della critica<sup>105</sup> – viene inoltre ibridata con riferimenti pittorici più o meno espliciti: ancora nella *Palpebra rovesciata*, al cortometraggio di Buñuel e Dalí l'autore affianca un procedimento descrittivo quasi ecfastico dei dipinti di Bacon.<sup>106</sup>

Da un punto di vista strettamente prosodico, l'elemento visivo viene introdotto da un accento che riproduce il taglio dell'occhio: «la metrica accentuativa e la meccanica della palpebra mutano la materia resistente in materia formata».<sup>107</sup> L'elemento visivo si interseca inoltre con l'universo sensoriale uditivo: per dar corpo a una *forma della mimesi*, la metrica per accenti, “ritmica” – come l'autore dichiara in *Nel fare poesia* – va pronunciata «ad alta voce».<sup>108</sup> Va precisato, come ha ricordato Jacopo Grosser, che la composizione della *Palpebra rovesciata* è di poco precedente al periodo delle frequenti letture pubbliche

---

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 31 (la versione definitiva dell'ultimo verso consegna una scansione meno “problematica” dal punto di vista accentuale: «percorsa | nel groviglio | delle voci | dal battito | incessante», che amplifica la percussività del contenuto. Per una lettura metrica più approfondita che tiene conto delle varianti rimando a Jacopo Grosser, «*Nel fare poesia: varianti e metrica della Palpebra rovesciata*», in «Poetiche», vol. 11, n. 2-3 2009, pp. 317-343).

<sup>103</sup> A. Giuliani, A. Porta, N. Balestrini, E. Sanguineti, E. Pagliarani, «*Queste e non altre: lettere e carte inedite*», F. Milone (a cura di), cit., p. 167.

<sup>104</sup> *Un chien andalou* (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929).

<sup>105</sup> Cfr. ad esempio Fausto Curi, *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano 1965.

<sup>106</sup> Si noti inoltre come la componente cinematografica in quest'ultimo sia in qualche modo connaturata nella sua pittura. Come indicato dallo stesso artista, l'esigenza di rivolgersi alla pittura per interpretare il reale nasce in seguito alla visione della *Corazzata Potëmkin*, con la sua notevole *imagerie* visuale; cfr. Fabrice Hergott (a cura di), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Haus der Kunst, British council, *Francis Bacon [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 27 juin-14 octobre 199]*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 288.

<sup>107</sup> S. Colangelo, *Metrica come composizione*, cit., p. 105.

<sup>108</sup> A. Porta, *Nel fare poesia*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 10.

delle *performance*, iniziate – come indica lo stesso autore – attorno al 1968.<sup>109</sup> Ciononostante, rimane utile isolare (e quindi sottolineare) l'importanza dell'elemento *performativo* nella lettura accentuativa di un componimento, che potrebbe spiegare inoltre la parentela di questo meccanismo prosodico con il fraseggio martellante dei testi RAP.<sup>110</sup>

I confini tra una funzione penetrativa dell'accento e una modalità più direttamente narrativa della composizione non sono tuttavia netti. A proposito del suo discorso sulla metrica, lo stesso Porta dichiara a Giuliani che «non si tratta di una teorizzazione assoluta, ma elastica, legata al variare dei temi».<sup>111</sup> Si veda a tal proposito la quinta sezione di *Aprire*, costruita su un tendenziale isocronismo a quattro e a cinque accenti che scardina la normatività di una legge edificata sul criterio isocronico:

Ruota | delle gambe, | la tela | sbatte | nel vento,  
quell'uomo, | le gambe | aderiscono | alla corsa,  
la corda | si flette, | verso | il molo, | sulla sabbia;  
sopra | le reti, | asciugano, | le scarpe | di tela,  
il molo | di cemento, | battono | la corsa,  
non c'è | che mare, | sempre | più oscuro, | il cemento,  
nella tenda, | sfilava | le calze | con i denti,  
la punta, | ha premuto | un istante, | a lungo,  
le calze | distese | sull'acqua, | sul ventre.

La scansione prosodica di quest'ultimo componimento non sempre suggerisce una precisa partizione degli elementi sintattici: al ritmo martellante che isola i moduli della frase si alterna un accento di "legato" che attenua l'impianto percussivo di altri testi confluiti nei *Rapporti*. Nel suo autocommento introduttivo ad *Aprire* pubblicato in *Nel fare poesia*, Porta evidenzia infatti la prevalenza dei ritmi della respirazione, «il pizzicato ossessivo e profondo del contrabbasso più che la percussione dei tam tam. Resiste anche l'eco di un immenso tamburo sullo sfondo, come nella disposizione di un'orchestra».<sup>112</sup> Come ha osservato Colangelo, «forse per la prima volta, in questo singolare esercizio di

---

<sup>109</sup> J. Grosser, «*Nel fare poesia: varianti e metrica della Palpebra rovesciata*, cit., p. 336; cfr. A. Porta, *Nel fare poesia*, cit., p. 44.

<sup>110</sup> Cfr. P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, interlinea, Novara 2008.

<sup>111</sup> A. Giuliani, A. Porta, N. Balestrini, E. Sanguineti, E. Pagliarani, «*Queste e non altre: lettere e carte inedite*, F. Milone (a cura di), cit., p. 167.

<sup>112</sup> A. Porta, *Nel fare poesia*, cit., p. 25.

*Sprung Rythm* novecentesco, la poesia italiana sperimenta in modo così radicale la percussività dell'accento e si libera delle manifestazioni di ritorno (archeologiche o parodiche che fossero) della disciplina metrica sillabica successiva al verso libero». <sup>113</sup>

Porta realizza dunque, con piena coscienza e omogeneità in relazione al suo fare poetico, un modello compositivo che Fortini aveva tentato, in una dimensione collettiva, di saldare a una più complessa tessitura di rapporti sociali, applicando la metrica aperta-chiusa ai testi di altri autori contemporanei. Nelle composizioni "accentuative" del primo, il soggetto viene linguisticamente assorbito nell'oggetto "risolvendo", in questa discesa negli inferi dell'oggettività, la dialettica inquieta del fare poetico fortiniano. La differenza tra le due modalità può ancora una volta essere spiegata in funzione di una differente concezione della storia. Porta non ha bisogno di elaborare una proposta comunitaria di una nuova metrica, dal momento che per lui la storia va risolta nel presente; per Fortini, viceversa, in virtù di una concezione figurale delle forme applicata ai fenomeni metrici, rimane prioritario il compito di edificare un ponte tra un passato già formato e un futuro da formare. La «liquidazione di una parte della precettistica che possiamo chiamare del "social-realismo"» <sup>114</sup> a partire dal 1956 non porta quest'ultimo a elaborare un atteggiamento antitradizionalista in campo metrico: la sua «inquietudine» è orientata verso una direzione comunitaria che non ammette soluzioni individuali di poetica, pur mediati dall'apparenza del "gruppo". Si capisce allora perché Fortini non indichi, in *Verso libero e metrica nuova*, i suoi componimenti costruiti sullo schema accentuale, ma quelli di altri suoi contemporanei che rifiutano una proposta compositiva proveniente dall'esterno (è il caso di Pasolini e di Zanzotto). D'altra parte, bisogna riconoscere all'intuizione fortiniana la lucida capacità di anticipazione (pur nelle torsioni manieristiche della sua scrittura critica e nella ferma convinzioni di uno schema ragionativo) di un cambiamento percettivo di fatto registrato da altri poeti, seppur elaborato in tutt'altre direzioni estetiche e ideologiche.

Nella "scheda" introduttiva ai poeti della "nuova avanguardia" che Fortini compila per la sua antologia del '77 è possibile isolare un ulteriore passaggio della biografia fortiniana che può a pieno titolo essere interpretato come segmento significativo del percorso di

---

<sup>113</sup> S. Colangelo, *Metrica come composizione*, cit., p. 104.

<sup>114</sup> *Poeti*, p. 205.

trasformazione del suo personale paradigma metrico, che registra un punto di rottura nella conferenza di *Metrica e biografia* discussa nel 1980 a Ginevra – dove l'autore presenta del resto campionature estrapolate dall'antologia di Porta – e, più ancora, nella *palinodia* della concezione figurale delle forme metriche dichiarata nella lettera Mengaldo del 1987.<sup>115</sup> Poco prima di antologizzare un testo di Porta del '74, intitolato *Quale porzione di universo*, Fortini dichiara:

Il metodo della frantumazione del discorso in elementi significanti più o meno complessi veniva proposto per ottenere il massimo possibile di negazione della «poeticità»: sì che a un estremo si fabbricavano testi che per la massima parte erano citazioni o montaggi di citazioni; mentre a un altro estremo si costruivano testi composti di elementi non connessi fra loro da riconducibili legami sintattici. Le strutture metriche e prosodiche, anche contro le intenzioni degli autori, tanto più accrescevano la loro rilevanza quanto decresceva quella della comunicazione discorsiva. Si sono veduti allora alcuni autori (come Antonio Porta) mettere in particolare rilievo (contro la dominante tendenza a evitare le attese ritmiche propria di molta poesia intenzionalmente prosastica) la percussività, la ritmicità delle sequenze; e, per questa via, alcuni giovani ricercare strutture e articolazioni di rigore classicistico.<sup>116</sup>

Il componimento di Porta inserito da Fortini nella sua antologia è collocato in *Week-end*, la raccolta del 1974 che segna un punto estremo nell'applicazione di una meccanica prosodica penetrativa – in questo caso non più soltanto fenomenologica, quanto piuttosto autobiografica e sociale – che precede la distensione della sintassi in una composizione più fluida, aperta, sviluppata a partire da *Passi e passaggi (1976-1979)*,<sup>117</sup> dove si fa spazio nell'autore il bisogno di «dare forma alla comunicazione», attraverso una spinta divergente rispetto a poesie «troppo chiuse», «troppo da interpretare».<sup>118</sup> Per comprendere «la percussività, la ritmicità delle sequenze» che induce Fortini a scorgere in Porta la tendenza a ricercare strutture «di rigore classicistico», è opportuno compiere un passo indietro nella produzione poetica di quest'ultimo ed esaminare un componimento collocato nella sua

---

<sup>115</sup> cfr. *infra*, capitolo decimo.

<sup>116</sup> *Poeti*, p. 206.

<sup>117</sup> A. Porta, *Passi e passaggi: 1976-1979*, Mondadori, Milano 1980.

<sup>118</sup> A. Porta, *Nel fare poesia*, cit., p. 75.

seconda raccolta, *Cara*, intitolato in maniera emblematica *Come se fosse un ritmo*.<sup>119</sup> Per meglio definire il significato formale del testo e riannodare le linee tracciate in questo paragrafo, è utile accennare alla sua genesi in relazione all'ipotesto cinematografico che fornisce al poeta il materiale visivo da imprimere meccanicamente sulla pagina, disposto quasi come un cartone preparatorio di un affresco. Apparso per la prima volta sul «verri» nel dicembre del 1967, *Come se fosse un ritmo* è infatti:

un poema di movimenti partito da un modello cinematografico (*La passeggera* del regista polacco Andrzej Munk) come sequenza di azioni coatte e inevitabili, quelle di un universo concentrazionario. Il gesto iniziale è semplice e può ripetersi all'infinito: viene interrotto nei punti in cui la concentrazione semantica sembra raggiungere un livello di saturazione, quindi di massima espressività. È adatto alla lettura ed è infatti stato letto già nel 1967 a Roma.<sup>120</sup>

La fascinazione di Porta nei confronti della pellicola di Munk non agisce soltanto sulla resa testuale dei fotogrammi; interessa piuttosto al poeta stabilire una connessione tra linguaggio e forma, ovvero tradurre col "ritmo" della scrittura «la ripetitività dei gesti mortali» compiuti nel campo di sterminio nazista, tenendo conto della differente materialità tra poesia e immagine cinematografica.<sup>121</sup> Lo slittamento morfologico dal linguaggio filmico al linguaggio verbale scritto permette di evidenziare una frattura da cui far emergere, attraverso il ritmo, una nuova possibilità di significazione. Tralasciando la corrispondenza contenutistica tra i sintagmi del testo e le scene del film, proverò di seguito a leggere le due opere per *diffrazione*, al fine di interrogare il passaggio dalle sequenze cinematografiche alla riscrittura in versi; dal montaggio filmico all'elaborazione di una struttura "metrica" edificata sulla base di una specifica idea di poetica.

La costruzione formale del film di Munk è articolata su un suo doppio livello di montaggio che vede opporre dialetticamente le sequenze di immagini in movimento (le

---

<sup>119</sup> Per un'analisi più approfondita delle strutture metriche del testo rimando a Federico Francucci, *Per leggere «Come se fosse un ritmo» di Antonio Porta*, in «Strumenti critici», a. XX, n. 2, maggio 2005, pp. 317-338.

<sup>120</sup> A. Porta, *Poesie degli anni settanta*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 39; ma in *Nel fare poesia* l'autore indica come data il 1968, cfr. Id., *Nel fare poesia*, cit., p. 44.

<sup>121</sup> «Occorre affermare con forza che non è possibile contaminare pittura e poesia: la *fisicità* delle due attività è diversa, e tanto basta. Occorre abituarsi a pensare alla poesia come a un *fare* poesia, a intendere il linguaggio come a un fatto fisico già per sé semantico. Se si arriva a questo svanisce anche l'equivoco poesia/pittura», in A. Porta, *Passaggi obbligati*, cit., p.78.

scene girate ad Auschwitz) e i fotogrammi fissi che raffigurano il racconto di Liza, ex guardia SS, sulla stessa nave che trasporta Martha, un tempo sua prigioniera nel campo: tra il passato della rievocazione di Liza, ovvero il suo racconto-memoria dallo statuto totalmente ambiguo di verità, e il presente dell'enunciazione della passeggera a bordo della nave. Il meccanismo narrativo del film – il suo procedere per frammenti – è un prodotto non direttamente vincolato alla volontà dell'autore: *La passeggera* rimase infatti un'opera incompiuta a causa della morte di Munk, avvenuta nel 1961 durante le riprese del film. Alla sua morte erano stati girati soltanto i 1600 metri di pellicola ambientati ad Auschwitz; i frammenti delle scene sulla nave furono assemblati dai collaboratori di Munk utilizzando la tecnica del *photo-roman*, sperimentata qualche anno prima dal regista francese Chris Marker nel cortometraggio *La jétée* (1962).<sup>122</sup>

Nel caso di Porta, interessa qui interrogarci sulla modalità di “traduzione” linguistica – tramite la messa in forma poetica – dell'antitesi formale della memoria fissata nell'assemblaggio definitivo del film di Munk. A un primo sguardo, il mutamento più evidente nel poemetto del '67 rispetto alla pellicola polacca riguarda la rimozione dei due personaggi – Liza e Martha – come entità “soggettive”, in funzione di una coralità espressa per sintagmi verbo-complemento declinati alla terza persona plurale. Benché il poeta dichiarò nel suo commento di essersi identificato nella *Passeggera*, dire “io” sarebbe stato contrario a un principio di poetica da lui condiviso sin dall'antologia dei *Novissimi*.<sup>123</sup> Come abbiamo visto, infatti, partecipare alla storia significa per Porta disporre oggettivamente nel presente il materiale linguistico – derivato in questo caso dai frammenti visivi del film – riducendo al minimo l'escursione lirica, al fine di restituire, tramite il linguaggio, la coerenza “autonoma” della materia. Si tratta per il poeta di scoprire il significato della realtà muovendo da una radicale fisicità della scrittura che nella

---

<sup>122</sup> «Esattamente come nel caso di Marker, ciò che il film propone tramite questa tecnica è una profonda riflessione sul senso del passato nel presente, messa in atto attraverso una dialettica continua tra fissità dei fotogrammi e movimento delle immagini. Al centro del cortometraggio del regista francese vi è una profonda riflessione sui meccanismi di funzionamento della memoria selettiva: le memorie, infatti, riaffiorano come ricordi nel momento in cui esse vengono a contatto con eventi straordinari che ne rievocano le ferite. La tecnica utilizzata da Marker ci suggerisce, quindi, come le memorie [riemergano] dalle esperienze individuali attraverso delle immagini, che non sono mai in movimento, ma fisse», Damiano Garofalo, *Doppia memoria e regimi temporali ne La Passeggera di Andrzej Munk*, in «Cinergie – Il Cinema e le altre Arti», [S.l.], n. 8, nov. 2015, (<https://cinergie.unibo.it/article/view/6905/6671>), pp. 53-54.

<sup>123</sup> A. Porta, *Poesia e poetica*, cit., pp. 193-195.

disposizione formale – la cui dialettica del montaggio viene da Porta modellata in termini bidimensionali<sup>124</sup> – esplicita il proprio senso. Vediamo in che modo.

In *Come se fosse un ritmo*, Porta traduce i fotogrammi del film di Munk sotto forma di sintagmi regolati di norma da due accenti. Il contenuto semantico dei blocchi ritmici corrisponde alle immagini in movimento della memoria di Liza, e dunque al passato dell'universo concentrazionario di Auschwitz, relegato nella parte più oscura della memoria. Tuttavia, disponendo i frammenti visivi nelle nove sezioni del poemetto, il modello di composizione formale scelto da Porta non è costituito dalle sequenze in movimento del film, ma dalla scansione dei fotogrammi fissi e discontinui, assemblati con la tecnica del *photo-roman*,<sup>125</sup> che rappresentano piuttosto il presente dell'enunciazione, e dunque quella parte di nave che lo spettatore osserva dall'alto, contrapposta alle profondità della memoria e del ricordo che giacciono sotto, nella stiva. Le corrispondenze tra i sintagmi del testo di Porta e i fotogrammi del film possono essere osservate sin dall'incipit di *Come se fosse un ritmo*:

I	
si servono di uncini	si alzano dalle sedie
chiedono dei fagioli	azzannano i bambini
amano la musica	si tolgono le scarpe
ballano in cerchio	seguono lo spartito
escono dalle finestre	vanno a fare il bagno
aprono la botola	rientrano dalla finestra
cambiano posizione	si chinano sul water
controllano l'orario	escono di chiesa
pieni di medicine	cadono dalle sedie
si appendono al soffitto	colano con lentezza
si servono di forbici	li prendono a pedate
calcano sul coperchio	ci affondano le dita
scendono dall'alto	si perdono nella foresta

---

<sup>124</sup> Si confrontino le scelte di Porta con le principali acquisizioni che caratterizzano il modello filosofico deleuziano ricavato dalla lettura "surrealista" di Nietzsche, ovvero la dissoluzione del soggetto e il rifiuto della dialettica, entrambi risolti in funzione di un'affermazione di pura volontà e potenza. Per una lettura più approfondita del fenomeno in relazione alle trasformazioni del capitalismo nella fase postmoderna si veda Daniele Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet Studio, Macerata 2018 (cfr. in particolare pp. 14-25).

<sup>125</sup> «La lettura dei versi presenta in tal modo un fluido andamento ritmico che determina il succedersi delle azioni operate dai personaggi, le quali si dispongono l'una dietro l'altra, come in una rapida successione di diapositive, autonome e a sé stanti. Viene così sbriciolata ogni possibilità di racconto, e l'elementare struttura generativa individuata fa scaturire variazioni semantiche tendenzialmente infinite», Luigi Sasso, *Antonio Porta*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 48.

stringono le mutande	ricuciono le labbra
corrono con le fruste	scivolano sulla neve
scuotono la criniera	ci ficcano le dita
succhiano lo zucchero	aderiscono col miele
sopportano le mosche	trafitti da uno spillo
traspaiono le alette	ripiegano le code
scattano le molle	saltano sui tetti
se il gancio non sorregge	corrono all'aeroporto
usano le banane	l'asciugano con le bucce
l'odore lo si sente	tappano le fessure
sigillano le buste	leccano le fragole
vuotano le bombole	bevono l'orina
nel scendere di corso	escono dall'orbita
li agganciano col bastone	accarezzano i cani
ansano con un sibilo	si osservano l'un l'altro
accendono tutti i fari	saltano sui fili
innestano la marcia	scendono nel lago
alzano le bandiere	dipingono dei numeri
[...] <sup>126</sup>	

Nella scansione del poemetto, i fotogrammi della *Passeggera* si mescolano ad azioni riferite alla società degli anni Sessanta, sostituendo gradualmente le immagini della realtà del campo nazista della pellicola polacca. Il film serve pertanto come sostegno per la costruzione dei movimenti, con un linguaggio che abbandona parzialmente il contenuto cinematografico per procedere in autonomia verso il vicino presente del poeta. In *Nel fare poesia*, Porta dichiarava a riguardo: «la struttura di questo poemetto, la sua forma, è la mia stessa ossessione divenuta linguaggio. La ripetitività dei gesti mortali diventò ritmo percussivo, film del ricordo e del futuro, ripida sequenza di immagini dove compaiono, come in Europa, delitti pubblici e privati, con una radicalità di scelte prima non raggiunta». <sup>127</sup>

Attualizzare il dato della memoria e indagarlo attraverso il linguaggio significa per Porta cogliere il movimento della realtà rovesciando lo sguardo – la *palpebra* – al fine di abolire la visione stereotipata del linguaggio comunicativo *mainstream*. Tale operazione diventa possibile penetrando con l'accento la materia che si decompone, ovvero rivendicando una forma di linguaggio che permetta di far presa sul reale attraverso il ritmo

<sup>126</sup> A. Porta, *Tutte le poesie: (1956-1989)*, cit., p. 173.

<sup>127</sup> A. Porta, *Nel fare poesia*, cit., p. 43.

come disposizione dei frammenti nello spazio verbale; un ritmo che rappresenta per il poeta la «struttura portante della fisicità del linguaggio poetico e si impone prima del significato, prima di ogni *concrezione storica*». <sup>128</sup> Porta recupera dunque l'idea di fisicità del linguaggio attraverso il ritmo (correggerei l'espressione "prima del significato" con "prima del contenuto", ma il rapporto è in verità più complesso), organizzando la parola mediante due diversi movimenti compositivi: il primo, come si è detto, organico-dinamico, volto a toccare, come nella *Palpebra rovesciata*, la sub-realtà, imitando formalmente, per mezzo della distribuzione della scrittura, la liquefazione della materia; l'altro, il meccanico-matematico di *Come se fosse un ritmo*, atto a scandire un elenco di eventi potenzialmente prolungabile all'infinito.

Il passaggio da *I rapporti* a *Cara* diventa pertanto coerente con un atteggiamento di indagine concretamente più profonda del reale attraverso il linguaggio poetico: dopo aver scardinato l'occhio, rivoltando la palpebra, fino a scorgere, sotto piante, molecole e animali, la muffa dell'esistenza, il poeta recupera nel suo vedere una carica "civile", disponendo le macerie linguistiche in polemica opposizione rispetto alla prosa "drammatica" dei giornali, per cogliere gli eventi del presente non già nei significati del discorso, ma nella loro costruzione frammentaria. Ritmo, poesia e linguaggio finiscono per costituire i tre aspetti principali di un'unica esperienza che permette al "poeta-passeggero" di attraversare in maniera concreta il flusso irregolare «di un universo in furioso divenire». <sup>129</sup> Come l'autore dichiara nell'allegato del 1960 inviato a Giuliani:

La ragione generale dell'accettazione di una metrica accentuativa sta in un criterio di ordine, interno ed esterno, soggettivo ed oggettivo: si forma, con un ordine siffatto, un organismo autosufficiente. In senso più lato e analogico è l'ordine del nostro organismo, dentro cui viviamo; la forma chiusa, che non impedisce l'apertura dall'interno. È lo stesso problema di ordine che può avere uno scultore, sia pure il più libero, che racchiude e delimita lo spazio. <sup>130</sup>

Anche sul piano delle scelte prosodiche e dell'elaborazione teorica di una tecnica compositiva, la poetica di Porta si stabilisce dunque in un'abolizione della dialettica in

---

<sup>128</sup> A. Porta, *Passaggi obbligati*, cit., p. 78.

<sup>129</sup> A. Porta, *Dialogo con Herz*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 90

<sup>130</sup> A. Giuliani, A. Porta, N. Balestrini, E. Sanguineti, E. Pagliarani, «*Queste e non altre*»: *lettere e carte inedite*, F. Milone (a cura di), cit., p. 165.

funzione dell'identità – o, meglio, dissoluzione – tra soggetto e oggetto, nelle coordinate di una geometria non euclidea. La stessa nozione di ritmo corrisponde, nei suoi interventi teorici, a una concezione numerica della parola che fissa il movimento in una liquefazione organizzata, il cui schema viene spesso ripetuto in una struttura frattale. La ritmica coincide allora – platonicamente, si potrebbe dire con Benveniste – al μέτρον, alla legge dei numeri che sottomette la dissoluzione della materia alla struttura matematica degli oggetti. Del resto, ancora in un commento esplicativo inviato a Giuliani nel '60, Porta descriveva *Meridiani e paralleli* come una «vecchia poesia a metrica abbastanza libera, solo ritmica, *in senso meno stretto*».<sup>131</sup> Il corpo e la voce del poeta si congelano quasi per eccesso di mimesi con l'oggetto, rifiutando la tensione dialettica tra storia e natura in una sottrazione della *presenza* del soggetto nel mondo. L'azione stessa del soggetto viene dunque sacrificata in funzione di una corporeità che registra le cose nel linguaggio, sia *dentro* che *durante* il processo di composizione. La vocazione “civile” della scrittura verrà recuperata da Porta solo a partire dagli anni Ottanta, in una forma compositiva che passa per l'adozione di una sintassi più fluida e per il recupero della figura di Brecht, in un dialogo aperto con l'alterità mediata all'interno di un componimento dialogico, teso a formalizzare una “soggettività” prima preclusa da una poetica dell'identità che rifiuta qualsiasi tipo di mediazione.<sup>132</sup>

### 9.3 Amelia Rosselli: una «controparte»

Il rapporto tra identità e mediazione viene collocato da Fortini al centro della sua polemica contro la neoavanguardia, sviluppata in particolare nei due saggi di *Verifica dei poteri* intitolati *Due avanguardie* e *Avanguardia e mediazione*.<sup>133</sup> La critica nei confronti delle posizioni ideologiche neoavanguardiste, lette in attrito con le scelte effettuate sul piano dell'estetico, trova, come abbiamo visto, dei punti di contatto anche all'interno della riflessione sulla metrica, la quale, veicolando una specifica *vision du monde*, consentirebbe di rivelare il modo in cui gli autori rappresentano il proprio mondo e si contrappongono

---

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>132</sup> cfr. Alessandro Terreni, *La scelta della voce: la svolta lirica di Antonio Porta*, introduzione di Gianni Turchetta, Arcipelago edizioni, Milano 2015; cfr. anche Niva Lorenzini, *Il presente della poesia*, il Mulino, Bologna 1991, p. 198.

<sup>133</sup> VP, pp. 77-106.

o meno a un sistema di dominio economico e simbolico in grado di garantire la propria egemonia anche di fronte al carattere contestatario dell'opera d'arte, assorbito di fatto all'interno degli stessi processi di produzione e di consumo contestati dall'estetica avanguardistica della negazione. Secondo Fortini, infatti, il capitalismo moderno avrebbe fornito a molta arte moderna «la griglia metrica, la gabbia ritmica di cui le composizioni avanguardistiche credevano essersi sbarazzate o che ritenevano, al caso, ricostituire per arbitrio soggettivo».<sup>134</sup> La stessa soggettività – anche quando rifiutata dalla nuova avanguardia – rischia di rimanere intrappolata entro le pareti di uno «schema» fornito dal capitale, se a quella «griglia metrica» non viene sostituita una *forma* rivoluzionaria conquistata in seguito a un faticoso processo di riappropriazione e di coscienza, mediato con la storia e con la tradizione.

Il termine *metrica* è attestato soltanto due volte in *Verifica dei poteri* (fatta eccezione per la perifrasi denotativa di «studioso di metrica»):<sup>135</sup> nella già citata prefazione alla prima edizione del 1965, in cui Fortini attribuiva agli uomini della classe sociale subordinata un moto che «ha una sua legge interna, organizza il proprio rischio secondo una *metrica*, ha un suo modo di protendersi in clausole e cadenze, che sembra e forse è quello stesso delle opere di poesia, scritte o da scrivere»;<sup>136</sup> e nel saggio di *Avanguardia e mediazione*, dove per «metrica» si intende la forma simbolica derivata dai meccanismi di dominio messi in atto dal potere capitalistico. L'estensione metaforica del termine non dovrà sembrare peregrina, se si ricorda che per Fortini ogni scelta metrica corrisponde a una scelta morale verificabile all'interno di un contesto di rapporti sociali.<sup>137</sup> Il significato *traslato* di «metrica» potrà dunque essere impiegato – nella doppia attribuzione a due forze in opposizione, ovvero il capitalismo e la classe subordinata – per forzare le ambivalenze di una forma di vita presentata come ordine naturale d'esistenza. Sfruttando questa estensione metaforica, sarà dunque possibile verificare le trasformazioni economiche di riflesso – se non in attrito – al sistema di scelte formali effettuate nella produzione di

---

<sup>134</sup> VP, p. 105.

<sup>135</sup> VP, p. 375.

<sup>136</sup> VP, p. 380 (c. vo mio); cfr. *supra*, capitolo terzo.

<sup>137</sup> F. Fortini, *Versi con l'Allegato: L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in «Officina» n. 3, settembre 1955, ora in «Officina» (ristampa anastatica), Pendragon, Bologna 1993, pp. 96-104; poi in Id., *I destini generali*, Sciascia Editore, Caltanissetta 1956, pp. 71-80. Cfr. *supra*, capitolo quarto.

forme simboliche accordate a un «dispositivo» in grado di orientare azioni etiche e politiche all'interno di una lotta condotta per affermare uno spazio egemonico.

Identificando *immediatamente* – vale a dire, senza mediazione – gli opposti di forma e contenuto, soggetto e oggetto, realtà e discorso, letteratura e mondo, i Neoavanguardisti esalterebbero, secondo Fortini, il valore negativo dell'arte, risolvendo la prassi in un atto di volontà privato, non mediato dialetticamente con l'orizzonte collettivo. Le scelte ideologiche ed estetiche abbracciate da questa nuova generazione di “surrealisti” finirebbero tuttavia per assecondare il gioco del capitale. La stessa soggettività liberata, dissolta in uno slancio volontaristico, verrebbe di fatto assorbita nelle dinamiche di produzione e di consumo delle forze capitalistiche, volte a trasformare l'aspetto contestatario dell'estetico in un motore di accumulazione definito marxianamente come «distruzione di ogni vincolo naturale, di ogni legame sociale, di ogni gerarchia e distinzione simbolica in favore dell'*illimitato* come unico spazio veramente adeguato alla produzione di moneta per mezzo di moneta».<sup>138</sup> Il carattere “aperto” dell'opera, la sua veste espressamente *informale* e più in generale l'aspetto esclusivamente «negativo» assunto dall'ideologia neoavanguardistica rimarrebbe nell'errore, poiché esso identificherebbe, con una sovrapposizione pericolosa, «realtà» e «discorso». Fortini crede al contrario:

che le grandi opere della letteratura e dell'arte abbiano una vera capacità dirompente nei confronti delle ideologie dominanti non tanto per la contestazione che rivolgono al consueto e al banalizzato, non soltanto per la capacità di spezzare schemi formali decaduti ma soprattutto – o almeno: anche – per il loro carattere di profonda inattualità e di ferrea conclusione cui non sfugge nessuna «opera aperta» o «ininterrotta» o «polisensa» o «informale» perché la formalità sta nel loro etimo, nella loro natura di enormi *morfemi*. In questo senso è inutile declamare contro la sacralità dell'arte [l'ho fatto per trent'anni, N. d. A.] perché la più dissacrata e dissacrante, umile, fabrile opera d'arte appare, grazie alla propria *conclusione*, come un artificio «caricato a valori» che sempre e in ogni caso allude silenziosamente a qualcosa, ad un possibile che non solo non è mai identico al possibile-avvenire del politico ma che non di rado gli è, nel senso più preciso della parola, intempestivo. È questo farsi latore di un disegno strategico a lui stesso spesso sconosciuto, in una anacronia che in circostanze particolari può battere sul tempo anche il più acuto dei politici, il

---

<sup>138</sup> Daniele Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 38.

motivo che da sempre, ad esaltazione o a scherno, accosta il prete al poeta e li rende entrambi – e giustamente – fastidiosi al politico.<sup>139</sup>

Le buone intenzioni avanguardistiche finalizzate a liberare una soggettività dai dogmi borghesi finirebbero dunque per cadere – o peggio, per essere incluse – nelle medesime logiche contestate, se la soggettività “liberata” non abbandona l’assurda convinzione secondo la quale l’opera poetica sarebbe, nella sua produzione linguistica, opera politica *tout court*. Contro l’identificazione tra opera e mondo, tra linguaggio e realtà, Fortini insiste ancora sulla formalizzazione dialettica, mai stanco di ricordare che la costruzione di ogni opera d’arte deve essere situata all’interno di una tensione costante tra linguaggio e azione, tra teoria e prassi, che non risolva cioè l’una *immediatamente* nell’altra. Soltanto in questo modo la messa in forma dell’opera poetica – un processo non direttamente politico se non impostato in termini di mediazione – può servire da formazione autocritica del soggetto, la cui fruizione dell’opera *conclusa* che gli sta di fronte agisce sulla sua *forma* di vita indicando «silenziosamente» una direzione da percorrere verso un progetto di liberazione dalle maglie incantatorie del capitale. In altri termini, «la funzione pratico-politica delle opere di poesia, la loro attitudine ad essere legislative del mondo, si dà certamente ma al termine di un percorso diverso da quello del discorso pratico-politico».<sup>140</sup> Lo stesso avverrebbe, secondo Fortini, sul piano della critica, attività che deve al contempo essere inserita in una visione *totale* dei rapporti economici, politici e sociali. L’attività critica dovrà infatti essere distanziata dalla tendenza a registrare le oscillazioni periodiche del gusto, per trasferire viceversa «le curve entro un discorso la cui tendenza non sia settoriale ma globale, non specialistica ma universalizzante. Rischiando perciò ideologismo e superficialità; ma cercando di individuare sempre e di leggere fra le righe la contraddizione fondamentale che sola dà giusto valore e peso di esistenza alle contraddizioni subordinate – a quelle figure di mediazione, appunto, di cui fanno parte anche le opere di poesia».<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> VP, pp. 95-96.

<sup>140</sup> VP, p. 93.

<sup>141</sup> VP, pp. 105-106.

A conclusione di questa parentesi sull'«inquietudine metrica» degli anni Sessanta è opportuno confrontare le osservazioni fortiniane sul rapporto tra estetica e politica con la poetica di Amelia Rosselli (1930-1996), impostando l'analisi formale dell'opera rosselliana sul terreno della metrica e sul rapporto che questa stabilisce con gli elementi contestuali della realtà storica e sociale. Consapevole dell'impossibilità di esaurire un'analisi complessa che certo richiederebbe un lavoro di ricerca a sé, mi limiterò in questo paragrafo a tratteggiare la figura di Rosselli come «controparte» della neoavanguardia, in grado cioè non tanto di superare gli aspetti avanguardistici, che pure rientrano in parte all'interno della sua riflessione poetica, ma di opporre loro una dinamica relazionale e collettiva «tragica», che si distanzerebbe quindi dal carattere spiccatamente «ironico», di parodia, scherno, dissacrazione tipico della nuova esperienza avanguardistica italiana («E cos'è quel / lume di verità se tu ironizzi?», scriverà l'autrice in un suo poemetto intitolato *La Libellula*).<sup>142</sup> Ancora secondo Fortini, infatti:

se il potere di «denuncia» nell'espressione artistica d'avanguardia è diminuito fino a sussistere solo per i pagi, per le zone culturalmente sottosviluppate; se gli stessi apologeti dell'avanguardia sono costretti a postulare una sorta di automatica rinascita del potere d'opposizione per entro l'integrazione (ma non si tratta forse della forza di contestazione implicita in qualsiasi opera d'arte?) questo accade, appunto, perché la dimensione «tragica» dell'avanguardia (il suo aspetto catastrofico-agonico) ha perduto e perde rilevanza a favore del momento «ironico» (parodia, scherno, dissacrazione). Quest'ultimo è in netta, per non dire assoluta, prevalenza: non solo in tutte le forme di «poesia visiva» o di ritaglio ma nella grande maggioranza delle composizioni in verso e in prosa che si fondano su l'impiego della «frase fatta» o della microcitazione.<sup>143</sup>

Contrapporre la dimensione «tragica» della scrittura rosselliana al carattere ironico della neoavanguardia – con i limiti che questa dicotomia netta impone – permetterebbe inoltre di stabilire potenziali contatti fra gli scritti di Fortini sulla forma poetica e le riflessioni condotte nello stesso periodo da Rosselli, che in appendice alla sua prima raccolta, *Variazioni belliche* (1964), inserisce il saggio di teoria metrica intitolato *Spazi metrici*.<sup>144</sup> Vorrei in particolare suggerire un'apertura della mia ricerca a un confronto

<sup>142</sup> Amelia Rosselli, *La Libellula (Panegirico della Libertà) (1958)*, in Ead., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con un saggio di E. Tanello, Mondadori, Milano 2012 «I Meridiani», p. 196.

<sup>143</sup> VP, p. 81.

<sup>144</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., pp. 181-189.

motivato dalla possibilità di “correggere” le posizioni più dogmatiche della riflessione metrica fortiniana con l’elaborazione compositiva di Rosselli. L’attrito tra le due figure porterebbe inoltre a mostrare il significato della funzione etica della metrica nei termini impostati da Fortini nel suo saggio di *Metrica e libertà*, dove quest’ultimo intravedeva, nella tensione tra metro e ritmo, una dialettica tra libertà e necessità, tra individuo e collettività. L’operazione potrà essere compiuta soltanto dopo aver «tolto» la poetica rosselliana alla neoavanguardia,<sup>145</sup> valutando le differenze tra le due poetiche sugli estremi di mediazione e immediatezza definiti da Fortini nei saggi di *Verifica dei poteri*.

Come Rosselli ricorda in una lettera inviata a Fortini il 17 aprile 1979,<sup>146</sup> l’esordio letterario con le sue *Ventiquattro poesie* pubblicate sul «menabò» nel settembre del ’63 viene preceduto, qualche mese prima, dalla pubblicazione sul «verri» di un frammento della *Libellula*,<sup>147</sup> poemetto in seguito pubblicato per intero sul primo numero del 1966 di «Nuovi Argomenti».<sup>148</sup> La partecipazione di Rosselli alla prima riunione del Gruppo 63 – che darà vita alla silloge *Palermo ’63*, definita da Rosselli come «una leggera presa in giro» della neoavanguardia<sup>149</sup> –, nonché la sua vicinanza alle soluzioni compositive dei *Novissimi*, viene del resto resa esplicita dall’autrice. Numerosi sono i tentativi di Rosselli di superare una facile sovrapposizione della sua poetica con il fare espressivo della neoavanguardia, tradotti non di rado in «attestati di disistima» o «frequenti rivendicazioni di autonomia» soprattutto nei confronti di Sanguineti.<sup>150</sup> Fanno eccezione notevoli punti di tangenza con il fare poetico di Antonio Porta, già del resto sottolineati da Mengaldo nella dibattuta scheda di presentazione della poetessa nella sua antologia del ’78.<sup>151</sup> Nella

<sup>145</sup> cfr. Antonio Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli: «variazioni belliche» e l'avanguardia*, Arcipelago, Milano 2013 (si veda in particolare *Tolta alla neoavanguardia*, in *ivi*, pp. 101-108).

<sup>146</sup> A. Rosselli, *Lettera a Fortini*, in AFF; ora in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli: con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le lettere, Firenze 2007, pp. 39-41.

<sup>147</sup> A. Rosselli, *La libellula (frammento)*, «il verri», n. 8, giugno 1963, pp. 93-95; ora in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 17-19.

<sup>148</sup> A. Rosselli, *La libellula (1958)*, «Nuovi Argomenti», n. 1, 1966. Si veda A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli*, cit., p. 101; M. Moroni, J. Butcher (a cura di), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian poetry in the Sixties and Seventies*, Troubador Publishing, Leicester (UK) 2004, p. 207. Per una ricostruzione delle tappe editoriali e del lavoro di Rosselli su questo testo si veda in particolare Stefano Giovannuzzi, *Come lavorava Amelia Rosselli*, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 20-35.

<sup>149</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, pp. 1413-14 (i testi si trovano in *Ivi*, pp. 665-669; cfr. in particolare *A me stessa*: «[...] Vedere l'industria che si smuove imponendosi magra l'esperienza / tragica la verità. [...] Morirò nel vecchio stile preoccupandomi ancora per l'avvenire», *Ivi*, p. 667).

<sup>150</sup> A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli*, cit., p. 104.

<sup>151</sup> P. V. Mengaldo, (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, pp. 994-995. In un incontro con i poeti contemporanei andato in onda su Rai Radio Tre il 31 gennaio 1979, Rosselli

lettera spedita a Fortini nel '79 – accompagnata da un cospicuo dossier di recensioni e appunti, e dal «glossarietto esplicativo» redatto per accompagnare il primo blocco di poesie pubblicate su «il Menabò»<sup>152</sup> – Rosselli definiva la sua esperienza con il Gruppo 63 come un «fatto usuale, e partecipazione un po' marginale», dichiarando tutt'al più un certo interesse verso l'atteggiamento provocatorio di problemi linguistici da lei percepiti come «di seconda mano».<sup>153</sup>

Bisogna inoltre aggiungere che la vicinanza iniziale con il Gruppo 63 condiziona la ricezione critica dell'opera rosselliana. Pur indicandola come la voce poetica più alta della generazione post-montaliana,<sup>154</sup> lo stesso Fortini colloca il lavoro di Rosselli ancora in relazione alla poetica del *lapsus* e al conflitto tra associazioni e dissociazioni mentali connesse alla scrittura automatica dei surrealisti degli anni Trenta,<sup>155</sup> laddove al contrario la scrittura rosselliana nasce all'interno di una tensione più centripeta che “assolutamente liberatrice”, sviluppata in una forma metrica sbarrata da pareti versali che strutturano – e allo stesso tempo garantiscono, nell'esibita lotta tra ordine e disordine – il flusso della sintassi e del pensiero. Lo stesso incipit della “scheda” dedicata alla poetessa nel *Breve secondo Novecento* mostra ancora il peso che la neoavanguardia ha giocato, pur in negativo, sulla ricezione fortiniana: «Amelia Rosselli, in poesia, è così vera e forte» – scrive infatti Fortini – «che si perdonano i discorsi di non pochi suoi discutibili ammiratori».<sup>156</sup> L'errore, dovuto a una resistenza personale nei confronti di gruppi e ideologie non necessariamente connessi alla scrittura di Rosselli, verrà riconosciuto da Fortini soltanto agli inizi degli anni Novanta, quando nel suo dialogo con Jachia potrà confessare la parzialità del suo giudizio dovuto a un'identificazione istintiva della poetica rosselliana con «vecchie

---

riconosceva a Porta «una certa durezza formale e chiarezza linguistica» utile per correggere alcune delle sue poesie «un po' ipersonore»; cfr. Silvia De March (a cura di), *A cavalcioni dell'Avanguardia*, in A. Rosselli., *È vostra la vita che ho perso: conversazioni e interviste, 1964-1995*, M. Venturini, S. De March (a cura di), Le lettere, Firenze 2010, pp. 183-190: p. 187. Cfr. anche *Corrispondenza tra Amelia Rosselli e Antonio Porta (1986-1987)*, in *Appendice ad A. Rosselli, Sonno-Sleep (1953-1966)*, tr. it. A. Porta, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 71-80.

<sup>152</sup> cfr. A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1273 e ss.

<sup>153</sup> «Ho fatto le mie letture “poundiane” “joyciane” o altro in inglese» – scriveva a Fortini – «e quelle surrealiste in francese dagli anni 1949 in poi, e certo le “scoperte” del '63 fino a un certo punto mi commuovevano», cfr. A. Rosselli, *Lettera a Fortini*, cit., p. 41.

<sup>154</sup> A. Rosselli, *Una scrittura plurale: saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004, p. 289.

<sup>155</sup> F. Fortini, *Poeti*, p. 209.

<sup>156</sup> SE, p. 1171.

antipatie» mai del tutto placate. Vale la pena di seguito riportare il passaggio di *Leggere e scrivere*:

Non posso qui dare un giudizio sulla poesia della Rosselli. Dirò che dopo un periodo abbastanza lungo in cui la qualità della sua versificazione mi era resa poco visibile – come molto spesso, purtroppo, mi è accaduto – per poca simpatia verso il gruppo letterario che la considerava e vantava, ho avuto l'impressione che la sua sconnesione profonda fosse sostenuta da un senso molto forte del ritmo e ne venissero testi di compattezza funesta, di 'verità' ottenuta a colpi di pugno. Anni fa, a Londra, un pomeriggio, all'Istituto Italiano di Cultura, l'ho sentita benissimo leggere versi suoi e quella lettura mi confermò in un'opinione che non ho saputo, fino a questo momento, giustificare da critico ma che tengo a ripetere: la Rosselli è uno dei pochi poeti italiani dello scorso trentennio che mi emozionano e persuadono. Figura di persona distrutta e ricostruita, percossa, attonita ma rivendicativa, che ha capito bene di quale morte stiamo morendo.<sup>157</sup>

Rispetto alla precedente identificazione della scrittura rosselliana con la pratica compositiva "neo-surrealista" (per Fortini, come sappiamo, il termine «surrealismo» coincide nel '77 con un'estetica contestataria d'avanguardia ormai assorbita entro i meccanismi di potere del medesimo discorso impostato dal nuovo sistema capitalistico),<sup>158</sup> nell'intervista del '93, l'autore supera la precedente risoluzione di Rosselli con una scrittura associata alle perturbazioni dell'inconscio, e perciò abbandonata «al flusso buio e labirintico della vita psichica» di memoria mengaldiana;<sup>159</sup> o a una forma espressiva immersa in una «giungla psichica» da cui deriverebbe un non ben identificato carattere sibillino o delfico.<sup>160</sup> Sia Mengaldo che Fortini subiscono l'influenza del primo giudizio critico formulato da Pasolini nel '63 nella sua celebre *Notizia* che accompagnava le prime poesie di Rosselli pubblicate sul «Menabò».<sup>161</sup> Lo scritto pasoliniano insisteva sul *lapsus* «di specie ideologica» come meccanismo di produzione dei significanti, aprendo la strada a una ricezione critica impostata sulla centralità dei moti irrazionali, laddove, al contrario, la scrittura rosselliana risulta costruita su un meccanismo di formazione linguistica e di

---

<sup>157</sup> LS, p. 91.

<sup>158</sup> D. Balicco, *Nietzsche a Wall Street*, cit., pp. 27-54.

<sup>159</sup> P. V. Mengaldo, (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 995.

<sup>160</sup> F. Fortini, *Poeti*, p. 209.

<sup>161</sup> P. P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, in «il Menabò», 6, 1963, pp. 66-69; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Mondadori, Milano 1999, t. II, pp. 2416-2419.

produzione di significato connessi strettamente a una ferrea e ponderata organizzazione metrica della materia verbale.

Nella lettera inviata a Fortini a due anni di distanza dalla pubblicazione dell'antologia di *Poeti del Novecento* – dove l'autrice veniva inserita nello stesso paragrafo dedicato ai poeti della «nuova avanguardia»<sup>162</sup> – Rosselli si premura a specificare il suo disaccordo con la prima lettura pasoliniana che la associava al «mondo tipicamente liberale e irrazionale» che avrebbe dato voce a una «specie di apolide dalle grandi tradizioni famigliari di Cosmopolis».<sup>163</sup> Asserzioni che l'autrice contesterà più tardi, ricordando che «Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati».<sup>164</sup> Oltre a inserire in allegato il glossario spedito a Pasolini e una corposa rassegna di articoli della critica con a margine i suoi commenti sui giudizi pubblicati in periodici o quotidiani, nella lettera del '79 Rosselli consiglia a Fortini una «lettura attenta del breve saggio *Spazi metrici*, senza badare troppo a risvolti editoriali che parlino di serie “dodecafoniche” o altra approssimazione».<sup>165</sup>

Il saggio, posto in appendice alla raccolta di *Variazioni belliche* del '64, venne elaborato da Rosselli due anni prima su richiesta dello stesso Pasolini per spiegare – «in modo non troppo tecnico», ma allo stesso tempo rendendolo «incomprensibile»<sup>166</sup> – un sistema di composizione impossibile da definire a voce con il poeta delle *Ceneri*.<sup>167</sup> Il lessico utilizzato da Rosselli nel suo elaborato teorico abbandona deliberatamente ogni precedente terminologia classica o scolastica, per aprirsi a vocaboli musicali e matematici al fine di circoscrivere nuovi sistemi compositivi altrimenti impossibili da definire nei termini della manualistica tradizionale. Per «spazio metrico» si intende infatti, in matematica, un insieme (ambiente) di elementi detti *punti* per ogni coppia  $x, y$  dei quali sia definito un numero reale non negativo  $xy$  chiamato *distanza (metrica)* soddisfacente una serie di

---

<sup>162</sup> *Poeti*, pp. 208-209.

<sup>163</sup> P. P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, cit., p. 2419; cfr. anche A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 76-77.

<sup>164</sup> Giacinto Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, con un saggio di G. Giudici, Garzanti, Milano 1987, pp. 149-163 [ora anche in F. Caputo (a cura di), *Amelia Rosselli. Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Interlinea, Novara 2004, p. 9.]; cfr. anche la definizione di *meteco* proposta da Chiara Carpita nel suo saggio intitolato *Per una poetica dell'inclinazione: Scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, «Carte Italiane», 2 (11), 2017, pp. 21-42.

<sup>165</sup> A. Rosselli, *Lettera a Fortini*, cit., p. 39.

<sup>166</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1278

<sup>167</sup> *Ibidem*.

proprietà specifiche (*postulati* o *assiomi* di Fréchet). Gli esempi più noti di spazi metrici sono gli spazi euclidei, come la retta, il piano, lo spazio ordinario euclideo ecc.<sup>168</sup>

Il punto centrale di *Spazi metrici* – quindi della pratica compositiva di Rosselli portata a maturazione all'altezza di *Variazioni belliche* e di *Serie ospedaliera* – è il tentativo «di uscire dalla banalità del verso libero» avvertito come «sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto, esausto».<sup>169</sup> La percezione di un mutato paradigma delle forme metriche si accorda dunque allo stesso bisogno condiviso da Fortini di abbandonare la pratica del verso libero per elaborare una nuova metrica «postclassica» – come precisa Rosselli<sup>170</sup> – distante al contempo dalla tradizione sillabica italiana. In Rosselli, come per Fortini, ritroviamo infatti l'urgenza di formalizzare «versi lunghi, elastici, alludendo a una forma classica ancora ignota»; senza per questo voler tornare «a sterili forme neoclassiche, o [...] al cosiddetto verso libero già tanto sfruttato all'inizio del secolo dai surrealisti e dalla moda».<sup>171</sup> Comune a entrambi – pur nei differenti risultati a cui i due approdano, che muovono certo da esigenze di teoria e pratica compositiva distanti – è pertanto il rifiuto di due tendenze descritte qualche anno prima da Fortini come «pseudotradizionalismo» e «pseudoritmicità pura».<sup>172</sup> A differenza delle ipotesi metriche accentuali di Fortini, Rosselli formula un sistema di composizione geometrico, condizionato dalle sue conoscenze musicali e dagli studi di etnomusicologia, in particolare di Bela Bartók. Per comprendere a pieno *Spazi metrici*, bisogna infatti affiancare un altro saggio teorico rosselliano, più direttamente musicale, intitolato *Serie degli armonici*, dove l'autrice inserisce inoltre una cospicua bibliografia relativa al rapporto tra musica e matematica.<sup>173</sup> La metrica di Rosselli risponde a un principio di ordine spaziale secondo

---

<sup>168</sup> cfr. «Spazio» in *Enciclopedia della scienza e della tecnica Mondadori – McGraw-Hill*, 10 voll., Mondadori, Milano 1966<sup>4</sup>, t. IX, p. 483. Cfr. Chiara Carpita, «Spazi metrici» tra *post-webernismo*, *etnomusicologia*, *Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del 'nuovo geometrismo' di Amelia Rosselli*, «Moderna», Anno XV (2), 2013, pp. 61-105.

<sup>169</sup> A. Rosselli, *Introduzione a «Spazi Metrici»*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 1277.

<sup>170</sup> A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 129.

<sup>171</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1277.

<sup>172</sup> cfr. *supra*, capitoli 5 e 6.

<sup>173</sup> A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, «il verri», VIII serie (1987), 1-2 marzo-giugno, pp. 166-183; ora in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., pp. 44-57. Cfr. anche A. Rosselli, *Lettera a Pasolini (21 maggio 1966)*, in Ead., *Lettere a Pasolini (1962-1969)*, a cura di S. Giovannuzzi, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, pp. 54-56. Il Fondo Rosselli di Viterbo rispecchia la ricerca da parte dell'autrice di una forma e di un linguaggio universale (cfr. ancora C. Carpita, «Spazi metrici» tra *post-webernismo*, *etnomusicologia*, *Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del 'nuovo geometrismo' di Amelia Rosselli*, cit.).

il quale vengono architettonicamente costruiti i suoi componenti. La sillaba, in quanto suono – o più esattamente, «rumore», insieme a tutte le proprietà connesse, quale colore e timbro – e non semplice nesso ortografico, viene assimilata a un sistema musicale che Rosselli tiene però a distinguere dal carattere espressivo della scrittura poetica. A differenza della composizione musicale, infatti, la scrittura o la lettura implicano contemporaneamente l'azione del «pensiero», che inserisce l'attività di espressione scritta in un processo logico-associativo definito anche attraverso la disposizione grafica, quindi dal segno.

La tensione tra i due poli del corpo e della mente – mai negata da Rosselli a differenza di Fortini, che nella sua riflessione evita addirittura di formulare una propria poetica in funzione di una dimensione *figurale* collettiva – giustifica dunque la necessità di costruire uno spazio geometrico attraverso il quale sia possibile garantire una “libertà” modulata dalla “variazione” di catene associative di significati disposti in una serie di enunciati che vengono scanditi da una pressoché simile *battuta* iniziale. Il processo compositivo della variazione e della serie richiama dunque una complementare forma di composizione musicale, nei termini descritti da Rosselli nel saggio *La serie degli armonici*. A differenza della scrittura verbale, di norma regolata dalla grammatica di una lingua, l'esperienza sonora rispecchia «quella di tutti i popoli» e risulta per questo «riflettibile in tutte le lingue». <sup>174</sup>

L'iniziale forma compositiva in versi liberi si scontra con il limite derivato da un'esperienza soggettivamente circoscritta: «la realtà era mia, non anche degli altri», ricordava ancora in *Spazi metrici*. Per superare questa *impasse* e aprirsi a una dimensione “universale” e in qualche modo scientifica della messa in forma poetica, Rosselli sceglie di utilizzare, come archetipo compositivo, il sonetto della scuola siciliana, affascinata dalla regolarità geometrica che, del resto, è sussunta in questa forma di composizione della tradizione lirica italiana. Considerare l'esperienza compositiva dei poeti siciliani significava latamente inserirsi all'interno di una «tradizione», pur non assumendola direttamente come principio mimetico di composizione; tradizione che, come abbiamo visto, risulta per Fortini un elemento fondante per restituire la più generale definizione di metrica. La riflessione sulle componenti timbriche della lingua – dalla lettera al periodo –

---

<sup>174</sup> A. Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 184.

viene in seguito inserita all'interno di uno spazio-tempo assoluto, che definisce la formacubo caratteristica delle composizioni raccolte in *Variazioni belliche* e in *Serie ospedaliera*.  
Scrive Rosselli:

I miei versi poetici non poterono più scampare dall'universalità dello spazio unico: le lunghezze ed i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà oggetti, e sensazioni. [...] Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione. [...] Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l'idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso o lo spazio [...] E infatti l'idea era logica; ma lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se *comprimesse* l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe ed i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili; il sentimento rivissuto momentaneamente si affermava tramite qualche ritmo fisso.<sup>175</sup>

Nell'estratto di *Spazi metrici* è possibile individuare una serie di punti di contatto con le riflessioni fortiniane sulla forma, affini per certi versi a quelle di Rosselli per le intuizioni generali, che tuttavia portano a esiti compositivi differenti. In primo luogo, è possibile situare in controluce alle teorie metriche di Fortini la "scoperta", da parte di Rosselli, di una tensione necessaria tra il momento soggettivo e la presenza oggettiva garantita da un'astrazione formale, che risulta addirittura più rigida – almeno fino alle composizioni che precedono *Documento* – rispetto alle applicazioni fortiniane. Ne deriva l'esigenza di situare la pratica compositiva all'interno di un'esperienza universalmente valida, corrispondente, nella metrica rosselliana, al bisogno di uscire dalla monotonia "aperta-chiusa" del verso libero in vista di un «assurdo sforzo» che scopra un linguaggio «buono a ogni latitudine».<sup>176</sup> La formalizzazione dialettica del soggetto si sviluppa, sul piano strettamente compositivo, da un confronto con una storicità da superare soltanto dopo

---

<sup>175</sup> *Ivi*, pp. 186-188.

<sup>176</sup> cfr. *Diario in tre lingue*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 625. Si veda a questo proposito la lettera inviata al fratello John il 26 aprile 1963: «ma penso che abbia ragione [Pasolini] sulle possibili reazioni dei critici, che è sempre "semplicitica" qui, che è il modo con cui tendono a sistemare un autore in una corrente o in un'altra; se devo essere "incasellata" sarebbe forse meglio se fossi presentata dai cosiddetti "realisti", il cui giudizio potrebbe bilanciare le novità nella poesia, ovvero il nuovo tipo di metrica e la forma piuttosto astratta»; in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. LXXXVI.

averla acquisita o elaborata, a cominciare dall'appropriazione di una lingua poetica italiana estranea al percorso di educazione dell'autrice nata a Parigi nel 1930, cresciuta in Inghilterra e negli Stati Uniti, arrivata in Italia nel 1946.<sup>177</sup> Si tratta dunque di una pratica votata all'appropriazione di un passato già formato – i sonetti della scuola siciliana – in vista di un futuro da formare, distante tuttavia dal carattere strettamente marxista e *figurale* che Fortini attribuisce alle forme compositive.<sup>178</sup> Come per Fortini, inoltre, anche per Rosselli «lo schema ritmico pare un istinto ma è tradizione».<sup>179</sup>

A differenza del fare neoavanguardista, il superamento del verso libero non corrisponde a un indirizzo di composizione votato al «disordine»; al contrario, viene ribadito da Rosselli il costante tentativo di «avvicinarsi a questo bisogno di ordine»<sup>180</sup> attraverso una poesia che sia in grado di tradurre formalmente la necessità del soggetto di ancorarsi alla storia attraverso un'astrazione formale rigida. La libertà espressiva ricercata da Rosselli va dunque esposta a un doppio livello di tensione che poco ha a che vedere con la scrittura automatica del surrealismo o con una scrittura “informale” o “dodecafonica”. Durante una lezione tenuta il 29 aprile 1988 al *Laboratorio di poesia «Primavera 88»*, diretto da Elio Pagliarani, Rosselli confessava a questo proposito:

[La scrittura automatica]. Quella non è una liberazione, l'ho provata anche io, è pericolosa anche. Per anni mi sono occupata di surrealismo. [...] La struttura meccanica non sfoga. Puoi chiudere gli occhi, continuare, ma non è interpretabile, interpreta il preconcio. La parola esiste in parte conscia in parte no. La parola non è nell'inconscio, l'immagine lo è, il sogno lo è, il trauma lo è. Io non sto parlando dell'ispirazione. [...] è la materia sempre a dare questo sprigionamento dallo spazio dell'esperienza, l'incontro dello spazio-tempo con l'esperienza personale che per caso si esplica nel disegno. Parlavo del rifiuto del neoclassico e del verso libero. C'è sempre un contenuto predominante, l'esperienza e l'ispirazione. Però, le dirò che entro questo spazio-tempo, se vuole cubo, deformato o formato, o una forma più larga immaginaria... io imparai perfino che il verso libero ne derivava e imparai anche in diversi periodi che la ritmicità era tutta inclusa in

---

<sup>177</sup> Nota biobibliografica di *Variazioni belliche* compilata plausibilmente dall'autrice; cfr. A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1270.

<sup>178</sup> «La poesia è considerata espressione dell'irrazionale [...] del pensiero assolutamente conscio che però non fa troppo uso di formulazioni inconse, oppure usano per la metafora l'inconscio o il preconcio, perché si scrive con il preconcio non certo con l'inconscio, ma si dimentica il fattore principale, quello metrico. Che cosa abbiamo nell'inconscio? Il passato e una capacità orientata verso il futuro», A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 107-108.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>180</sup> A. Rosselli, *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 1260.

questo spazio-tempo... non era cubico, lo era approssimativamente come lo è il sonetto classico.<sup>181</sup>

Il saggio di teoria metrica del '62 contraddice dunque una poetica del flusso psichico irregolare e "libero", che viene al contrario corretta con una forma di composizione che esibisce una contrapposizione controllata tra ordine e disordine, tra razionalità e caos, tra forza centrifuga e forza centripeta: «Le redini / si staccano se non mi attengo al potere della / razionalità lo so tu lo sai lo sanno alcuni ma / ugualmente la cara tenda degli scontenti a volte / perfora anche i miei sogni»,<sup>182</sup> si legge ai vv. 55-59 della *Libellula*, poemetto datato 1958 il cui sottotitolo recita non a caso *Panegirico della libertà*.

Sin dalla *Libellula* – come già nei suoi *Primi scritti*, a cominciare dal *Diario in tre lingue* – Rosselli affronta infatti le implicazioni politiche della propria biografia in relazione alla questione della lingua e della tradizione italiana, la cui appropriazione passa, nel caso specifico del poemetto del 1958, per evidenti riprese di Montale e di Campana (oltre a un dialogo indiretto con Rimbaud e con lo Scipione di *Carte segrete*). Lo stesso titolo – come dichiara l'autrice nella *Nota all'«editore»* – «vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula, e questo in riferimento al tono piuttosto volatile del poema. *La libellula* può anche ricordare le parole "libello", "libertà", infatti il poema ha come tema centrale la libertà, e il nostro, e mio "libellarla".<sup>183</sup> L'organizzazione formale del componimento – inserito più tardi in *Serie Ospedaliera* (1969) – rimanda anch'essa alle elaborazioni compiute da Rosselli durante la stesura della sua prima raccolta di *Variazioni belliche* (1964) e confluite nel saggio di *Spazi metrici*.<sup>184</sup> La struttura argomentativa della *Libellula* allude alle esigenze espressive sperimentate in quegli stessi anni in poesia; nonché alla "nuova" metrica presentata da Rosselli come necessità di razionalizzare la dispersione storica ed esistenziale attraverso una *contrainte* formale, elaborata grazie all'intersezione di diverse discipline. Rosselli delinea sulla pagina una rete di spranghe

---

<sup>181</sup> *Ivi*, pp. 1257-58.

<sup>182</sup> A. Rosselli, *La Libellula* (1958), in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 196.

<sup>183</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, p. 1332.

<sup>184</sup> «Il poema è concepito anche in forma di drago che si mangia la coda, fine e principio dovrebbero infatti congiungersi, se il poema viene letto scioltamente, intuitivamente». Nel saggio *Spazi metrici* parlava di «inserire l'ideogramma cinese in delirante corso di pensiero occidentale». Il poema del 1958 è inoltre un "rullo", «ma davvero non cinese, anzi cristianissimo, ispirato al tema della giustizia ebraica»; cfr. A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1329 e ss. (cfr. anche Stefania Benini, *Amelia Rosselli e la poesia della differenza: La libellula*, in «Italian Poetry Review», Vol. V, anno 2010).

orizzontali sovrapposte come a contenere un principio di dissoluzione sintattica, che permetta al contempo di evitare il ritorno al «neoclassicismo» delle strutture metriche tradizionali. Si leggano ad esempio alcuni versi iniziali della *Libellula*:

[...] Tu cercherai di sorvegliare questo  
mio pozzo che è più profondo del tuo, ma la acqua  
vi è divenuta troppo limacciosa e io non voglio  
sospirare per la senilità di lingue toscane.  
[...]

Io me ne  
lavo le mani e rimo anticamente con una modernità  
che non sospettavo nei miei imbrogli. Ma non  
voglio rovinare i miei occhi per nessuno, io,  
nella loro ossa-siepe. [...]

E l'estetica non sarà più la nostra gioia noi  
irremo verso i venti con la coda tra le gambe  
in un largo esperimento.<sup>185</sup>

Il rapporto con la storia e con la tradizione diventa un ulteriore elemento distintivo che allontana la poetica di Rosselli dagli esperimenti avanguardistici dei *Novissimi*. La scrittura rosselliana degli esordi è infatti lontana da forme parodiche di scrittura, veicolando piuttosto il bisogno di riappropriarsi di un passato attraverso l'acquisizione di una lingua e di una storia come tentativo di risoluzione di una frattura inscritta nella memoria biografica. La scrittura poetica rosselliana non assume pertanto un valore eminentemente conoscitivo («scrivere è chiedersi come è fatto il mondo», confessava nel 1978 a Sandra Petri gnani),<sup>186</sup> quanto piuttosto risolutivo – o meglio, orientato alla risoluzione, senza esiti certi, in termini di proposta – di conflitti individuali e collettivi proiettati sulla pagina come allegorie di un attrito tra realtà e formalizzazione simbolica. Del resto, le due raccolte “speculari” degli anni Sessanta – *Variazioni belliche* e *Serie ospedaliera* – esprimono sin dal titolo il cortocircuito tra due esperienze inconciliabili del reale e dell'espressione artistica: le «variazioni» e le «serie» – legate all'universo

---

<sup>185</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, pp. 197-198.

<sup>186</sup> A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 23-26 [p. 24]; cfr anche in F. Caputo, *Una scrittura Plurale. Saggi e interventi critici*, cit., pp. 289-292 [p. 290].

compositivo musicale – collidono infatti con l’esperienza del conflitto bellico e dell’esilio della famiglia Rosselli (in seguito alla morte del padre Carlo e dello zio Nello, fondatori di *Giustizia e libertà* uccisi a Bagnoles-de-l’Orne dalla destra francese sotto l’ordine del regime fascista nel 1937), nonché con i disturbi mentali acuti soprattutto alla fine degli anni Sessanta.

Condividendo il punto di vista di Chiara Carpita, che in un recente articolo oppone ai *Trauma Studies* di matrice postmoderna il lavoro di Kalì Tal sul trauma storico e sociale,<sup>187</sup> sarebbe possibile valutare il rapporto tra scrittura e trauma storico e biografico al di là della dimensione psicanalitica che tanto ha connotato l’interpretazione canonica della poesia di Rosselli. Secondo Kalì Tal, infatti, la dimensione «individualistica» della psicanalisi risulterebbe fallimentare quando si tratta di spiegare «eventi traumatici che accadono in un contesto di oppressione a lungo termine basata su discriminazione razziale, di genere o di classe».<sup>188</sup> Per Carpita – tramite Tal – si tratta dunque di «reintrodurre una dimensione etico-politica nell’interpretazione del legame trauma-memoria dei testi letterari, dimensione invece assente nei *Trauma Studies*, prodotti di un sapere unidimensionale: bianco, occidentale e maschile».<sup>189</sup> Insieme alla messa in discussione della dimensione eminentemente privata e *confessional* della scrittura rosselliana – memore, come abbiamo visto, di una zavorra critica che da Pasolini passa anche per Mengaldo e Fortini, pur nelle successive riformulazioni –, Carpita si serve dello studio di Adriana Cavarero sull’*inclinazione* (già impiegato in questo lavoro per impostare una parte del confronto tra Pasolini e Fortini) al fine di dimostrare la validità di una lettura politica della scrittura rosselliana, interpretabile come etica relazionale che si oppone alla logica capitalistica patriarcale.<sup>190</sup> L’analisi contestuale della poesia di Rosselli condotta da Carpita può a mio giudizio essere estesa anche alla dimensione metrica, sulla quale si imposta, come abbiamo visto, una dialettica tra l’esigenza di incatenamento oggettivo e il continuo dissolversi di una sintassi che tenta di forzare le barriere precedentemente

---

<sup>187</sup> Kalì Tal, *Worlds of Hurt. Reading the Literature of Trauma*, Cambridge University Press, Cambridge 1996 (una nuova versione aggiornata è disponibile online: <http://worldsofhurt.com>).

<sup>188</sup> C. Carpita, *Per una poetica dell’inclinazione: Scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, cit., p. 21.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014; cfr. *supra*, 8.3.

imposte dell'astrazione metrica, per evitare – detta nei termini demartiniani – di disperdere la propria *presenza* in una crisi che altrimenti trascinerebbe il vivo nel mondo dei morti, distaccandolo pericolosamente dal mondo e dalla storia.

La dimensione etica e politica può dunque essere sollecitata in virtù di un confronto stabilito per attriti con la dimensione simbolica ed estetica. Tale frizione permetterebbe di rivelare le forze in gioco schierate nel processo di formalizzazione del soggetto attraverso la scrittura, in una tensione costante con la dimensione sociale e contestuale («Contro d'ogni impero imperava un bisogno d'ordine. Contro / d'ogni pianeta era imperante il bisogno della libertà», recitano i primi versi di un componimento di *Variazioni belliche*).<sup>191</sup> L'aspetto politico della forma estetica si mostrerebbe dunque a prescindere dalle dichiarazioni ideologiche di una poetica o dalle elaborazioni di una metrica collettiva. Del resto, nel suo saggio di *Astuti come colombe* e in riferimento alla sua *Poesia delle rose*, lo stesso Fortini aveva constatato che:

Ad ogni progresso della conoscenza, come si usa dire, scientifica della società sembrano corrispondere una diminuzione delle funzioni didascaliche della letteratura e un aumento della sua latitudine metaforica. E come è sempre stato nella storia di tutte le letterature, una poesia sugli uccelletti del bosco, per struttura, articolazioni interne e tensioni semantiche, può interpretare e quindi formalmente superare una data «visione del mondo», riflesso di un rapporto di classe e regime produttivo dati e avere quindi una energia mediatamente pratica altrettanto forte di quella di altre raffigurazioni, diciamo, della «storia privata»; senza pertanto che così si esaurisca la verità di un'opera poetica.<sup>192</sup>

La poetica dell'*inclinazione* potrebbe essere verificata anche sul piano strettamente formale, purché si tenga conto della dialettica tra necessità e libertà, nei termini impostati nel capitolo settimo del nostro lavoro. Non si tratta dunque di stabilire una metafisica del linguaggio poetico della scrittura rosselliana, ma di interpretare l'esperienza di perdita e di riacquisizione della presenza storica in un mondo antropologicamente mutato – in seguito a trasformazioni politiche ed economiche – che minaccia la sparizione del passato e del futuro lasciando il soggetto in balia di un presente assoluto di volontà e di dispersione. Consapevole del suo isolamento rispetto alla realtà sociale circostante di

---

<sup>191</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 77.

<sup>192</sup> VP, p. 48.

Roma,<sup>193</sup> Rosselli veicola anche attraverso la forma metrica la dimensione biografica, trasformata non di rado in barriera difensiva contro l'esterno. All'interno delle pareti della forma-cubo si inserisce un movimento sintattico che "varia" nell'affastellamento dei versi in quanto spia allusiva di una libertà-necessità ricercata da un io-poetico che «sbatte» – come la Fedra raciniana indicata da Fortini in *Metrica e libertà* – sulle pareti geometriche del componimento battuto a macchina:<sup>194</sup>

Se dalla bocca degli arcangioli cadevano parole amare  
se dalle tue parole amare io conferivo carattere alla  
mia disciplina, se dalle tue parole disordinate e confuse  
a tal punto ch'io non potevo non rimuovere ogni disordine  
dalla mia mente nascessero cose buone, se dalla tua testardaggine  
nascessero ancora fiori! se dalla mia stanchezza suonasse  
un ritornello d'amore, se dall'amarezza nascesse qualche cosa  
di nuovo: se dalla mia follia corresse una nuova vittoria  
se dal mio disordine nascesse un ordine nuovo, se dalla  
mia preghiera potesse sorgere la sicurezza... io avrei  
trovato te. Se nell'incavo della tua mano vi fosse la  
moneta perfetta – Se dall'amore della disciplina nascesse  
il passo del soldato che non vince ma si ritira senza  
colpo ferire. Se dalla luce si sprigionasse un nuovo  
sole fiammeggiante d'amore e di silenzi...<sup>195</sup>

Nella forma «tragica» di questo universo simbolico mediato attraverso precise scelte estetiche, nonché scisso tra un io e un tu anche interiore che corrisponde alla *Spaltung* descritta da Fortini a proposito dell'esperienza di composizione poetica,<sup>196</sup> notevole rilievo assume la presenza dell'a capo (*enjambement*) in quanto fattore che svolge non soltanto la sola funzione di indicare il genere poetico – il «qui poesia» dei saggi fortiani –, ma impone un contenuto all'interno della stessa opposizione tra ordine e disordine, strutturando una

---

<sup>193</sup> «Con uno stipendio di mezza giornata ho visto e conosciuto Roma con l'ottica di una persona molto povera e dal punto di vista di un 'giovannotto'. Perché a Roma era impossibile affittare una stanza ad una donna sola. Non l'ho visto fare nel mio ambiente», A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 151 (citato da C. Carpita, *Per una poetica dell'inclinazione*, cit., p. 23).

<sup>194</sup> Un punto centrale di *Spazi metrici* è il riconoscimento del mezzo di scrittura come garanzia di velocità di pensiero ed espressione («[...] scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce», in A. Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 189). Rosselli si riferisce per questo all'articolo sopra citato di C. Olson, che aveva definito il rapporto tra macchina da scrivere, respirazione e «verso proiettivo»; cfr. C. Olson, *Il verso proiettivo*, cit., p. 18 e ss. (cfr. *supra*, 9.1).

<sup>195</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 104.

<sup>196</sup> cfr. *supra*, capitolo quarto; *infra*, capitolo decimo.

tensione energetica che rende significativa lo stesso spazio bianco al di fuori dell'estetica simbolista dell'ineffabile. Come l'autrice ha dichiarato in un'intervista:

C'è un gioco forte, continuo con esso. Se si capisce il mio sistema metrico, si intuisce che sto in realtà cercando di risolvere un problema che riguarda anche la poesia libera. La poesia libera, in fin dei conti, riguarda soltanto la sensibilità di creare *enjambement*. I versi liberi sono dei versi ondegianti, vi è un sottinteso logico nell'*enjambement* del verso libero. In *Variazioni 1960-61* si lascia in un certo senso al caso lo sbattere dell'ultima parola del verso contro il lato del cubo; non però completamente, perché controllo il verso fino ad un certo punto. In quella serie di poesie era tanto forte la dinamicità che sbatteva (si può vedere un senso metaforico) contro un certo lato del cubo immaginario. Si considerava una ragione razionale di geometrie spaziali; lo sbattere di una parola provoca l'*enjambement*.<sup>197</sup>

Nella pratica compositiva rosselliana, l'*ethos del trascendimento* verrebbe dunque assicurato dallo spazio metrico del cubo accentuato da un principio di ripetizione interno – la *variazione* – quale *insistenza* di una disposizione del pensiero che sollecita l'urgenza del ricordo. In questi termini, la gabbia metrica garantisce la possibilità di attivare un processo non mistificato di costruzione e di liberazione del soggetto dal trauma.<sup>198</sup> L'insistenza si presenta come un principio di rivendicazione dell'esistenza esperito attraverso il confronto con i morti,<sup>199</sup> sollecitato, nella scrittura rosselliana, dall'impiego della negazione sintattica («Tu non appari a chiarire il mistero della / tua non-presenza, tu non stimoli i fiori in corona attorno al mio polso, rotto perché non posso tenerti vicino»)<sup>200</sup> Rosselli porta dunque agli estremi l'essenza tragica del personaggio di Racine, manifestando nella spaccatura psichica ed esistenziale la necessità di “risolvere” la propria biografia in un presente non assoluto, che recuperi, attraverso la scrittura, il mondo e la storia. Nel processo di organizzazione formale, Rosselli tiene dunque conto di forme sedimentate nella memoria che, emergendo inaspettatamente in superficie, testimoniano la stretta connessione tra i vivi e i morti.

---

<sup>197</sup> A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 130.

<sup>198</sup> Carpita utilizza il concetto di *insistence* elaborato da Gertrude Stein come «un modo di raccontare gli stessi eventi in un diverso momento del presente introducendo ogni volta una lieve, impercettibile variazione», in C. Carpita, *Per una poetica dell'inclinazione*, cit., p. 28.

<sup>199</sup> cfr. Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead*, The University of Chicago Press, Chicago 2003, (tr. it. Pietro Meneghelli, *Il dominio dei morti*, con un contributo di Andrea Zanzotto, Fazi, Roma 2004).

<sup>200</sup> Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 301.

Il doppio movimento compositivo che contrappone la richiesta di ordine alla contingenza del disordine può essere individuato, tra i numerosi esempi, in un celebre epigramma di *Variazioni belliche*, composto da soli due verbi rivolti al lettore-interlocutore – «Cercatemi e fuoriuscite»<sup>201</sup> – che regolano il paradosso di un'identità *contro* l'identità (di una memoria che chiede anche l'oblio) come cifra distintiva di buona parte della poesia rosselliana. Nel rapporto io-altro (presente o assente) va segnalata infatti una polarità costitutiva: da una parte, persiste un estremo bisogno di ricercare un'identità; dall'altra, emerge al contrario la necessità di sottrarsi a essa, in quanto piano fallimentare.<sup>202</sup> Rimarrebbe aperta un'irrisolta tensione tra identità e alterità: l'identità si costruisce a scapito dell'alterità, riducendo drasticamente le potenzialità alternative. Per dirla con Remotti, è interesse dell'identità schiacciare o far scomparire dal proprio orizzonte psichico ed esistenziale l'alterità. D'altra parte, questo gesto di separazione, di allontanamento, di rifiuto e persino di negazione dell'alterità non giunge mai a un suo totale compimento o realizzazione: l'identità respinge, ma l'alterità riaffiora.<sup>203</sup> La possibile via di fuga da questa opposizione potrebbe essere indicata nel tentativo di andare *oltre* l'identità,<sup>204</sup> ovvero riconoscendo l'alterità inscritta nel corpo del soggetto che si costruisce in movimento. L'identità sarà allora da considerarsi non un oggetto perfettamente definito e compatto, bensì un'area di condivisione sempre parziale e mai definitiva, con vuoti e discrepanze interne, dai confini labili e porosi. Particolare rilievo assume in questo discorso la poetica relazionale dell'inclinazione, associabile, come abbiamo visto poco sopra, a un'idea di ritmo come *clinamen* aperto all'incontro con l'altro, che Benveniste pone a fondamento nel processo di formazione delle persone linguistiche.<sup>205</sup>

Non bisogna tuttavia cadere nell'errore di attribuire alla messa in forma poetica un valore positivo e salvifico. La poesia non risolve definitivamente la tensione biografica tra insistenza ed esistenza, tra vivi e morti, posta al di fuori della ricerca e della composizione. La scrittura poetica appare a Rosselli come un'esperienza circoscritta, da non

---

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>202</sup> Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Bari 2001, p. 61 (prima edizione: 1996).

<sup>203</sup> *Ibidem*

<sup>204</sup> *Ivi*, pp. 59-67.

<sup>205</sup> cfr. *supra*, introduzione (III).

assolutizzare, che può – per dirla con Fortini – soltanto stare *silenziosamente* di fronte all'autore-lettore, «metafora o modello d'un rimorso o d'una speranza», capace di guardare «la vita da lontano», pur non indicando nulla al di fuori di se stessa.<sup>206</sup> Se da un lato l'opera poetica risulta dunque in grado di riflettere l'ordine simbolico e mentale, dall'altro essa assume una durata parziale che la pone sotto scacco («la poesia non muta nulla», recita un verso di *Traducendo Brecht*).<sup>207</sup> In questo senso, la spinta al ricordo può paradossalmente – e tragicamente – ribaltarsi in una rivendicazione del diritto all'oblio, come si legge ad esempio in questo testo di *Documento*:

[...]

Chiudendo il verso ho intravisto una  
libertà che non perdura: hai fiato troppo  
grosso tu con le tue lacrime gettate  
ai piedi del primo venuto.

Bombe lacrimogene: hanno scelto un campo  
a te del tutto indifferente per fraternizzare  
con lo sciopero della rinuncia a  
te stesso: che eri tu, per cui il mio

batticuore non vuole pace ma solo oblio

nel ramo più elevato del cielo.<sup>208</sup>

D'altra parte, come Rosselli ha riconosciuto, l'intera raccolta di *Documento* è attraversata da «una depressione di fondo un po' eccessiva, una specie di facilità col tragico», che abbandona la sperimentazione compositiva degli *Spazi metrici* per tornare alla dimensione del *verso*, non di rado ispirato alla metrica accentuativa di Porta.<sup>209</sup> Nelle poesie di *Documento* si percepisce in effetti «l'eco di questo strano verso brusco», che induce Rosselli a giudicare quelle sue ultime prove meno buone – «ma io addirittura le leverei» – rispetto ad altre, dove il verso accentuativo, «violento e quasi laconico», sostituisce l'opposto «verso legato dall'*enjambement*» maturato nelle raccolte precedenti e

---

<sup>206</sup> VP, p. 206; cfr. *supra*, capitolo 2.

<sup>207</sup> UVPS, p. 238.

<sup>208</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 334.

<sup>209</sup> A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 163.

che lei stessa sente più proprio.<sup>210</sup> La dichiarazione di Rosselli contraddice dunque il giudizio formulato dallo stesso Porta nella sua antologia di *Poesie degli anni Settanta*, dove l'autore sottolineava come l'organizzazione metrico-ritmica rosselliana avesse «messo a frutto anche il lavoro della avanguardia che ha teorizzato negli anni sessanta la matrice accentuativa».<sup>211</sup> Secondo Rosselli, inoltre, *Documento* esibisce nei contenuti e nella lingua una tragicità più esplicita rispetto alla forma chiusa di *Serie ospedaliera*; una tragicità che il suo ultimo scritto, *Impromptu*, avrebbe secondo lei risolto, insieme al problema compositivo posto sin dai suoi primi scritti (come ad esempio nel *Diario in tre lingue*).<sup>212</sup>

*Impromptu* riprende infatti, superandoli, i temi dell'abbandono e della disappartenenza, enunciati sin dal primo verso che utilizza ancora il meccanismo della negazione sintattica, largamente impiegato nelle raccolte precedenti, per confermare il paradosso di un'identità *contro* l'identità che affronta il problema dell'altro. Il confronto con l'alterità viene qui affidato a un divenire in movimento che assume un significato più diretto grazie alla mediazione di una forma come sintesi delle precedenti acquisizioni, dalla metrica al trilinguismo: elementi caratteristici della biografia rosselliana di "rifugiata" che vagabonda «d'un ostello all'altro».<sup>213</sup> Vale la pena riportare almeno l'incipit del poemetto del 1981:

Il borghese non sono io  
che tralappio d'un giorno all'  
altro coprendomi d'un sudore  
tutto concimato, deciso, coinciso  
da me, non altri – o se soltanto

d'altri sono il clown faunESCO  
allora ingiungo l'alt, quella  
terribile sera che non vi  
fu epidemia ma soltanto un  
resto delle mie ossa che  
si rifiutavano di seccarsi  
al sole.

Non v'è sole che non sia

---

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> A. Porta (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 66-67.

<sup>212</sup> cfr. A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 166.

<sup>213</sup> A. Rosselli, *Impromptu*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 683.

*lumière*, (e il francese è  
un *par terre*) quando cangiando  
viste, cangiasti forme, anche  
nel tuo nostalgico procedere  
verso un'impenetrabile morte.

Nel verso impenetravi la  
tua notte, di soli e luci  
per nulla naturali, quando

l'elettrico ballo non più  
compaesano distingueva tra  
chi era fermo, e chi non  
lo era. Difendo i lavoratori  
difendo il loro pane a denti  
stretti caccio il cane da  
questa mia mansarda piena  
d'impenetrabili libri buoni

per una vendemmia che sarà  
tutta l'ultima opera vostra

se non mi salvate da queste  
strette, stretta la misura  
combatte il soldo e non v'è

sole ch'appartenga al popolo!<sup>214</sup>

In una recente pubblicazione in tre lingue,<sup>215</sup> Gian Maria Annovi, Jean-Charles Vegliante e Diana Thow affiancano la traduzione francese e inglese al testo inizialmente composto in italiano, mostrando acquisizioni interessanti. Una di queste, in particolare, rimanda al meccanismo di identità-alterità poco sopra accennato, alludendo all'opera del «fratello Pierpaolo» nascosta in un *calembour*. Il «Frassine» del v. 50 alluderebbe infatti sia alla località toscana dell'amica di famiglia Giorgina Zabban, dove Amelia e la madre avevano soggiornato di ritorno in Italia nel 1946, sia all'albero del frassino, come dimostrano le correzioni autografe da «frassine» a «frassino» presenti nel manoscritto

---

<sup>214</sup> *Ivi*, pp. 673-674.

<sup>215</sup> Gian Maria Annovi (edited by), *Impromptu: a trilingual edition*, translated by Jean Charles Vegliante, Diana Thow, Gian Maria Annovi, Guernica, Toronto 2014.

dell'opera.<sup>216</sup> La traduzione inglese di frassino (*ash tree*) permette di comprendere il motivo della scelta da parte dell'autrice di questo albero associato alla figura del "fratello" Pier Paolo: l'*ash tree* è l'albero dei morti e la parola "ash", "cenere", evoca l'opera pasoliniana *Le Ceneri di Gramsci*, che rappresenta l'intertesto principale del poemetto.<sup>217</sup> I versi conclusivi di *Impromptu* propongono allora un superamento della storia borghese «che è finita» nell'ultimo verso delle *Ceneri*, per aprirsi a un avvenire che «è fatto di questa / gente che proprio non ne sa niente»:<sup>218</sup>

[...] E se paesani  
zoppicanti sono questi versi è  
  
perché siamo pronti per un'altra  
storia di cui sappiamo benissimo  
  
faremo al dunque a meno, perso  
l'istinto per l'istantanea rima  
  
perché il ritmo t'aveva al dunque  
  
già occhieggiata da prima.<sup>219</sup>

Delineare una possibile lettura "politica" dell'opera di Rosselli significa considerare non soltanto i contenuti dell'esilio e della disappartenenza, ma la stessa organizzazione di scelte formali del testo a partire da un'*inclinazione* associabile a un concetto di ritmo come «organizzazione del movimento della parola nel linguaggio».<sup>220</sup> Una forma in grado di aprirsi a un'etica relazionale inserita all'interno di un processo contraddittorio di costruzione e superamento dell'identità storica e biografica. Alla storia che è finita delle *Ceneri*, Rosselli risponde manifestando l'esigenza di rielaborare il passato in vista di un'altra storia, dove la collettività si scopre anche – ma non soltanto – nell'esercizio del

---

<sup>216</sup> *Ivi*, pp. 84-85; cfr. anche G. M. Annovi, *Introduction. On the border of silence: Amelia Rosselli's Impromptu*, in *Ivi*, p. 17 e ss.

<sup>217</sup> *Ivi*, pp. 84-85.

<sup>218</sup> A. Rosselli, *Impromptu*, cit., 682.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 686.

<sup>220</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, p. 26 (tr. it. di Fabio Scotto e Vanessa Kamkhagi, *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, in «Testo a fronte», 26, I sem. 2002, Marcos y Marcos, Milano p. 25); cfr. anche H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982; cfr. *supra*, introduzione (III); cfr. *infra*, 11.3.

linguaggio che rivendichi, nell'opera letteraria, il bisogno di una comunità in grado di assumere e superare il trauma della disappartenenza anche attraverso un *ritmo* svincolato dall'«istinto per l'istantanea rima». Un ritmo che corrisponde a un nuovo principio di organizzazione formale. Secondo Fortini:

Questo ritmo che sta prima della coscienza e financo della “rima” (ossia prima della più elementare sicurezza infantile d'eco, dove si è al confine di penombra fra coscienza e precoscienza) è qualcosa di enorme e di assoluto, capace di bruciare tutto o quasi tutto. In nessun altro poeta italiano di oggi, se non forse in Zanzotto e in Loi, si ritrova la contiguità (immediata e non artificiosa) di dissociazione fra significante e significato e di razionalizzazione pertinace e quindi tragica. È l'immagine di una poesia che sa di essere sconnessa e pésta ma che serba il ricordo di una origine e di una finalità, come le figure umane nelle tele di Francis Bacon.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> SE, p. 1172.



## TERZA PARTE

*Dalla parte del ritmo*



## PER TRE MOMENTI

1.

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

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

l'erba che fino a sera annuisce al vento?

2.

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

Nega l'eterna lirica pietà,  
mi dico, la fantastica separazione  
del senso del vero dal vero,  
delle domande sul mondo dal mondo. Disperdi  
la deliziosa nuvola del pianto  
e fuor del primo errore procedi almeno.  
Anche se non è tempo ancora di riposo,  
se non è luogo ancora per la saggezza  
e tu starai alla fine con un sorriso deluso  
che gli altri bene vedranno tremando per sé.

3.

Questo conosco nei chiostrì chiari, nei santuari,  
nelle perfette cavità lasciate dagli anni giovani.

Questo nel suo simbolo mi comanda  
L'erba che il vento realmente consuma.

## 10. I LIMITI DELLA MISURA

«Per quanto tu ragioni, c'è sempre un topo – un fiore – a scombinare la logica. Direi che tutto nel tuo ragionamento è perfetto, se non avessi davanti questo prato di trifoglio».

GIORGIO CAPRONI, *Altro inserto*

«[...] ma poiché si continua a usare parole esse assumono il significato che uno gli vuol dare. questo è tutto. resta la domanda cosa si deve intendere per semantica senza mondo? quasi sicuramente il mondo»

ULF STOLTERFOHT, da *fachsprachen X-XVIII*

Nel convegno organizzato dall'Università di Siena a dieci anni dalla morte del poeta, Guido Mazzoni concludeva il suo intervento su *Fortini e il presente* isolando, lungo la traiettoria biografica dell'autore, una frattura storica situata in un momento imprecisato tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta.<sup>1</sup> Nella lettura proposta da Mazzoni, *Paesaggio con serpente*, *Composita solvantur*, *Insistenze* ed *Extrema ratio* venivano presentati come libri «pieni di ripiegamento e sconfitta; una sconfitta che non costituisce un semplice arresto provvisorio nello sviluppo storico, come quello [...] fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta [...], ma un salto di paradigma».<sup>2</sup> Per Mazzoni, il Fortini degli ultimi scritti – segnati da una disperazione profonda che rasenta una visione del mondo e un *habitus* di origine borghese contro i quali il poeta si era sempre battuto – sarebbe quello più vicino al nostro presente, in virtù di una cosciente assunzione dell'«origine storica del vuoto che ci invade», tradotta dall'autore non in termini di nichilismo, ma di «disperazione orientata».<sup>3</sup> Se di fronte alle sue ultime opere qualcuno poteva trovarvi «un'energia d'attesa, come il poeta scriveva parlando di Milton; qualcun altro l'imperativo etico che chiude l'ultima poesia di *Composita solvantur*: “proteggete le

---

<sup>1</sup> Guido Mazzoni, *Fortini e il presente*, DISF, pp. 107-116.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 115 (c. vo mio).

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 116.

nostre verità», Mazzoni vi leggeva, al contrario, «un'immagine plausibile dei nostri destini sempre più privati, una descrizione lucida e parziale dello stato di cose presente».<sup>4</sup>

Nello stesso convegno del 2004, Riccardo Bonavita rifiutava apertamente la prospettiva “apocalittica” di Mazzoni, opponendosi sia «alle superficiali strumentalizzazioni del passato» sia «alla semplicistica liquidazione di ogni e qualsiasi alternativa allo *status quo* che sono egemoni adesso».<sup>5</sup> Bonavita ricordava con Bourdieu che l'attualità o inattualità di un autore, e dunque il suo pensiero, «è l'effetto della vittoria ([...] della resistibile vittoria) ottenuta da gruppi specifici, individuabili, di operatori culturali, intellettuali, giornalisti, editori, che hanno lavorato per imporre all'ordine del giorno quella cultura, quel filosofo, quello scrittore, quell'idea, ricavandone una serie di profitti materiali e soprattutto simbolici».<sup>6</sup> Nessuna ineluttabilità della fine, dunque, ma un invito a interpretare le cause e i conflitti in una situazione culturale mai data come stato di natura.

La “disperazione” di cui parla Mazzoni non porta dopotutto Fortini ad abbandonare un movimento ininterrotto verso una meta. Malgrado la coscienza di una grave trasformazione della società e della progressiva separazione delle discipline in specialismi come risultato dell'egemonia capitalista, nonché dell'esaurimento sociale di quell'energia postresistenziale che aveva guidato il discorso degli intellettuali della sua generazione, Fortini continuava a interrogarsi sull'urgenza di configurare uno spazio d'azione possibile contro le forme presenti di produzione e di consumo. Non si trattava per lui di «“rialzare” bandiere lasciate cadere, quanto di distinguere dentro il grande caos di residui lasciati da una storia ormai mondiale che cosa vogliamo e che cosa no».<sup>7</sup> Ancora verso la fine degli

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Riccardo Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, DISF, pp. 185-194 (la citazione si trova a p. 194).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>7</sup> cfr. F. Fortini, *Lettera a Mengaldo*, Milano, 29 novembre 1987, AFF, *cart.* 66, c. 3: «Oggi non saprei come parlare di una “classe che intende seppellire la borghesia” per la buona ragione che la “borghesia” si è tramutata quasi del tutto, anche più ideologicamente che economicamente; e, con la propria mutazione profonda, l'assetto capitalistico del mondo non sembra avere ancora generato un nuovo Marx collettivo che in modo accettabile identifichi una “classe” o cetolo di un universale. Oggi correggerei presso a poco così: mentre l'ideologia marxista tradizionale, soprattutto nella sua forma sovietica, aveva voluto che i valori del “nuovo” fossero l'“inveramento” di quelli della classe avversa, se questi ultimi sono tramontato o si sono mutati nel corso del secolo, non tanto si tratta di “rialzare” bandiere lasciate cadere quanto di distinguere dentro il grande caos di residui lasciati da una storia ormai mondiale che cosa vogliamo e che cosa no. Oggi è possibile, anzi è già cominciato, un processo di semplificazione e di riassunto, in singole coscienze e gruppi, e non si propone di identificare eredità o di compiere epifanie o recuperi di storia ma forse guarda con minore sufficienza (o dovrebbe guardare) all'umanitarismo ottocentesco ossia alla tradizione che dal “grande” (d'accordo) Schiller fino al (non meno grande) Marx della metà del secolo ha sviluppato i temi della Rivoluzione Francese. C'è insomma secondo me un corpus di valori portati tanto dal cristianesimo

anni Ottanta, e dunque nella piena crisi di un'epoca attraversata dalla possibilità di rifondare l'assetto sociale a partire da una radicale trasformazione nella gestione dei mezzi di produzione, bisognava per lui continuare a darsi dei compiti, riconoscere uno spazio d'azione e, soprattutto, fare buon uso di quelle rovine «non ancora fredde» di un secolo che si apprestava alla fine.<sup>8</sup>

La “sconfitta” fortiniana di cui parla Mazzoni non deve pertanto essere negata o seppellita sotto illusioni o impeti rivoluzionari. Essa andrà al contrario problematizzata e ridiscussa in un percorso di lettura affiancato dalla verifica delle forze di campo che intervengono a stabilire l'attualità o l'inattualità di un autore o di un'opera dentro la quale scegliamo di riflettere – e dunque orientare – i nostri «destini sempre più privati». Un'opera che ci sta di fronte con una continua «proposta d'essere», e che apparentemente non chiede nulla da noi.<sup>9</sup> L'intento sarebbe quello di riconoscere un movimento di forze dal basso, sottoponendo a un accertamento storico – quindi, a un confronto con l'immediato presente – soluzioni alternative di azione e di ricezione, lontane da una prospettiva eurocentrica della storia e del mondo.<sup>10</sup> Anche gli scritti “più cupi” di Fortini potrebbero in questo modo trasformarsi – per il lettore del presente – in punti di osservazione privilegiati da frequentare per pianificare scelte e direttive di lavoro. Una pianificazione possibile anche per mezzo di quel processo di *traslazione*, «ossia trasferimento, tradizione, trapianto», che il poeta, parlando della lapide di un partigiano emiliano fucilato, Lisiàt, descriveva in questo modo:

La traslazione è l'atto – morale, istituzionale, pratico – col quale la individualità disfatta del morto e la sua opera, giusta o ingiusta, visibile o invisibile, vengono fatti

---

gotico quanto dall'illuminismo democratico che non può più essere assunto (come il Comunismo storico che abbiamo alle spalle aveva voluto) in una prospettiva di *eredità* e di *progresso* bensì contro il mondo – questa, mi capisci, è una abbreviazione – che ci vien fatto dalle forme presenti di produzione-consumo. Resto fin qui nel ruolo pedagogico “fissato da tutto l'umanesimo borghese” ma questo non esclude la soluzione o ipotesi n°3, quella del “rogo” ossia di un imprevedibile mutamento (vedi *Una facile allegoria*). Cfr. anche Luca Lenzini, *Introduzione a F. Fortini, «Tutte le poesie»* (TP), p. XXIV.

<sup>8</sup> cfr. F. Fortini, *Benjamin, l'allegoria e il postmoderno*, in «Allegoria», III, 7, 1991, p. 129 (ora in Romano Luperini (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi: atti del Convegno internazionale 1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche*, Siena, 10-12 maggio 1990, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 261-268). *Note per buon uso delle rovine* è il sottotitolo di *Extrema ratio*, volume di saggi pubblicato da Garzanti nel 1990.

<sup>9</sup> VP, p. 206; cfr. *supra*, 2.2.

<sup>10</sup> La critica all'eurocentrismo è presente, tra le molte occasioni, nelle pagine dedicate ai «paesi allegorici», soprattutto nelle cronache dei due viaggi compiuti in Cina, prima e dopo la Rivoluzione Culturale; cfr. *Asia Maggiore* (AM) e *Ancora in Cina*, in QF, pp. 190-222.

passare dalla memoria al giudizio storico e insieme vengono versati nella oggettualità di tutti, nell'oblio che conserva oltre ogni giudizio. Al di là del sasso col nome, al di là del nome, dunque *al di là della disperazione e della illusione*. Non è cosa di poco momento sapere di dover portare, finché ne abbiamo pazienza, la cassetta delle ceneri, la foto del figlio o del compagno, il suo fantasma nei sogni; finché la stanchezza e le distrazioni, le urgenze e le negligenze ci fanno avvertiti che non possiamo più portare da soli, e nemmeno in gruppo, un nome e una memoria. È un momento grave. L'individuo che fu sta tutto tornando ad essere specie; e le sue opere, tutte ad essere società.<sup>11</sup>

Proviamo a verificare questo «al di là della disperazione e della illusione», situando il «salto di paradigma» di cui parla Mazzoni all'interno della poetica di Fortini e verificando ancora una volta la funzione che la metrica assume nell'opera dell'autore in un nuovo segmento temporale della sua linea biografica.

Alla domanda di Giampiero Mughini in un'intervista pubblicata su «Mondopoeraio» il 6 giugno 1980 – *C'è in Franco Fortini, un Franco Lattes o sono la stessa persona?* – il poeta rispondeva con un'affermazione negativa, aggiungendo inoltre: «Sono stato e sono tentato, in questi ultimissimi anni, di riprendere l'individualità anagrafica, tanto sento chiuso il quarantennio (1938-78) di una figura che ho in qualche modo inventata, con l'aiuto, beninteso, della storia universale...».<sup>12</sup> Le date fissate da Fortini sono significative. Una parte considerevole della sua biografia poetica – della sua «figura consumata in effigie» – verrà licenziata dall'autore proprio nel 1978. In quell'anno, Fortini raccoglie infatti, in *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, tutti i suoi libri di poesia pubblicati fino a quel momento – *Foglio di via, Poesia e errore, Una volta per sempre, Questo muro* – producendo «l'impressione illusoria di un itinerario poetico molto più lineare e omogeneo di quanto in realtà non fosse».<sup>13</sup> L'operazione condotta da Fortini esprime lo sforzo

---

<sup>11</sup> QF, pp. 49-50 (c. vo mio). Il «sasso col nome» fa riferimento alla lapide del partigiano Lisiàt (Athos Iovi) fucilato il 1° settembre 1944 (cfr. Vania Vecchi, Rolando Baldini, *Lisiat: storia minima di un partigiano*, con uno scritto di Franco Fortini, Guaraldi-Marsilio, Firenze-Venezia 1975). «L'individuo che fu sta tutto tornando ad essere specie» è un chiaro riferimento al terzo manoscritto di Marx su *Proprietà privata e comunismo*; cfr. Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, (trad. di Norberto Bobbio), Einaudi, Torino, p. 110 e ss.

<sup>12</sup> UDI, pp. 275-276.

<sup>13</sup> Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Bibliion, Milano 2017, p. 17.

dell'autobiografo di «dominare il tempo»,<sup>14</sup> di sottrarre alla dispersione entropica gli spezzoni di un itinerario creativo, di comporli in un disegno che esige però di restare aperto.<sup>15</sup> Decisivo risulta quindi il mantenimento della dialettica anche in seguito alla coscienza di un'ipotetica "fine".

Il volume del 1978 che assembla il percorso di quarant'anni si chiude con una prosa di *Questo muro* intitolata *L'ordine e il disordine*, che riveste «un ruolo cruciale e paradigmatico nell'inscenare la violenza che l'umanità ha scelto come taciuta garanzia dell'ingiustizia».<sup>16</sup> Lo stesso testo verrà inserito come epigrafe alla raccolta successiva di *Paesaggio con serpente* (1984), per costituire poi, nel 1991, il corpo della voce «Dialettica» in *Non solo oggi*, con l'aggiunta in calce della data 1970-72.<sup>17</sup> *L'ordine e il disordine* è anche il titolo della seconda sezione di *Questioni di frontiera*, dove Fortini discute di autorità, di intellettuali e di linguaggio nella società italiana del 1968 e degli anni subito successivi. Data l'importanza che assume nei decenni '70-'80, la prosa potrebbe essere utilizzata come incipit di un percorso di ricerca volto a indagare il salto di paradigma suggerito da Mazzoni. È opportuno riportare per intero il testo, che esprime l'esigenza di mantenere aperto un movimento ininterrotto degli opposti del titolo, sintesi di una contraddizione che attraversa l'intera poesia fortiniana:

C'era stata una valletta di pasqua. Una biscia era corsa tra l'erba. La sera a buio un animale pesante volava.

Rospo, gola di ansia, formiche misere rabbiose, lumache malate: e i ricci di notte, a soffi e succhi. Ci fu anche un topo color creta, compunto sgranava l'avena.

Non ci sono più, dicono, perché tutto sarà veramente. I rospi arrancano, e la biscia decapitata verso il *Disegno*.

Lo dicono nei libri dei morti, radianti nel mosaico, con le loro lingue forate dalle regine, le teste insanguinate, le gioie orchestrali. Lo dicono anche i desideri. Io qualche volta.

Non ci sono più, invece dicono altri, perché niente sarà. Dopo il mitragliamento, la bestia si strascicò sul ventre fino al fossato. Ai primi decibel del mattino, il serpe

---

<sup>14</sup> «Se l'autobiografo cerca di dominare il tempo, inquadrandolo entro un disegno teleologico che prospetta un significato profondo [...] dietro la contingenza, il diarista si accontenta di lasciarsi condurre dal suo fluire, si adegua al ritmo imposto dall'esterno, galleggiando sull'onda variabile e imprevedibile delle giornate», Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, il Mulino, Bologna 1990, p. 183 (citato da R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 349)

<sup>15</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 349.

<sup>16</sup> TP, p. XXV.

<sup>17</sup> NSO, p. 53.

mozzo ha finito di divincolarsi. Verso il Disordine, il segno dell'inutile, la passione stomachevole.

Lo dicono animali guardando, uomini odiando, passando; e i figli sempre. Io qualche volta.

La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine, e tu règgile. L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni a esserlo, e ti porti via.<sup>18</sup>

Rispetto agli altri componimenti di *Questo muro* che anticipano i toni della prosa conclusiva (si pensi, fra tutti, a *L'apparizione*),<sup>19</sup> la contraddizione è adesso massima, esibita. L'esposizione marcata dell'antitesi diventa ancora più urgente di fronte all'incalzare di un discorso egemone della conciliazione, della «tolleranza repressiva». O peggio, di una narrativa che verso la fine degli anni Settanta verrà modulata a colpi di *There is no alternative*, al quale bisognava opporre un invito, rivolto ai più giovani, alla separazione, all'organizzazione di una «congiura in piena luce che non perdoni nessuno e non renda facondo il disprezzo; e che, con tenacia da formica, ripensi e rifondi le ragioni di una democrazia».<sup>20</sup>

La biforcazione presentata dall'argomento di dissociazione tra *L'ordine e il disordine* del titolo è connotata da una interscambiabilità dei poli che rende possibile il superamento. Al suo interno si collocano due stati di tensioni ben definiti: da una parte, l'ordine, l'astrazione obiettiva, la misura e il ragionamento mentale; dall'altra, il disordine, l'impulso soggettivo, il flusso e il movimento corporeo. I due poli della dialettica possono inoltre essere declinati in riferimento ai termini della composizione poetica, che – come si è visto – rappresentano per Fortini delle «allegorie di altre necessità». Estendendo l'allegoria dell'ordine e del disordine alle nozioni tradizionali della tecnica compositiva in versi è possibile collocare da una parte la metrica, la necessità; dall'altra il ritmo, l'apparente “arbitrio”. La frattura tra i due poli sul piano dell'etica e dell'estetica era già

---

<sup>18</sup> QM, p. 379; PS, p. 387.

<sup>19</sup> QM, p. 310.

<sup>20</sup> *Per una congiura in piena luce*, in OI, pp. 1054-55. Si ricordi inoltre il comizio che Fortini tenne il 23 aprile 1967 in piazza Strozzi a Firenze a sostegno del popolo del Vietnam: «Storia ed esperienza mi hanno insegnato / che si deve oggi tendere non ad unire ma a dividere. / A dividere sempre più violentemente il mondo, / a promuovere l'approfondita, la sola vera, la sola feconda divisione / divenuta sempre più chiara, dolorosa e necessaria, / per entro l'unità creata dal mercato internazionale, / per entro l'unità determinata dal potere e dall'oppressione. / Vuol dire innanzitutto distruggere le false divisioni del passato, / vuol dire identificare interpretare / l'unità confusa e corrotta che oggi esiste», cfr. Id., *Memorie per dopodomani. Tre scritti 1945 1967 e 1980*, a cura di Carlo Fini, Quaderni di Barbablù, Siena 1984, p. 17.

stata anticipata dall'autore nel componimento di *Metrica e biografia* pubblicato su «Officina» nel '55, dove l'io-poetico poteva assumere i tratti di una «costante figura» che assommava un conflitto tra storia e natura, tra esistenza e realtà, tra un «io» e un «noi».<sup>21</sup> Tale conflitto verrà mantenuto e alimentato lungo tutta la produzione in versi (e, in qualche modo saggistica), fino al compimento estremo del percorso poetico caratterizzato dalla dissoluzione delle cose composte in *Composita solvantur*, con quell'allusione al monumento funebre di Francis Bacon che diventa un comando e un augurio assunto come titolo dell'ultima raccolta in versi del '94.<sup>22</sup>

Proiettando la scissione esibita in *L'ordine e il disordine* sull'indagine della funzione della metrica nell'opera di Fortini, vorrei provare a segnalare nelle pagine che seguono uno iato che si crea sul piano della teoresi compositiva, accompagnando a margine del ragionamento la verifica e la lettura di prose politiche e componimenti in versi dell'autore. L'obiettivo è discendere «nei luoghi decisivi, nei nessi contraddittori della sua scrittura *in versi*; che [...] nella sua forma dice alcunché di altro o di diverso da quanto *intendesse dire* l'intelligenza autocritica del loro autore, resa quasi delirio dall'antagonismo fra volontà dispotica di onnipotenza e celata certezza di impotenza».<sup>23</sup> Sono parole che Fortini pronuncia riferendosi alla “figura” biografica di Pasolini e che, invertendo i poli, potremmo adesso provare ad applicare alla sua opera.

Il periodo di transizione isolato da Mazzoni culmina con la pubblicazione di *Paesaggio con serpente* (1984) su cui si proietta l'ombra di *L'ordine e il disordine* posto come epigrafe al volume. Nel periodo che precede la quinta raccolta in versi vengono inoltre pubblicati saggi di teoria letteraria dal valore decisivo, come ad esempio: «*Classico*» (1978); *Sui confini della poesia* (1978); «*Letteratura*» (1979); *Metrica e biografia* (1981).<sup>24</sup> Nonché prose critiche sulla traduzione dell'«Ecclesiaste», Góngora, Goethe, Baudelaire, Milton ecc. anticipati da interventi teorici in seguito raccolti nella stessa sezione di *Saggi italiani* che ospita gli scritti sulla metrica.<sup>25</sup> Nel 1971, inoltre, Fortini aveva iniziato a insegnare Storia

---

<sup>21</sup> cfr. *supra*, capitolo quarto.

<sup>22</sup> CS, p. 581.

<sup>23</sup> AP, pp. VIII-IX.

<sup>24</sup> I primi tre sono raccolti in NSI, pp. 257-327. Il quarto è il testo di una conferenza tenuta da Fortini all'Università di Ginevra nel maggio 1980, pubblicata su «Quaderni Piacentini», n.s. 2, 1981, pp. 105-121, ora in *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Castelveccchi, Roma 2015, pp. 39-74 (MB).

<sup>25</sup> *Traduzione e rifacimento* (1972); *Cinque paragrafi sul tradurre* (1972), cfr. SI, pp. 818-44.

della critica letteraria alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, dove nei due anni accademici '76-'77 e '77-'78 aveva dedicato i suoi corsi all'«Ordine e disordine», affiancati da un seminario sulla traduzione di cui parleremo nel prossimo capitolo.<sup>26</sup>

Il passaggio di paradigma e il mutamento del ruolo della critica all'interno della società del capitalismo avanzato viene inoltre registrato sul piano della scrittura saggistica. È lo stesso Fortini a riconoscerlo, nella sua prefazione al volume dei *Nuovi saggi italiani* del 1987, in cui afferma:

Oggi suppongo [...] di essere davvero mutato. Non perché abbia deposte alcune persuasioni, ostinazioni o certezze, ma perché mutato è il sistema entro cui ai giorni nostri qualunque discorso di critica letteraria esplicita il proprio ruolo sociale. I «no» e i «sì» e i «forse» dei giudizi e i riferimenti alle massime domande hanno cambiato accento da quando gran parte dei destinatari possibili degli anni Cinquanta e Sessanta è scomparsa o si è ammutolita o parla d'altro.<sup>27</sup>

I capitoli collocati in questa terza parte del lavoro si situano all'interno di una prospettiva dove la voce dell'«io» prevale su quella del «noi» che marcava viceversa gli scritti dei decenni precedenti all'esplosione del «surrealismo di massa» degli anni Settanta.<sup>28</sup> Questo non significa, d'altra parte, che l'elemento collettivo venga rifiutato dalla prospettiva dell'autore. Nessuna abiura è concessa: è possibile semmai un allungamento dello sguardo verso un futuro non immediato, distaccato dall'oggi in vista di una «rivoluzione» distesa sulla lunga durata. Alla dimensione orizzontale della lotta contro l'accumulazione, si sostituisce adesso una progressiva verticalizzazione della linea temporale. Gli interlocutori a cui il poeta si rivolge appartengono a un avvenire garantito da un passato in rovina, quest'ultimo inteso come *forma futuri*.<sup>29</sup>

Nelle pagine che seguono, vorrei tentare di proseguire il discorso sulla metrica integrando un mutamento decisivo sul piano della teoresi rispetto alle formulazioni affrontate nella seconda parte di questo lavoro. Per introdurre le linee di ricerca che

---

<sup>26</sup> AFF, scatola XXXIX, cart. 6; 7; 8. L'indice dei corsi tenuti presso l'Università di Siena è riportato da Valentina Tinacci, *Inverni di guarnigione. Franco Fortini professore in Fieravecchia*, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Siena 2011, pp. 138-140.

<sup>27</sup> NSI, p. 6.

<sup>28</sup> cfr. Daniele Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 27-54.

<sup>29</sup> cfr. *supra*, capitolo quarto.

verranno esaminate nei capitoli successivi, potrebbe essere utile riportare la parte iniziale della conferenza pubblicata sui «Quaderni Piacentini» nel 1981, intitolata ancora una volta *Metrica e biografia*. Il testo risulta decisivo per comprendere il mutamento paradigmatico posto all'altezza degli anni Settanta e Ottanta:

Da sempre siamo informati che invecchiando si avverte tutt'intorno a noi come si vadano dissolvendo le condizioni di esperienza che in gioventù erano state le nostre. Non però ogni epoca si è interrogata con pari intensità sui motivi e sul senso di quei mutamenti o distruzioni; tanto che spesso ne ha dato carico all'età delle arterie, uno dei tanti pseudonimi della natura umana. Da cinquant'anni la nostra lo ha fatto invece con disperata pertinacia, nell'atto medesimo di essere travolta dalla distruzione e gridare per quel che inorridita scopriva di se stessa. Le arterie erano quelle dell'umanità intera e non solo dei suoi vecchi.

Ma tra gli ambiti che per primi hanno attirato l'attenzione non c'è stato quello della scrittura e della lettura. Proprio attraverso il suo perpetuo processo di mutamento e di ritorni periodici esso si proponeva anzi come la sede eccellente della tradizione. Di qui più di un secolo di estetiche e pochi decenni di teoria della scrittura e della lettura. Il ritrovamento dei grandi retorici della scrittura e il riconoscimento dei miti quotidiani che la lettura – del mondo e non solo dei suoi libri – ci veniva porgendo, continuavano a velare la verità divenuta manifesta e, come dicono i giornali, drammatica solo in tempi recentissimi: la demolizione che lettura e scrittura avevano voluto essere, almeno dalla seconda metà del Settecento.<sup>30</sup>

Il primo paragrafo dell'intervento è significativo: evidenzia un salto anagrafico notevole, che avrà un effetto decisivo sulle argomentazioni sviluppate nelle pagine successive, dove l'autore metterà a fuoco nuovi strumenti teorici per descrivere l'esperienza di composizione poetica e il suo rapporto con la realtà e con la storia. Ricompaiono i temi centrali sui quali Fortini continuerà a insistere: su tutti, la necessità di guardare al linguaggio e alle sue trasformazioni in relazione alle strutture e ai nuovi assetti del potere economico. Qualche anno prima dell'intervento egli intitolava la terza sezione della prima parte di *Questioni di frontiera* proprio *Politica e sintassi*.<sup>31</sup> Scegliendo di effettuare una verifica contestuale delle strutture formali del linguaggio – e, nello specifico, del linguaggio poetico –, Fortini si trovava in un certo senso obbligato a verificare la teoria con un presente in continua trasformazione. È il motivo per cui credo sia indispensabile

---

<sup>30</sup> MB, pp. 41-42.

<sup>31</sup> QF, pp. 105-150.

affrontare la riformulazione del concetto di metrica, tenendo conto del mutamento paradigmatico che si verifica nel periodo '70-'80, evidenziando soprattutto le fratture con un discorso precedentemente impostato entro i confini di un diverso assetto sociale.

I tre capitoli che compongono questa terza parte del lavoro ricalcano l'indagine auspicata da Fortini nel primo paragrafo di *Metrica e biografia*, accogliendo un'analisi dedicata rispettivamente al processo di scrittura (capitolo decimo), di traduzione in rapporto di mutualità tra "scrittura" e "ri-scrittura" (capitolo undicesimo), e di lettura (capitolo dodicesimo).<sup>32</sup> Prima di proseguire su questa linea, è necessario tornare sulle ipotesi e le proposte di una nuova metrica elaborate negli anni Cinquanta, riprese nell'intervento di *Metrica e biografia* in una nuova declinazione del discorso sulle strategie di composizione poetica. Il paragrafo che segue ha pertanto un carattere ibrido, situato a metà tra la parte della metrica e quella del ritmo. Esso viene quindi sviluppato al fine di riassumere le posizioni dell'autore e preparare, di conseguenza, le prospettive di lavoro future.

### 10.1 Ripresa della metrica accentuale

Nell'intervento presentato nella conferenza di Ginevra del maggio 1980, Fortini riprendeva l'ipotesi di una metrica accentuale formulata quasi ventiquattro anni prima nei saggi apparsi su «Officina» e su «Paragone».<sup>33</sup> A differenza dei tre scritti sulla metrica degli anni Cinquanta, l'intervento pubblicato l'anno successivo su «Quaderni Piacentini» non verrà accolto in un volume di saggi sulla critica letteraria, forse in virtù del taglio troppo "biografico", a cui fa eccezione il quinto paragrafo dello scritto, interamente dedicato alla ripresa oggettiva della metrica accentuale. Per comprendere il salto di paradigma tra gli anni Settanta e Ottanta, potrebbe essere utile individuare i tratti che

---

<sup>32</sup> Per la traduzione come riscrittura cfr. André Lefevere, *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, Routledge, London and New York 1992 (tr. it. di Silvia Campanini, *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, UTET, Torino 1998). D'altra parte, come ha osservato Irene Fantappiè, un confronto tra le opere di traduzione e le poesie *stricto sensu* di Fortini evidenzia un cortocircuito che consente di oltrepassare la distinzione tra letteratura al primo e al secondo grado, tra *writing* e *rewriting*, tra creazione e ri-creazione, cfr. I. Fantappiè, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini. Sélection e marquage in Il ladro di ciliegie*, Irene Fantappiè, Michele Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, p. 149; cfr. *infra*, capitolo 11.

<sup>33</sup> cfr. *supra*, parte seconda (in particolare, 5.1)

accomunano e separano i primi saggi sulla tecnica di composizione poetica dalla nuova declinazione della metrica nella ripresa degli anni Ottanta.

Il primo elemento dell'intervento che va innanzitutto considerato è la scelta del titolo, *Metrica e biografia*: un'allusione al componimento pubblicato su «Officina» nel settembre del 1955 che stabilisce una linea di continuità rispetto alla «contesa che dura». In questa nuova declinazione del nesso «metrica-biografia» è possibile cogliere la volontà di Fortini di proseguire un discorso ininterrotto in prose e in versi, al fine di sottoporre a verifica storica alcune ipotesi, ora confrontate con una frattura culturale decisiva. L'autore si trova adesso a orientare la propria scrittura di fronte al compimento di un processo di trasformazione sociale ed economica già indagato in *Verifica dei poteri* e che nella raccolta di saggi successiva, *Questioni di frontiera*, è possibile leggere con la lucidità e il rigore che contraddistinguono la scrittura fortiniana.

Il carattere eteronomo della creazione artistica viene confermato insieme alla necessità di collocare l'opera poetica in relazione a un sistema di forze esterne. In una nuova declinazione della formula che negli anni Cinquanta descriveva i rapporti tra metro e ritmo come «allegorie di altre necessità», Fortini può nuovamente affermare che «è impossibile e suicida separare le condizioni della scrittura e della lettura dalla riproduzione materiale della esistenza biologica, dunque dal principio di realtà o, per essere meno chiari ma più allusivi, dai modi e dai rapporti di produzione».<sup>34</sup>

Le differenze rispetto ai saggi degli anni Cinquanta sono tuttavia notevoli: la più evidente riguarda la *dispositio* argomentativa del saggio. Alla questione della metrica accentuale viene infatti riservato un solo paragrafo di *Metrica e biografia* – il quinto dei sei che lo compongono – preceduto dai quattro che descrivono le modalità compositive della poesia e la relazione dell'esperienza poetica con la costruzione biografica. Rispetto ai saggi di quasi venticinque anni prima, lo stile della scrittura è anch'esso mutato. L'autore smussa i toni più assertivi, di «perentorietà affermativa»,<sup>35</sup> abbandonandosi a una prosa ora più distesa, quasi “narrativa”, autobiografica (complice anche il carattere “orale”

---

<sup>34</sup> «Anzi, che senza quella inseparabilità non si danno interpretazione né informazione. Ho sempre saputo che una parentela c'era, e di alto grado, fra i contratti sindacali dei nostri anni e il modo di intendere una canzone del Petrarca; come pure fra il grado di manipolazione delle procedure cognitive indotto dai consumi contemporanei e le scelte lessicali e sintattiche delle frasi che sto pronunciando», MB, pp. 42-43; cfr. anche *supra*, 1.3.

<sup>35</sup> cfr. F. Fortini, *Lettera a Mengaldo*, Milano, 29 novembre 1987, AFF, cart. 66, c. 3.

dell'intervento, destinato ad essere letto di fronte a un pubblico di studenti). Il tono più cauto è riflesso dalla scelta dei verbi, che rispecchiano una volontà di ridefinire le categorie di un ragionamento che deve essere verificato in un tempo non immediato. Si leggono espressioni come «mi pareva», «mi sembrava di cogliere», «mi pare possibile affermare», che fanno presentire non ancora una *palinodia*, ma almeno una revisione rispetto alle ipotesi precedentemente elaborate:

Mi pareva che fosse in corso una transizione da una metrica fondata sulla prevalenza dell'isocronismo sillabico ad una (analoga alla anglosassone) fondata sulla prevalenza dell'isocronismo accentuale. Mi sembrava di cogliere, nella pratica metrica di molti autori, la tendenza a costruire il verso sulla alternanza di momenti forti e di momenti deboli, dove il numero di questi ultimi fosse per avere sempre minore importanza.<sup>36</sup>

La revisione rispetto alle ipotesi del '57-'58 diventa necessaria a fronte della pubblicazione di saggi e analisi teoriche di altri autori che andavano in tutt'altra direzione rispetto alle ipotesi fortiniane, e con i quali il poeta doveva fare i conti. Il primo saggio – che Fortini non cita esplicitamente («come poi altri credette di scorgere») – si riferisce quasi certamente alla lettura metrica delle *Ceneri di Gramsci* condotta da Walter Siti in un articolo uscito nel 1972 su «Paragone», in seguito citato e ridiscusso dall'autore nel volume del '93 dedicato a Pasolini.<sup>37</sup> L'altro è lo studio di linguistica di Pier Marco Bertinetto dove quest'ultimo discuteva esplicitamente le ipotesi fortiniane, rilevando lo scarto tra le strutture prosodiche dell'italiano e le strutture metriche.<sup>38</sup>

Come abbiamo visto nel capitolo dedicato alla metrica accentuale, nel 1979 Bertinetto aveva potuto discutere con Fortini, in sede epistolare, sul problema della metrica, esponendo all'autore una certa perplessità sulla reale incidenza o esistenza della «memoria collettiva che la nostra cultura sembra palesare in generale»,<sup>39</sup> pilastro concettuale dell'ipotesi fortiniana. Il linguista spostava «ai posteri» la verifica della validità e la certezza di un'affermazione della norma, promettendo di avviare una ricognizione più “scientifica” della questione in un programma di ricerca accademico sulla metrica del Novecento a

---

<sup>36</sup> MB, p. 64.

<sup>37</sup> Walter Siti, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», XXIII, 270, agosto 1972, pp. 9-61; cfr. AP, p. 83 (cfr. *supra*, 8.2).

<sup>38</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Quaderni degli studi grammatica italiana, Firenze 1981; cfr. *supra*, 5.3.

<sup>39</sup> P. M. Bertinetto, *Lettera a Fortini*, Torino 03 febbraio 1979, in AFF, *cart.* 32, c. 3.

partire dalle testimonianze dei poeti, gli unici in grado di dire «come il verso sia inteso da parte di taluni che vivono dal di dentro l'esperienza della creazione».<sup>40</sup> Quest'ultima affermazione non deve essere stata indifferente a Fortini, che l'anno successivo strutturerà il suo nuovo intervento sulla metrica a partire dalla descrizione "biografica" dell'esperienza di composizione poetica. Tra i due termini del titolo, il peso argomentativo viene spostato sul secondo. A conclusione dell'unica lettera indirizzata a Fortini conservata presso l'Archivio di Siena, Bertinetto dichiarava:

La mia impressione è che, accanto alla posizione da lei (ed altri) espressa, ve ne siano altre contrastanti. Un indizio in questo senso mi sembra legato all'indubbia persistenza di suggestioni (o "cavità") pavesiane negli anni in cui lei scriveva quei saggi. Si tratterà allora di verificare quanto diffuse siano tali suggestioni, anche in senso diacronico. Ma quel che sto dicendo non è neanche un'ipotesi di lavoro: è solo un presupposto metodologico.<sup>41</sup>

Nell'intervento degli anni Ottanta, Fortini non intende tuttavia rinunciare alla sua lettura. Dopo aver citato lo studio di Bertinetto – secondo il quale è possibile concludere che nella lingua italiana non esiste in italiano «alcun reale fondamento per edificare una metrica di tipo tonico-sillabico» –, il poeta rispondeva che certo, non si può probabilmente edificarla, «ma praticarla la si pratica e come».<sup>42</sup> Nell'affermazione perentoria di Fortini è possibile cogliere una seconda differenza macroscopica rispetto ai saggi degli anni Cinquanta. In questa nuova "variazione sul tema", non è il ragionamento a dettare i termini di una pratica compositiva, bensì, viceversa, è la pratica a fornire i termini di una regola di composizione. D'altronde, la nuova impostazione retorica del discorso sulla metrica trova analogie importanti con il modo di impostare un confronto tra intellettuale e società che Fortini aveva condotto qualche anno prima nei saggi di *Questioni di frontiera*.

Rispetto alla pianificazione culturale degli anni Cinquanta e Sessanta, all'organizzazione autonoma degli intellettuali che si opponeva alla forma prescrittiva del

---

<sup>40</sup> «Se la struttura prosodica dell'italiano sta davvero mutando, questo lo potranno sapere con certezza solo i nostri posteri. Le uniche nostre certezze, al momento, sono costruite dalle testimonianze dei poeti, come la sua. Altro non sono in grado di affermare. Sto programmando di avviare degli studenti a compiere una sistematica ricognizione sulla metrica del Novecento: se riuscirà nel mio intento, fra qualche anno mi azzarderò a dire qualcosa, ma fondandomi su dati di fatto», *ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> MB, p. 65.

partito,<sup>43</sup> vengono adesso sollecitate nuove azioni collettive fondate su una strategia concertata di mutamento e di contestazione. Le analisi delle forze in campo e le proposte di lavoro devono superare i confini delle singole esistenze in vista di una scelta di gruppo non più pianificata sul modello dei decenni precedenti. Si tratta di effettuare una scommessa giocata ai margini delle maggioranze, nella mutata consapevolezza, resa evidente da decenni di “sconfitte”, che «ogni odierna organizzazione della cultura o d’altro è destinata ad essere travolta al primo salto qualitativo del domani».<sup>44</sup> Una consapevolezza che esclude un certo modo di organizzare la lotta, ma che costringe allo stesso tempo a riformulare una strategia che punti a «una rivoluzione di tutti ad opera di tutti, del funzionamento dell’ufficio come della officina e della banca, del modo di scrivere una lettera come del modo di insegnare una lingua straniera, della redazione di una rivista come della tecnica di argomentazione di un manuale scolastico»,<sup>45</sup> accompagnata da una «scelta di campo motivata meglio che si può»,<sup>46</sup> in un rapporto non troppo vago tra *sintassi* e *politica*.

In altri termini, secondo Fortini, la critica all’industria culturale e al potere socioeconomico del capitalismo avanzato non andava declinata soltanto come sociologia del consumo e dei consumatori; essa doveva essere accompagnata da una pressante critica della produzione e dei produttori.<sup>47</sup> È all’interno di questo orizzonte di prassi che egli situa il suo lavoro di saggista e di poeta, alla cui produzione di opere in prosa e in versi deve precedere un’indagine sui linguaggi e sulle forme, sulla scrittura e sulla metrica. In un articolo della fine del 1969 intitolato *Contro il rumore*, Fortini poteva già scrivere, in questa direzione, con uno stile ancora impregnato dei saggi di *Verifica dei poteri*:

Ogni volta che nel nostro paese si presenta la possibilità di discorrere della comunicazione non-specialistica, ossia del linguaggio medio della persuasione e dell’informazione, gli addetti ai lavori scantonano o parlano d’altro. *Tutti seguitano a credere che l’elaborazione e fondazione di un linguaggio, di una retorica e di una metrica sia questione di poco momento o non riguardi la Rivoluzione. [...] Invece, per combattere la barbarie che abbiamo di fronte, è necessario che la notizia vera e la parola rossa*

---

<sup>43</sup> cfr. *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana*, «Ragionamenti», anno I, n. 5/6.

<sup>44</sup> QF, p. 123 (c. vo dell’autore).

<sup>45</sup> QF, p. 140.

<sup>46</sup> QF; p. 123.

<sup>47</sup> QF, p. 134.

siano anche *un altro linguaggio*; che i rapporti fra le parole e i periodi, i loro ritmi, le strutture delle forme di argomentazione e di rappresentazione si oppongano punto per punto a quelli degli «altri» e siano invece coerenti fra loro secondo un disegno e una scelta, nell'autorità di un pensiero coerente.<sup>48</sup>

All'intellettuale a cui era stato definitivamente negato il «mandato sociale» spettava adesso il compito di valutare quali forme e quali contenuti avessero il massimo di efficacia al fine della mobilitazione intellettuale e politica delle masse, poiché in possesso di capacità tecniche specifiche di persuasione letteraria; o anche solo ad «accendere una serie ininterrotta di contraddizioni» tentando di realizzare gli stessi fini pur risiedendo nelle strutture esistenti della società.<sup>49</sup> Il compito di una critica al linguaggio a partire dalle strutture esistenti viene pertanto proseguito anche sul piano della composizione poetica, in una nuova indagine sulle scelte formali di organizzazione metrico-retorica del discorso in versi. Nonostante dunque le analisi linguistiche di Bertinetto, Fortini conferma la sua ipotesi sul verso per accenti, ma è costretto, a distanza di quasi venticinque anni, a ridimensionarne la portata. Un ridimensionamento visibile sia sul piano strutturale, interno cioè alla configurazione del verso accentuale all'interno della morfologia di ogni singolo componimento; sia su quello contestuale, ovvero in relazione ad altre esperienze compositive.

Sul primo versante, Fortini insiste ancora sulla possibilità di individuare costanti metriche che determinano un'attesa in poeti di età assai diversa tra di loro; ma ammette adesso un margine di arbitrio maggiore rispetto ai saggi precedenti. L'impressione è che prevalga, in questa ulteriore ripresa delle teorie sulla metrica, un atteggiamento meno "ideologico" rispetto al tono assunto negli anni Cinquanta. In altri termini, Fortini non cerca più di costituire una *koiné* metrica, ma di descrivere una situazione da cui ricavare una visione di insieme che porti a stabilire un legame tra produzione delle opere in versi e mutazioni del contesto socioeconomico. Gli esiti di questo mutato atteggiamento risultano del resto più convincenti.

La scelta degli autori presentati per esemplificare la tendenza accentuale è interessante. Si tratta di campionature della produzione in versi italiana dell'ultimo decennio, di poeti

---

<sup>48</sup> QF, p. 89.

<sup>49</sup> QF, p. 138.

che potevano aver praticato, inizialmente, misure distanti da un verso a isocronismo tonico. Il primo autore utilizzato a scopo esemplificativo è il Montale degli anni Settanta, di cui Fortini propone la lettura di *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe*, pubblicato nella sezione *Xenia II* di *Satura* (1971):

L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe,  
il cornetto di latta arrugginito ch'era  
sempre con noi. Pareva un'indecenza portare  
tra i similori e gli stucchi un tale orrore.  
Dev'essere al Danieli che ho scordato  
di riporlo in valigia o nel sacchetto.  
Hedia la cameriera lo buttò certo  
nel Canalazzo. E come avrei potuto  
scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?  
C'era un prestigio (il nostro) da salvare  
e Hedia, la fedele, l'aveva fatto.<sup>50</sup>

L'intera raccolta è di per sé problematica dal punto di vista metrico e significativa per la storia letteraria del secondo Novecento italiano.<sup>51</sup> Sebbene siano ancora presenti endecasillabi nascosti all'interno di versi che il poeta allunga deliberatamente – v. 2 «il cornetto di latta arrugginito»; v. 3 «sempre con noi. Pareva un'indecenza»; v.4 «similori e gli stucchi un tale orrore» – è possibile secondo Fortini individuare una scansione a tre o a quattro *ictus* principali. A differenza del saggio comparso su «Officina» nel 1958, Fortini ammette adesso «un margine di incertezza che dà libertà di dizione», a seconda dell'enfasi logica che si vuole attribuire al verso. La scelta di tre o quattro accenti sarebbe pertanto affidata al lettore, con la conseguenza di attenuare il potere normativo dello schema elaborato negli anni Cinquanta, in funzione di criteri di lettura più “soggettivi”, dettati da elementi secondari che indirizzano la dizione. Il criterio dell'isocronismo tonico, necessario per ricavare la fisionomia di una metrica accentuale e per stabilizzare

---

<sup>50</sup> Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 307.

<sup>51</sup> cfr. «*Satura*» nel 1971, in NSI, pp. 103-124 (ora in E. Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, con un saggio di Romano Luperini e uno scritto di Franco Fortini, Milano, Oscar Mondadori 2009); cfr. anche P. V. Mengaldo, *Primi appunti su «Satura»*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 357-38; cfr. anche Maria Antonietta Grignani, *Prologhi ed epiloghi: sulla poesia di Eugenio Montale*, Longo, Ravenna 1987.

l'architettura verticale dell'ordine discorsivo, viene ancora affermato da Fortini, subendo tuttavia un indebolimento notevole.

Nell'esempio successivo, l'oscillazione del numero di accenti all'interno di un verso si fa più marcata. In *Un posto di vacanza* di Sereni, lo scheletro di un endecasillabo risulta ormai irriconoscibile rispetto a quanto accadeva per i componimenti precedenti dello stesso autore. Agli otto versi iniziali della prima sezione che ruotano attorno all'asse endecasillabico, seguono segmenti più lunghi che Fortini iscrive entro un modello ad alternanza irregolare di tre o quattro accenti forti. La stessa incertezza viene mostrata per i versi di Giudici, di Bertolucci e di Orelli presentati come esempi successivi, ai quali è affiancato un testo di Nanni Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*. In quest'ultimo, l'esigenza di una metrica per accenti verrebbe confermata, secondo Fortini, dal taglio della parola a fine o a inizio verso, che assume «la funzione estraniante di evidenziare l'arbitrio metrico ed indurre una lettura stridula, non-naturalistica e non-espressiva».<sup>52</sup>

Il ridimensionamento della proposta metrica avviene anche in termini contestuali, relazionali. Benché posta al centro come maggioranza “statistica”, la metrica accentuale viene adesso indicata come una tra le tante alternative di composizione elaborate nell'ultimo ventennio poetico. La nuova lettura del fenomeno tiene conto della pluralità di esperienze e di linee compositive volte alla costituzione di un «verso necessario»,<sup>53</sup> che mira cioè a superare l'impoverimento delle potenzialità espressive del verso libero internazionale. Accanto alla tendenza “maggioritaria” della metrica accentuale si dispiegherebbero per Fortini due “ali”, che egli verifica in base alla frequenza statistica di opere e autori raccolti nell'antologia di Antonio Porta, pubblicata in quegli anni per Feltrinelli.<sup>54</sup> Da una parte è possibile dunque riscontrare la tendenza isosillabica tradizionale, prevalente su quella tonica; ma questa è così rara che soltanto tre degli ottantacinque autori presenti nell'antologia di Porta utilizzano sequenze di endecasillabi, per età anagrafica e appartenenza a una generazione (gli ottantenni Betocchi e Solmi) o

---

<sup>52</sup> MB, p. 68.

<sup>53</sup> Giuliano Mesa, *Il verso necessario*, in Andrea Inglese, Gian Paolo Renello, Giuliano Mesa (a cura di), *Ákusma: forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000, pp. 243-255.

<sup>54</sup> AA. VV., *Poesia degli anni settanta*, introduzione, antologia e note ai testi di Antonio Porta, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.

per scelta ponderata, come negli *ipersonetti* del «carnevalesco» Zanzotto. Dall'altra, egli individua un'area vastissima che sembrerebbe abbandonare qualsiasi parvenza di verso, "limitandosi" a una scansione fondata sulla pausa grafica o sulla misura del versetto originato dalla traduzione della Bibbia. Si tratta di versi liberi (tra cui l'autore include le ultime raccolte di Pasolini, Sanguineti, l'opera recente di Zanzotto, Pagliarani, Luzi, Sereni...) la cui libertà è da intendersi per Fortini nel vero senso della parola, dove non è più riscontrabile l'intenzione di creare un'attesa nel lettore – caratteristica principale della concezione della metrica per Fortini – se non nel fattore ultimo di metricità dato dalla cesura a fine verso, *l'a capo*, unico elemento in grado di «riorganizzare retroattivamente il segmento», introducendo pause e cesure. Mancherebbe insomma, in questa seconda tendenza maggioritaria, il criterio di isocronismo verticale. Questo non significa tuttavia che altri e diversi elementi della composizione non debbano essere ricercati nella costruzione formale e nell'ordinamento metrico dei componimenti. Fra tutti, Fortini segnala come il più importante il criterio della divisione strofica.

Al tradizionale versetto biblico, entrato nell'orecchio poetico italiano sin dalle traduzioni di Tommaseo e poi ripreso dai vociani fino alla prosa lirica o al poema in prosa, Fortini affianca l'esperienza della «poesia visiva». Per quest'ultima – che egli retrodata al futurismo, nonché all'Ungaretti della prima raccolta – non è più possibile individuare un criterio di ordine metrico nell'isocronismo sillabico o tonico. L'elemento che regola la composizione è dato dalla stessa disposizione tipografica, che assume la funzione di «medium legante».<sup>55</sup>

Il corollario di queste ultime considerazioni ha conseguenze notevoli sull'intera teoria metrica fortiniana. Riconoscendo una nuova area di composizione strutturata a partire dal bianco tipografico e dalla distribuzione irregolare delle strofe, Fortini era ben consapevole dell'impovertimento del significato attribuito tradizionalmente alla nozione di "metrica" nella sua accezione "numerica". Bisognava pertanto elaborare una nuova teoria della composizione in versi e dotarsi di nuove metodologie a partire dalla critica delle nozioni in uso. Negli stessi anni, Henri Meschonnic stava compiendo – ma con differenze notevoli rispetto alle riflessioni fortiniane – un'operazione simile nella sua *Critica del ritmo*, partendo dall'esigenza di indagare i criteri di organizzazione formale del

---

<sup>55</sup> MB, p. 70.

componimento poetico a partire da elementi fino ad allora poco considerati dal punto di vista semantico.<sup>56</sup> Fra tutti, proprio quel bianco tipografico che Fortini individuava come fattore metrificante, privato tuttavia del significato canonico che decenni di estetica dell'indicibile e del vuoto di memoria mallarméana gli avevano attribuito. Per fissare questa transizione – che l'autore di *Metrica e biografia* riconosce ma a cui non fa seguire nessuna revisione terminologica, rimanendo al contrario fedele alla nozione occidentale di metrica – è bene riportare il passaggio dell'intervento in cui Fortini accenna al problema di un'organizzazione formale diversa dall'ipotesi da lui stesso elaborata e che può risultare feconda nel momento in cui non è più possibile misurare aritmeticamente sillabe o accenti nel verso:

Ma con questo sommario accenno agli organismi strofici e al sistema di segnali visibili che strutturano o tentano di strutturare testi i quali rifiutano, oltre alle norme dell'isosillabismo, anche quelle delle ricorrenze accentuative, siamo pervenuti all'area che non può più essere detta metrica, quella delle *figurae elocutionis* che, negli ultimi decenni, intervengono nei confronti della struttura metrico-prosodica con funzione di vera e propria supplenza. Ripetizioni dell'eguale (*geminatio, reduplicatio, gradatio*), ripetizioni a distanza (anafore, epifore), figure di accumulazione, figure *per detractionem* o *per ordinem*, per non parlare di allitterazioni, omoteleuti ecc. creano una embricatura di rimandi, ritorni, ripetizioni, ricorsi.<sup>57</sup>

Così facendo, Fortini poneva – certo, in negativo – l'esigenza di elaborare una terminologia che andasse oltre il netto dualismo metro-ritmo. Sulla scorta di Benveniste e di Hopkins, Meschonnic potrà parlare di «organizzazione del movimento di una parola

---

<sup>56</sup> cfr. *infra*, 11.3.

<sup>57</sup> MB, pp. 70-71; cfr. anche UDI, p. 318: «La prevalenza, sottolineata dalla critica contemporanea, dei valori del significante in poesia e l'influenza che questo fenomeno ha avuto sulle strutture e sulle procedure metriche rientrano in un discorso molto importante ma anche molto delicato. Sinteticamente: quanto più si attua un superamento non soltanto della metrica tradizionale, ma anche della oggi vulgatissima forma metrica che consiste nell'assunzione di un verso a tre, quattro, ed eccezionalmente cinque accenti forti intorno a cui si raggruppano gli altri – una metrica dunque di carattere non più sillabico, ma accentuativo – e quanto più si abbandona qualsiasi riconoscibile attesa e costanza metriche, la forte accentuazione data al significante – alle figure di ripetizione, agli elementi fonici e fonosimbolici del discorso ecc. – opera una supplenza nei confronti della metrica; tende diciamo, a sostituire la funzione metrica. Effettivamente, il meccanismo di regolazione che era ed è tuttora propriamente metrico viene talvolta sostituito da una visibile prevalenza di elementi fonosimbolici. In questo caso, quello che si perde da una parte viene recuperato dall'altra: ad un basso quoziente fonosimbolico può spesso, anche se non necessariamente, corrispondere una forma metrica abbastanza rigida; ad una forma metrica abbastanza lassa o inesistente tende a corrispondere, al contrario, un elevato quoziente di elementi fonosimbolici».

nel linguaggio»,<sup>58</sup> proponendo una nuova sfumatura del termine di “ritmo”. D’altra parte, è bene ricordare che Fortini non utilizzerà mai il concetto di “ritmo” per riferirsi a questa nuova visione della forma poetica, per lui ancora associato a un’estetica dell’immediatezza e a scelte etiche lontane dal proprio modo di intendere la realtà e i conflitti politici e sociali. Egli continuava piuttosto a riferirsi a una definizione di “ritmo” “numerica”, “platonica”, di alternanza di tempi forti e tempi deboli.<sup>59</sup> Tuttavia, come vedremo meglio più avanti, il ritmo viene assunto da Meschonnic come *configurazione* e non come impulso soggettivo e vitalistico; un’accezione dello stesso termine che il poeta francese faceva rientrare – insieme alla traduzione – all’interno di una pratica della scrittura materialistica e dialettica, dove la prassi non viene mai orientata da una teoria egemone, ma che al contrario la destituisce antepoendo alla teoria il momento critico. In definitiva, durante questa nuova riflessione sulle forme poetiche italiane a partire dalla metrica, Fortini mette in luce i limiti della misura nell’elaborazione teorica del verso. Va tuttavia precisato che tale limite è da situarsi in un ordine epistemologico e teorico, e non di prassi poetica. La metrica verrà ancora da lui percepita come un meccanismo straniante necessario, pur includendo sotto la nozione di “metrica” ulteriori costituenti morfologici incaricati di sorreggere l’organizzazione discorsiva di un componimento in versi.

La stessa ipotesi di un collegamento sotterraneo esistente tra evoluzioni metriche e trasformazioni sociali – elemento teorico fondamentale nei saggi della fine degli anni Cinquanta – vede nell’intervento di *Metrica e biografia* un parziale indebolimento. Qualche anno dopo l’intervento di Ginevra, la stessa concezione «figurale» delle forme metriche verrà addirittura rigettata dall’autore in una vera e propria *palinodia* delle ipotesi sociologiche dei primi saggi. In una lettera indirizzata a Mengaldo del 29 novembre 1987, Fortini poteva confessare uno scarto tra posizioni teoriche e componimenti in versi, diventato ormai «problematico e persino incomprensibile». Gli scriveva:

---

<sup>58</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, p. 26 (tr. it. di Fabio Scotto e Vanessa Kamkhagi, *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, in «Testo a fronte», 26, I sem. 2002, Marcos y Marcos, Milano p. 25); cfr. anche H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

<sup>59</sup> Ancora in un’intervista dell’11 marzo 1982, Fortini definiva le sequenze ritmiche di una poesia come «ricorrenze degli accenti forti», in UDI, p. 725.

La condizione precaria dei miei giudizi, tu la chiami dialettica. Questa vorrei fosse ma sento di non meritarsela. Dovrei aver ricevuta una formazione meno nebulosa. Non per aumentare il tasso di velocità dialettica: per spostarne i termini. Da una parte, mi ossessiona (non teoricamente ma nella pratica) la questione del vettore della comunicazione, della procedura e forma del paesaggio, di quel che si scrive, ai destinatari. Gli scorsi vent'anni hanno condotto quelle procedure a un grado di efferatezza quale Adorno aveva solo intraveduta. [...] Quanto alla faccenda della «figura» sociale delle forme metriche si tratta di una mia vecchia sciocchezza: oggi non dubito che l'evoluzione delle forme metriche debba, almeno nel breve periodo, situarsi nell'ambito di una storia delle tendenze letterarie, in larga misura autonoma da quella dei rapporti sociali. Nel 1957 la nuova legalità metrica mi veniva di fatto di soporla come precedente da mutamenti linguistici, un po' come ieri Bertinetto qualche anno fa cautamente parlava, per l'italiano, di lento passaggio da una struttura sillabico-accentuativa a una accentuativo-sillabica; oggi mi rendo conto che, in metrica, si danno battute di arresto, inversioni di tendenza o situazioni di stallo e di eclettismo non riconducibili ai caratteri «geologici» dei mutamenti linguistici propriamente detti.<sup>60</sup>

Tuttavia, ancora negli anni Ottanta, la metrica – e, per mezzo di questa, la forma – si collega per Fortini con la «promessa di riuso» contenuta nell'espressione letteraria, strettamente collegata a una «promessa extra e meta-letteraria di ripresa, di ripetizione e di durata».<sup>61</sup> Essa si presenta pertanto come una garanzia di storicità, di dialogo con un interlocutore in grado di riconoscere nella forma un contenuto sedimentato che sopravvive nella scrittura e nella lettura all'interno di una tradizione. Anche su quest'ultimo punto è possibile ricavare un'ulteriore differenza rispetto ai saggi degli anni Cinquanta. In *Metrica e biografia* Fortini smette di fare appello a una collettività orizzontale – ovvero dell'immediato presente ora ridotto ad assoluto tempo dell'oblio –, rivolgendosi piuttosto a un interlocutore venturo con il quale è necessario da subito stabilire un legame.

La stessa esigenza di configurare nella scrittura una necessità metrica viene giustificata da Fortini ancora come un rifiuto etico della libertà soggettivistica e apparente dell'arbitrio, del sogno spiritualistico e ribellistico delle avanguardie, ovvero dell'illusione di non avere ostacoli non soltanto in ragione dell'«illustre banalità» secondo la quale nessun metro è «libero» per un vero poeta, ma perché, «esattamente come per tutte le figure del discorso, ogni organismo metrico-prosodico non può esistere fuor di un

---

<sup>60</sup> F. Fortini, *Lettera a Mengaldo*, Milano, 29 novembre 1987, AFF, cart. 66, c. 2-3.

<sup>61</sup> MB, p. 72. Il concetto di riuso (*Wiedergebrauch*) è – come abbiamo visto – di Lausberg (cfr. *supra*, 7.2).

consenso dei destinatari, fuor di una attesa; altrimenti non può darsi né dissenso né frustrazione dell'attesa». <sup>62</sup> Resta tuttavia uno scarto nella composizione che deve essere indagato utilizzando uno strumento differente rispetto a una metrica che nella misura mostra i suoi limiti: un nuovo modello di pensiero che porti – senza confondere libertà con immediatezza – a una nuova coscienza di impegno, finalizzata al recupero della *realtà* in una lotta contro l'appiattimento dell'esistenza alla dimensione dell'apparenza e del consumo.

Il salto di paradigma tra reale e virtuale all'apice di un momento storico dove la fase avanzata del capitalismo tecnologico è ormai evidente viene registrato nei versi di un componimento del 1985, composto da tre sestine iniziali, alle quali l'autore fa seguire una strofa di otto, di nove e di dieci versi. Dopo la pubblicazione su *L'ospite ingrato*, Fortini inserirà il testo nell'ultima antologia dei *Versi scelti. 1939-1989*, per collocarlo poi alla voce «Realtà» di *Non solo oggi*. <sup>63</sup> Il testo anticipa alcune linee che proveremo a sviluppare nel paragrafo che immediatamente segue:

La città di cui sto parlando non esiste,  
è un'idea della ragione e della volontà.  
Nella speranza di essere compreso  
la chiamo con un nome sconosciuto.  
I suoi viali si aprono nel vuoto.  
Le sue posterie sono aperte fino a tardi.

Anche i nomi degli amici sono finzione.  
Chi è vivo, di loro, chi è morto? Probabilmente  
sono scarabei di lapislazzulo  
nei musei o voci di repertori,  
fotografie, carta, propine di esami.  
O, col pianto in gola, dormono nel pomeriggio.

Sì, sono stato a Gela una volta.  
Un'altra volta persino a Roubaix.  
Sono vissuto alcuni mesi a Roma.  
Tutto questo significa ben poco.  
Accorgersi che nella mia mente affaticata  
l'idealismo trionfa, è impressionante.

---

<sup>62</sup> MB, p. 73.

<sup>63</sup> NSO, pp. 239-240.

Le dattilografie mettono la copertina sulla contabile.  
I gatti si occupano dei fatti loro.  
Nel garage puliscono i carburatori. Questa  
è la realtà. Se lasci cadere un giornale  
esso volteggia e raggiunge le ortensie.  
Non vuoi abbandonare la sintassi.  
La finzione è l'ultima speranza.  
Qualcuno telefona, hai l'ansia nella voce.

La storia – torni a spiegargli – è tutta la realtà.  
E invece non è vero.  
Parli per farti coraggio.  
Hai difficoltà a leggere.  
I rumori familiari  
avvertono che viene cena  
e così sarai liberato.  
Al Cinema Cristallo una pellicola di guerra,  
alla televisione un dibattito animato.

Il dovere di Schiller è di resistere.  
Dante si ostina su di una rima difficile.  
Ecco perché gli amici sono divenuti nomi.  
Ecco perché nei sogni vedi solo carri di morti.  
Ecco perché puoi dire «Torino» ma non esiste  
nessuna città con questo nome  
e anche esistesse non te ne importa.  
Parli al plurale solo per ammonire  
i figli a non inciampare nei gradini. Tutto è  
tremendo ma non ancora irrimediabile.<sup>64</sup>

## 10.2 La qualità della durata

Per spiegare il mutamento che avviene in questa nuova fase di elaborazione teorica sulle modalità compositive è opportuno ripercorrere i punti di *Metrica e biografia* precedenti al paragrafo dedicato alla ripresa della metrica accentuale. Dopo aver introdotto le linee di ricerca e le lacune di una teoria sulle forme di produzione e di ricezione di un'opera letteraria, Fortini insiste ancora sulla necessità di situare l'interpretazione di un'opera poetica all'interno di un sistema di tensioni di dominanti e di dominate. Il suo discorso "sociologico" si riallaccia a una linea che da Lukács arriva fino

---

<sup>64</sup> OI, p. 1121-22; poi in VS, p. 338; con il titolo *Realtà* e l'aggiunta della data in calce: «1985», in NSO, pp. 239-40.

a Sartre e ai francofortesi, dai quali Fortini intendeva in parte distanziarsi nel «cammino», non nella «direzione», pur riconoscendone la “genealogia”.<sup>65</sup>

Secondo Fortini, la lesione e i mutamenti culturali degli ultimi decenni non sarebbero venuti dalle trasformazioni dei modi di scrittura e di lettura, bensì dalle loro condizioni. Alla ricerca sociologica, egli affianca adesso una persuasione non declinabile in termini strettamente “scientifici”, ma ascrivibile piuttosto a indimostrabili esperienze personali. Il passaggio da un punto di osservazione “oggettivo” – caratteristico dei saggi degli anni Cinquanta – a una visione che tiene adesso conto dell’elemento più spiccatamente biografico, è evidente sin dall’inizio dell’intervento discusso nella conferenza di Ginevra. Il «salto di paradigma» che condiziona anche *Metrica e biografia* viene suggerito dall’autore qualche anno prima alla voce «Classico» redatta per l’Enciclopedia Einaudi nel 1978:

L’armonia fra le contraddizioni, l’equilibrio fra sentimento e ragione, la serenità temperata dalla coscienza di quella somma di tragedie individuali e collettive che è la storia umana, la ricerca dell’oggettività, la postulazione della totalità come orizzonte dell’«essenza umana»: queste furono certo le formule fondamentali la cui realizzazione, secondo il pensiero socialista, era il mandato della classe operaia. Questa fu certo considerata dai classici del marxismo, per un secolo, come l’ipotesi umana successiva alla distruzione della società divisa in classi. Tale immagine e proposta non è sopravvissuta, oggi sembra, alle forme recenti di sviluppo delle forze imperialistiche e alle recessioni delle rivoluzioni comuniste; o, per meglio, ha rivelato quanto fosse subordinata ad un’idea di umanità eurocentrica, di tipo greco-cristiano e cristiano-borghese...<sup>66</sup>

La persuasione – non interamente dimostrabile se non in termini di *percezione* – che le trasformazioni delle condizioni di scrittura e di lettura siano andate trasformandosi insieme ai cambiamenti socioeconomici viene sintetizzata da Fortini in un concetto attorno al quale egli sviluppa l’intero saggio di *Metrica e biografia*: la «qualità della durata». Per contestualizzare l’espressione all’interno di una frattura storica che influenza la poetica dell’autore, è forse opportuno riprendere sinteticamente l’espressione già introdotta nelle pagine del sesto capitolo di questo lavoro.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> *Quindici anni da ripensare* (settembre 1984), IN, p. 224.

<sup>66</sup> *Classico*, NSI, p. 273 (cfr. anche *Enciclopedia Einaudi*, Tomo III, Torino 1978, pp. 192-202).

<sup>67</sup> Cfr. *supra*, 6.2.

Fortini sviluppa il concetto di «qualità della durata» collocando sullo sfondo il rapporto proporzionale fra *attenzione* e *volontà*, nei termini impostati da Simone Weil e da Malebranche; ma anche, del suo contrario, ovvero fra *disattenzione* e *abbondanza o spreco*.<sup>68</sup> Come si ricorderà, per Weil i due termini risultano antitetici, dal momento che un eccessivo volontarismo o soggettivismo porterebbe a contrastare la predisposizione attiva dell'anima verso la conoscenza – per Weil, verso Dio – come tensione dell'animo (*animus attendere*). Fortini interpreta il concetto in termini “materiali” e lo applica all'esperienza della scrittura e della lettura, ricordando le riflessioni di Proust sulla durata o tempo interiore e sul rapporto tra realtà e attenzione. Rispetto allo scrittore francese, però, Fortini esamina la mutazione della *durata* in termini marxisti, in relazione allo sviluppo dei modi e dei tempi di produzione, nonché alla loro incidenza sulle esistenze di ognuno, che si proietta, di conseguenza, sull'esperienza di scrittura e di lettura. Posto di fronte a un futuro distopico dove dal mondo fossero scomparsi tutti i libri, in un'intervista del 31 marzo 1984 egli dichiarava:

Un futuro così non lo voglio. Ma devo aggiungere subito che mi è diventato sempre più difficile leggere. Il tritacarne psicologico dentro il quale siamo entrati, rende ardua, pesante la durata della lettura.<sup>69</sup>

In un ordine schizofrenico di produzione e di consumo, le “cose” compulsivamente riproducibili non sono fatte per durare; o meglio, non sono fatte nemmeno per deperire. Gli oggetti materiali si rompono e si sostituiscono; a volte si cambiano senza neanche aver avuto il tempo di romperli. In questa prospettiva, anche le trasformazioni della metrica – in quanto forma in una tradizione e in rapporto diretto con un ordine di tempo – vengono inserite da Fortini nell'ordine di mutamenti e cause che riguardano la nostra *durata* (il

---

<sup>68</sup> Malebranche viene con molta probabilità citato da Fortini in ragione della lettura di Maurice Merleau-Ponty, *L'«attention» et le «jugement» (chapitre III)*, in Id., *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris 1945 (tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2012<sup>5</sup>, pp. 63-64), testo di riferimento dell'intervento di *Metrica e biografia*. Cfr. in particolare, *ivi*, p. 59: «Anche se ciò che noi percepiamo non corrisponde alle proprietà oggettive dello stimolo, l'ipotesi di costanza obbliga ad ammettere che le «sensazioni normali» sono pur sempre date. Occorre dunque che esse passino inosservate, e si chiamerà attenzione la funzione che le rivela, come un proiettore illumina gli oggetti preesistenti nell'ombra. L'atto di attenzione non crea dunque nulla, ed è un miracolo naturale, come diceva pressappoco Malebranche: tale miracolo fa appunto scaturire le percezioni o le idee capaci di rispondere alle domande che io mi ponevo».

<sup>69</sup> UDI, p. 352.

tempo interiore) con un tempo affidato a un nuovo assetto sociale definito dal modello del capitalismo avanzato. La vera differenza rispetto ai saggi degli anni Cinquanta è però costituita – lo si è detto – dalla presenza più marcata della “soggettività” biografica nelle modalità di organizzazione dell’esperienza estetica, in rapporto dialettico con la collettività e in opposizione alle forze economiche di una forma di vita liberal-borghese. In altri termini, in *Metrica e biografia* è possibile leggere la testimonianza della biografia all’interno di un sistema di rapporti in rapida mutazione, che investe e trascina le organizzazioni sociali e le pianificazioni culturali.

A differenza dell’elaborazione di un modello metrico oggettivamente valido, Fortini si limita a restituire, in questo nuovo intervento, il dispiegarsi della composizione poetica, marcando ancora, parallelamente, l’importanza della tradizione come sistema di rimandi storici capaci di garantire una continuità e un collante tra le epoche. Detto altrimenti, a mutare è adesso lo spazio di pianificazione sociale, ristrettasi nel presente l’azione rivoluzionaria. Il valore politico di *Metrica e biografia* va dunque indagato alla luce di una soggettività che intende riaffermare – anche attraverso il proprio corpo, connesso ai meccanismi di produzione – un movimento scandito ancora in termini dialettici e incline al rifiuto di un’esperienza poetica assoluta che al contrario deve essere considerata come forma di mediazione tra storia privata e storia collettiva.

In un intervento su Fortini formulato in quello stesso 1980, Giacomo Magrini sottolineava nei suoi componimenti il passaggio dall’esterno all’interno del corpo. Secondo Magrini, «fino a quando il dialogo, e la lotta, col mondo e con la storia si svolgeva su un piano di esplicitezza e di lealtà, necessari e sufficienti a sostenerlo erano gli organi esterni, la scorza del corpo; ma dal momento in cui le offese si son fatte più insidiose e diversificate, e di conseguenza la difesa più astuta e profonda, è cominciata la discesa nella riserva, forza e rifugio, costituita dall’interno del corpo». <sup>70</sup> La stessa argomentazione del nuovo saggio sulla metrica viene condotta – come vedremo – in termini “fenomenologici”.

La coscienza di una grave trasformazione dovuta all’egemonia del modello di produzione e di consumo di una “terza fase del capitalismo” <sup>71</sup> non porta Fortini a ritrattare

---

<sup>70</sup> Giacomo Magrini, *Il corpo nella poesia di Fortini*, in Carlo Fini (a cura di), *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Liviana, Padova 1980, p. 128.

<sup>71</sup> cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London-New York 1991 (tr. it. di Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*,

il significato ambiguo e contraddittorio che l'opera di poesia assume in una dimensione sociale. D'altra parte, l'esistenza della parola poetica rimane ancora ammissibile soltanto se inquadrata all'interno di una prospettiva non estetizzante, che non rivendichi pertanto una sedicente autonomia, ma rimanga aperta al confronto – nella composizione così come nella lettura – con le forze di produzione e di consumo che agiscono all'esterno dei suoi confini. Forze dai mutati *modi e forme* di produzione che finiscono per mutare *modi e forme* della scrittura. In questa nuova “variazione sul tema” dell'elemento formale, la metrica assume il compito di garantire una mediazione necessaria tra l'io poetico come *figura* e la realtà storica e sociale che vi sta attorno. Essa rappresenta inoltre una forza di contenimento dell'arbitrio senza vincoli che Fortini – come si è visto – considera un'illusione avanguardistica che sottintende nella ribellione una rivendicazione narcisistica destinata ad essere trasformata dal sistema capitalistico in consenso o servitù altrui. La metrica, grazie alla sua astrazione, può viceversa svolgere la triplice funzione straniante di *raisonner, rationaliser e arraisonner*.<sup>72</sup>

Il passaggio da *Metrica e libertà* (1957) a *Metrica e biografia* (1980) risulta dunque significativo. Se nel primo saggio il rapporto tra necessità e arbitrio veniva declinato in termini obiettivi, di organizzazione sociale; nel secondo la “libertà” è interrogata a partire da un confronto con gli eventi storici compiuto dall'io che li attraversa. La *biografia* della «costante figura» viene adesso scandita entro i confini di una metrica intesa *anche* in termini di percezione. I sensi e il corpo assumono allora un significato rilevante. Rispetto allo scritto di *Metrica e libertà*, il ragionamento filosofico viene sostituito, sul piano argomentativo-retorico, da una materialità piena, da una entità corporea che dice «io» e che di fatto restituisce fisicamente un percorso biografico in una tensione ora più visibile con le cose e con il mondo. Malgrado le reticenze dell'autore,<sup>73</sup> il corpo diventa la sede dell'opposizione tra storia e natura, tra metrica e biografia, endiadi che, come abbiamo visto, riassumono l'intera *forma mentis* dell'universo discorsivo fortiniano. Come osserva Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* citata da Fortini in *Metrica e biografia*,

---

Fazi, Roma 2007). Per un inquadramento generale, si veda anche D. Balicco, *Fredric Jameson*, in Id., *Nietzsche a Wall Street*, cit., pp. 105-117; Marco Gatto, *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e politica della letteratura*, Rubettino, Soveria Mannelli 2008.

<sup>72</sup> MB, p. 44; cfr. *supra*, 6.2.

<sup>73</sup> «Devo lottare contro la tendenza a sottovalutare tutto ciò che ha a che fare con la sfera del corpo; e so di avere dei pregiudizi contro le dottrine che lo esaltano oltremodo», UDI, p. 276.

«il corpo proprio è il terzo termine, sempre sottinteso, della struttura figura e sfondo, e ogni figura si profila sul duplice orizzonte dello spazio esterno e dello spazio corporeo».<sup>74</sup>

La scrittura saggistica coincide adesso con un'autoesegesi che privilegia l'universo dei sensi – dell'udito e della vista – caratteristico di numerosi componimenti in versi dell'autore,<sup>75</sup> con la conseguente riformulazione – almeno in negativo – del concetto stesso di metrica nella sua accezione numerica. A partire dal riconoscimento dei limiti della misura, il saggio apre infatti la strada a un'indagine volta a rintracciare ulteriori elementi formali che intervengono nell'organizzazione complessiva del componimento poetico. Proviamo a ripercorrere il saggio degli anni Ottanta, estrapolando alcuni nodi affrontati dall'autore in altri scritti dello stesso periodo.

L'incontro biografico con l'esperienza della composizione poetica viene descritto sin dalle prime battute utilizzando il lessico della percezione. Fortini dichiara di aver iniziato a scrivere imitando i modelli di Carducci e di Pascoli a partire da una tensione dell'«orecchio» alle cadenze dei loro versi. L'udito è dunque il primo senso schierato all'interno del saggio; esso diventa il mezzo attraverso il quale è possibile compiere l'interiorizzazione e, successivamente, la riproduzione di moduli metrico-prosodici. La metrica, che negli anni Cinquanta era stata descritta come un'astrazione obiettiva necessaria, viene adesso presentata come un dispositivo percettivo che irrompe nella biografia del giovane poeta per mezzo dell'esperienza uditiva.

Nell'intervento di Ginevra, la componente sensoriale non prevarica però sulla dimensione storica, ma si affianca dialetticamente a essa. Il soggetto viene ancora espresso in termini di *biografia* e non, per esempio, di *esistenza* o di *vita*. Prima di descrivere sincronicamente gli strumenti impiegati per la composizione, Fortini ricorda le tappe di un percorso di liberazione rispetto a un estetismo della scrittura o a un'idea di poesia separata dall'azione sul mondo e introiettata durante gli anni giovanili vissuti nella Firenze fascista. Già prima della guerra, il poeta aveva potuto maturare una netta opposizione di

---

<sup>74</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 154. Il passaggio è citato anche da De Martino nella scheda di lettura del saggio del filosofo francese, cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977, p. 582.

<sup>75</sup> Il rapporto tra metrica e percezione è stato affrontato anche da Fabrizio Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008, a cui rimando per una riflessione sull'iconicità nella poesia di Fortini (cfr. in particolare pp. 18-24).

fronte alla letteratura indicata dai più come rifugio interiore, corrispondente a un «religioso o pseudoreligioso “non sapere”, di un rifiuto della storia e della politica, considerate miserabile “teatro del mondo”». <sup>76</sup>

Lo spiritualismo e l'ascesi dovevano presto scontrarsi con la guerra e la persecuzione, il cui incontro si trasforma per Fortini in «stimolo a lottare per sopravvivere e uscirne e insieme minaccia d'una sempre possibile sconfitta incombente». <sup>77</sup> È il momento in cui la biografia supera i confini individuali e incontra la storia, i destini generali. Il cortocircuito generato dall'apprendistato nella città nemica e l'esperienza tragica della guerra instaura una contraddizione che rimarrà costante lungo tutto il percorso biografico del poeta: la tensione tra il rifiuto della poesia e la sua pratica. Contraddizione che egli prova a risolvere inseguendo una soluzione che possa fondere – nell'atto di composizione poetica – l'esperienza estetica con la necessità o l'imperativo etico e che verrà raggiunta con piena consapevolezza mediante il superamento della «funzione-Éluard» nel '55 e l'assunzione del modello brechtiano. <sup>78</sup>

La contraddizione tra il rifiuto della poesia e la sua pratica come esperienza del soggetto nel mondo poteva risolversi soltanto in un paradosso: «che c'è qualcosa di più importante della più importante e sublime opera di poesia e cioè quel che la più sublime opera di poesia pone come proprio fine e come propria fine». <sup>79</sup> Ci troviamo ancora una volta a dover affrontare un problema avanzato nella prima parte del nostro lavoro, che rimarrà presente in Fortini anche negli interventi più apocalittici di negazione della poesia, e cioè la centralità della forma – della coscienza della forma – come strumento in grado di garantire la sopravvivenza del passato formato al quale opporre un futuro da formare. Si capisce allora perché alla metrica – componente formale dell'opera poetica in grado di proporre/opporre una tradizione nel presente – venga dedicato un nuovo spazio di riflessione negli stessi anni di *Sui confini della poesia*, intervento discusso a Brighton che identificava nella dialettica tra forma e non-forma, ovvero tra passato e futuro, «la capacità

---

<sup>76</sup> MB, p. 45.

<sup>77</sup> MB, p. 46.

<sup>78</sup> cfr. *infra*, 11.1.

<sup>79</sup> MB, p. 48.

di comprendere e recuperare i defunti, ossia il passato medesimo», in vista di un «controllo, comprensione e direzione [per gli uomini] della propria esistenza».<sup>80</sup>

In *Metrica e biografia*, decisivo risulta ancora il tentativo di cogliere, nell'opera di composizione, lo scarto del presente rispetto al passato. La nuova declinazione della metrica deve adesso tenere conto – lo ricordava già Bertinetto nella sua lettera – di una collettività progressivamente stravolta negli anni Ottanta, il cui rapporto con la storia e con la tradizione subisce una profonda recisione, in un certo senso “pianificata”. I saggi raccolti in *Insistenze* (1985) – e soprattutto nella prima parte del volume, intitolata *Una lettera a Nietzsche* – sembrano affrontare la questione di una nuova impostazione del tempo e dell'ordine storico compiuta in piena postmodernità, nonché il divario tra realtà e apparenza.<sup>81</sup>

In uno scritto intitolato *Il controllo dell'oblio* (febbraio 1982), il problema della memoria è dibattuto da Fortini in relazione ai mutamenti radicali del sistema di organizzazione del capitalismo avanzato, che influenza il rapporto dei destini col tempo e con la storia. Al principio della *traslazione*, e dunque della distanza, il potere egemonico sostituisce quello dell'*amalgama*, che avrebbe presto portato a situare le esistenze all'interno di un universo dove si sarebbe finiti «col credere che le cose siano andate in modo diverso dal vero»:

Sappiamo come si fa a dimenticare e a far dimenticare. Il controllo dell'oblio, ci dice Le Goff, è uno dei più spietati strumenti del potere. Ne sanno qualcosa anche gli odierni cittadini degli Imperi. L'interdetto della memoria – questa affascinante istituzione che varia di età in età e di tirannia in tirannia, fino a noi – non opera mai da solo, ha bisogno di un'altra istituzione sorella, il cui nome risale alla rivoluzione giacobina: l'amalgama. Con il principio dell'amalgama, soprattutto se introdotto o coltivato dalla legislazione, si possono estendere criminalizzazioni e ostracismo a strati sempre più vasti. L'importante è che, anche se in minima misura, ognuno sia colpevole o colpevolizzabile; dunque bisognoso di dichiararsi «uomo» di qualcuno, di chiedere una qualsiasi protezione. Così si controlla il consenso (ma si rende irriducibile il dissenso).<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> *Confini*, p. 38.

<sup>81</sup> F. Fortini, *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985.

<sup>82</sup> *Il controllo dell'oblio*, IN, p. 132; ora in SE, pp. 1579-86; cfr anche tesi VII Benjamin: «Chiunque ha riportato fino ad oggi la vittoria, partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra. La preda, come si è sempre usato, è trascinata nel trionfo. Essa è designata con l'espressione “patrimonio culturale”». Cfr. anche *Storia e memoria*, SE pp. 1668-70.

Ristabilire il valore della metrica come storicità o incontro-scontro con il passato diventa per Fortini un atto di resistenza necessario, da collocare entro i confini di una questione politica che riguarda più direttamente la memoria, storica e privata. Se il compito dell'intellettuale e del letterato era anche quello di impostare una critica al linguaggio come sociologia dei produttori e non soltanto dei consumatori, l'operazione condotta sul campo delle forme metriche poteva configurarsi come opposizione a un «oblio indotto» che appoggiava e appoggia la resistenza “naturale” dei figli a conoscere la loro storia e quella dei loro padri. Nel campo della produzione poetica, la critica al linguaggio nei processi di scrittura e di lettura veniva portata a termine da Fortini esplicitando il rapporto tra *biografia* e *metrica*, ora espresso in sede teorica con una maggiore attenzione al dato percettivo della memoria e del ricordo.

C'è un passaggio in *Il controllo dell'oblio* che sembra approfondire il concetto di «qualità della durata» solo accennato in *Metrica e biografia*, riallacciandosi a quel «surrealismo di massa» come esito sociale della fase tecnologica capitalista. Il medium che fa da collante tra i due scritti è ancora Proust, a cui Fortini si rivolge per distinguere la «pulsione memoriale» dal «ricordo», declinati adesso in termini di *attenzione* e di *durata*:

Qual è, oggi, la durata media di una lettura continuata? Quale la capacità di attenzione sostenuta? Non paradossalmente, quanto più si rinuncia a «ricordare» ossia a formulare verbalmente la storia che conosciamo, di noi e degli altri, tanto più la congerie dei frammenti memoriali emergenti da esperienze scompare diventa medium delle nostre giornate, un glutine attraversato da pulsazioni e da soprassalti. Quando ci illudessimo di poterne elaborare un frammento, interrogarlo (come Proust ha fatto) fino in fondo, ci dovremmo accorgere che il tempo di contemplazione di cui si dispone si esaurisce rapidamente, come in certe affollate esposizioni o nei dibattiti televisivi dove, ben presto, «il tempo sta per scadere».<sup>83</sup>

Secondo Fortini, gli anni della fine del decennio Sessanta e di quello successivo avrebbero definitivamente alterato gli equilibri fra società e ceto politico a partire da una nuova amministrazione e distribuzione del tempo e della durata interiore. Il potere economico stava infatti elaborando, in diverse forme di produzione e di consumo, una serie di «analgesci» che, di fronte a fenomeni come inflazione, disoccupazione e liquidazione di ogni possibile prospettiva politica, «abbassassero la soglia della coscienza»,

---

<sup>83</sup> IN, p. 135.

incentivando epifanie intermettenti e soprassalti di memoria contro il possesso e la coscienza di un tempo storico.

Rivendicando la storia e il ricordo, ovvero la tradizione – la cui espropriazione viene definita come «il vero esito della colonizzazione» – contro la memoria «profonda» ormai amministrata, Fortini doveva in un certo senso schierarsi contro i suoi «più cari e grandi maestri», Proust e Benjamin; ma soltanto perché al processo di attivazione della memoria involontaria non seguiva più adesso, in un universo amministrato dal godimento narcisistico e atomizzato, nessun recupero del ricordo. La vita rimaneva aggrappata alle intermittenze narcolettiche di un tempo dilatato senza passato e senza futuro, minando la *presentificazione* stessa del soggetto nel mondo, e dunque il suo rapporto con la realtà, sempre più evanescente.

La reazione di Fortini al controllo dell'oblio e al surrealismo di massa come prodotti “naturali” del processo di trasformazione del simbolico va intesa come forma di resistenza e opposizione ai gestori del ricordo, agli usurpatori della memoria in grado di garantire la propria egemonia economica e politica soltanto in un presente continuato, di consumatori (e di produttori) che, come ubriachi, non sanno più ricordare cosa hanno fatto, sono o hanno voluto un mese, un anno, dieci anni prima.<sup>84</sup> In questo paesaggio attraversato dai tentativi di sottrarre la storia e la realtà, era necessario per Fortini condurre un discorso contro la dimensione degradata dell'«estetico», che produceva «feticci di figurazioni culturali o frustoli di poesia», spostandosi, viceversa, nella difesa del ricordo che, «nella sua definitività narrativa», è oggetto e strumento, giudizio e scelta.<sup>85</sup>

La metrica – e mediante questa, la forma – si presenta in questo senso come un dispositivo che permette di creare «sequenze di una temporalità non individuale» in virtù della sua promessa di ri-uso (*Wiedergebrauch*), della sua capacità di rendere *durevole* l'oggetto letterario, l'opera. Un'opera che è «di un altro, o di altri o di nessuno», dal momento che la parola non coincide con la voce dell'io che scrive, ma è subito momento di creazione di un altro da sé come figura della quale il pubblico si impossessa. Veniamo

---

<sup>84</sup> «Nel contesto più ristretto della critica letteraria, il declino degli affetti potrebbe essere inoltre descritto come il declino delle grandi tematiche proprie del modernismo avanzato, vale a dire il tempo e la temporalità, i misteri elegiaci della *durée* e della memoria (che vanno intese pienamente come categorie della critica letteraria legate sia al modernismo avanzato che alle opere stesse)», F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 32.

<sup>85</sup> IN, p. 137.

dunque a un ulteriore nodo discorsivo presente in *Metrica e biografia*: la percezione dell'estraneità e lo sdoppiamento dell'io-poetico in *figura*, già anticipata nel quarto capitolo di questo lavoro.

Come abbiamo visto, la scrittura poetica si configura per Fortini come un processo in cui si registra una scissione tra un io che scrive e un io che legge a partire dalla stessa persona anagrafica. Tale scissione non si esaurisce all'interno di una dimensione privata, né può essere svincolata da una storicità, da una tradizione e da una cultura. Dietro al processo di scrittura in versi e alla partizione tra un io scrivente e un io che legge non è possibile porre alcun destino privato assoluto, ma una crepa, una scissione psichica (*Spaltung*) specifica di una formazione sociale entro cui la biografia si costruisce. Scrivere versi diventa pertanto la traduzione di un unico grande discorso che parla il presente, effettuabile soltanto grazie all'esistenza di un codice formale iscritto – la metrica – sedimentato e dimenticato all'interno del corpo che abito, diventando una sorta di coazione, quasi un tic maniacale. La metrica come storicità sedimentata garantirebbe, nell'espressione poetica, il movimento del corpo nella realtà, misurando quest'ultima in relazione a spazi e a corpi altrui.

Il termine «metrica» è ricco di implicazioni semantiche, che Fortini enuclea nel saggio compiendo vere e proprie torsioni etimologiche. Metrica è in primo luogo misura, come suggerisce la radice etimologica del verbo greco, *métron*; ma è anche, come ricorda l'autore, *mezura*, temine che indica un valore morale, sociale ed estetico per i poeti trobadorici, ovvero l'autodisciplina, il dominio di sé, del limite opportuno che per Fortini è anche senso «dell'illimitato che sta al di là». <sup>86</sup> Allo slittamento etico e morale, l'autore affianca il termine francese di *arpenter*, che indica l'azione di misurare un terreno agrario, ma anche, in senso figurato, di percorrere una superficie a grandi passi; <sup>87</sup> passo come *gradus* che dal senso proprio latino, andatura, dà origine in lingua francese, per antonomasia (*Gradus ad Parnassum*), al «dictionnaire de prosodie, de syntagmes ou

---

<sup>86</sup> MB, p. 50. Per la nozione di *mezura* cfr. Simon Gaunt, Sarah Kay (edited by), *The Troubadours: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 35 e ss.; cfr. anche Jacques Wettstein, «*Mezura*». *L'idéal des troubadours : son essence et ses aspects*, Slatkine, Genève 1974.

<sup>87</sup> cfr. «arpenter» in Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi): «A.- Mesurer la superficie d'un terrain par arpent et, *p. ext.*, par toute autre mesure agraire; B.- *P. métaph.*, *au fig. et en lang. cour. et fam.* Parcourir d'un pas large et décidé».

d'expressions latines ou grecques utilisé pour écrire ou traduire des vers». <sup>88</sup> Fortini collega infine la metrica al giudizio, ricorrendo al lessico scientifico, «dove certi campioni di misura, in meccanica fine, si chiamano giudici». <sup>89</sup> Nelle diverse declinazioni e slittamenti semantici del termine, la metrica viene utilizzata come dispositivo che permette di collocare l'io nel mondo, che lo misura camminando col proprio passo, con la propria andatura, perlustrandolo e giudicandolo. Viene in mente un passaggio di *Conversazione su Dante*, in cui Mandel'stam, a proposito della *Commedia*, osservava:

A me, sul serio, vien fatto di domandarmi quante soles di pelle bovina, quanti sandali abbia consumato, l'Alighieri, nel corso della sua attività poetica, battendo i sentieri da capre dell'Italia. L'Inferno, e ancor di più il Purgatorio, celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma. Del passo, congiunto alla respirazione e saturo di pensiero, Dante fa un criterio prosodico. <sup>90</sup>

Per Mandel'stam l'organizzazione del discorso in versi corrisponde al movimento di un corpo che scandisce col passo la misura del mondo, in un'esperienza che – dirà Fortini – è «soggettiva e incomunicabile», ma non per questo scissa dalla storia o relegata nell'indicibile. Va notato inoltre come buona parte dei componimenti inseriti nelle ultime raccolte dell'autore simulino, in una forma che si fa significato, il percorso della camminata. Basti pensare, per esempio, a *La salita*, che dà il titolo alla quinta sezione di *Composita solvantur* in cui si colloca il lungo componimento eponimo di sessantasei versi, dedicato a Remo Bodei. Vale la pena riportarne la parte conclusiva che permette di anticipare un atteggiamento compositivo che l'autore adotterà negli ultimi due decenni della sua biografia poetica, corrispondente al tentativo di mantenere aperto il movimento per raggiungere «un luogo più alto, visibile e veggente, dove sia possibile promuovere i poteri e la qualità di ogni singola esistenza»: <sup>91</sup>

[...]

Salivo a fatica, la poggiate era tesa.  
Sul bastone chinavo il peso.

---

<sup>88</sup> cfr. «gradus» in Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi).

<sup>89</sup> MB, p. 50.

<sup>90</sup> Osip Emil'evič Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, Il melangolo, Genova 2003, pp. 43-44.

<sup>91</sup> *Che cos'è il comunismo*, SE, p. 1653, cfr. 12.2.

Consideravo come la vegetazione  
con la salita mutava: ai faggi cedevano i pini,  
alle roveri i nobili faggi,  
già risarcite nei tronchi le piaghe  
aperte dalle rozze benne  
che in una mattina squarciarono  
le fratte, le felci, i ginepri aghiformi.

Con molta fatica salivo

Non erano nuovi i pensieri, non erano tristi  
né lieti. «Com'è – mi chiedo –  
che solo da vecchio, che solo all'estremo  
e senza saggezza né pace  
m'aggio così per i poggi?»  
E m'ingombrava un fastidio la mente  
per gli apparati eterni, i padiglioni del mondo,  
alberi monti nuvoli  
che solo in sogno paiono infiniti  
o in tele di pitture cavernose  
e stanno invece circoscritti e nulli,  
con qualche crollo di pioggia, ogni tanto, o di tuoni  
impotenti o di fulmini...  
«Non già perché una strada accerchia il monte  
e, stupore alle bestie del bosco,  
corrano incontro al temporale  
infelici le auto dei miei simili!  
Che vorrei anzi con quelli parlare, godere  
dei loro volti squamosi, delle mani servili,  
della lingua plebea che ci fa vili».

Paradiso non c'è e tu non crederci.  
Resta nel bosco senza parlare con gli alberi.  
Scansa con la mazza le grinfie dei pruni. Lassù  
inumano vento d'ira e rombo  
tutto vorrà svelarsi il mare.  
Tu non guardarlo più. Sotto i passi ultimi  
calca la pietra fiacca che si sgretola,  
la bica che ancora recalcitra. Intendi  
l'ansimo e i tonfi del serbatoio  
nella garitta dove è la casa dell'acqua  
che celata e cieca sale il monte  
per defluire nella utilità.

Pensa al ritorno per cena.<sup>92</sup>

Ricostruire l'itinerario della composizione a partire dall'esperienza del corpo nel mondo permette di «giungere a intravedere che cosa può stare all'origine di certe scelte metriche».<sup>93</sup> Il terzo paragrafo del saggio di *Metrica e biografia* è costruito sulla componente fenomenologica della scrittura in versi, motivo centrale dello scritto che introduce l'elemento innovativo del corpo e dei sensi, rispetto ai saggi più "mentali" della fine degli anni Cinquanta.<sup>94</sup> Il passaggio è inoltre sottolineato dal rifiuto dell'asserzione «mentalista» di Morris Halle e Samuel Jay Keyser, al quale Fortini contrappone la definizione di un'esperienza che interseca visione e linguaggio. Non si tratta per lui di descrivere un esercizio di concentrazione mentale, del pensiero, ma di una sospensione di quest'ultimo come «coscienza del *cogito*». Per spiegare questo passaggio nella teoria della composizione poetica, Fortini ricorre ancora una volta all'analogia con l'esperienza della pittura che egli aveva continuato a praticare in forma "privata" e che costituirà un vettore di forza decisivo in tutta la raccolta di *Paesaggio con serpente*, con l'allusione costante a una natura che si fa allegoria, in dialogo con i quadri di Poussin e la traduzione di Milton.<sup>95</sup> Scrive in *Metrica e biografia*:

Lo sguardo si porta non più su quel che è prossimo e immediato ma su quel che è relativamente lontano. Passo da una visione bioculare e quindi tridimensionale ad

---

<sup>92</sup> CS, pp. 547-48. Per un'analisi accurata del testo in relazione alla mutazione antropologica cfr. Daniele Balicco, *La salita di Franco Fortini: commento ed interpretazione del testo*, in Id., *Letteratura e mutazione. Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino, Franco Fortini*, Artemide, Roma 2018, pp. 63-98.

<sup>93</sup> MB, p. 50.

<sup>94</sup> Walter Siti segnala la vicinanza del poeta Fortini a interessi fenomenologici già all'altezza di *Poesia e errore*, intravedendo nel testo di *Una facile allegoria* (1954) un possibile anticipo di una nota del 13 aprile 1956 del *Diario fenomenologico* di Enzo Paci, scritta due anni dopo il testo fortiniano; cfr. W. Siti, *Il tarlo*, in C. Fini (a cura di), *Per Franco Fortini*, cit., p. 180 (n 6).

<sup>95</sup> «Mi ero poi venuto persuadendo che nella pittura di Poussin, dal luogo comune correlata al nome di Milton, si celasse un discorso grave e nostro, odierno. Guardando i suoi dipinti della National e del Louvre chiedevo alle figure sgraziate e recitanti, a cieli tutti immobilità e minaccia, come ai crepuscoli e mosti delle ottobre, che cosa volessero dire certi allori virgiliani disseccati tra le eriche e quei congiungimenti freddi di vigna e vischio: certo una nostalgia per qualcosa di presente ma inattingibile. Con acrilici su tela e senza nessuna grazia di pittore avevo perfino copiato uno dei *Baccanali*: quanto mi bastava per intendere come l'azzurro e lo scarlatto di quei pastori si connettessero in una metrica di figure alberi edifizii, abolita ogni ebbrezza o dimenticanza. Di qui la gioia di ritrovare tale struttura nel *Lycidas*, con la ricchezza di simultanee situazioni contraddittorie, la capacità di dire e disdire, di scendere dal mellifluido all'ira e allo sprezzo e di farsi, a tratti, come uno spasmo che si avvita su se stesso», in LC, p. 740; cfr. anche Gianluigi Simonetti, *Fortini e Poussin: paesaggio con serpente*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Mauro Baroni, Viareggio 1998, pp. 731-45; cfr. anche Emanuele Zinato, *L'Angue Nemico: note su Paesaggio con serpente*, DISF, pp. 119-132.

una monoculare, la cosiddetta realtà si distende su due dimensioni, si fa «quadro». Questa condizione, etimologicamente «idillica», si pone (non sempre ma spesso) come il momento cerimoniale, necessario sebbene insufficiente, che precede la possibilità che si formi un impulso verbale e ritmico. Disegnatore e pittore men che dilettante, so bene che la visione monoculare diminuisce l'autonomia dei volumi e accresce quella delle linee; o, come ci dice la psicologia sperimentale, attenua la differenza fra oggetto e sfondo; o, come ci dicono alcuni analisti, riporta al momento neonatale di una immatura coordinazione del sensorio... Disegnando e dipingendo, so bene che la visione monoculare (che è poi quella a specchio suggerita da Leonardo e quella del reticolo prospettico di Dürer) è soprattutto un ripiego, una facilitazione tecnica o, tutt'al più, un processo di estraniamento a buon mercato; istituzionale quasi solo per gli impressionisti; che infatti mi hanno sempre dato l'idea di gente che dipingesse sovrappensiero. Nella disposizione a poetare, invece, quella perdita di intenzionalità del reale – e quindi quella perdita dei *nomi* – è un momento primo ed equivale ad una premessa negativa. Il mondo si fa immagine, anzi uno «schermo di immagini», la «realtà» è una messa in scena, una apparenza, io non ne faccio parte, io sono morto ovvero morta e dunque illegittima è tutta la «realtà».<sup>96</sup>

L'estraneità percepita dall'io rispetto alle cose nel momento che precede la composizione poetica viene tuttavia vissuta dal poeta come colpa, non come privilegio. Gli elementi della realtà appaiono al soggetto «privi di finalità», ovvero non-tetici, come afferma Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, citato a riguardo da Fortini. Secondo Merleau-Ponty, la coscienza non-tetica, offerta dalla percezione del proprio corpo e dalla percezione esterna, è una coscienza «che non possiede la piena determinazione dei suoi oggetti, quello di una *logica vissuta* che non rende conto di se stessa e quello di un *significato immanente* che non è chiaro per sé e non si conosce se non grazie all'esperienza di certi segni naturali».<sup>97</sup> La derealizzazione fruita durante l'esperienza poetica era vissuta dal giovane Fortini come un'amplificazione dell'estraneità di un sé già biograficamente estraniato nella Firenze fascista degli anni Trenta. Era pertanto prevedibile che questo tipo di esperienza estetica – assolutamente svincolata dal «teatro del mondo» e condotta mediante un processo di derealizzazione dei sensi (quel «*déréglement de tous les sens*» di cui parlava Rimbaud)<sup>98</sup> – si situasse all'origine del «lamento lirico più facile» dei primissimi tentativi di scrittura, coincidente in altre parole

---

<sup>96</sup> MB, pp. 51-52.

<sup>97</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 87 (c. vo dell'autore).

<sup>98</sup> cfr. Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny* (Charleville, 15 maggio 1871), in Id., *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, Paris 2009, p. 344.

con una poesia intesa in termini decadenti come «ispirazione», da sempre rifiutata da Fortini. In un componimento di *Questo muro* intitolato *Per tre momenti*, è possibile leggere l'opposizione del poeta all'ispirazione, nonché il divario tra realtà e percezione solo parzialmente mediato col ricorso alla «metafora»:

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

Nega l'eterna lirica pietà,  
mi dico, la fantastica separazione  
del senso del vero dal vero,  
delle domande sul mondo dal mondo. Disperdi  
la deliziosa nuvola del pianto  
e fuor del primo errore procedi almeno.  
Anche se non è tempo ancora di riposo,  
se non è luogo ancora per la saggezza  
e tu starai alla fine con un sorriso deluso  
che gli altri bene vedranno tremando per sé.<sup>99</sup>

Per entrare nella realtà e nella storia era necessario che la biografia incontrasse l'«amara, cupa e sonora cisterna» di Valery,<sup>100</sup> ovvero un disegno metrico-prosodico come garante di una collettività. Tuttavia, anche questo salto assume per Fortini un carattere *inautentico*. Le forme metriche utilizzate in una prima fase di composizione vengono associate a una pratica della scrittura da lui percepita come «scarsamente controllata»: da una parte, l'apparente immediatezza delle avanguardie storiche, del «singulto o grido»; dall'altra, «l'accettazione della decorazione letteraria, dell'artificio, dell'arcaismo deliberato», che il poeta poteva vivere direttamente in quell'ambiente ermetico fiorentino da cui vorrà per

---

<sup>99</sup> *Per tre momenti*, QM, pp. 318-19.

<sup>100</sup> Paul Valery, *Le cimetière marin*, in *Charmes* (cfr. P. Valery, *Œuvres*, édition établie et anotée par Jean Hytier, I, Gallimard, Paris 1957).

tutta la vita prendere le distanze.<sup>101</sup> In queste due direzioni vanno fatte rientrare, secondo l'autore, le sue composizioni poetiche scritte tra il 1940 e il 1955.

Affidandosi acriticamente alla testimonianza dell'autore espressa in *Metrica e biografia* si corre il rischio però di appiattare in due modalità di composizione o due indirizzi poetici schematici la complessità delle scelte metriche adottate nel periodo biografico da lui indicato. D'altronde, bisogna ricordare che ci troviamo di fronte a un testo in cui l'autore commenta se stesso e dove, di conseguenza, egli sta tentando di consegnare al lettore la fisionomia di un percorso organico, coerente. Sarà pertanto opportuno guardare alle periodizzazioni fornite dall'autore mediante il filtro metodologico del «sospetto».<sup>102</sup> Abbiamo visto infatti come anche il ricorso al «sillabato ungarettiano» debba essere problematizzato e inserito all'interno di una lotta tra stili e poetiche, dove la posta in gioco è la costruzione di una forma propria e di una poetica organica.<sup>103</sup>

È interessante notare come le due direzioni *inautentiche* tracciate adesso in *Metrica e biografia* corrispondano alle due modalità compositive che nei saggi sulla metrica della fine degli anni Cinquanta l'autore aveva definito, rispettivamente, di «pseudoritmicità pura» e di «pseudotradizionalismo puro». Come si ricorderà, nel tentativo di rigettare entrambe le soluzioni, Fortini aveva infatti provato a elaborare una nuova metrica per accenti più consona a una direzione etica ed estetica accordata alle urgenze storiche del secondo dopoguerra. La tensione verso un'organizzazione socialista della realtà da condurre anche attraverso l'analogia tra uso formale della vita e uso letterario della lingua doveva pertanto opporre, sul piano dell'estetico, forme di vita costruite rispettivamente sull'impulso senza meta (la pseudoritmicità pura delle avanguardie) e sul privilegio o purezza di una forma convenzionale illusoria, che recideva i rapporti con il contesto e si gloriava di una tradizione letteraria distante dalle «responsabilità» d'azione sul mondo (pseudotradizionalismo puro degli anni Venti e Trenta).

Le date che Fortini segnala per delimitare questa esperienza precedente la «scoperta» di una nuova metrica «necessaria» sono anch'esse significative. Nel '55, egli esordisce su «Officina» con le quattro poesie tra cui *Metrica e biografia*, accompagnate dall'allegato richiesto da Pasolini; nello stesso anno, pubblica inoltre la traduzione delle *Poesie* di

---

<sup>101</sup> MB, p. 54.

<sup>102</sup> cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., p. 347.

<sup>103</sup> cfr. *supra*, 7.1.

Éluard con la quale prende ufficialmente le distanze dalla poetica dell'*engagement* francese. L'obiettivo di Fortini è chiaro. Attraverso la narrazione autobiografica compiuta sullo sfondo delle scelte metriche, egli vuole ancora esplicitare l'abbandono di una poetica dell'immediatezza o dell'ossequio a una norma tradizionale associata a una poesia separata dal mondo e dalla realtà. L'autore dichiara infatti che negli ultimi vent'anni – e dunque tra i Sessanta e i Settanta che accolgono la pubblicazione della seconda e della terza raccolta in versi dopo *Poesia ed errore* (1959) – quei momenti di visione monoculare, di percezione delle cose che precede la scrittura, non vengono più interpretati da lui come un «annuncio di angoscia», quanto piuttosto come «il preludio di qualcosa che può formarsi». <sup>104</sup> È il momento in cui Fortini tenta di salvare l'estetico e la pratica della poesia dal poetico come Assoluto estetizzante o dalla scrittura intesa come atto di ribellione, a partire da una forma metrica e una pratica di scrittura in versi che rigetta entrambe le soluzioni formali precedentemente praticate. <sup>105</sup> I componimenti redatti in seguito al superamento dell'«angoscia» della scissione possono dunque costruirsi a partire da una percezione disincantata del presente, che viene imbrigliato all'interno di una configurazione formale considerata ancora entro i confini della storicità:

Paradossalmente, in un medesimo tempo, *dico quel che vedo*, e ora abolisco la concretezza di quel che dico di vedere, ora quella dell'io che lo dice. E ora credo di sapere meglio che i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare piuttosto che emersioni del represso, o voci dall'inconscio sono stati fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico. La mano che li muove, certo, rimane nascosta; ma il materiale è sempre riconoscibile, è materiale spoglio, porta i segni della traversata dei secoli della lingua. La corporazione, la frateria, la tradizione in una parola, bestemmiata o derisa, opera al di là o dopo ogni mandato, privato o pubblico. <sup>106</sup>

Fortini pone dunque una retorica di situazioni a fondamento dei suoi testi più maturi, caratterizzati dalla presenza di verbi di percezione come «guardo», «vedo», «scopro», che reclamano l'inseparabilità della composizione poetica dal presente della storia e dalla realtà

---

<sup>104</sup> MB, p. 55.

<sup>105</sup> «Di decennio in decennio e di lavoro in lavoro, si è mutato il senso di quella distrazione dello sguardo. Residua il momento iniziale, ossia la trasformazione del visibile in quadro, il «campo lungo» che mi separa e a partire dal quale posso tendere l'orecchio alla interiore cavità che si viene dilatando. Ho detto cavità ma è raro che il disegno sorga da un ascolto interiore», MB, p. 54.

<sup>106</sup> MB, p. 55.

come fatto vissuto. «Le linee e i colori della realtà visibile», dichiara, «possono più facilmente, ma più severamente, tornare “a fuoco”, riacquistare i nomi, essere *quell*albero, *quel* cortile, *quell*uomo». <sup>107</sup> A questo punto, il discorso di *Metrica e biografia* si scioglie nella concretezza di due esempi poetici indicati dall'autore, la cui genesi ci permetterà di verificare, nella pratica di composizione, le argomentazioni fin qui presentate.

### 10.3 Il mondo non è solo un testo

Ogni scrittura in versi o “testo” di poesia corrisponde per Fortini alla scelta di indossare un genere, un rango, una serietà. Detta in termini poco fortiniani, scrivere versi equivale a un atto performativo che implica l'adesione a una forma codificata in una storia, in un ordine di valori. La decisione di sovvertire la norma non elimina la necessità della sua presenza. Nel processo di soggettivazione condotto mediante la “scrittura”, l'io può scegliere la propria libertà soltanto se messo di fronte alla coscienza di una necessità o di una forma di costrizione sempre data in un universo di dominanti e di dominate. Nell'atto di scrittura, la convenzione può inoltre rivelarsi uno strumento di supporto indispensabile, in quanto garanzia di un cammino percorso da altri, in grado allo stesso tempo di offrire dialetticamente gli strumenti per mezzo dei quali il “soggetto” può assumere coscienza della propria storia, nonché del bisogno di combatterla. Ancora in *Metrica e biografia*, Fortini osserva:

Quando nella cavità, nello spazio fra la scena e l'io, sorgono un segmento verbale, un impulso ritmico, e si atteggiano in un disegno, in un'arcata di cesure e di intonazioni, il primo movimento è di distrarmi, tanta è la paura di essere inferiore al compito, di fallire, di non avere la durata sufficiente alla composizione; la paura della «illusione», nel senso leopardiano. Ecco che, a questo punto, i sussidi proposti dalla memoria metrico-prosodica (ad esempio il concatenamento delle strofe) porgono aiuto e sostegno. <sup>108</sup>

La metrica si presenta pertanto come una *barre d'appui* a partire dalla quale è possibile scegliere di modificare o meno il nostro rapporto con il mondo nell'esperienza specifica di composizione. Essa diventa inoltre un sussidio che assicura la *durata*, con il significato

---

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> MB, p. 56.

indagato nel paragrafo precedente. La pratica di composizione rivela inoltre la presenza di una serie di vettori esterni che intervengono nella scrittura in versi, definendo la configurazione complessiva della poesia mediante una pressione esercitata dal contesto sulle sue frontiere. Una pressione in grado di sottoporre a uno sforzo quello stesso vincolo metrico, che permette di stabilizzare, con una serie di contraccolpi formali, la sintassi del discorso in versi. Per meglio chiarire il rapporto tra l'organizzazione poetica e il sistema di tensioni contestuali che condizionano forme e strutture metrico-prosodiche, proveremo qui a seguire la testimonianza di Fortini nei due esempi di composizione da lui riportati nel saggio: *La poesia delle rose* e *Deducant te angeli*.

*La poesia delle rose* è un poemetto in sette movimenti accompagnati da un congedo finale di sette versi (*Ultime sulle rose*) pubblicato nel 1962 dalla Libreria Antiquaria Palmaverde di Roversi e successivamente inserito come sezione conclusiva della raccolta *Una volta per sempre* (1963).<sup>109</sup> Il componimento viene definito dall'autore come un «sommario storico o la descrizione rituale di un rito»;<sup>110</sup> nonché, dal punto di vista strettamente compositivo, «un mostro, un equivoco».<sup>111</sup> Non intendo qui affrontare il significato del poemetto a partire dai contenuti (operazione sapientemente condotta in numerosi interventi critici e monografie sul tema);<sup>112</sup> vorrei piuttosto suggerire un legame tra la struttura metrica e il significato che questa assume nella riflessione teorica e nella verifica pratica, sullo sfondo dell'organizzazione discorsiva dell'intervento discusso da Fortini a Ginevra negli anni Ottanta.

*La poesia delle rose* è nota per essere uno dei testi più «oscuri» dell'intera produzione in versi di Fortini; e, aggiungiamo, volutamente oscuro. A conclusione del saggio di *Astuti come colombe*, l'autore dichiarava infatti di voler apparire «il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più «reazionario» degli scrittori».<sup>113</sup> Incentivando lo sviluppo di una nuova

---

<sup>109</sup> F. Fortini, *Poesia delle rose*, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna 1962; ora in UVPS, pp. 281-290.

<sup>110</sup> UVPS, p. 293.

<sup>111</sup> MB, p. 59.

<sup>112</sup> Numerosi sono gli studi su questo componimento, tra i quali segnaliamo: Alberto Asor Rosa, *Fortini e le rose*, in Carlo Fini (a cura di), *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Liviana, Padova 1980, pp. 21-49; Erminia Passannanti, *L'Espressionismo nella Poesia delle rose (1962)*, in DISF, pp. 203-236; Id., *Poem of the Roses: Linguistic Expressionism in the Poetry of Franco Fortini*, Troubador Publishing, Leicester 2004; Paolo Jachia, *Fortini e «La poesia delle rose». Note per un commento testuale*, «Strumenti critici», 2, maggio 2010, pp. 265-288; Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 203-210.

<sup>113</sup> VP, p. 67.

attitudine di composizione “ermetica”, diversamente orientata sullo straniamento brechtiano, Fortini immaginava il lettore della sua poesia sulle rose nell’atto di ritrarre la mano «come al viscido di un rettile». <sup>114</sup> Il suo intento è ancora volto – e lo sarà fino alla fine – alla costruzione di una società in cui il libero sviluppo di ognuno possa coincidere con il libero sviluppo di tutti. Tuttavia, sin dagli anni Sessanta le contraddizioni cominciano a essere più esplicite. Fortini cerca di ostacolare il lettore e pretendere da lui il massimo grado di attenzione, evitando allo stesso tempo una chiarezza che seppellisca – anche nella prosa saggistica – le contraddizioni in un imbroglio. Nella sezione di *Politica e sintassi* di *Questioni di frontiera*, egli dichiarava infatti di conoscere questa chiarezza, ma di non volerla usare: «Non parlo a tutti. Parlo a chi ha una certa idea del mondo e della vita e un certo lavoro in esso e una certa lotta in esso e in sé». <sup>115</sup>

Quasi a voler coprire le tracce del suo passaggio, non di rado egli dissemina in prose sparse indizi fondamentali per decifrare i suoi rimandi allusivi e le sue allegorie. Nella nota a *La poesia delle rose*, Fortini segnala due citazioni: la prima, è di Anastasio Sinaita, un monaco polemistista ed esegeta vissuto attorno al VII secolo d. C. («Ciascuno divenne spezzato in se stesso e negli altri»); la seconda, è del noto passaggio dei *Manoscritti* di Marx – «la società è l’unità essenziale, giunta al proprio compimento, dell’uomo con la natura, la vera risurrezione della natura» <sup>116</sup> – più volte ricordato nelle pagine di questo lavoro data la centralità che assume nell’elaborazione del pensiero fortiniano. Se la citazione di Anastasio Sinaita condensa quella spaccatura (*Spaltung*) ricondotta nel saggio a una derealizzazione da reintegrare attraverso una forma “rituale” di comunione con l’altro da sé e il sé spezzato nell’altro, la frase di Marx insiste piuttosto sulla «contesa che dura» tra natura e storia, espressa nel componimento di *Metrica e biografia* pubblicato su «Officina» nel 1955. <sup>117</sup> A distanza di venticinque anni, la contrapposizione è ora declinata non soltanto in termini *figurali* ma, come abbiamo visto, di percezione.

Come ha osservato Giacomo Magrini, *La poesia delle rose* rappresenta un punto di volta di un fenomeno diacronico di maggior spicco lungo la vicenda del corpo nella poesia di

---

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> QF, p. 125.

<sup>116</sup> Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino p. 109; cfr. *supra*, capitolo quarto.

<sup>117</sup> cfr. *supra*, capitolo 4.

Fortini, caratterizzato dal passaggio dell'attenzione e della parola poetica dall'esterno all'interno.<sup>118</sup> La testimonianza sulla genesi del poemetto viene enunciata nell'intervento di Ginevra collocando sullo sfondo una scissione tra natura e storia che il soggetto è incaricato di mediare, in questo caso attraverso la scrittura poetica. Si tratta in altri termini di portare a compimento – tramite la critica della forma – «il fine e la fine del comunismo», di «umanizzare la natura e naturalizzare l'uomo». Le rose non soltanto stabiliscono l'allegoria del presente, ma esibiscono la tragica scissione tra realtà e apparenza, fra trasparenza e opacità. La scissione si verifica sia come “responsabilità” di scegliere le parole a partire dal loro contenuto sia nella scelta di soluzioni formali inseparabili dal significato che esse sottendono, volte pertanto alla creazione di un ordine strutturale che produce senso nella formalizzazione del discorso come linguaggio in atto. Se nella scrittura saggistica la “difficoltà” non nasce dalla scelta delle parole, ma «nei passaggi da una proposizione alla seguente [...], nei salti della sintassi»,<sup>119</sup> allo stesso modo, la complessità di una poesia non dovrà essere attribuita ai soli contenuti – parafrasabili a un livello strettamente semantico – ma alla scelta della forma e all'organizzazione del movimento del linguaggio nel processo di composizione. Vediamo di spiegare meglio questo passaggio a partire dalla genesi del poemetto restituita dall'autore nel saggio.

Tra il marzo e l'aprile del 1962, Fortini è a Roma per lavorare al commento del documentario *La statua di Stalin*, diretto da Lino Del Frà e Cecilia Mangini, con i quali aveva già collaborato per il lungometraggio di *All'armi siam fascisti*.<sup>120</sup> In uno dei pomeriggi di primavera, l'autore si trova ad attraversare a piedi Villa Borghese. Nel campo visivo della passeggiata, le «rose unite alla polvere» appaiono accanto «alla aridità delle anfore e delle terracotte [sic] secolari»:<sup>121</sup> la scissione tra la *natura* delle rose e la *storia* evocata attraverso le anfore è fissata e impressa nel quadro. Tornando qualche tempo dopo a Milano, l'immagine concretizzata nel giardino di Villa Borghese – già da principio scissa tra i due poli di cui il soggetto fa esperienza in un unico momento – viene sviluppata in

---

<sup>118</sup> G. Magrini, *Il corpo nella poesia di Fortini*, cit., p. 126.

<sup>119</sup> QF, p. 126.

<sup>120</sup> *Tre testi per film. «All'armi siam fascisti» 1961, «Scioperi a Torino» 1962, «La statua di Stalin» 1963*, Edizioni Avanti!, Milano 1963; cfr. anche Donatello Santarone, *Internazionalismo di Fortini: La statua di Stalin*, in Id., *Le catene che danno le ali. Percorsi educativi tra didattica interculturale letteratura*, Le Lettere, Firenze 2013, consultabile online sul sito di L'ospite ingrato: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/internazionalismo-di-fortini-la-statua-di-stalin/>

<sup>121</sup> MB, p. 57.

una decina di versi che costituiranno l'incipit del poemetto, qui di seguito riportato nella sua versione finale:

Rose, rose di polvere, quanta durezza  
nei ceppi a notte, rose arcuate  
di spine quali i tendini robusti  
e i muscoli disseccati della ragazza  
che nell'auto seta manovra e cuoio  
ma molle se un abbagliante la sbatte ma maculata  
lungo la gola come le rose contuse  
nel lavoro di mezzanotte e ortiche.<sup>122</sup>

Come testimonia l'autoesegesi di Fortini, lo schema iniziale non ricalca alcun disegno prosodico, che viene al contrario *scoperto*, nel processo di scrittura, come necessità di reintegrazione e di compensazione simbolica. Al di là dello schema metrico, la forma iniziale del componimento è dettata da un'opposizione tra catabasi e anabasi: il percorso intrapreso dall'autore in una notte di catastrofe si conclude in «un'alba disperata/felice, di un "nonostante tutto"» che, come è stato osservato dal confronto con Pasolini, si fa per lui irrinunciabile. La ritualità viene pertanto risolta – come ricordava De Martino – come superamento della malattia e dell'apocalisse culturale precedentemente esperita, in un movimento ascensivo necessario affinché il mondo prosegua il suo corso.<sup>123</sup> La tensione tra catastrofe e redenzione che anima la composizione lasciava aperto tuttavia uno spazio intermedio di costruzione che doveva essere colmato dagli eventi mentali della notte. Tra le due polarità del mondo percepito – definite come incipit ed explicit del poemetto e dunque come proiezione esterna di uno stato massimo di tensione – rimaneva in altre parole scoperto l'intero percorso che il soggetto doveva compiere dall'uno all'altro vertice di un disegno formale antico:

La scelta, ma non preordinata, era di tensione, di andirivieni lungo la diacronia della lingua italiana; scelta a me inconsueta. E per questo sentivo il bisogno di una incatenatura metrica rigorosa. Non rime però, se non occasionali. Sfrenarmi invece nelle allitterazioni, negli omoteleuti, nelle cacofonie intenzionali. E strofe, di sette versi. Che in ogni strofa ricorresse la parola «rosa», ma che ogni artificio fosse messo

---

<sup>122</sup> UVPS, p. 283.

<sup>123</sup> Ernesto De Martino, *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977, pp. 471-472. Cfr. *supra*, 7.3.

in opera per stringere e rendere compatto il testo. Per diffidenza verso la capacità di sostenere un discorso troppo lungo, le strofe mi si ordinarono in gruppi di tre. Capivo che avrebbe dovuto essere 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.<sup>124</sup>

Nessuno schema tradizionale viene impostato in anticipo rispetto all'enunciazione, come invece accadeva con il sonetto o la sestina di *Poesia e errore*, malgrado la "falsità" del primo o il meccanismo inceppato della seconda.<sup>125</sup> Tuttavia, una volta montato, il discorso steso su tre strofe di sette versi risultava ancora poco "cavernoso" o barocco rispetto all'intenzione iniziale del poeta. Per colmare questo vuoto, Fortini allunga di un verso ogni strofa, per arrivare «alla buffa conclusione» di aver "scoperto" l'ottava, sedimentata nella memoria metrica del poeta, ma senza le rime o gli endecasillabi; di aver a gran fatica raggiunto il punto di unione con i morti, entrando letteralmente in comunione col respiro con cui Ariosto o Tasso avevano costruito i propri poemi.<sup>126</sup> In altre parole, la «tenacia della tradizione» e la memoria di un passato sedimentato nella forma spinge il discorso "libero" a rientrare entro una convenzione che nei secoli ha veicolato nel suo ordinamento un particolare significato.

Dalla testimonianza riportata da Fortini, si ricava un'idea di metrica non necessariamente soggetta alla legge dei numeri, quanto piuttosto intesa come dispositivo di rifrazione del testo poetico, in grado cioè di condurre l'enunciazione soggettiva e di rifunzionalizzare il passato per orientare l'esistenza verso una meta. Di fronte a tale complessità degli elementi incaricati a distribuire il materiale verbale e a ordinarlo sulla pagina, la stessa nozione di "metrica" potrebbe con cautela essere confrontata con quella di "ritmo" elaborata da Henri Meschonnic, come «organizzazione del movimento della parola nel linguaggio».<sup>127</sup> Vedremo meglio nel prossimo capitolo che il termine "ritmo" impiegato da Meschonnic assume tuttavia un valore che supera l'indagine sulla tecnica del

---

<sup>124</sup> MB, pp. 57-58.

<sup>125</sup> cfr. *supra*, 7.1.

<sup>126</sup> UDI, p. 728.

<sup>127</sup> Cfr. *infra*, 11.3.

verso, per aprirsi a una pratica che si oppone a ogni visione binaria del discorso, osteggiata dall'autore francese.<sup>128</sup>

A conclusione dell'aneddoto sulla *Poesia delle rose*, Fortini poteva confessare la parzialità della sua autocritica, chiudendo il paragrafo con un pensiero che credo sia utile riportare al fine di comprendere la sfumatura che distanzia una metrica “quantitativa” e soggetta alla legge dei numeri a un'organizzazione discorsiva più complessa. Secondo l'autore, infatti:

La capacità di controllo critico deve, di necessità, essere inferiore a quella di scrittura. Si può essere, come sono, nimicissimo di ogni auscultazione dell'inconscio; eppure la frase di Marx «Non lo sanno ma lo fanno» sembra scritta proprio per gli autori di versi. Il «Se ne scrivono ancora» di una poesia di Sereni equivale a un «Si ama ancora», altro esempio di un fare che non è sapere, nel senso corrente di autocoscienza.<sup>129</sup>

Il secondo esempio di autoesegesi riportato da Fortini nella conferenza di Ginevra riguarda la poesia *Deducant te angeli*, contenuta nella sezione *Versi a se stesso* di *Questo muro* (1973). Utilizzando lo stesso procedimento applicato per la lettura della *Poesia delle rose*, proveremo ad estrapolare dalla testimonianza dell'autore ulteriori indizi per comprendere il salto paradigmatico relativo alla metrica, avviandoci verso le conclusioni di questo capitolo consacrato ai limiti della misura.

L'esordio del paragrafo dedicato alla poesia di *Questo muro* è tipico dell'ordine mentale di Fortini: non esiste nessun misterioso impulso soggettivo nella scrittura in versi, ma un ossequio a una norma che sempre deve essere presupposta, anche quando promulgata all'istante, dall'autore della composizione. In accordo al registro e alle scelte argomentative dell'intervento, anche l'autocommento di *Deducant te angeli* è attraversato dalla presenza dell'elemento sensoriale che, come abbiamo visto, costituisce la novità più evidente di questo “nuovo” discorso sulla metrica. Fortini afferma infatti di aver trascritto parte di quei versi «come vedendoli, per allucinazione diurna, davanti [a lui], in uno stato di

---

<sup>128</sup> «Il n'y a pas de dualité *poétique/théorie*. Parce que du point de vue où je me place, la poétique est la théorie, au sens où la théorie est la réflexion sur l'inconnu, sur ce que les savoirs tels qu'ils sont constitués (essentiellement le signe) empêchent de savoir : le continu corps-langage, le poème comme acte éthique et système de discours, le continu langage-poème-éthique-politique», in H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, p. 681. Cfr. *infra*, 11.3.

<sup>129</sup> «Sie wissen das nicht, aber sie tun es» (Karl Marx, *Das Kapital*, capitolo 1.4 «Il carattere feticistico della merce e il suo segreto»); la citazione di Sereni è tratta da Vittorio Sereni, *I versi*, in Id., *Gli strumenti umani* in *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 149.

tensione molto forte, leggendoli, per così dire, già stampati».<sup>130</sup> La testimonianza del percorso di composizione permette inoltre di situare, sul piano della forma – della “visione” della forma –, l’atmosfera “allucinatoria” che il lettore può percepire nelle immagini violente disposte dal poeta nel testo. Le quattro sezioni asimmetriche che scandiscono il componimento amplificano l’espressionismo già sperimentato nella *Poesia delle rose*, orientando le scelte retoriche e formali verso un “punto critico” al di là del quale la materia verbale rischia addirittura di dissolversi, come dimostrano i puntini di sospensione che caratterizzano il secondo movimento della poesia.<sup>131</sup> Per comprendere questa “transizione di fase” da uno stato all’altro, si legga per intero il testo, introdotto da una doppia negazione nominale seguita da una avversativa che immette il lettore in una tensione immediata col presente:

1  
Non questi abeti non  
il ribrezzo della cascata ma  
questa la sequenza.

Prima vengono le pietre dei greti  
poi gli alberghi sbarrati.  
Secondo: le nebbie e i compianti.  
Erosioni, mostri.

Tutto chiuso anche la casa cantoniera  
e gli isolatori tintinnano.  
Terzo: l’ostinazione del torrente  
e la condotta forzata  
assolutamente giù  
cono di deiezione.

Meglio tergere il cristallo  
fuggire lo sterminio i detriti il laser  
che recide chi passa  
per questo borgo.

---

<sup>130</sup> MB, pp. 59-60.

<sup>131</sup> «Nei riguardi della società, l’espressionismo è generalmente contrassegnato da una condizione di spaesamento e di subalternità dell’intellettuale, che si riversa in una posizione di isolamento e/o di opposizione rispetto al sistema sociale e che alimenta tematiche apocalittiche o palingenetiche, e sul piano dell’interiorità, una dimensione “religiosa”, o più generale utopica, un “astratto furore”, cfr. Giuseppe Nava, *La condizione espressionista. Rebora, Sbarbaro, Campana*, in Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000, p. 340 (citato da E. Passannanti in DISF, p. 206).

Era vissuta qui.  
Dov'era l'ospizio  
ora c'è ecco  
lacrimante uno stabilimento.  
La minorata che ti raccontarono.

Morta ma quando da tanto.  
Oligofrenica coi suoi ditoni  
buona e capiva  
anima di colomba  
decorticata e strideva.

2

.....

3

La corriera fa marcia indietro sul ponte di legno.  
Nevica sulla spalletta, sul collo  
dello spaccalegna che entra allo spaccio. Il resto  
è ben chiuso o sembra.

Certamente lassù il cimitero austriaco  
sotto le stille dell'abetina, con la Beata Vergine  
turchina in lacrime d'argento  
e i fagotti in costume  
o in uniforme certamente  
sotto lapidi e ferri.  
Ma un raggio dalla centrale  
abbaglia oltre la nebbia  
taglia marmo rame zinco.  
Tutto fra poco apparirà ti assicurano  
verranno a portare via tutto  
entro aprile.

4

Ma non crederci no  
è qui che si apre la buca qui  
ti pianteranno i manigoldi.  
Scappa fin che puoi scappa fra i meli defolati  
vergine testona fiato lordo mia maturità strabica mia creatura  
antenata ingiustificata irrecuperata seme di credente

di breve convulsione di contratta disperazione  
amore della tua mamma

faccina mitragliata fotografata  
parola inesistita mia giovinezza  
carico di carne uccisa che l'elicottero solleva  
da questo mondo portatemi via

un servo  
un servo non inutile  
merita questo.<sup>132</sup>

Spicca a primo sguardo la torsione costantemente annodata – benché con pazienza scandita in una sorta di elenco numerato di paesaggi dove la natura inghiotte edifici in decadenza come alberghi, stabilimenti, case cantoniere – delle immagini registrate in un ipotetico quadro visivo-mentale del presente, il cui orrore costringe l'io-poetico a prorompere in un grido di soccorso come appello a una fuga disperata («da questo mondo portatemi via»). La difficoltà del testo non è tale per la scelta dei singoli contenuti brutalmente disposti dal poeta; essa riguarda soprattutto gli interstizi formali a partire dai quali il testo viene costruito. L'indagine sugli elementi implicati nel processo di formalizzazione della poesia potrebbe pertanto rivelare ulteriori passaggi del discorso di Fortini sulla metrica.<sup>133</sup>

Il titolo del componimento di *Questo muro* allude al canto liturgico dell'antifonario gregoriano intonato durante la processione per accompagnare i defunti.<sup>134</sup> L'allusione alla preghiera cristiana unita alle immagini dei morti nel testo confermano adesso con estrema violenza il carattere cerimoniale che la poesia assume per Fortini, forma attraverso la quale è possibile disciplinare la mimica, esibire la violenza e il lamento della violenza subita.<sup>135</sup> L'allusione al canto gregoriano iscrive la lirica all'interno di un comportamento rituale molto simile a quello manifestato dalla lamentatrice di De Martino nell'atto di piangere

---

<sup>132</sup> QM, pp. 329-31.

<sup>133</sup> Per un'interpretazione del testo si veda Luca Lenzini, *Deducant te angeli. Appunti veloci su una poesia "difficile" di Franco Fortini*, «Poliscrittura», 6, dicembre 2009, p. 80.

<sup>134</sup> «In paradisum deducant te Angeli; in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam pauper aeternam habeas requiem», cfr. Albert Blaise, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Brepols, Turnhout 1966, p. 231; *ivi*, p. 449. Cfr. anche «Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies», <http://cantusindex.org>

<sup>135</sup> *Cani*, p. 449.

il morto.<sup>136</sup> In *Deducant te angeli* il lamento viene scandito sui codici di comportamento di una tradizione cristiana richiamata – oltre che dal titolo – dalla citazione indiretta di un verso del *Dies Irae*: «Quidquid latet apparebit» che nel terzultimo verso del terzo movimento si traduce in «Tutto fra poco apparirà».<sup>137</sup> La citazione biblica viene però riconvertita e secolarizzata nel presente storico del soggetto tramite l’aggiunta del «ti assicurano» all’interno dello stesso verso, sintagma che svolge la funzione di chiamare a rapporto i responsabili dei delitti pubblici e privati. Ci troviamo di fronte a un esempio diretto di ri-uso (*Wiedergebrauch*) che garantisce all’espressione letteraria la promessa di ripresa, di ripetizione e di durata.

L’ombra del verso del *Dies Irae* si prolunga fino al mondo dei vivi. Il linguaggio sacrale entra adesso in collisione con le azioni degli uomini nel presente. Il meccanismo di abbassamento del Poetico messo in atto dall’aggiunta del sintagma conclusivo del verso è coerente con il senso globale del componimento: «*Quidquid latet apparebit* | **ti assicurano**». Un processo simile – ma del tutto mutato di segno – si legge in *Fratelli* di Ungaretti, dove alla domanda intimata al soldato nel buio della notte – «Di che reggimento siete?» – il poeta aggiunge la parola «fratelli», trasformando l’uso comune e referenziale della formula militare in linguaggio della poesia «che in ogni punto contraddice l’uso comune».<sup>138</sup> Se però Ungaretti tenta di trasportare la guerra in un altrove, in un orizzonte di umanità che si scopre nell’esperienza tragica condivisa, Fortini, al contrario, intende separare, creare delle fratture, colpire nell’occhio il lettore quasi utilizzando, nella disposizione delle immagini nel testo, il montaggio ejzenštejniano del «cine-pugno». L’esigenza di Fortini è un’altra rispetto a quella del poeta dell’*Allegria*: egli ha bisogno di portare le immagini della guerra sotto lo sguardo distaccato del lettore occidentale, che ignora o preferisce ignorare le cause di un massacro impossibile da separare dalle scelte di buona condotta di ciascuno.

La tonalità cupa dell’*In paradisum* gregoriano si riversa nei quattro movimenti del testo, caratterizzati dalla costante presenza dei morti trucidati nella guerra del Vietnam a cui si affiancano tempi e situazioni eterogenee «che presuppongono, da parte dell’io,

---

<sup>136</sup> cfr. *supra*, 7.2.

<sup>137</sup> L. Lenzini, *Deducant te angeli*, cit., p.80; cfr. anche Id., *Una facile allegoria. Commento in forma di seminario*, in *Il poeta di nome Fortini*, Manni, Lecce 1999, pp. 110-113.

<sup>138</sup> UDI, p. 728.

l'assunzione prospettica del punto di vista di chi è stato ucciso, e privato di memoria, ed un presente in continuità con lo "sterminio".<sup>139</sup> Il massacro definisce la tonalità del componimento non soltanto nelle immagini impresse nei versi per mezzo della lingua scritta («faccina mitragliata fotografata»;<sup>140</sup> «carico di carne uccisa che l'elicottero solleva»), ma anche attraverso il codice tipografico che entra a far parte degli strumenti argomentativi impiegati per la costruzione del testo. Quest'ultimo elemento assume un'importanza decisiva all'altezza del secondo movimento, che rimane lacunoso, privo cioè di alcuna concatenazione di grafemi.

Nelle pagine autoesegetiche di *Metrica e biografia*, Fortini dichiara di aver percepito la lacuna già nell'insieme allucinatorio della visione globale della poesia, ma di aver successivamente rifiutato l'idea di colmare quel vuoto, che di fatto viene lasciato tale. Il "bianco" scaturisce pertanto da una scelta deliberata, e non, com'era accaduto per gli ermetici, a causa di un'impossibilità della parola. Riprendendo uno dei principi dell'*Ars poetica* oraziana – «Ne pueros coram populo Medea trucidet» (v.185) – per Fortini, l'«orrore non doveva essere detto».<sup>141</sup> Quel silenzio doveva però essere indicato con una scelta tipografica marcata, in grado di porre in evidenza lo scarto rispetto alla parola scritta, alla catena di lessemi. Nel secondo movimento, l'autore opta dunque per una fila di puntini intesa come «ossequio ad un pubblico invisibile», il quale, attraverso il segno sulla pagina straniante, viene chiamato a interrogarsi e a chiedere ragione di quei morti elencati nei versi successivi. Il silenzio – vissuto come un «buon metodo critico»<sup>142</sup> – richiede tuttavia un grado di "complicità" con il pubblico; o, detta in termini estremi, presuppone l'esistenza stessa di un interlocutore, che non è detto sia presente o educato o

---

<sup>139</sup> L. Lenzini, *Deducant te angeli*, cit., p. 80. Cfr. anche il commento di Fortini in QM, p. 382: «Il titolo è dalle preghiere per i trapassati. I coni di *deiezione* che si formano per accumulo di materiali detritici convetti dalle acque d'una corrente; *decorticata*: cui è stata tolta parte della corteccia cerebrale come, per esperimento, si fa ai colombi o ad altri animali; *defoliati*: l'aggettivo richiama i defolianti largamente usati nel Vietnam; così l'*elicottero* viene da una foto che uno ne mostrava sollevare in cielo una rete gremita di uccisi da un bombardamento alla periferia di Saigon, dopo l'offensiva del Têt (1969). Il *servo non inutile* è l'evangelico "servo inutile"».

<sup>140</sup> Il verso ricorda una foto scattata durante un'operazione condotta nel novembre del 1967 dalla 101st Airborne Division per ricercare Viet Cong nei villaggi della costa di Tam Ky. La foto ritrae una donna sospettata di essere una Viet Cong e interrogata da un ufficiale della polizia sudvietnamita mentre un soldato americano punta alla tempia un fucile M16 (Foto Associated Press); cfr. Pete Hamill (a cura di), *Vietnam: The Real War: A Photographic History by the Associated Press*, Abrams, New York 2013, p. 182.

<sup>141</sup> MB, p. 60.

<sup>142</sup> QF, p. 89.

incline all'attenzione della lettura. Tornando a distanza di un decennio dalla composizione di *Deducant te angeli*, nell'intervento di *Metrica e biografia* Fortini aggiungeva tra parentesi:

Solo in questi anni, dunque un po' tardi, a dire il vero, ho capito che una composizione non può affidare i propri silenzi al bianco della pagina e che in questo la poesia post-mallarmeana è stata dialetticamente punita nella sua pretesa di autosufficienza, in quanto i bianchi tipografici in funzione di pause non sono affatto un silenzio socioculturale ma sono anzi gli spifferi, i canali d'aria dove si convogliano, tanto petulanti quanto meno visibili, i luoghi comuni estetico-poetici del tempo; mentre un organismo poetico deve produrre da sé i propri silenzi, ossia quei passaggi di tinta relativamente neutra, passaggi appunto, visibilissimi in Petrarca e Leopardi; come un organismo non genera solo cellule nobili, nervose o muscolari, ma anche connettive o epiteliali.<sup>143</sup>

Che sia mostrato esplicitamente o nascosto tra le crepe di un «organismo poetico» (ancora un'allusione metaforica al corpo "dall'interno"), il bianco della pagina – e insieme, la capacità di riconoscere, interrogare e decifrare quel bianco – si inserisce per Fortini all'interno di una «retorica di situazioni spaziali e ritmiche» che entrano in gioco nel momento della scrittura, messe a disposizione da una tradizione sia per lo scrittore sia per il lettore. Tali elementi appartengono allo spazio psichico quanto al sistema di movimenti del corpo che utilizziamo come espressione, in un universo percettivo in cui il significato concettuale si forma «per prelevamento su un *significato gestuale*, che, a sua volta, è immanente alla parola».<sup>144</sup> Nella sua *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty osserva:

Dell'immagine verbale si deve dire quanto dicevamo [...] della «rappresentazione del movimento»: non ho bisogno di rappresentarmi lo spazio esterno e il mio proprio corpo per muovere l'uno nell'altro. È sufficiente che essi esistano per me e costituiscano un certo campo d'azione teso attorno a me. Analogamente, non ho bisogno di rappresentarmi la parola per saperla e per pronunciarla. Basta che ne possieda l'essenza articolare e sonora come una delle modulazioni, uno degli usi possibili del mio corpo. Io mi riporto alla parola come la mia mano si dirige verso il luogo del corpo che viene punto, la parola è in un certo luogo del mio mondo linguistico, fa parte della mia costituzione; e io ho un solo mezzo per rappresentarla,

---

<sup>143</sup> MB, pp. 60-61.

<sup>144</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 250.

ossia quello di pronunciarla, allo stesso modo in cui l'artista ha un solo mezzo per rappresentarsi l'opera alla quale lavora: deve farla.<sup>145</sup>

Nella riflessione merleau-pontyana, la «parola» emerge come luogo simbolico per superare un dualismo che scinde corpo e mente, fisico e psichico, spirituale e materiale,<sup>146</sup> dal momento che il primo è un potere d'espressione naturale della seconda e il pensiero non esiste al di fuori del mondo. Secondo Merleau-Ponty, il corpo è implicato anche nel processo di costituzione della memoria: essendo il «nostro mezzo permanente per “assumere atteggiamenti” e per fabbricarci così degli pseudo presenti, è il mezzo della nostra comunicazione sia con il tempo che con lo spazio».<sup>147</sup> La parola non viene pertanto assunta come il segno del pensiero; insieme al parlare, essa diventa «la presenza di questo pensiero nel mondo sensibile, e non il suo vestito, ma il suo emblema e il suo corpo».<sup>148</sup> Diventando espressione, il pensiero comunica con il corpo altrui per mezzo di un sistema di significati forniti dalla cultura come precedenti atti d'espressione, i quali «stabiliscono fra i soggetti parlanti un mondo comune al quale la parola attuale e nuova si riferisce così come il gesto si riferisce al mondo sensibile».<sup>149</sup> Tali atti d'espressione risultano impregnati di determinazioni storiche. Osserva ancora Merleau-Ponty, nel capitolo dedicato al *Corpo come espressione e la parola*:

Riprendendo una celebre distinzione, si potrebbe dire che i linguaggi, cioè i sistemi di vocabolario e di sintassi costituiti, i «mezzi d'espressione» che esistono empiricamente, sono il deposito e la sedimentazione degli atti di parola nei quali il senso inespresso non solo ha modo di tradursi all'esterno, ma pure acquista l'esistenza per se stesso, ed è autenticamente creato come senso. O ancora, si potrebbe distinguere una parola parlante e una parola parlata. La prima è quella nella quale l'intenzione significante si trova allo stato nascente. Qui l'esistenza si polarizza in un certo «senso» che non può essere definito da nessun oggetto naturale. È al di là dell'essere che essa cerca di ricongiungersi ed ecco perché crea la parola come sostegno empirico del suo proprio non-essere. La parola è l'eccedere della nostra esistenza sull'essere naturale. Ma l'atto d'espressione costituisce un mondo linguistico e un mondo culturale, fa ricadere nell'essere ciò che si protendeva oltre. Di qui la parola parlata che fruisce dei significati disponibili come di un patrimonio acquisito.

---

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>146</sup> cfr. Carmine De Martino, *Segno, gesto, parola. Da Heidegger a Mead e Merleau-Ponty*, Edizioni ETS, Pisa 2005, p. 83.

<sup>147</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 252.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 258.

Sulla base di queste acquisizioni divengono possibili altri atti di espressione autentica  
- quelli dello scrittore, dell'artista o del filosofo.<sup>150</sup>

In altri termini, il corpo, in quanto potere d'espressione naturale, «converte in vociferazione una certa essenza motoria, dispiega in panorama del passato l'atteggiamento trascorso che riprende, proietta in movimento effettivo una intenzione di movimento».<sup>151</sup> Nell'ambito della composizione poetica, il movimento non si arresta alla soglia del verso – e dunque al segno –, ma tende a inglobare nell'espressione i nessi costitutivi della sua struttura complessiva, dedotti da una cultura veicolata nei secoli per mezzo di una tradizione, nel senso etimologico di consegna, di tramite. Risulta pertanto difficile – se non impossibile – distanziare la «retorica di situazioni spaziali o ritmiche» da un orizzonte di storicità, e cioè collocare la scrittura o un ulteriore atto simbolico nell'illusione di una totale autonomia e libertà (nel senso assoluto del termine) del “soggetto individuale”.

Nel suo intervento, Fortini inserisce un esempio di nesso costitutivo sedimentato nella memoria della cultura greco-cristiana ed espresso come forma, ovvero il convertirsi del negativo in positivo, della morte in vita, della disperazione in speranza. Nello specifico, egli fa riferimento al significato della resurrezione cristiana in quanto forma di una vittoria sulla morte che, saldata nel XVIII secolo con un'eredità storica e con un messianesimo post-cristiano, fonderebbe l'organizzazione strutturale – la «curva algebrica» – che ogni ascoltatore di Beethoven è in grado di presentire, e che è possibile avvertire anche nella chiusa dell'*Arcipelago* di Hölderlin, in quella dell'*Ode al vento occidentale* di Shelley, della *Ginestra* di Leopardi o del *Voyage* di Baudelaire.<sup>152</sup>

Per impostare la struttura di alcuni suoi componimenti, lo stesso Fortini dichiara di aver utilizzato più volte una forma in grado di imitare il meccanismo della dialettica. Si pensi, ad esempio, alla struttura metrico-retorica – suggerita anche dal titolo – di *Per tre momenti*, dove il secondo momento nega il primo, e il terzo i due precedenti; o, ancora, a *Settembre 1968*, che a qualche anno di distanza dalla conferenza egli potrà inserire nella sezione *Circostanze di Paesaggio con serpente* (1984). In quest'ultimo testo, tuttavia, la forma dialettica subisce una correzione “obbligatoria”, in ragione di un significato

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 269.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>152</sup> MB, p. 61.

conclusivo che il poeta non intende accettare. Per comprendere il “sacrificio” della dialettica e il senso che la scrittura assume nell’intera organizzazione formale, è opportuno leggere integralmente il testo, accompagnandolo da una breve analisi impostata a partire da alcune indicazioni fornite dall’autore nel saggio:

Quest’anno ne ripete molti altri. La venuta  
del caldo, per esempio. Il grande caldo  
si è tutto sfogato nella prima quindicina di luglio.

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

Stenta la coscienza a seguire questo volo profondo.  
L’azzurro è profondo. Il viola è denso e il verde  
sulla dorsale di pini e cipressi.  
Dove la dorsale del poggio va in ombra è molta ombra.  
Poco fiato leva le piume bianche  
dei cardi ed esse in processione  
senza pena vanno senza peso  
sempre più nell’aria lasciano l’ombra  
entrano nella luce rosa.

Stringo nella tasca una lettera di stamani.<sup>153</sup>

Alle tre strofe irregolari di *Settembre 1968* Fortini aggiunge una coda composta da un solo verso che ribalta l’*Aufhebung* del terzo movimento, mettendo in crisi lo sviluppo dialettico dell’enunciazione. L’iter variantistico riportato in *Metrica e biografia* è utile a comprendere le ragioni di tale superamento. Fortini spiega di aver costruito il testo a partire dalla contrapposizione tra due ordini di eventi: «quelli della cronaca politica della primavera e della estate 1968 e quelli di un crepuscolo di fine settembre, di quel medesimo anno, in una zona collinare».<sup>154</sup> La prima strofa di tre versi descrive lo stato attuale del presente inserito nella ciclicità delle stagioni che di anno in anno ritornano (*tesi*). La seconda supera la stasi di settembre e si contrappone all’«indifferenza dei cicli stagionali

---

<sup>153</sup> PS, p. 416 (c. vo dell’autore).

<sup>154</sup> MB, p. 62.

volti alla imminente oscurità d'autunno» in quattro versi in corsivo costruiti su secchi enunciati nominali che richiamano gli scioperi, le riunioni sindacali, le manifestazioni studentesche, l'attentato a Rudi Dutschke a Berlino, le lotte a Shanghai e l'occupazione sovietica della Cecoslovacchia del 21 agosto (*antitesi*). La terza strofa colloca gli eventi del '68 in un paesaggio naturale che diventa allegoria della storia, come accade in numerose composizioni di *Paesaggio con serpente*: è il momento finale della dialettica, il superamento.

Tuttavia, a opera compiuta, Fortini intravede nei nove versi conclusivi il rischio di «una apologia della eternità naturale contrapposta alla futilità delle passioni storiche», significato che il lettore poteva dedurre dalla veste formale del componimento. Per lui, al contrario, quei versi «volevano essere [...] una *semplice* contrapposizione», la fissazione non della vanità, ma della durezza della lotta umana. L'equivoco poteva essere oltretutto confermato dalla prima destinazione del componimento, inserito inizialmente in una raccolta in onore degli ottant'anni di Montale, che – afferma Fortini – da *Satura* in poi «non si era davvero vietato di celebrare la vanità dell'impegno umano rivolto alle trasformazioni storiche».<sup>155</sup> La collocazione di *Settembre 1968* all'interno della raccolta dedicata al poeta di *Satura* avrebbe finito per accrescere – secondo l'autore – la possibilità di una lettura “reazionaria” degli stessi versi.

Per ovviare al possibile equivoco – e forse per combattere contro una configurazione inaccettabile di un sé, ora espressa attraverso il movimento della scrittura –, Fortini decide di ripubblicare il testo aggiungendo un verso «che alludesse ad una continuazione della conflittualità, ad un “nonostante tutto”; che riportasse dal presente “naturale” al presente “storico”».<sup>156</sup> Il verso conclusivo – «Stringo nella tasca una lettera di stamani» – svolge pertanto una funzione “correttiva” attivata tramite l'organizzazione formale, ovvero la doppia interlinea che separa il segmento dalla strofa precedente, incorniciandolo da un bianco che esprime l'opposizione a un eterno ritorno delle stagioni e la rivendicazione della storia, confermata dall'atto di stringere nella tasca una lettera del giorno in cui il discorso dell'io poetico è collocato. Per Fortini, il verso non svolge un ruolo metrico, ma semmai uno «iper-prosodico».<sup>157</sup> In questa riformulazione di *Metrica e biografia* – certo influenzata dalla lettura di Merleau-Ponty – egli riconosce la necessità di ricorrere a

---

<sup>155</sup> MB, p. 63.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> MB, p. 64.

ulteriori elementi formali implicati nella strutturazione del componimento, storicamente dati e appartenenti a precise esigenze culturali. Esponendo i limiti della misura e del ragionamento teorico, Fortini affida uno spazio inedito al *movimento*, all'unione tra gesto e parola:

Manchiamo, credo, ancora, di una retorica della *gestualità* – ho parlato di «curva» e volevo dire: «movimento» – di questi miti, dei maggiori e dei minori. E ne parlo perché mi sembra di rendermi conto, ripensando anche alla importanza che ha avuto su di me il modello delle ballate (quello del *romancero* e, naturalmente, di Brecht), che quanto sono andato cercando per tutta la vita nella «sonora cisterna» non era di dire la adolescenziale esperienza di separazione del «reale» e neanche una metrica a partire dalla quale stabilire una tensione con le intonazioni e le cadenze sintattiche, bensì una *struttura fatta di opposizioni gestuali*, di *conflitti di voci*, di tempi *verbali*, di *conflitti emotivo-concettuali*. Non si può allora parlare neanche di metrica verticale o della strofa.<sup>158</sup>

Nonostante la parziale correzione del concetto di metrica, è opportuno precisare che Fortini ha ancora in mente, agli inizi degli anni Ottanta, l'accezione numerica di ritmo formulata da James Craig LaDrière, ovvero alternanza di tempi forti e tempi deboli; una formula ripetutamente osteggiata da Meschonnic durante tutto il suo lavoro poetico. Sebbene infatti sia presente in questa fase di riflessione una marcata attenzione nei confronti di una scrittura situabile entro i confini del *gesto* e del *movimento* – suggestione che Fortini, ancor prima di Merleau-Ponty, ricava da Brecht e che Brecht elabora a partire dalla *lettura* della Bibbia luterana, come Meschonnic dal testo masoretico<sup>159</sup> –, risulta per lui impossibile l'adozione critica di un "ritmo" nell'accezione suggerita dal saggio di Benveniste. Le possibili aperture verso la gestualità e la voce gli arrivano invece – come vedremo – dalla frequentazione dei saggi di Paul Zumthor sulla poesia medievale, autore che condivide con Meschonnic la valorizzazione dell'oralità e del corpo nella scrittura, in vista di una nuova antropologia del linguaggio.<sup>160</sup>

Pur non dichiarando esplicitamente questa *impasse* teorica, Fortini pare dunque riconoscere, tra le righe del suo saggio, i limiti di una metrica intesa come proiezione

---

<sup>158</sup> MB, p. 62 (c. vo dell'autore).

<sup>159</sup> cfr. *infra*, capitolo dodicesimo.

<sup>160</sup> Cfr. F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, in SE, p. 1568 e ss. cfr. *infra*, 12.2.

normativa di un'organizzazione intellettuale e sociale. Rimaneva aperta, agli inizi degli anni Ottanta, una frattura che Meschonnic, dedicando il suo trattato all'*inconnu*, tenterà di sanare a partire da una diversa formulazione del ritmo, svincolando il senso dell'enunciazione dal carattere numerico della tradizione occidentale. Secondo il poeta francese, infatti, «il n'y a pas à laisser tomber le mot *rythme* [...] mais à laisser la mesure à ce qui se mesure. Il s'agit de *situer* le rythme, pour que la force empirique du discours suffise à en renouveler la conception. Le sens ne se mesure pas».<sup>161</sup> Per collocare concretamente l'apertura di Fortini verso una nuova concezione della forma, è possibile affiancare all'affermazione di Meschonnic la conclusione di *Metrica e biografia*, in cui il poeta precisa allo stesso modo:

Diciamo qui che sarebbe prevaricazione verbale della peggior specie confondere la scansione della scrittura e quella della biologia e biografia, il sistema di ritorni racchiusi o esibiti nella pagina e quello delle ossessioni personali o sociali o storiche. Abusare dell'etimo di «metrica» per parlare di prosodia, di reticolo di ritorni delle figure del discorso, questo mi sarà concesso, perché non mi proponevo di formalizzare rigorosamente quanto sono venuto dicendo; ma dilatare eccessivamente la metafora conduce al medesimo eccesso ciarlatano di chi chiama il mondo un testo. È questa una antica e gloriosa metafora, lo so bene, e teologica. Ma pecca di «cattiva infinità». Invece non posso che spingermi sul confine, dove cessa la misurabilità del nostro mondo e delle nostre pagine; dove non c'è metrica perché non c'è misura.<sup>162</sup>

Se l'intervento *Sui confini della poesia* discusso a Brighton due anni prima si chiudeva con la citazione paolina della *Lettera ai Romani* – «Adam qui est forma futuri» – «luogo capitale per la scrittura fortiniana»,<sup>163</sup> *Metrica e biografia* si conclude adesso con due versi del *Faust* di Goethe, tradotto da Fortini poco più di un decennio prima. Sono i vv. 11.306-7 estrapolati dall'Atto Quinto: Faust è ormai vecchio e ha ottenuto un feudo sulla costa con terre che si estendono senza confini, ma non sopporta che i due anziani Filemone e Bauci abitino in una piccola capanna all'interno del suo territorio. Infastidito dalla campana suonata dai due per «contemplare l'ultimo raggio di sole», Faust chiede a

<sup>161</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982, p. 215 [«Non si tratta di far cadere la parola ritmo [...] ma di lasciare la misura a ciò che è possibile misurare. Si tratta di *situare* il ritmo, affinché la forza empirica del discorso sia sufficiente a rinnovarne la concezione. Il senso non si misura» (traduzione mia)].

<sup>162</sup> MB, pp.73-74.

<sup>163</sup> L. Lenzini, *Una contesa che dura. Prefazione a Franco Fortini, «I confini della poesia»*, cit., p. 9; cfr. *supra*, 4.3.

Mefistofele di sgomberare la capanna e di cacciare i due vecchi, per impadronirsi dei tigli del loro giardino, unici alberi che non gli appartengono e che per questo egli brama di possedere. Ma Mefistofele interpreta a suo modo l'ordine e incendia la capanna, uccidendo entrambi gli anziani abitanti. A prendere la parola nella scena da cui la citazione è tratta è Linceo, il guardiano della torre del castello di Faust, che scorgendo il fuoco dall'alto interrompe il canto pieno di gioia nei confronti del mondo al quale prima si era abbandonato. La contrapposizione tra i due momenti – il canto e il lamento – è netta. L'inno d'amore di Linceo sullo «splendore eterno» si scopre precario, frutto di una grande mistificazione (il mondo è quello creato da Mefistofele); di reale ci sono al contrario le fiamme che distruggono la capanna e l'idillio di una realtà che si rivela un'impostura modellata da una forma appartenente alla classe egemone:

Non soltanto per mia gioia  
così in alto m'hanno posto.  
Dalle tenebre del mondo  
che orrore atroce mi s'agita contro!  
Scintille, vedo, sprizzano  
dentro la notte che addoppiano i tigli.  
Sempre più l'incendio infuria,  
s'insinua la brezza e l'attizza.  
Ah, da dentro arde la capanna  
che il muschio umido copriva.  
Aiuto ci vorrebbe, e subito,  
ma qui non c'è chi dia soccorso.  
Ah, quei vecchi, così bravi  
così attenti al loro fuoco,  
ecco, il fumo li ha afferrati!  
[...]  
Questo dovevano i miei occhi  
vedere! Tanto lontano  
dovevano scernere! Rami  
grevi s'abbattono, crolla  
la piccola cappella,  
fiamme aguzze come serpi  
hanno avvinto già le vette.  
Fino alle radici i cavi  
ceppi, brace di porpora, ardono

*Lunga pausa. Canto*

Quel che una volta fu grato allo sguardo  
coi suoi secoli spari.<sup>164</sup>

L'orrore atroce che agita Linceo dalla torre è per Fortini «il rogo della capanna abitata da Filemone e Bauci [...] data alle fiamme dal Demonio, l'agente immobiliare di Faust, imprenditore di terribili multinazionali».<sup>165</sup> Scorgendo l'incendio dal balcone del palazzo, Faust sopraffatto dall'angoscia esclama: «Che è questo armonioso lamento dall'alto? / Parola e canto, qui, troppo tardi».<sup>166</sup>

La contraddizione della poesia – il suo essere canto e lamento insieme, il suo procedere per forme alienate ma orientate allo stesso tempo alla liberazione – non si risolve nella stasi della contemplazione. La scrittura va configurata come dialettica col mondo e col corpo, quest'ultimo inseparabile dal movimento che viene impresso alla forma del verso. Per Fortini, il mondo stesso – complice il suo sostrato religioso, dove alla cultura ebraica si affianca il cristianesimo valdese – non deve ridursi a mera testualità: solo in una sua parte esso è «grammaticabile e misurabile. Dove lo è, appare senza dubbio qualcosa in comune tra realtà e discorso sulla realtà».<sup>167</sup> Soltanto in quello spazio appare possibile la misura, nozione entro la quale fa rientrare ritmo e metrica insieme, entrambi indistintamente legati all'ordine dei numeri. Al di là della spiegazione sui nessi formali e delle teorie morfologiche sulla poesia – di una metrica legata alla misura – centrale resta dunque per Fortini una pratica che non rinunci a quello che Bloch aveva chiamato «Principio di speranza», ma ne allarghi i confini, sposti i termini e gli interlocutori; e soprattutto, non confonda «il “di qui” misurabile col “di là” incommensurabile».<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, traduzione e a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 1970; cfr. anche LC, pp. 628-631.

<sup>165</sup> UDI, p. 632.

<sup>166</sup> LC, p. 631.

<sup>167</sup> UDI, p. 632.

<sup>168</sup> MB, p. 74.



## 11. L'OMBRA DEL CILIEGIO: RITMO, POETICA E TRADUZIONE

«P. [...] Il 'finto' e il 'non-finto' e il 'veramente' talvolta si fondono insieme in un significato unico.

F. Ma noi dovremmo tenerli separati.

P. Sì. Questo è ciò che cercano di fare i logici e gli scienziati. Ma così facendo non creano balletti – e neppure sacramenti».

GREGORY BATESON, *Perché un cigno?*

«[...] o mutarsi

in altra, non per noi più, voce»

FRANCO FORTINI, *Traducendo Brecht*

Nel 1982 Fortini pubblica per Einaudi un'antologia di traduzioni di autori tedeschi, francesi, inglesi e ungheresi intitolata *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*. Il volume raccoglie testi di Milton, Goethe, Heine, Rilke, Kraus, Brecht, Huchel, Enzensberger, József, Baudelaire, Rimbaud, Proust, Jarry, Jacob, Éluard, Artaud, Frénaud, Queneau tradotti dall'autore tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta. Il titolo della raccolta allude a *Der Kirschdieb* di Brecht contenuta nella *Steffinsche Sammlung* dedicata a Margarete Steffin:

Una mattina presto, molto prima del canto del gallo,  
mi svegliò un fischiottio e andai alla finestra.  
Sul mio ciliegio – il crepuscolo empiva il giardino –  
c'era seduto un giovane, con un paio di calzoncini sdruciti,  
e allegro coglieva le mie ciliege. Vedendomi  
mi fece cenno col capo, a due mani  
passando le ciliege dai rami alle sue tasche.  
Per lungo tempo ancora, che già ero tornato a giacere nel mio letto,  
lo sentii che fischiava la sua allegra canzonetta.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> B. Brecht, *Il ladro di ciliege*, in LC, p. 663. La traduzione inserita nel volume fortiniano del 1982 presenta varianti notevoli rispetto alla prima versione del '59, pubblicata in B. Brecht, *Poesie e canzoni*, (a cura di) Ruth Leiser e Franco Fortini, Einaudi, Torino 1959.

Per Fortini, il giovane con i calzoni sdruciti che ruba i frutti dell'autore tradotto è il simbolo del «traduttore di versi di autori differenti da sé», mentre l'altro – «il rifugiato, lo scrittore politico in fuga» – rimane in silenzio alla finestra ad osservare la scena, accogliendo il cenno del ladro che riempie le sue tasche di ciliegie e si disegna «sullo sfondo di una catastrofe universale con l'eleganza e l'allegria di un angelo».<sup>2</sup> L'immagine riprodotta sulla copertina del volume dell'82 è un olio su tavola dipinto dallo stesso Fortini nel marzo 1962 e intitolato – come indica il risvolto – *Appennino invernale*. Tuttavia, sul verso del quadro conservato presso l'Archivio di Siena è possibile leggere a penna blu, oltre la data e la firma dell'autore, un titolo diverso rispetto a quello indicato dall'editore, e cioè *Lezioni di metrica*.<sup>3</sup> La sovrapposizione tra l'immagine di copertina e il contenuto del volume è interessante, ancor più se letta insieme al mutamento da un titolo allegorico (*Lezioni di metrica*) a un altro più realistico (*Appennino invernale*): una raccolta di versioni di altri autori diventa uno strumento per interrogare la teoria morfologica della composizione, saldando definitivamente il legame tra metrica e traduzione.

L'accostamento tra il contenuto del volume e l'immagine di copertina del *Ladro di ciliege* trova un suo corrispettivo teorico nel volume dei *Saggi italiani* del '74, in cui Fortini raccoglie in un'unica sezione – la parte quarta – gli scritti *Sulla metrica e la traduzione*.<sup>4</sup> Come abbiamo osservato nella seconda parte di questo lavoro, i tre saggi sulla metrica vengono pubblicati in rivista tra il 1957 e il 1958, e soltanto in seguito raccolti in maniera organica nel volume di saggi del '74. I due interventi sulla traduzione compaiono invece pochi anni prima della pubblicazione dei *Saggi italiani*, tra il '72 e il '73.<sup>5</sup> A differenza dei primi sulla metrica, accolti in riviste “militanti” come «Ragionamenti» o «Officina», questi ultimi assumono un taglio diverso, anche in ragione della differente cornice temporale entro cui si inseriscono. Dei due, infatti, soltanto il primo, *Traduzione e rifacimento*, è un

---

<sup>2</sup> *Il ladro di ciliege*, in UDI, p. 323.

<sup>3</sup> F. Fortini, *Lezione di metrica*, 1962, olio su tavola, cm. 35x20, sul verso: titolo, data e firma a penna blu: “Franco Fortini, marzo 1962”, in AFF (inv. n. F4 227), cfr. Id., *Disegni. Incisioni. Dipinti*, (a cura di) Enrico Crispolti, Quodlibet, Macerata 2001, p. 104 (Segnalo un errore di stampa nel catalogo, dove il dipinto è stato erroneamente capovolto rispetto all'originale).

<sup>4</sup> cfr. SI, pp. 781-855.

<sup>5</sup> *Traduzione e rifacimento*, «Problemi», 33, luglio-settembre 1972, pp. 125-41; *Cinque paragrafi sul tradurre*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria – Atti del I Convegno sui problemi della traduzione letteraria*, Padova 1973, pp. 60-65 (i due interventi sono adesso leggibili in SI, pp. 818-44).

saggio pubblicato in una rivista di studi letterari; l'altro è una comunicazione a un convegno.

A partire dal 1971, Fortini aveva inoltre iniziato a insegnare a Siena, dove poteva constatare dall'interno la trasformazione del critico a storico della letteratura, schivando allo stesso tempo quelle «forme definite “universitarie”, con le loro terrorizzanti posture da combattimento poco dissimili da quelle delle mantidi». <sup>6</sup> Nei due saggi sulla traduzione non mancano tuttavia accenni programmatici sulla posizione dello studioso di letteratura all'interno della società, che presto dovrà rendersi conto che le pagine dei suoi nuovi saggi «avrebbero dovuto rinunciare a destinatari e consensi prossimi e attenderne di differiti». <sup>7</sup> In un tono meno assertivo e pungente rispetto al ventennio Cinquanta-Sessanta, gli interventi sulla traduzione inglobano e ridiscutono i precedenti saggi sulla metrica, stabilizzando la quarta parte dei *Saggi italiani*, che risulta nel complesso omogenea.

Dal confronto tra gli scritti sulla metrica e gli altri sulla traduzione emerge un dettaglio non indifferente: se i saggi della fine degli anni Cinquanta vengono redatti nel mezzo dell'esperienza di versione dell'opera brechtiana, intrapresa con Ruth Leiser già alla fine degli anni Quaranta e culminata nel '59 con la pubblicazione di *Poesie e canzoni*, gli interventi teorici sulla traduzione vengono presentati in seguito alla pubblicazione del *Faust* di Goethe, dato alle stampe per Mondadori nel 1970 (*Cinque paragrafi sul tradurre* è, più precisamente, l'intervento pronunciato da Fortini in occasione della prima edizione del Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria, conseguito nel '71 per l'opera goethiana, di fronte a una giuria presieduta da Gianfranco Folena). <sup>8</sup>

Lo scarto temporale che separa i cinque interventi ci consente di modellare l'indagine di questo capitolo su una griglia che tiene conto dei due momenti di elaborazione teorica, letti in parallelo con la pratica di traduzione che influenza la produzione dei componimenti redatti tra gli anni Sessanta e Settanta e rispettivamente raccolti in *Una volta per sempre* (1963) e in *Questo muro* (1973). D'altra parte – per dirla con Irene Fantappiè – le poesie, i saggi e le traduzioni di Fortini sono in un certo senso «passeggiate

---

<sup>6</sup> NSI, p. 7.

<sup>7</sup> NSI, p. 9.

<sup>8</sup> L'intervento di Fortini viene pubblicato nel volume dell'edizione successiva del 1972, vinta da Filippo Maria Pontani per la traduzione di *Poesia. Prosa* di Giorgio Seferis. Cfr. *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria* – Atti del I Convegno sui problemi della traduzione letteraria, Padova 1973; cfr. anche SE, p. CXIX; *Ivi*, p. 1777.

sui crinali che separano queste tre categorie di testi».<sup>9</sup> Lo stesso volume di traduzioni del 1982 andrà per questo considerato come un libro personale, che va ad aggiungersi alle precedenti raccolte in versi dell'autore. Al pari del *Quaderno di poesie* di Montale o come *Il musicante di Saint-Merry* di Sereni, *Il ladro di ciliege* porta scritto sul frontespizio il nome di Franco Fortini.<sup>10</sup>

Dividerò l'analisi che segue in tre paragrafi: nel primo, tenterò di verificare le «forme praticate in proprio» di *Una volta per sempre* alla luce di un confronto con le versioni brechtiane, considerando in particolare le analogie e le aperture teoriche suggerite dall'autore nell'*Introduzione* al volume di *Poesie e canzoni* del 1959; successivamente, proverò a condurre un'operazione analoga nel secondo paragrafo, affiancando alla *Prefazione* del *Faust* i saggi sulla traduzione redatti nello stesso periodo, nonché la produzione in versi confluita nella raccolta di *Questo muro*; nel terzo e ultimo paragrafo, infine, proverò a tirare le somme del percorso, confrontando la teoria e la pratica della scrittura fortiniana con il lavoro sul ritmo e sulla traduzione impostato da Henri Meschonnic, tenendo conto in particolare del suo secondo volume di *Pour la poétique* messo in bibliografia da Fortini per il seminario dell'anno accademico '76-'77 tenuto presso l'Università di Siena.

Prima di procedere, credo sia opportuno precisare che, per ragioni di spazio e di competenza, non verranno qui affrontati, se non in relazione alla teoria della

---

<sup>9</sup> «Le interferenze generate da Fortini hanno prodotto uno spettro di testi difficilmente raggruppabili sotto un'unica insegna, e parlare di "Fortini traduttore" è utile ai biografi ma, in sede di analisi critica, può anche risultare foriero di fraintendimenti: ha meno senso istituire una correlazione tra la traduzione del *Faust* e quella di Brecht che mettere quest'ultima a confronto con le poesie di *Una volta per sempre*; così come la versione fortiniana del *Lycidas* di Milton ha relativamente poco a che vedere con quella dei racconti di Kafka, mentre è un perfetto pendant di alcune pagine su Sereni raccolte in *Nuovi saggi italiani*», cfr. Irene Fantappiè, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini. Sélection e marquage in Il ladro di ciliege*, in I. Fantappiè, M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, p. 148

<sup>10</sup> cfr. UDI, p. 322; cfr. anche l'incipit di «*Il musicante di Saint-Merry*», in NSI, p. 164: «Qui Sereni sta eseguendo, al suo meglio, Sereni. Trascrizioni, nel senso musicale della parola; o variazioni, sempre nel medesimo senso, su tema altrui. Sarebbe assurdo parlare di poesie di Sereni se al genitivo diamo un senso solo causale, come "dovute a", "compiute da". Quel "di" va inteso come partitivo. Sono poesie fatte della materia di cui sono fatte le poesie firmate da Sereni e anche, naturalmente, tante altre poesie, di morti e viventi, di antichi e moderni. Come si dice un piatto d'argento, una nave di abete»; ma anche, p. 166: «questo bellissimo libro si colloca all'inizio di una serie dell'editore Einaudi. La serie vorrebbe accogliere libri che il poeta possa considerare come propri sebbene composti di traduzioni». Poco dopo, nello stesso saggio, Fortini dirà di mal sopportare il modello della «appropriazione geniale». Si tratta ancora una volta per lui di esibire l'opposizione a un campo culturale "ermetico", delle «tante bellissime versioni degli anni Trenta».

composizione fortiniana, problemi legati alla traduttologia (mi riferisco ad esempio alla *querelle* francese tra *sourciers* e *ciblistes*, nei termini impostati da Jean-René Ladmiral).<sup>11</sup> In continuità con il percorso fin qui condotto e in accordo con l'universo discorsivo fortiniano, vorrei piuttosto sondare la pratica della versione in relazione all'orizzonte dell'agire, dove le potenzialità e le capacità del poeta possono essere confrontate all'interno di un progetto sociale e politico affiancato dalla critica dei mezzi espressivi in uso che passa per il lavoro di traduzione da una lingua all'altra, da una scelta a una variante, da un destino a un'altra voce. Lo stesso Fortini poteva a distanza di anni considerare la traduzione di *Albertine disparue* come «un'avventura stilistica che servì a fargli capire, una volta per sempre, l'inseparabilità tra moto verso la trasformazione dei rapporti fra gli uomini e moto dei poemi verbali».<sup>12</sup>

Si tratta dunque di verificare se il movimento della scrittura di una poesia possa o meno veicolare un contenuto politico nel suo sistema di scelte formali, tenendo conto adesso della coscienza del limite *figurale* della metrica, confessata da Fortini nella lettera a Mengaldo del 1987 come parziale *palinodia* dei saggi degli anni Cinquanta.<sup>13</sup>

### 11.1 «Versi di cemento e vetro»: *Traducendo Brecht*

Delineando la *traiettoria* di Fortini nel campo letterario italiano, Davide Dalmas ha osservato come gli anni della “crisi poetica” – espressa nel titolo della seconda raccolta in versi del '59, *Poesia ed errore* – debbano essere considerati, per dirla in termini bourdieusiani, come un momento di accumulazione simbolica decisivo.<sup>14</sup> Si direbbe oltretutto che sia proprio l'«errore» a garantire lo sviluppo successivo della «poesia», in accordo con un'idea di storia non progressiva, anzi attraversata da improvvise fratture nel

---

<sup>11</sup> Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Les Belles Lettres, Paris 2014. Il primo capitolo del libro riprende il noto articolo dell'autore comparso nel 1986 (Id., *Sourciers et ciblistes*, in «Revue d'esthétique», n. 12 (1986), pp. 33-42). Fortini era a conoscenza della polemica impostata da Ladmiral e in particolare del suo volume intitolato *Traduire: thèoremes pour la Traduction*, Payot, Paris 1979 (cfr. LT, p. 80, n19). Nelle sue *Lezioni sulla traduzione* Fortini considera tuttavia parziale la distinzione tra testo *source* e testo *cible* (cfr. *infra*, 11.3). Per un superamento delle rigide posizioni impostate da Ladmiral e per approfondire il dibattito tra quest'ultimo e Meschonnic rimando a Antonio Lavieri, *Translatio in fabula: la letteratura come pratica teorica del tradurre*, Editori riuniti, Roma 2007; cfr. anche Id., *Introduzione* a J.-R. Ladmiral, *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, Mucchi, Modena 2009, pp. 7-18.

<sup>12</sup> LS, pp. 54-55.

<sup>13</sup> cfr. *supra*, 10.1.

<sup>14</sup> Davide Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in I. Fantappiè, M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970*, cit., p. 143.

*continuum* temporale. Tra la fine degli anni Quaranta e lungo tutto il decennio successivo, l'attività di traduzione del poeta è intensa, così come la lettura dei teorici del marxismo critico, per lo più recensiti sulle pagine di «Ragionamenti». In questo segmento della linea biografica, Fortini non ha ancora definito uno stile proprio, utilizzando piuttosto forme “canoniche” oscillanti tra la metrica libera e la metrica tradizionale, senza del resto assorbire acriticamente i modelli che la Firenze degli anni Trenta poteva offrirgli.

I saggi della fine degli anni Cinquanta, accompagnati dall'assiduo lavoro di traduzione sui testi di Brecht, rappresentano un ingente «capitale simbolico» che verrà speso nei testi confluiti nella raccolta di *Una volta per sempre* pubblicata nel '63. Il 1963 è inoltre l'anno in cui «emerge in modo più vistoso il laboratorio intellettuale della fase precedente. I grandi cambiamenti del quadro sociale e politico (il neocapitalismo, l'immigrazione interna, l'esplosione delle città e l'abbandono delle campagne, il cambiamento dei costumi, la scolarizzazione di massa, l'industria culturale) si rifrangono nel campo letterario».<sup>15</sup> Il quinquennio che lo precede risulta dunque decisivo per comprendere il mutamento della poetica di Fortini sul piano della forma.

Agli apparenti anni di stasi dei “dieci inverni”, caratterizzati da un'assidua annotazione diaristica dei versi di *Poesia ed errore*, era seguita – lo si è visto – una breve esperienza di riorganizzazione del campo e di programmazione culturale, che aveva tenuto impegnato il poeta nel lavoro di «Ragionamenti» e di «Officina». Tuttavia, entrambi i progetti hanno vita breve e si esauriscono nel giro di pochi anni, tanto da imprimere in Fortini un grave senso di sconfitta, come testimonia la lettera a Giacomo Noventa ricordata sopra.<sup>16</sup> Quella che però doveva essere una chiusura di ogni orizzonte programmatico conduce alla «scoperta del “vero” Fortini, alla fissazione della sua più fortunata immagine di poeta e saggista».<sup>17</sup> *Una volta per sempre* rappresenta in questa prospettiva la svolta poetica in cui Fortini può mostrare una “voce” propria all'interno di un paesaggio letterario attraversato da innumerevoli tensioni, agli inizi degli anni Sessanta. La svolta viene di fatto anticipata dai saggi sulla metrica ed esibita con più lucidità nell'*Introduzione alle Poesie e canzoni* di Brecht del '59, che riassume e porta a maturazione l'elaborazione teorica e il ventaglio di possibilità espressive assorbite e meditate durante gli anni della “crisi”. In un seminario

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Cf. *supra*, 3.3.

<sup>17</sup> D. Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, cit., p. 142.

del 1996 consacrato al rapporto tra Fortini e Brecht, Giovanni Raboni, tra i più attenti lettori del rapporto tra metrica e traduzione nell'opera fortiniana, osservava:

Se noi prendiamo tutta l'opera poetica di Fortini, a partire da *Foglio di via*, vediamo che dentro vi si stratificano diverse esperienze, compresa quella dell'ermetismo italiano rispetto alla quale Fortini è stato fieramente ostile, ma che ha lasciato delle tracce in lui. Poi c'è uno strato successivo, che è sicuramente quello dell'avanguardia francese [...]. E poi c'è appunto la stratificazione brechtiana che a me appunto sembra decisiva. Qui c'è un passaggio che si potrebbe descrivere in questo modo, un po' semplificando: dalla sintassi alla paratassi. Cioè da un certo punto in poi la poesia di Fortini diventa assertiva, con la tendenza a dire le cose in modo lapidario ed estremamente chiaro, usando una pronuncia che altre volte io ho chiamato *percussiva*, che non sfuma mai, che batte sul senso di ogni parola e di ogni frase. Io credo che questo non derivi tanto dalla suggestione del modello brechtiano, ma derivi anche dall'esperienza specifica del tradurre, perché traducendo e dovendo quindi rinunciare spesso ad una pienezza metrica per ragioni di fedeltà, si lavora molto sul valore metrico della singola parola.<sup>18</sup>

Il passaggio dalla sintassi alla paratassi e la dizione *percussiva* degli enunciati si legano a una tendenza espressiva indirizzata a voler separare le immagini per giustapposizione, cifra stilistica dei componimenti raccolti a partire da *Una volta per sempre*, che esibiscono nella struttura complessiva la volontà di creare un attrito tra il piano del reale e quello del simbolico, in vista di una rivendicazione del carattere non autonomo di una poesia che, nell'atto di farsi, nega se stessa; una lezione che ancora prima di Brecht, Fortini eredita da Noventa.<sup>19</sup> È opportuno precisare che la presenza di Brecht non agisce immediatamente sulla scrittura di Fortini, ma deve prima scontrarsi con un modello di pensiero che l'autore ha assorbito durante gli anni di formazione letteraria nella Firenze degli anni Trenta, dove

---

<sup>18</sup> Cfr. *Bertolt Brecht / Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht: atti del seminario*, Milano, Libreria Claudiana, 26 settembre 1996, Centro di Studi Franco Fortini, Siena 1998, ora in «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini», <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini/> (c. vo mio). Poco sopra, Raboni scriveva: «In cosa consiste questa linea Brecht-Fortini? Ammetto che la ritrovo in una parte di Fortini, da un certo punto in poi; cioè da *Una volta per sempre*, che contiene quelle sezioni di *Traducendo Brecht*. Io credo che l'abbia ricordato molto opportunamente prima Mavi De Filippis con le parole di Fortini, quando egli parla del suo interesse per l'assertività di Brecht da una parte, e per la classicità dall'altra. Questo dà un ritratto perfetto di questa linea, di questa ipotesi espressiva che si mette a punto lentamente nella poesia di Fortini e non soltanto attraverso Brecht, naturalmente. Il lavoro su Brecht è stato uno degli strumenti attraverso cui Fortini ha messo a punto questa ipotesi espressiva». Negli anni in cui Einaudi pubblicava *Il ladro di ciliege*, Raboni stava ultimando la versione della *Recherche* di Proust stampata per Mondadori nel 1983.

<sup>19</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, in Carlo Fini (a cura di), *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Liviana, Padova 1980, p. 142.

la cultura francese – e condizione stili e produzioni degli autori appartenenti a quell’area culturale – risultava egemonica. Il passaggio obbligato per gli autori francesi – caratteristica dominante della letteratura italiana dei primi decenni del Novecento, dalle avanguardie all’ermetismo – verrà nell’immediato dopoguerra ridiscusso con la scelta “obbligata” del surrealismo in veste *engagé*, di cui Fortini opterà per il più vicino Éluard in luogo di Aragon. Come ha osservato Bonavita, «perché Brecht e la filosofia neomarxista di area tedesca agiscano veramente nella sua scrittura [...] dovrà esaurirsi o quantomeno entrare in crisi l’influsso dei suoi due grandi modelli dell’esordio: Montale e Éluard»,<sup>20</sup> quest’ultimo definitivamente superato, insieme alla versione di *engagement* ufficiale mai accettata da Fortini, nell’introduzione al volume di *Poesie* stampato per Einaudi nel ’55 (si ricordi inoltre che, assieme alle *Poesie e canzoni* di Brecht, nel 1959 Fortini pubblicava per Garzanti *Il movimento surrealista*).

Si potrebbe quasi ipotizzare che il segmento temporale collocato tra le due prefazioni a Éluard e a Brecht possa rappresentare il periodo in cui l’*habitus* più maturo del poeta è in incubazione.<sup>21</sup> Con l’*Introduzione* ai versi dell’autore tedesco, Fortini mette in scena una nuova figura meno vincolata alle tendenze della formazione fiorentina e resistenziale. Qualcosa di simile può essere notato – ed è quello che qui ci interessa – sul campo delle forme metriche, dove l’elaborazione di una nuova metrica per accenti distante dai modi di composizione del lirismo ermetico e del verso libero avanguardista e modernista può essere interrogata sullo sfondo di questo passaggio decisivo nella biografia fortiniana.

Il percorso fin qui attraversato necessita di un ulteriore tassello, che va ricercato nel volume del ’59 di *Poesie e canzoni* di Brecht, la cui potenza dei versi, inseparabili dai testi teatrali, «nasce probabilmente dalla violenza con la quale alcuni dei maggiori temi del decadentismo vi si scontrano apertamente con l’aldilà della decadenza».<sup>22</sup> La «funzione Brecht» che agisce in questo periodo – e che porterà Mengaldo a parlare di un’analoga «funzione Fortini» nel campo della letteratura italiana – accresce l’integrale politicità della

---

<sup>20</sup> Riccardo Bonavita, *L’anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblion, Milano 2017, pp. 76-77.

<sup>21</sup> Il superamento della poetica simbolista attraverso la traduzione di Éluard e la successiva assunzione del modello Brecht è un argomento ripreso da Fortini nella quarta delle sue *Lezioni sulla traduzione* (cfr. LT, pp. 163-164).

<sup>22</sup> F. Fortini, *Introduzione a Bertolt Brecht, «Poesie e canzoni»*, in SE, p. 1350.

sua poesia; dell'essere sempre poeta anche quando si parla d'alberi o di fiori.<sup>23</sup> Proviamo a esaminare alcune linee dell'*Introduzione* al volume del '59, prima di passare alla verifica delle «forme sperimentate in proprio» di *Una volta per sempre*.

Leggendo l'introduzione in filigrana ai saggi sulla poesia e sulla metrica dello stesso periodo pubblicati su «Ragionamenti» e su «Officina», la sovrapposizione di frasi e di espressioni che ricorrono è sorprendente. Nel suo scritto su Brecht tornano argomenti già impiegati in sede di rivista per combattere contro l'autonomia dell'espressione poetica e una certa idea di «lirica moderna» europea, dalla tradizione simbolista e decadentista, nel campo culturale italiano. L'opposizione alla «lirica moderna», condotta nello stesso anno sulle pagine di «Officina» nella recensione al volume di Friedrich,<sup>24</sup> viene espressamente ripresa a commento della poesia brechtiana del *Ladro di ciliege*, ricca di simboli a tal punto da diventare il titolo riassuntivo dell'intera esperienza di traduzione compendiata nella raccolta del 1982.

Nell'interpretazione al componimento della *Raccolta Steffin*, Fortini presenta una caratteristica che separa la poetica di Brecht dal decadentismo europeo. Per l'autore, infatti, la tensione che fonda il discorso brechtiano non ha nulla a che vedere con le polarità dell'essere e del non essere – estremi di un'antitesi costitutiva di certa poesia «pura» – quanto piuttosto dell'essere e del *dover essere*. Nell'universo simbolico di Brecht, il giovane ladro di ciliegie non incarna alcuna indifferente vitalità o libertà assoluta dell'anima moderna inghiottita da un'epoca tecnicizzata, imperializzata, commercializzata, «dominata da pianificazioni, orologi, costrizioni collettive e che con la 'seconda rivoluzione industriale ha ridotto l'uomo ad un minimo».<sup>25</sup> Al contrario, questo «ladro-non-ladro» fa cenno al poeta affacciato alla finestra – la situazione dell'esclusione – stabilendo col suo apparire “profetico” una complicità che abolisce il mio e il tuo e lascia sospesa la scena. Nessun commento di chiusura accompagna la parabola. Il lettore deve assorbire visivamente l'immagine del furto e, tornato nel suo letto, trovare una risposta al motivo dell'allegria che invade la costruzione dello spazio verbale fissato sulla pagina.

---

<sup>23</sup> cfr. P. V. Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, cit., p. 138.

<sup>24</sup> F. Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, in «Officina», n. s., n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 3-6, poi in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 229-233. Cfr. 7.3.

<sup>25</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlt, Hamburg 1956 (tr. it *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1958 pp. 186-187); cfr. *supra*, 7.3.

Si stabilisce un legame tra il poeta esiliato alla finestra e il giovane ladro di ciliegie, ovvero tra l'autore di versi e il suo lettore (e quindi, il traduttore). Una complicità che nella lirica è espressa dal cenno, dal gesto, elemento che – lo vedremo tra poco – rappresenta il punto attorno al quale gravita la costruzione formale della poesia brechtiana, attraversata dall'immagine dell'«Uomo-che-dubita» e si domanda prima di tutto, insieme ai compagni attorno a lui riuniti, «come si agisce?»; domanda che per Fortini non è necessariamente ideologica, quanto del comportamento, tanto da configurare la poesia brechtiana come una vera e propria «educazione al dilemma».<sup>26</sup>

La spinta collettiva che soggiace ai testi brechtiani fornisce a Fortini gli strumenti per distanziarsi definitivamente dal «modello-Éluard», poeta, quest'ultimo, che rimaneva all'interno di una poesia lirica e simbolica anche nei suoi testi più impegnati. Per Fortini, il poeta francese non era stato in grado di contrapporre all'io la realtà degli «altri» come insieme collettivo di voci, che egli indicherà piuttosto con un generico *tous*, come la Donna sarà *toutes les femmes* o *une pour toutes*. Al contrario delle ballate brechtiane, in cui si esprimono le contrapposizioni e il tessuto di voci diverse, nella poesia di Éluard si ascolterebbe – secondo Fortini – «una voce continua dell'individuo che può bensì diventar voce di tutti, eco di tutti (*un cri dont le mien soit l'écho*); ma che non diviene mai epica o drammatica, non si scinde mai in più voci, in distinti personaggi».<sup>27</sup> Per meglio comprendere lo scarto che separa i due modelli e la loro funzione esercitata sulla costruzione dell'immagine poetica fortiniana, potrebbe essere utile confrontare rapidamente le due introduzioni ai volumi di poesie tradotte da Fortini, che mostrano sin dal primo paragrafo le diverse declinazioni assunte dal pronome personale plurale «noi»:

La poetica di Éluard non è la nostra. Questo significa anzitutto che un programma di poesia, una intenzione dei modi espressivi non è un mito privato dell'autore, ma un progetto al quale siamo interessati tutti; e quindi, che dicendo «noi», voglio intendere i partecipanti a un'idea di poesia che momentaneamente definirò come diversa da questa che è stata di Paul Éluard.

(Introduzione a Paul Éluard, «Poesie», 1955)<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> SE, p. 1351.

<sup>27</sup> Paul Éluard, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, trad. it. F. Fortini, Einaudi, Torino 1955, p. 22.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 17. Va tuttavia precisato che l'introduzione fortiniana alle poesie di Éluard reca in calce la data 1954 (cfr. *ivi*, p. 63). Si confronti inoltre l'Introduzione del volume del 1955 con la Nota per l'edizione 1966 P. Éluard, *Poesie*, Einaudi, Torino 1966 (poi in *Ivi*, Mondadori, Milano 1969).

Qui una voce che dimostra o scongiura. L'appello identifica o chiede dei destinatari: noi e voi, presenti o futuri. Uomo che leggi, oppresso, percosso, o illuso di non esserlo; uomo che non leggi, oppressore, persecutore, o illuso di non esserlo. Spesso l'esortazione è indice teso a una scena esemplare, a una moralità, a un quadro vivente. In un angolo, col suo sigaro di traverso e il cartiglio ben spiegato, c'è l'autore, vestito da Autore.

(Introduzione a Bertolt Brecht, «Poesie e canzoni», 1959)<sup>29</sup>

Nell'introduzione alle poesie di Éluard, la frase di apertura indica una presa di distanza netta, accompagnata da un'immagine dell'autore che si dissolve progressivamente sullo sfondo, diventando quasi una figura evanescente. Nell'altra, Brecht è ritratto viceversa come «autore vestito da Autore» nell'opacità materiale dei dettagli, col sigaro e col cartiglio ben spiegato, pronto a prendere il posto del poeta francese in un percorso ininterrotto di riscatto della forma.<sup>30</sup> Il deittico d'apertura sembra inoltre sottintendere un avverbio in funzione avversativa («qui <invece> una voce...»), a dimostrazione dell'impossibilità di isolare in blocchi separati le fasi attraversate da Fortini per raggiungere un luogo d'espressione che possa saldare allo stesso tempo etica ed estetica. Un luogo dove non si debba rinunciare cioè alla poesia – pur nella continua opposizione al Poetico – o alla forma, nella piena coscienza che quest'ultima è sempre appartenuta alla classe dominante, alla «lingua dei re».<sup>31</sup>

Fortini scorge dunque nella poesia brechtiana il più esplicito appello al lettore a collaborare concettualmente per integrare il testo al di fuori della letterarietà; «non riempiendo mentalmente, o piuttosto emozionalmente, puntini e spazi bianchi come in tanta più tipica lirica moderna, bensì integrarlo confrontandolo all'intero contesto storico e a un giudizio politico su di esso».<sup>32</sup> Brecht appare come una *dramatis personae*, un modello e una fonte d'esperienza da attraversare nella capacità di manipolazione del linguaggio e di creazione di una sintesi tra momento lirico e partecipazione politica,

---

<sup>29</sup> SE, p. 1350.

<sup>30</sup> cfr. anche LS, p. 55: «[...] la versione delle poesie di Éluard aveva esaurita una certa concitazione della speranza, che era stata vera, anche se ingenua per ottimismo, negli anni della 'ripresa'; e invece quella di Brecht mi compariva come la geniale unione di assertività e di forma poetica assoluta e classica. Éluard me lo sarei lasciato alle spalle, Brecht mai».

<sup>31</sup> QF, p. 307.

<sup>32</sup> P. V. Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, cit., p. 142.

mantenendo ferma allo stesso tempo la separazione tra i due estremi. A dispetto di tanta poesia moderna che vuole dirsi autonoma, «credendo di fondare la realtà di cui parla, nell'atto stesso di parlarne», per Brecht «il mondo, e senza stupore, esiste; che è suo solo perché è persuaso di dividerlo, non già con tutti, ma con una parte, la *sua* parte».<sup>33</sup>

L'assunzione del modello brechtiano rispetto alla versificazione di Éluard si evidenzia maggiormente sul piano della forma, che per Fortini – come ormai sappiamo – è inseparabile dalla scelta morale e politica condotta all'interno di una storicità. Sulla lingua delle liriche di Brecht, il poeta-traduttore rammenta il dovere di non tralasciare, durante la lettura dei testi, il frequente effetto di straniamento che i suoi versi provocano e devono provocare al lettore – «il doppio giuoco senza del quale non può esistere arte o poesia» –, anche di fronte ai componimenti più apparentemente didascalici, polemici o politici, i quali, come la lirica, fingono di «mimare la parola d'ordine, il motto e l'epigrafe».<sup>34</sup> L'effetto di straniamento si otterrebbe per mezzo della forma metrica, applicata come «truccatura “poetica” a enunciati narrativi, esortativi o a parole d'ordine».<sup>35</sup> L'eco di *Metrica e libertà* – delle pagine in cui Fortini definiva l'astratta regolarità metrica come «strumento di *Verfremdung*»<sup>36</sup> – risulta in questo scritto del '59 evidente. Le stesse osservazioni sulla nuova sensibilità metrica del lettore italiano, in grado secondo Fortini di percepire un verso regolato per accenti, vengono adesso riprese in una nota collocata all'altezza del quarto paragrafo dell'*Introduzione* e integrate con l'aspetto tecnico della traduzione delle poesie liriche brechtiane e le canzoni per il teatro.

Riassumendo in qualche modo le posizioni affrontate negli scritti esplicitamente consacrati alla metrica, Fortini insiste adesso sulla stanchezza provocata dalle forme libere e da una lettura ritmica di “versi” o “righe” di poesia non regolare, ascrivendo tra le forme di composizione anche il linguaggio pubblicitario, frequentato in quegli stessi anni durante la sua attività di *copywriter* svolta presso l'azienda di Olivetti. La nuova abitudine del lettore di conferire alla sequenza versale un numero di accenti forti viene adesso individuata anche per la «più volontariamente umile traduzione “riga-a-verso”».<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> SE, p. 1360 (c. vo dell'autore).

<sup>34</sup> SE, p. 1351.

<sup>35</sup> SE, p. 1351.

<sup>36</sup> SI, p. 792.

<sup>37</sup> SE, p. 1356.

Protagonista di una mutazione percettiva nell'auscultazione ritmica del verso non è adesso il lettore generico, e nemmeno il poeta, quanto piuttosto il traduttore, che deve rifiutare la *vulgata* secondo la quale sarebbe impossibile una ricostruzione o trasposizione del ritmo dell'originale. Secondo Fortini, infatti:

Nel corso dell'ultimo decennio – ma preparato da tutto il versolibrismo contemporaneo – ci sembra sia venuto maturando un mutamento nella sensibilità del lettore di poesia moderna (in Italia), che capovolge quasi completamente quanto sembra ovvio, in materia di traduzione «riga-a-verso». Detto in breve, l'abitudine alla lettura ritmica di «versi» o di «righe» di poesia (ma anche di comune *copy-writing*) non regolare, non tradizionale e cioè, come si dice, libera, fa sì che ormai il lettore medio conferisca un ritmo ed una sequenza di accenti forti anche alla più volontariamente umile traduzione «riga-a-verso». La rinuncia ad una ricostruzione o trasposizione del ritmo originale, compiuta da moltissimi traduttori moderni in nome di una modesta utilità letterale, diventa inutile. La cesura di fine riga comanda ormai una lettura ritmica di tutta la riga. Ecco il traduttore «riga-a-verso» punito per la propria modestia e costretto a impegnarsi anche sul terreno ritmico-metrico. È un ritorno forzato alle idee che del tradurre versi ebbe il nostro Ottocento.<sup>38</sup>

Insistendo sulla necessità di considerare le strutture metriche della lingua come parte di un contenuto che si esprime al di là del segno, Fortini intende delegittimare, anche nella pratica di traduzione, l'immagine del genio creatore o l'autonomia della composizione. Il tedesco delle liriche di Brecht trasposto nella lingua italiana figura pertanto come strumento di sottrazione, che impone al lettore un confronto con gli scarti e le lacune stilistiche della propria lingua attraverso una forma straniante come la metrica, in grado di ricostruire un rapporto con la storia e con la tradizione.

Si spiega così l'esigenza di Fortini di ritagliare uno spazio non marginale del suo scritto al significato delle forme metriche brechtiane; premessa indispensabile – lo vedremo – per collocare la sua produzione in versi all'interno di una tradizione da innovare, da “liberare” da forme libere e forme tradizionali mediante una nuova forma aperta-chiusa. A differenza delle misure classiche utilizzate in Italia come citazioni o eleganze erudite ai fini estetizzanti, Fortini scorge nell'uso brechtiano delle forme chiuse (ballata o *Lied* utilizzate soprattutto nel periodo giovanile) un modo di giocare «su innumerevoli dati

---

<sup>38</sup> SE, pp. 1355-56.

storici, dall'innografia luterana allo sterminato *Buch der Lieder* popolare o romantico, fino alla cabarettistica», nonché un uso sarcastico del verso di Goethe, di Hölderlin o di Brentano.<sup>39</sup> In altri termini, laddove nella poesia italiana le allusioni alle forme della tradizione si erano presentate per lo più come fantasmi o scheletri formali da impiegare per legittimare un al di là sacrale, nell'ultima produzione brechtiana emerge l'esigenza di rimettere la tradizione in movimento, di trasporre le misure canoniche in un al di qua che provoca sulla scena lo straniamento necessario per ricordare al lettore di appartenere a una realtà materiale.

Tradurre Brecht comporta per Fortini la totale messa in discussione del concetto canonico di «lirica moderna» e del gusto novecentesco della poesia italiana. Una polemica che viene ad aggiungersi ai materiali e agli interventi formulati nello stesso periodo contro una poesia che mostra i suoi limiti non appena deve misurarsi con una lingua e una disposizione di forme mai sperimentate in Italia. Inseriti all'interno di questo panorama, i saggi sulla metrica di qualche anno precedente alla pubblicazione delle *Poesie e canzoni* assumono una luce del tutto nuova, rivelando le esigenze più autentiche, anche per quel tentativo di leggere collettivamente una nuova metrica per accenti. Presentando al pubblico italiano la traduzione delle liriche brechtiane, Fortini poteva in altre parole indicare una possibile via d'uscita a due esperienze di composizione – verso libero e verso tradizionale – non soltanto esaurite, ma soprattutto fautrici di forme di vita e di comportamento distanti dalle urgenze culturali e politiche nella “crisi” della fine degli anni Cinquanta. Leggendo inoltre l'operazione all'interno di una prospettiva biografica – e integrandola a posteriori con la palinodia della *figuralità* metrica –, è possibile affermare che la traduzione brechtiana poteva offrire a Fortini una nuova fisionomia prosodica non più subordinata a schemi di composizione – e ai suoi corrispettivi ideologici – appartenenti a un tipo diversificazione éluardiana o montaliana. Questo almeno per ciò che riguarda la trasposizione dei *Lieder*, a cui corrisponde lo sviluppo di una misura numericamente ascrivibile alla proposta per accenti. Tutt'altro discorso va fatto invece per le poesie di Brecht che non alludono a modelli strofici o a strutture prosodiche della tradizione tedesca più illustre, impiegate in funzione straniante. Si tratta di un tipo di

---

<sup>39</sup> SE, p.1354 «La distanza e il sarcasmo rispetto alla poesia lirica può trovarsi in Italia nei dialettali, in un Noventa per esempio, interprete del *Lieder* tedesco; ma la funzione di distanziamento, di ironia, di schermo, è data piuttosto dal dialetto».

metro “libero” che il poeta tedesco definisce “verso gestico”, anch’esso sperimentato, come vedremo, in alcune poesie fortiniane di *Una volta per sempre*.

L’importanza del verso gestico all’interno della teoria e della pratica compositiva fortiniana è innegabile. Esso rappresenta il *trait-d’union* tra due fasi compositive, nonché il mezzo attraverso il quale Fortini sperimenta nella forma l’elemento più spiccatamente “corporeo” che in un momento di elaborazione teorica più matura, come abbiamo visto nel capitolo precedente, potrà più esplicitamente essere argomentato. Il saggio in cui Brecht lo descrive – parzialmente riportato in una nota al testo dell’*Introduzione* fortiniana – è intitolato *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, pubblicato nel 1939 in «Das Wort», una delle numerose riviste della *Deutschsprachige Exilpresse (1933-1945)* che usciva a Mosca in lingua tedesca.<sup>40</sup> In una nota che può essere confrontata con la traiettoria biografica dell’*ospite ingrato*, Fortini osserva: «si intende come gli argomenti di Brecht fossero anche rivolti, per quanto riguarda la legittimazione del ritmo irregolare, contro il gusto allora dominante della letteratura poetica sovietica».<sup>41</sup> La lotta di Brecht – e di Fortini – contro il formalismo mirava alla dimostrazione che il contenuto sociale delle opere poetiche costituisce il presupposto decisivo per ogni innovazione formale. La critica al formalismo dava spazio e rendeva possibile «un’evoluzione *produttiva* delle forme artistiche», non sottomesse ad alcuna struttura apriori, ma collegate direttamente al movimento sociale che sottostà alla lirica.<sup>42</sup>

Il verso elaborato da Brecht in una dimensione teatrale era stato sviluppato a partire dalla coscienza della difficoltà – se non dell’impossibilità – di utilizzare dei “ritmi regolari” per la composizione, che provocavano nell’orecchio dell’autore un effetto “spiacevole” di ninna nanna, analogamente ai rumori che si ripetono con grande regolarità. Inoltre, risultava per lui difficile introdurre tale regolarità nel linguaggio della vita di tutti i giorni, se non ottenendo un effetto ironico.<sup>43</sup> Per sottrarsi all’armonia che rendeva indistinta ogni cosa, Brecht aveva messo a punto una forma di verso libero «variabile, sincopato,

---

<sup>40</sup> B. Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull’arte*, trad. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1973, pp. 258-66. Cfr. anche Ursula Isselstein, *Breviario di metrica tedesca*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di Anna Chiarloni e Ursula Isselstein, Einaudi, Torino 1990, pp. 436-437.

<sup>41</sup> SE, p. 1359.

<sup>42</sup> B. Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, cit., p. 264.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 266.

gestuale»,<sup>44</sup> adeguato alle tensioni sociali che egli poteva percepire durante gli anni di incertezza politica seguiti alla prima guerra mondiale:

Io cercavo di rappresentare certe interferenze, certi sviluppi ineguali di destini umani, l'andirivieni degli eventi storici, dei «casi fortuiti». Il linguaggio doveva adeguarsi a tutto questo. [...] Le mie conoscenze di politica a quel tempo erano vergognosamente scarse; ero tuttavia consapevole che gravi contraddizioni erano presenti nella vita sociale degli uomini e non ritenevo mio compito neutralizzare, mediante la forma, tutte quelle disarmonie e interferenze che avvertivo con tanta intensità. [...] Non si trattava soltanto di una «lotta contro corrente» nel campo della forma, di una protesta contro la levigatezza e l'armonia dei versi tradizionali, ma già di un tentativo di mettere in luce le contraddizioni, le lotte tumultuose, la violenza delle vicende umane.<sup>45</sup>

Rispetto al metro libero moderno utilizzato in funzione espressiva per veicolare un'immediatezza lirica ed esaltare la "soggettività", il verso irregolare di Brecht si modula sulle esigenze della voce e del gesto sulla scena, adattato semmai alle irregolarità della musica moderna alla quale nei drammi spesso si accompagna. Segnato dall'intento «gestuale» e dalla dizione – dal momento drammatico della recitazione, in ragione della quale era stato elaborato – il ritmo irregolare non rimato si presenta come «una fuga dal "sentimento" lirico verso il "movimento"». <sup>46</sup> L'esigenza di marcare le dissonanze sociali sta come si è detto alla base di questa modalità compositiva, della quale, aggiunge Brecht, «una spiegazione perfettamente razionale non è né possibile né necessaria». <sup>47</sup> La grande «cisterna sonora» alla quale Brecht attinge per elaborare la sua tecnica gestuale è la strada di Berlino, dei cori improvvisati dai cortei delle mobilitazioni operaie o dei venditori ambulanti che modellano il loro *jingle* sullo stesso "ritmo", pur cambiando di continuo il tono e il volume della voce. Riportati sulla pagina scritta, tali materiali raggiungevano secondo Brecht «una certa capacità di penetrazione»<sup>48</sup> da sfruttare per veicolare le agitazioni morali e politiche messe in gioco nella scena del suo teatro epico.

Utilizzando il metro libero, Brecht riconosceva il pericolo di distruzione della forma in un indistinto universo senza leggi; allo stesso tempo, egli esponeva un problema

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 258 (Nell'introduzione Fortini traduce «mutevole, sincopato, gesticco», cfr. SE, p. 1356).

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 259-260.

<sup>46</sup> SE, p. 1358.

<sup>47</sup> B. Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, cit., p. 261.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 262.

epistemologico centrale per la teoria della composizione. La validità ritmica del verso gestico non poteva offrire le stesse garanzie derivate dall'impiego di ritmi regolari; tuttavia, aggiungeva immediatamente l'autore, «non basta un numero esatto di piedi per creare un ritmo». <sup>49</sup> Si pone ancora una volta un limite epistemologico, emerso già durante l'esame dei saggi sulla metrica di Fortini: in che modo salvare la forma sottraendosi allo *schema* numerico, senza cioè rischiare di cadere in un soggettivismo espressivo? La risposta per Brecht è la seguente: la difficoltà riscontrata nella lettura dei ritmi irregolari non può e non deve costituire un argomento valido contro il loro uso. La frase ricorda la stessa che Fortini indirizzava a Bertinetto nell'intervento di *Metrica e biografia* con la parafrasi di Marx del *Capitale*: «non lo sanno ma lo fanno». <sup>50</sup>

Le corrispondenze tra il saggio brechtiano sul verso gestico e gli interventi teorici di Fortini sulla metrica non si esauriscono a queste ipotetiche analogie. Come dirà più tardi Fortini, anche Brecht constatava nel suo tempo la trasformazione “fisiologica” dell'orecchio del lettore all'interno di una società dai mezzi di produzione e di riproduzione mutati. Saldando dunque ritmo, organizzazione del linguaggio e movimento del corpo, Brecht si poneva all'opposto di un'immagine che per via analogica tentava l'identificazione della parola con la cosa. Secondo Fortini, infatti, nella lirica brechtiana l'oggetto è dato «attraverso e malgrado l'opacità del linguaggio comunicativo corrente»: <sup>51</sup>

[...] la più alta poesia di Brecht è poesia della situazione poetica e si fonda perciò – questo è, ci sembra, il punto fondamentale – non tanto su di una tensione fra *lingua* sociale e *parola* privata, né fra “ciò che è detto” e “ciò che è taciuto”, quanto piuttosto fra universo storico, culturale, ideologico, già costruito e presupposto (nel caso specifico: quello insieme rivelato e fondato dal pensiero marxista) ed è una occasione, una situazione, un esempio. In questo senso, bisogna dirlo chiaro, la forza della poesia di Brecht consiste proprio nella sua non universalità, anzi nella sua *parzialità*. C'è in lui una scelta del soggetto, del *buon soggetto*, nel senso che Goethe dava a questo termine discorrendone con Eckermann. E questo soggetto, questa «situazione» esige, anche quando si finge didascalica, la preesistenza di un solido corpo di nozioni e passioni. Si dirà che questo avviene per qualsiasi poeta. Ma la maggior parte della poesia moderna si vuole autonoma, intende fondare la realtà di cui parla, nell'atto stesso di parlarne. <sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>50</sup> cfr. *supra*, 10.1

<sup>51</sup> SE, p. 1358.

<sup>52</sup> SE, p. 1360.

La corrispondenza tra le due figure sul piano della teoresi metrica è evidente. Nella lettura di Fortini, la dialettica della composizione brechtiana non avviene all'interno del segno tra *langue* e *parole*, quanto tra *poème* e realtà, tra poesia e storia, al di fuori cioè di una letterarietà e di un sistema di espressioni definite come "testi". Tale antitesi non viene lasciata da Fortini allo stato teorico. L'urgenza di mostrare un pensiero discorde rispetto alle poetiche fino ad allora attraversate, mai tuttavia sentite come proprie, si rivela nella composizione inscindibile dalla pratica di traduzione; né – concordando con Irene Fantappiè – dall'urgenza di prendere posizione nel campo italiano che implica necessariamente un'interferenza con il campo straniero.<sup>53</sup> Valutata all'interno di questa prospettiva di stratificazione dei materiali impiegati da Fortini per la costruzione di una voce compatta e originale, la traduzione diventa «un processo quasi completamente interno al campo culturale d'arrivo; e, quel che è più interessante, essa mette in discussione la distinzione tra letteratura al primo e al secondo grado, tra *writing* e *rewriting*, tra creazione e ri-creazione».<sup>54</sup> Nella prefazione al *Ladro di ciliege* del 1982, l'autore dichiarava esplicitamente su questa linea:

A partire dal 1952 si formò [...] una parte della scelta che, integrata con altri versi dagli *Hundert Gedichte*, sarebbe stata pubblicata, ma solo nel 1959, col titolo di *Poesie e canzoni*. Non uno di quei versi mi risparmiava una prova difficile. E si ripercuoteva su quelli miei che venivo scrivendo e intitolavo appunto «Traducendo Brecht».<sup>55</sup>

*Traducendo Brecht* è il titolo delle due sezioni di *Una volta per sempre* che raccolgono i versi composti tra il 1959 e il 1962, dov'è possibile riscontrare con maggiore evidenza il

---

<sup>53</sup> I. Fantappiè, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini*, cit., p. 149.

<sup>54</sup> *Ibidem*. Cfr. anche L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini*, cit., pp. 141-42: «Va quindi ribadito che le osservazioni del traduttore rispecchiano un momento di lucida riflessione dell'autore su se stesso e sui propri mezzi espressivi, entro una dialettica contrastiva con la poesia coeva che giunge, attraverso Brecht, alla definitiva maturazione. Certo, una precisa opzione anti-analogica era già chiara in *Foglio di via*; ma soltanto ora, con l'unione tra la secchezza degli enunciati e la metrica non armonica messa a fuoco da Raboni, con il contrappunto tra lo spoglio tono diaristico e quei contenuti di pensiero che, con sempre maggiore tensione allegorica, s'impongono nel percorso che va da *Poesia e errore* a *Una volta per sempre*, si assiste alla formazione di una vera lingua d'autore; e sarà proprio il tradurre, il lavoro concreto sul materiale metrico e linguistico, come sempre osserva Raboni, a dare un contributo capitale in questo senso». Cfr. anche Maria Vittoria Tirinato, «Dove a dito indicavo chi erano». *Fortini, Brecht e la duplicità della poesia*, «Moderna», IX, 2, 2007, pp. 165-182.

<sup>55</sup> LC, p. 738.

carattere innovativo delle osservazioni sulla metrica – nonché i limiti – nella pratica di composizione fortiniana in relazione all’esperienza della traduzione. La poesia di apertura di *Traducendo Brecht I – Dalla mia finestra* – condensa in tre strofe di tre versi il radicale mutamento della poetica fortiniana rispetto alle prove precedenti:

Dalla mia finestra vedo  
fra case e tetti una casa  
segnata da una guerra.

La notte che spezzò quei sassi  
ero giovane, tremavo felice  
nel tremito della città.

I bambini gridano nella corte  
Le rondini volano basse.  
Le cicatrici dolgono.<sup>56</sup>

Il titolo allude alla situazione di esclusione descritta da Fortini a commento della lirica brechtiana de *Il ladro di ciliege*: la «finestra» dell’escluso si trasforma per estensione in «un “luogo” simbolico della poesia contemporanea»<sup>57</sup> ormai impraticabile nelle sue forme tradizionali. In ciascun blocco di terzine è possibile ipotizzare l’allusione alle raccolte poetiche precedenti: la situazione di “esclusione” del poeta alla finestra introduce la nuova esperienza di *Una volta per sempre* (prima strofa), che guarda agli eventi bellici e alle speranze palingenetiche e di redenzione di *Foglio di via* (il «tremavo felice» della seconda strofa), ora fissate nel luogo di contemplazione che riflette il tempo presente. L’errore della poesia espresso nel titolo del secondo volume di versi rimane inscritto nel corpo di chi osserva la realtà dall’interno dell’abitazione, che simbolizza l’involucro protettivo della memoria e del ricordo: «le cicatrici dolgono».

Rispetto alle precedenti composizioni, lo stile dell’enunciazione è radicalmente mutato. Alla distribuzione ipotattica del materiale verbale, si sostituisce adesso la «nuda assertività, lo scandito procedere per frasi essenziali e per immagini icastiche, senza commento né notazioni impressionistiche o interventi effusivi».<sup>58</sup> Il movimento di

---

<sup>56</sup> UVPS, p. 235.

<sup>57</sup> UDI, p. 323.

<sup>58</sup> L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 133.

distribuzione della scrittura è del tutto inedito rispetto alle precedenti forme ibride – “ironizzate” o tragicamente alluse – di *Poesie ed errore* e si impernia adesso sulla distensione delle frasi e sull’assertività paratattica degli enunciati, in vista di una «diversa libertà» incentrata sull’azione e sul movimento che vuole rendersi visibile sul piano della forma. Come ha osservato Lenzini, «mentre sul piano compositivo c’è lo svolgere il discorso “segmento per segmento” entro una struttura semplice e lineare, dall’altra [...] si dà un parallelo abbandono dell’ “onda metrica” e la tendenza alla percussività, il definitivo prevalere della pronuncia scandita sull’elemento melodico e sul “legato”, nel quadro di un consapevole sforzo – in quegli anni argomentato da Fortini anche in sede teorica – di passare dal verso libero ad una metrica “quantitativa”, quindi diversamente codificata».<sup>59</sup> Le soluzioni formali adottate da Fortini nelle due sezioni di *Traducendo Brecht* oscillano tra due tipi di strutturazione metrico-prosodica: da una parte, è possibile individuare una forma regolare, caratterizzata dal verso isocronico descritto in quegli anni nei suoi saggi; dall’altra, una più “libera”, ricalcata sui componimenti brechtiani più riflessivi e pedagogici. A conferma di tale ipotesi, vale la pena riportare una lettera del 6 luglio 1961 inviata ad Hans Magnus Enzensberger, che pubblicherà una traduzione delle poesie fortiniane per Suhrkamp nel 1963:<sup>60</sup>

[...] Il problema della traduzione di quei versi miei che hanno misura tradizionale non è, lo so, cosa semplice. Da noi, la situazione metrica è assai diversa che da voi e si offrono tutte le possibilità, dall’impiego serio dei metri regolari, a quello allusivo citazionistico a quello ironico. Anche il metro libero non è mai, in verità, tale (ho scritto due saggi su questo argomento) penso che sia possibile però tradurre in forma libera le mie forme chiuse, considerando il modo di mantenere una certa drammaticità interna, o per meglio dire, il passaggio dalla dizione ‘prosastica’ (il dimesso) al tono ‘retorico’, ‘insigne’, ‘aulico’ e viceversa. Tutto il mio lavoro è nel senso di questo doppio moto: per intendersi, *Il ladro di ciliege* di Brecht e anche *An die Nachgeborenen*. Vorrei lei potesse vedere tutte le nuove poesie, quelle degli ultimi due-tre anni, che sto ordinando e raccogliendo: ce ne sono 15/20 che si intitolano *Traducendo Brecht* che sono tutte costruite secondo le forme da me impiegate per tradurre Brecht, il Brecht *cold* e ‘cinese’, non quello dei *songs* e delle ballate; e ce n’è un’altra ventina invece, di forme tendenzialmente più chiuse – queste ultime sono

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>60</sup> F. Fortini, *Poesie. Italienisch deutsch*, Übertragung [und] Nachwort von Hans Magnus Enzensberger, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963

però le migliori. Chi le ha lette, dice che c'è un forte stacco, anche rispetto alle ultime di *Poesia ed Errore*.<sup>61</sup>

Vediamo qualche esempio di una metrica accentuale riconducibile alla descrizione data da Fortini nei suoi saggi, partendo ancora dalla poesia che inaugura *Traducendo Brecht I*. La dura assertività delle frasi impiegate per la costruzione di *Dalla mia finestra* suggerisce una dizione “percussiva” a tre accenti più o meno regolari che privilegia la scansione netta di ogni sintagma, imponendo un rallentamento progressivo nell'ultimo verso che estende le diverse immagini, accentuando la mediazione tra la coscienza della storia e le percezioni della realtà presente, con le cicatrici del passato inscritte sul corpo di chi sta in disparte ad osservare: «Dalla mia | finestra | vedo / fra case | e tetti | una casa / segnata | da una | guerra. // La notte | che spezzò | quei sassi /ero giovane, | tremavo | felice / nel tremito | della | città. // I bambini | gridano | nella corte / Le rondini | volano | basse. / Le ci|catrici |dolgono». Qualcosa di analogo si verifica nella lirica successiva, intitolata *Fine della preistoria*, dove ai quattro versi iniziali scanditi su tre accenti forti, se ne aggiunge un quinto – «che cosa aspetti» – il quale svolge una funzione esortativa espressa però in sordina rispetto ai *Manifesti* in maiuscolo di *Foglio di via*.<sup>62</sup> La periodicità degli accenti e lo staccato della sillabazione porta il lettore a misurarsi con una poesia che si materializza come spinta, come gesto, come indice d'azione.

In accordo alla commistione tra scrittura e riscrittura, tra lingua originaria e lingua d'arrivo, che si intercorrono nello stesso momento di composizione e di traduzione, è inoltre possibile confrontare le versioni di Brecht con i componimenti di *Una volta per sempre*, considerando anche i primi come materiali espressivi in cui «Fortini esegue Fortini». <sup>63</sup> Del resto, le poesie raccolte in *Il ladro di ciliege* nel 1982 sono accompagnate in

---

<sup>61</sup> F. Fortini, *Lettera a Enzensberger*, Milano, 6 Luglio 1961, AFF. Il carteggio tra Fortini ed Enzensberger è tradotto e riportato in appendice a «Fortini e la letteratura tedesca», Tesi di Laura di Matilde Manara (Università di Siena, A.A. 2014/2015); cfr. anche Ead., «*Ich höre aufmerksam meine Feinde zu – Ascolto attentamente i miei nemici*». *Il carteggio Fortini – Enzensberger*, «L'ospite ingrato online», 19 aprile 2016, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/ich-hore-aufmerksam-meine-feinde-zu-ascolto-attentamente-i-miei-nemici-il-carteggio-fortini-enzensberger/>

<sup>62</sup> FV, p. 25.

<sup>63</sup> «Nel *Ladro di ciliege* Fortini esegue Fortini; i testi che ne derivano sono caratterizzati da un'autorialità ibrida, da costruzioni di 'autore nell'autore' quasi paradossali, à la Escher. Non sono traduzioni *stricto sensu*, ma neppure semplicemente, come Fortini intende darci a credere, «scritture mie». Il carattere peculiare del genere 'autoantologia di traduzioni' (un autoritratto e al contempo una collezione di quanto a parere dell'autore si debba «strappare al presente per fondare altro tempo») rende questo libro, e gli altri della collana, un terreno particolarmente fertile per lo sviluppo – e l'osservazione – di processi di *self-fashioning*,

calce non già la data di composizione dell'autore tradotto, ma dall'anno in cui Fortini le ha elaborate o riscritte. *Der Anstreicher spricht von kommende großen Zeiten* di Brecht (*L'imbianchino parla di grandi tempi a venire*), ad esempio, viene pubblicata su «Das Wort» nel numero di aprile-maggio 1937 e soltanto due anni dopo collocata all'interno della sezione del *Breviario tedesco (Deutsche Kriegsfiabel)* delle *Poesie di Swedenborg*, pubblicate nel 1939.<sup>64</sup> In *Il ladro di ciliege* Fortini inserisce il componimento brechtiano accompagnando la traduzione con la data in calce – 1956 – assente nel testo a fronte dell'originale. Il 1956 indica pertanto il momento della versione. L'aggiunta della data in calce diventa la spia di un processo di appropriazione, dove i piani della scrittura e della riscrittura si confondono. Proviamo quindi ad accostare alla traduzione fortiniana dell'*Imbianchino* l'ultima strofa di *Dalla finestra*, composta negli stessi anni:

[...]	Le foreste crescono ancora.
I bambini gridano nella corte	I campi sono fertili ancora.
Le rondini volano basse.	Le città ci sono ancora.
Le cicatrici dolgono. <sup>65</sup>	Gli uomini respirano ancora. <sup>66</sup>

La costruzione ritmica e sintattica in entrambi i componimenti risulta pressoché identica. Ogni verso corrisponde a una proposizione semplice, costruita senza alcuna figura di inversione (si ricordino le frequenti anastrofi e iperbati di *Foglio di via* e di *Poesia ed errore*). I tre accenti forti che martellano ogni verso risultano ancora più evidenti nella versione brechtiana, scandita dall'epistrote dell'avverbio «ancora», che va considerata come elemento retorico cruciale a sostegno della forma-non-forma impiegata dal poeta tedesco per la costruzione del suo *Breviario*. Un componimento ancor più rappresentativo della prossimità tra le poesie brechtiane nella versione di Fortini e questa prima sezione di *Traducendo Brecht è Prima lettera da Babilonia*, dove si mostra con maggiore evidenza la scansione accentuale impostata sull'incedere paratattico dell'enunciazione:

---

di costituzione e messa in scena della propria postura autoriale, che vanno analizzati sia nel contesto ristretto della collana stessa che in quello più ampio del campo letterario», cfr. I. Fantappiè, p. 150.

<sup>64</sup> B. Brecht, *Deutsche Kriegsfiabel*, «Das Wort. Literarische Monatsschrift», Heft 4-5, April-Mai 1937, p. 59 e ss.

<sup>65</sup> UVPS, p. 235.

<sup>66</sup> «Die Wälder wachsen noch. / Die Äcker tragen noch. / Die Städte stehen noch. / Die Menschen atmen noch», in LC, pp. 660-61

Al vecchio | che gira | la macina  
una vena | si spezza | nella pupilla  
e il serpe | è vicino | alla culla.  
Confuso | nella paglia | e nella polvere  
è il sandalo | di un profeta | ridicolo.

Non è vero | che siamo | in esilio.  
Non è vero | che torneremo | in patria,  
non è vero | che piangeremo | di gioia  
dopo l'ultima | svolta | del cammino.  
Non è vero | che saremo | perdonati.

Siedo | a sera | sul margine | della foresta.  
Le bestie | selvagge | e timide | cercano | acqua.  
Guardo | la grande | diga | che abbiamo | costruita,  
i lumi | della centrale, | l'aereo | che scende,  
la gente | come me | che ritorna | alle case.<sup>67</sup>

I tre accenti sui quali si costruiscono i versi delle prime due strofe accompagnano frasi icastiche e allegoriche, seguite da una seconda strofa eseguita sul meccanismo della negazione. Nei cinque versi della strofa conclusiva è possibile riconoscere, al contrario, una scansione a quattro accenti forti – seppure incerta, tendente ai cinque nei vv. 12 e 13 – che rallenta drasticamente la dizione, in linea con uno stato di contemplazione suggerito da verbi di stasi come «siedo» e «guardo», ai quali si contrappone un movimento esterno, che inscrivendosi nella griglia percettiva del quadro, viene immediatamente trasformato in oggetto di riflessione, assumendo una funzione durativa. Un simile processo di costruzione si verifica in *Aprile 1961*:

La donna | mi porta | la posta, | il pacco | di libri  
lucidi | e tante | carte | da buttar via. | Le morì  
due anni fa, | inedia | e vino, | il marito | a Niguarda.  
Il mondo, | ripeti | dunque, | è la storia | degli uomini.  
I contadini | di Cuba | urlano | contro | gli aerei.  
Sono | un servo | che servi | hanno | disarmato.  
Giù | nel cortile | squadre | di giovani | morti  
spartiscono | vino | e cartucce | por el frente | de Aragón.

---

<sup>67</sup> UVPS, p. 239.

Di prima | mattina | a Firenze | era un'aria | leggera.  
Non so, | non capisco, | non parlo, | lasciatemi | andare.<sup>68</sup>

Alle urla dei contadini cubani contro i bombardamenti degli aerei americani che precedettero l'invasione della baia dei Porci (17-19 aprile 1961), si sovrappongono le immagini di un passato prossimo della guerra civile spagnola («*El frente de Aragón*») miste alla memoria degli anni giovanili a Firenze. Le immagini sono costruite su di un incedere prosodico che ricorda il Pavese di *Lavorare stanca*, sebbene risulti assente, nel testo di Fortini, la periodicità interna dell'anapesto pavesiano, qui sostituita da sporadici moduli di "anfibraco" (U — U) che compattano interi versi (v.1; 9-10) o che costituiscono almeno l'attacco iniziale (v. 4; 8). Pur in assenza della monoritmia interna pavesiana, è indubbia la possibilità di riconoscere una scansione tonica retta su un'oscillazione di cinque accenti forti (probabilmente l'esempio di isocronia accentuale più riuscito della sezione). Si direbbe che la stessa costruzione accentuale serve a veicolare – forma in quanto forma di un dato contenuto – l'esigenza di fissare «versi di cemento e vetro» riferiti al presente; di afferrare la storia e gli eventi, di decifrarne il senso che continua a sfuggire, pur chiamando a raccolta nel cortile gli anni di un passato non più prossimo, come un filtro che si sovrappone all'immagine dell'oggi. In *Aprile 1961* l'esigenza di mostrare la storia finisce per condizionare l'assertività della scrittura. L'organizzazione formale è scelta appositamente per puntellare il dato del presente, quasi una necessità di afferrarlo, per l'autore e lettore-collaboratore, di attaccarlo alla bacheca di sughero con uno spillo-accento ed esaminarne le ragioni.

Esempi molto vicini alla proposta accentuale di Fortini possono essere individuati anche nella seconda sezione di *Traducendo Brecht*, anch'essa caratterizzata da una distribuzione percussiva della sintassi. Si legga, ad esempio, *Una veduta*, i cui versi scandiscono enunciati a prevalenza di quattro accenti forti, con un'oscillazione verso i cinque nel primo e nel penultimo verso, e una riduzione a tre nell'ultimo, dov'è possibile separare – per far quadrare l'isocronia accentuale della serie e mantenere un effetto di rallentamento nella dizione – la preposizione dal verbo:

Grande | tempesta, | ampia, | vediamo | di quassù.

---

<sup>68</sup> UVPS, p. 242.

Dall'Appennino | al Tirreno | che nero | e che lampi  
i fulmini | e come tuona | sulle | Apuane.  
Senti | la pioggia | sulle pietre | e sui rami.  
L'acqua | gorgoglia | nello zinco | della grondaia.  
Vivere | sembra | meraviglioso | e strano.  
Abbiamo | una casa, | una lampada | incerta, | anni ancora  
per | aspettare | e comprendere | le tempeste.<sup>69</sup>

O ancora, sul modello delle costruzioni precedenti direttamente ascrivibili come rifacimenti brechtiani, si legga *4 novembre 1956*, dove allo strumento allegorico dei primi due versi – largamente impiegato per la costruzione di numerosi componimenti di *Poesia ed errore* – si intersecano la nuova sintassi percussiva e l'organizzazione prosodica, coerentemente alle liriche della sezione precedente:

Il ramo | secco | bruciò | in un attimo.  
Ma il ramo | verde | non vuole | morire.  
Dunque | era vera | la | verità.  
Soldato | russo, | ragazzo | ungherese,  
non | v'ammazzate | dentro | di me.  
Da quel | giorno | ho saputo | chi siete:  
e il | nemico | chi | è.<sup>70</sup>

Applicando con violenza la griglia metrica di quattro accenti e tentando di rispettare il criterio isocronico della serie, il settimo verso subisce un'estrema dilatazione volta a estendere la durata della lettura, a stimolarne l'*attenzione*,<sup>71</sup> a comprendere il presente come simbolo, "insegna" del Fortini poeta: «di qui il paradosso per il quale questa poesia, continuamente e quasi accanitamente aggiustata sul millimetro e l'attimo dei fatti storici contingenti, finisce per proiettarli come ombre cinesi sul telone bianco di una metastoria trascendente, quasi che Fortini abbia fatta propria fino in fondo la terribile sentenza marxiana che ogni storia, prima della consumazione del comunismo, non è che preistoria;

---

<sup>69</sup> UVPS, p. 248.

<sup>70</sup> UVPS, p. 250.

<sup>71</sup> Si ricordi il significato del concetto di *attenzione* nella riflessione e pratica della poesia fortiniana, dall'autore stesso presentata «come implicito consiglio a "vivere con attenzione" e come esempio in atto di questa "attenzione"», *Poeti*, p. 169; cfr. *supra*, 6.2; 10.2.

e il corso storico, che l'ideologo razionalizza come continuità concatenata, nelle pagine del poeta affiora come discontinuità e intermittenza, si polarizza in epifanie tragiche». <sup>72</sup>

Un ulteriore esempio di questo processo di messa in forma del contenuto storico e metastorico come simbolo applicato a tutti i livelli della composizione – dall'argomentativo-retorico al metrico-prosodico – è rappresentato dalla sezione conclusiva di *Una volta per sempre*, che ospita il già citato poemetto della *Poesia delle rose*, inserito nella raccolta quasi come una coda incaricata di stabilizzare, sintetizzare ed esibire la nuova poetica di straniamento e di rifiuto, simboleggiata dalla mano che si ritrae al contatto con il «viscido di un rettile». <sup>73</sup> L'immagine suggerita da Fortini per descrivere la sua *Poesia delle rose* potrebbe ricordare il *Ragazzo morso da un ramarro* di Caravaggio, ma con una differenza importante: in quest'ultimo l'azione di ritrarsi è rappresentata come evento puntuale, ovvero lo scatto, l'istinto del ragazzo di fuggire l'evento istantaneo del morso; nella nuova rappresentazione che Fortini fa della sua poesia, invece, la ritrazione avviene a causa del contatto con la superficie stessa del rettile (con l'intera fisionomia della poesia) e non con l'impeto di un morso che potrebbe ricordare certe forme di espressione più vicine allo scatto avanguardista. Non è l'azione, insomma, a causare una reazione; quanto piuttosto una percezione, un contatto prolungato con la superficie di una materia verbale disturbante. Entro i confini di quest'ermeneutica "ofidica" – che si estende fino a *Paesaggio con serpente* – può essere considerata la costruzione formale della *Poesia delle rose*, commentata da Fortini nell'intervento di *Metrica e biografia* degli anni Ottanta. <sup>74</sup> L'autore dichiara di aver ruotato attorno alla misura tradizionale dell'endecasillabo, ma per evitarlo:

Una primissima stesura allineava dei decasillabi con rime e assonanze; ma subito dopo passavo a un verso che oscillava fra le 10 e le 14 sillabe, e cioè fra tre e cinque *ictus* maggiori, che successivamente tesero a ridursi a tre e quattro. Gli endecasillabi, spesso con accenti di 4a e 7a, sono tuttavia circa il 35 per cento del totale dei versi: conferma che è tutt'altro che perduto il contatto con la misura tradizionale, anche se due su tre versi ne divergono. <sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> P. V. Mengaldo, *Introduzione* a F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, Mondadori, Milano 1974, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Feltrinelli, Milano 1975; ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 419.

<sup>73</sup> VP, p. 67.

<sup>74</sup> cfr. *supra*, 10.3.

<sup>75</sup> MB, p. 58.

La «tenacia della tradizione» va dunque intesa come elemento di “disturbo” nella creazione di una metrica per accenti, condizionando ancora l’orecchio del poeta (nonché del lettore-collaboratore) pur nella sua volontà di distaccarsene. Al polo opposto della tensione che genera il “disturbo” va posto il ruolo interno svolto da ulteriori elementi metrici e retorici difficilmente incasellabili entro uno schema numerico, come Fortini stesso dichiara in riferimento alla composizione della *Poesia delle rose*.

Non bisognerà al contempo sottovalutare il ruolo di mediazione svolto dal modello brechtiano che orienta la costruzione della poesia fortiniana in forme non sempre ascrivibili al criterio isocronico di distribuzione dei “centrodi”. Quest’ultimo diventa spesso, al contrario, un limite coercitivo per lo sviluppo della sintassi, nonché per la dizione del lettore, con i problemi elencati nel capitolo dedicato all’ipotesi fortiniana degli anni Cinquanta.<sup>76</sup> Ciò non significa tuttavia che una pratica accentuale non possa essere rintracciata, almeno in termini di proposta, o meglio ancora, di *esigenza*. La radicale trasformazione della fisionomia prosodica del componimento non deve inoltre arrestarsi alla soglia del verso, del metro, del segno; essa va piuttosto estesa e interpretata alla luce di ulteriori trasformazioni compositive che intervengono nella strutturazione del testo, fra tutti la riorganizzazione della sintassi e l’abbandono di stilemi retorici appartenenti a una poetica da rifiutare in funzione di una chiarezza e di una assertività di proposizioni che coincidono non di rado con la linea versale.

Nella nuova fase di composizione fortiniana, accade ad esempio che la sintassi si spezzi a metà del verso, dando luogo a un tipo di *enjambement* violento che impone una rottura più netta nella catena sintattica. Una parte dei versi delle due sezioni di *Traducendo Brecht* sembra riconducibile a questa seconda rifunzionalizzazione della parola brechtiana, dov’è più arduo ricostruire un modello isocronico, pur nella percezione di una scansione percussiva della materia verbale. La parzialità della formula accentuale non va ricercata soltanto all’interno dei singoli testi; essa va evidenziata anche dal confronto “contestuale” con un’altra tipologia di composizione, caratterizzata – come si è detto – dal violento *enjambement* accompagnato da una cesura forte o un punto fermo a circa metà del verso. È il caso della poesia più nota della prima sezione, intitolata appunto *Traducendo Brecht*.

---

<sup>76</sup> cfr. *supra*, 5.3.

Quest'ultima è costruita su una metrica apparentemente meno vincolata rispetto agli esempi sopra ricordati:

Un grande temporale  
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato  
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.  
Fissavo versi di cemento e di vetro  
dov'erano grida e piaghe murate e membra  
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando  
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,  
ascoltavo morire  
la parola d'un poeta o mutarsi  
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi  
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli  
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso  
credo di non sapere più di chi è la colpa.

Scrivi mi dico, odia  
chi con dolcezza guida al niente  
gli uomini e le donne che con te si accompagnano  
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici  
scrivi anche il tuo nome. Il temporale  
è sparito con enfasi. La natura  
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia  
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.<sup>77</sup>

È evidente in questo caso che una classificazione degli accenti sarebbe votata al fallimento. A differenza dei componimenti prima esaminati, la sintassi risulta in questo testo più complessa. Dei quattro lunghi periodi che compongono la prima strofa di tredici versi, soltanto il primo e l'ultimo si concludono esattamente a fine verso, mentre gli altri due si rompono bruscamente a metà i vv. 6 e 10. Il meccanismo è intensificato nella seconda strofa di otto versi, retoricamente costruita su di un'epanadiplosi simmetrica che confonde l'esortazione iniziale esplicitamente rivolta come imperativo a se stesso («Scrivi mi dico») e insieme al lettore o autore "in figura" nel verso conclusivo («Nulla è sicuro, ma scrivi»). La sintassi si spezza in più punti con frequenti *enjambement* che non stravolgono tuttavia l'assertività che domina nelle due sezioni della raccolta. I sei periodi

---

<sup>77</sup> UVPS, p. 238.

della seconda strofa amplificano la frattura della sintassi già anticipata nel blocco di versi precedente. Sebbene le atmosfere della poesia siano da ricercare in testi brechtiani come *Tempi duri*, l'organizzazione formale di *Traducendo Brecht* ricorda liriche come *A coloro che verranno* o *Il sandalo di Empedocle*, dove il legato retorico-argomentativo del ragionamento si interrompe in punti mediani.<sup>78</sup> Del resto, come ha ricordato l'autore, *Traducendo Brecht* fa parte di quei componimenti assimilabili al contenitore di "traduzioni immaginarie", dove l'ipotetica traduzione si trasforma «in aperto rifacimento manieristico».<sup>79</sup>

Per riassumere: la traduzione delle poesie di Brecht non va scissa dalla costruzione della voce fortiniana, dal suo bisogno di indipendenza rispetto a poetiche estranee, seppur ampiamente attraversate fino ad almeno il 1955 (il surrealismo e la tradizione lirica italiana del primo Novecento). La pratica di traduzione va integrata in un percorso più complesso che tenga conto delle scelte di composizione della poesia, nonché degli interventi teorici. Prima di avanzare una proposta di lettura che possa oltrepassare, sussumendola, la stessa nozione di metrica – già in parte scossa dall'assunzione del movimento brechtiano nei versi di *Una volta per sempre* –, sarà opportuno accennare al rapporto con la grande fatica fortiniana, ovvero il *Faust* di Goethe, leggendo ancora la pratica di traduzione in parallelo alla composizione poetica di *Questo muro* (1973).

### 11.2 *Questo muro* e la «funzione-Goethe»

La quarta delle sei principali raccolte pubblicate da Fortini in vita segna il passaggio – o meglio, l'integrazione – dalla funzione-Brecht alla «funzione-Goethe».<sup>80</sup> Come ha osservato Mengaldo, l'influenza progressiva dell'autore del *Faust* non deve essere intesa come una sostituzione del modello precedente, quanto piuttosto come un affiancamento o meglio un dialogo con il poeta di Augsburg, di cui Fortini può ancor meglio assimilare cadenze e movimenti per mezzo di un confronto stabilito per *diffrazione* con la figura di Goethe. La presenza di quest'ultimo in *Questo muro* «aiuta del resto a capirne illimpidimento di scrittura, aumento del pedale lirico e falso o vero idillio, difficile

---

<sup>78</sup> cfr. F. Fortini, *Bertolt Brecht (Il sandalo di Empedocle)*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di A. Chiarloni, U. Isselstein, Einaudi, Torino 1990, pp. 155-168.

<sup>79</sup> LT, p. 177.

<sup>80</sup> P. V. Mengaldo, «*Questo muro*» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, Vo. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996 pp. 931-951; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 291-317.

trasparenza, come di un'acqua che sfida l'occhio con la sua limpidezza, di simboli, parabole, allegorie». <sup>81</sup> Il meccanismo di integrazione tra i due grandi modelli tedeschi porta a rilevare, nella scrittura fortiniana, una brillantezza cromatica che emerge dall'accostamento per giustapposizioni tra due forme di scrittura certo differenti, che hanno effetti anche sul piano dell'organizzazione formale dei testi poetici redatti da Fortini nello stesso periodo e attraversati dalla medesima esigenza strutturale già manifestata in molti dei componimenti di *Una volta per sempre*. Si direbbe perfino che le due raccolte del '63 e del '73 segnano il preludio di una concretezza formale prodotta da un bilanciamento di influenze, ricezioni e sperimentazioni portato a maturazione nelle poesie di *Paesaggio con serpente*, dov'è possibile indicare il punto di convergenza di un dialogo ininterrotto tra gli opposti Brecht e Goethe.

Le stesse «forme sperimentate in proprio» da Fortini – ovvero il modello metrico accentuale elaborato già a partire dalla fine degli anni Cinquanta – possono del resto essere riscontrate, pur con varianti notevoli rispetto alla raccolta precedente, anche in alcune sezioni di *Questo muro*. Esemplare risulta in questo senso, per organicità e coerenza formale interna, la sezione intitolata *Il falso vecchio*, che raccoglie i componimenti datati tra il '70 e il '72. I primi dieci “movimenti” di questa quarta sezione, ordinati con la numerazione romana, vengono organizzati secondo un principio per giustapposizione di quadri allegorici già collaudato all'altezza della *Poesia delle rose*, che aveva chiuso la precedente raccolta di *Una volta per sempre*.

La struttura complessiva di *Questo muro* – che in seguito a *La posizione (1962-68)* accoglie due sezioni speculari, ovvero *Versi a se stesso (1962-68)* e *Versi a un destinatario (1961-69)* – appare «studiatissima, a spinte e contropinte e a sotterranee intenzioni dialettiche», <sup>82</sup> che esplodono e si rivelano compiutamente nella prosa conclusiva della sesta e ultima sezione (*Di maniera e dal vero*) già analizzata in apertura al decimo capitolo, ovvero *L'ordine e il disordine*. Anche le sezioni più autobiografiche e liriche della raccolta vanno ancora considerate in relazione al loro contesto, in un meccanismo di allusione allegorica ora più consapevolmente nascosto – e per questo più efficace – rispetto ai volumi precedenti, in grado di incidere con maggiore pregnanza sulla costruzione globale della

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 292.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

raccolta e di saldare, in maniera definitiva, il «canto» lirico alle spinte esterne del reale, in una dilatazione temporale dell'attesa che funge da preludio di un'azione distesa sulla lunga durata e organizzata in funzione di un tempo avvenire più distante dall'oggi. La poesia che inaugura la raccolta, *La linea del fuoco*, non lascia in questo senso ambiguità:

Le trincee erano qui.  
C'è ferro ancora tra i sassi.  
L'ottobre lavora nuvole.  
La guerra finì da tanti anni.  
L'ossario è in vetta.

Siamo venuti di notte  
tra i corpi degli ammazzati.  
Con fretta e con pietà  
abbiamo dato il cambio.  
Fra poco sarà l'assalto.<sup>83</sup>

La sospensione dell'azione si traduce in una rassegna di situazioni belliche del passato che si scontrano adesso con un muro innalzato nel presente. Un muro che deve essere conosciuto e fissato (come scriverà qualche anno dopo nella prima prosa di *Insistenze*, intitolata non a caso *Il muro del rischio*, in riferimento alla necessità di continuare a interrogare le dinamiche economiche e politiche, i mutamenti di potere e gli scambi di denaro)<sup>84</sup> al fine di indicare e scegliere l'uso che facciamo dell'immagine dell'avvenire: «Il nero del muro incontra la mano aperta / Questo muro è tra il vero e la mano. / Il muro è ferro aria tempo. / Una voce chiama di là dal muro».<sup>85</sup>

Il meccanismo di costruzione formale dei testi di *Questo muro* appare per certi versi simile ai componimenti inseriti nella prima delle due sezioni di *Una volta per sempre* intitolata *Traducendo Brecht*. Anche ne *La linea di fuoco* troviamo infatti lo stesso stile assertivo impiegato nella poesia d'apertura della sezione – *Dalla mia finestra* –

---

<sup>83</sup> QM, p. 299.

<sup>84</sup> F. Fortini, *Il muro del rischio*, «Corriere della Sera», 2 gennaio 1976; poi in IN, pp. 15-19; ora in SE, pp. 1516-21; cfr. anche F. Fortini, *Nota autobiografica* indirizzata a P. Lawton, AFF, scatola XX, cart. 56, c. 3: «[Il titolo] è una citazione dal *Purgatorio*. Una parete fatta di colpa e di scacco. Ma era anche il muro del potere che impedisce di trasformare l'articolazione sociale e culturale circostante e che spegne il coraggio civile. Il muro del rischio, che quegli anni proponevano ai miei più giovani compagni. Poi tutto finì negli anni delle stragi, del terrorismo, dei *trips*».

<sup>85</sup> OI, p. 1086.

caratterizzata da uno stile paratattico e dall'assenza di *enjambement*, quindi dalla perfetta coincidenza tra periodo sintattico e misura versale (la «riga-a-verso») che suggerisce la scansione accentuale. Rispetto a *Dalla mia finestra* di *Una volta per sempre*, è possibile tuttavia registrare un alleggerimento parziale della tensione orizzontale, riscontrabile nelle due proposizioni collocate nella seconda strofa ed estese ai vv. 6-7 e 8-9, appena prima della chiusa del v. 10 che assume un valore allegoricamente profetico.

I dieci “quadri” de *Il falso vecchio* risultano legati da deittici posti come congegni formali finalizzati a ottenere un effetto di legato che ostacola, con una dinamicità implicita, il senso di attesa e di staticità riconosciuto da Mengaldo come cifra più autentica della quarta raccolta fortiniana.<sup>86</sup> Il movimento a cui Fortini non rinuncia risulta tuttavia “in potenza”, garantito dall'ordine dialettico in quanto forma strutturante di una realtà in preda al caos e al disordine. La staticità delle prime poesie di questa quarta sezione viene in parte sovvertita dal componimento finale, *Il bambino che gioca*, che riesce a rimettere in moto il meccanismo della storia prima arrestato in un verbo al presente che «porta tutto il mondo»:<sup>87</sup>

Il bambino smise di giocare  
e parlò al vecchio come un amico.  
Il vecchio lo udiva raccontare  
come una favola la sua vita.

Gli si facevano sicure e chiare  
cose che mai aveva capite.  
Prima lo prese paura poi calma.  
Il bambino seguitava a parlare.<sup>88</sup>

Per comprendere la costante “tentazione” fortiniana al movimento e all'organizzazione, speculare e contrapposta a un orrore o a un'insofferenza per la staticità annichilente imposta dalle condizioni esterne, è opportuno risalire alle prime poesie della sezione e

---

<sup>86</sup> Per un esame approfondito della sezione, si veda in particolare Giovanni Gronda, *Il falso vecchio. Connessioni intertestuali in una sezione di «Questo muro»*, in Carlo Fini (a cura di), *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Liviana, Padova 1980, pp. 89-112.

<sup>87</sup> QM, p. 350.

<sup>88</sup> QM, p. 358.

leggere *contemporaneamente* due testi simmetrici, il secondo e il terzo movimento de *Il falso vecchio*:

II.

Quando si avvicinano i colombi i tacchini gridano.  
Il muratore picchia sul muro col suo martello.  
Le auto inferocite assaltano le vie e le piazze.  
I rumori più piccoli si posano dentro i più grandi  
poi attraverso i viventi vanno via.

III.

Quando si avvicinano gli aerei i bambini gridano.  
La contraerea picchia sui muri col suo martello.  
Gli insanguinati assaltano le vie e le piazze.  
I filamenti più piccoli bruciano dentro i più grandi  
poi attraverso il tempo vanno via.<sup>89</sup>

La scansione accentuale dei due testi, organizzati sulla stessa impalcatura formale, sintattica e perfino semantica (sono presenti in entrambi i testi i verbi *avvicinarsi*, *gridare*, *picchiare*, *assaltare...*), sembra veicolare non tanto una dinamica di situazioni, quanto piuttosto un'insistenza "percussiva" di indagine fenomenica del reale, suggerita del resto dalle azioni del muratore e della contraerea che picchiano sui muri col martello. Due quotidianità vengono poste a confronto, stridendo: un mondo che somiglia a un'Italia familiare e l'altro, più lontano, che suggerisce le atmosfere di una guerra, verosimilmente del Vietnam. Ci troviamo di fronte a un meccanismo compositivo molto simile alle incursioni dell'occhio osservate nell'analisi dei componimenti di Antonio Porta.<sup>90</sup> Entrambi i testi fortiniani hanno infatti come incipit due azioni compiute da una terza persona plurale che ricordano i segmenti versali di non pochi componimenti raccolti in *Cara* e composti da Porta nella seconda metà degli anni Sessanta. Ciò che tuttavia distanzia la scansione accentuale di Fortini rispetto alla distribuzione percussiva degli accenti in Porta è la presenza di un'apertura, nel primo, a una temporalità dialettica, in un certo senso non assunta dallo sguardo analitico che costruisce invece i testi più "chirurgici" del secondo. «Noi porteremo a termine comunque il compito vegliando // questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo»: sono questi i versi conclusivi de *La posizione*, che esprimono la necessità di combattere una guerra ancora aperta in un presente attraversato dal disimpegno politico.<sup>91</sup>

Alla staticità «verticale e assoluta dell'allegorismo» è dunque *compresente* «l'opposta dinamica orizzontale, storica e relativizzante della dialettica, che a sua volta riceve dalla

---

<sup>89</sup> QM, pp. 348-49.

<sup>90</sup> cfr. *supra*, 9.2.

<sup>91</sup> QM, p. 301.

prima il divieto di compromettersi troppo col qui-e-ora». <sup>92</sup> La novità di *Questo muro* va ricercata nella variazione di forme e contenuti all'interno di una tradizione, disposti silenziosamente al fine di creare uno spazio di autocoscienza che deriva dall'assunzione di motivi della tradizione e del passato, come garanzia di ancoraggio alla storia in un presente costruito da muri e frontiere, reali o allegoriche. Si tratta del motivo dominante della poesia fortiniana, ma anche della saggistica e della traduzione: quello della tensione di una forma estetica e politica tra un passato formato e un futuro da formare, ora sperimentata in una raccolta implicitamente carica di attesa. La stasi indicata da Mengaldo risponde quindi a un meccanismo di visualizzazione e presa di coscienza delle responsabilità del presente: pur nella sua consapevole ritirata, il soggetto non intende rinunciare a un'azione di sovvertimento e di preparazione verso un'avvenire; egli deve al contempo rendersi cosciente della necessità di anteporre la conquista e la presa in carico di uno spazio autocritico. Ne risulta una staticità programmata, che elude il congelamento delle forze imposto dai mutamenti esterni. Non a caso, la frase di chiusura dell'ultimo componimento della raccolta è costruita su un verbo orientato al flusso e al movimento – «e ti porti via» – ammissibile soltanto dopo aver affrontato le dolorose contraddizioni dell'ordine e del disordine, con effetti notevoli anche sulla forma utilizzata per la scrittura.

Dal punto di vista formale, si ha infatti la percezione – ancora per dirla con Mengaldo <sup>93</sup> – che tutta la struttura metrica di *Questo muro*, con le sue frasi asciutte e assertive, tenda alla prosa, come del resto dimostrano *Un comizio* e *L'ordine e il disordine*, due “prose” collocate a conclusione della raccolta. Il principio di organizzazione interna dei testi in versi eredita «il passo uniforme della poesia ragionante e quelle strutture “di cemento e di vetro” ammirate sempre in Brecht», <sup>94</sup> implicando «la prevalenza dello staccato sul legato», che si accompagna all'impoverimento e alla razionalizzazione della metrica. <sup>95</sup> In questo ordine formale dei testi si inserisce – ma questa volta in mezzo ad altre possibili soluzioni metriche, senza la compattezza e la linearità delle due sezioni di *Traducendo Brecht* – l'ipotesi accentuale elaborata negli anni Cinquanta, ora non più regolata da un ferrea

---

<sup>92</sup> P. V. Mengaldo, *Questo muro di Franco Fortini*, cit., p. 303.

<sup>93</sup> «Il confine fra poesia e prosa è ancora più sottile che in passato [...], complici anche costanti sintattiche come le frasi-verso staccate da una paratassi spinta e dalla stessa rarità di rime», in P. V. Mengaldo, *Questo muro di Franco Fortini*, cit., p. 296.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 297.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 299.

disposizione geometrica. Il componimento in cui la metrica per accenti risulta più visibile è *Agli dèi della mattinata*, dov'è possibile riscontrare un numero variabile dai quattro ai sei accenti:

Il vento | scuote | allori | e pini. | Ai vetri, | giù acqua.  
Tra fumi | e luci | la costa | la vedi | a tratti, | poi nulla.  
La mattinata | si affina | nella stanza | tranquilla.  
Un filo | di musica | rock, | le matite, | le carte.  
Sono | felice | della pioggia. | O dèi | inesistenti,  
proteggete | l'idillio, | vi prego. | E che altro | potete,  
o dèi | dell'autunno | indulgenti | dormenti,  
meste | di frasche | le tempie? | Come | maestosi | quei vostri  
luminosi | cumuli! | Quante | ansiose | formiche | nell'ombra!<sup>96</sup>

Bisogna d'altra parte indicare il carattere latamente “manieristico” delle strutture formali impiegate in *Questo muro*, non ancora del tutto sviluppato e assunto come invece avverrà nelle architetture formali di *Paesaggio con serpente* e di *Composita solvantur*. Come ha infatti osservato l'autore a proposito di *Agli dèi della mattinata*, si trattava di costruire una «finta poesia idillica» attraverso «cadenze che in qualche modo riproducessero, seppure alla lontana, le cadenze dell'esametro e che servissero a dare una patina, un ricordo, un vaghissimo ricordo come di *traduzione* da un testo latino. Nulla a che fare col metro carducciano». <sup>97</sup>

Si registra in *Questo muro* una raggiunta consapevolezza stilistica, un momento di stasi ragionativa che porta Fortini a considerare il bagaglio di forme acquisite. La stessa linearità della storia viene minacciata dal passo ciclico dei tempi naturali, senza che per questo si verifichi la prevalenza della seconda soluzione sulla prima. Si tratta piuttosto di un dissidio esibito che mostra uno schieramento di forze quale preludio di un conflitto tra storia e natura, tra ordine e disordine, portato agli estremi nelle due raccolte successive. A conferma della volontà di far prevalere nelle cadenze discorsive una temporalità non interamente assorbita dal movimento ciclico della natura potrebbe essere utile indagare

---

<sup>96</sup> QM, p. 366.

<sup>97</sup> F. Fortini, *I poeti, la città*, intervento tenuto all'Istituto Fossati di La Spezia nel novembre 1981, in appendice a Fabrizio Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008, p. 191.

l'antitesi dei due movimenti in *Il registratore*, dove la ripresa dialettica è garantita dalla ripetizione *cum variatio* dell'immagine della ruota che gira nel buio:

A

Chiamo al telefono qualcuno che non c'è.  
Mi culla al fondo dell'auricolare  
il metronomo del registratore  
che ho svegliato in questura.  
Per un attimo vedo o credo di vedere  
la ruota come in fondo al buio gira.

B

La ruota come in fondo al buio gira  
è anche nostra.  
Entreremo nelle stanze delle questure.  
Ne usciranno con le mani sulla nuca  
e con le giubbe in disordine. Uno di noi  
ci griderà: non sparate  
non bruciate le carte non distruggete i nastri.  
Tutti devono vivere e sapere.<sup>98</sup>

La sereniana tentazione della prosa percepita da Mengaldo nei testi di *Questo muro* viene combattuta e ostacolata dall'insistenza del condizionamento metrico che «esalta le testure, le giaciture e molte specie di figure del discorso, si fa suggerimento continuo e pressante alla dizione, scrittura orchestrale».<sup>99</sup> Sono parole che Fortini utilizza nella sua prefazione al *Faust*, tradotto nello stesso decennio in cui il poeta compone i testi di *Questo muro*.<sup>100</sup> Al di là delle speculari corrispondenze tra forme e soluzioni metriche, l'acquisizione più importante della traduzione dell'opera goethiana resta la definitiva assunzione di una metrica *fluida* per esprimere e regolare, a differenza della prosa, l'essenza ultima di certi conflitti, nonché la tensione tra le epoche storiche confrontate con le contraddizioni del presente, e dunque l'essere nel mondo e nel tempo del soggetto che si esprime o riceve nel presente un testo classico del passato.

---

<sup>98</sup> QM, p. 372.

<sup>99</sup> F. Fortini, *Prefazione al «Faust»*, SE, p. 1429.

<sup>100</sup> cfr. Roberto Venuti, "Poeta suavissime", "Magister clarissime". Fortini, *Cases e la traduzione del Faust*, «L'ospite ingrato», 4, 2001-2002, pp. 289-292. Per il rapporto tra teoria, traduzione e forma cfr. anche Antonio Prete, *Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento (III): Scenari di fine secolo 1*, Garzanti, Milano 2001, pp. 902-906.

I due movimenti di ricezione e azione corrispondono dunque, nel decennio degli anni Sessanta, alla traduzione del *Faust* e alla composizione di *Questo muro*. Le due opere risultano speculari e complementari, come se la luce dell'una illuminasse le zone d'ombra dell'altra. Sarebbe pertanto riduttivo – se non tendenzioso – considerare o applicare meccanicamente le misure formali adottate per la versione dell'opera goethiana ai componimenti di *Questo muro*; fecondo sarebbe invece isolare le acquisizioni teoriche maturate durante il lavoro di traduzione per meglio restituire una complessa pratica compositiva, non riducibile alla sola applicazione di una metrica accentuale. Del resto, come Fortini stesso ha dichiarato, la sua versione del *Faust* non corrisponde a un «rifacimento», ma a una traduzione quanto più possibile adeguata del testo originale, finalizzata ad «aiutare chi potesse seguire la pagina tedesca».<sup>101</sup> Ciò implica dunque lo scarto necessario tra due sistemi di scrittura poetica e due tradizioni, che non sconfina nella gerarchia del testo d'arrivo su quello di partenza, e dunque degli elementi prosodici italiani sulla polimetria dell'opera goethiana. L'osmosi tra le due voci ha certo conseguenze non indifferenti sul rinnovamento metrico e formale della lingua d'arrivo:

Non mi sono proposto una traduzione che avesse vita indipendente dall'originale. Ho voluto che il lettore avvertisse il rinvio continuo ad un testo anteriore, il sapore di traduzione, il suo farsi. È un consiglio di Benjamin. Non ho voluto la traduzione che Goethe chiama «parodistica», il rifacimento. Di questa nobile forma del *pastiche* i nostri anni conoscono alcuni bellissimi esempi. Ma il metodo della «traduzione immaginaria» male si adatta al *Faust*, opera troppo ampia, fondata sulla varietà degli stili e su una pluralità di livelli [...] Una traduzione del *Faust* castiga i compiacimenti, rifiuta specchi benevoli, costringe a scegliere e a rinunciare. È critica.<sup>102</sup>

Esiste tuttavia una contraddizione strutturale – tipica del pensiero intellettuale fortiniano – tra appropriazione del testo di partenza e versione didascalica sul modello delle versioni interlineari. Come ha infatti osservato Maria Vittoria Tirinato, Fortini avverte spesso l'esigenza di un terzo, ovvero di una «traduzione che sia al tempo stesso sovrapponibile all'originale e in tutto autonoma da esso».<sup>103</sup> A differenza delle altre versioni contenute in *Il ladro di ciliege*, il *Faust* può essere letto come un tentativo estremo

---

<sup>101</sup> SE, p. 1429.

<sup>102</sup> SE, p. 1427.

<sup>103</sup> M. V. Tirinato, «*Larvatus prodeo*», in LT, p. 21.

di mettere in moto la sintesi tra queste due polarità, «assumendo e superando l'antitesi fra appropriazione geniale e versione didascalica»<sup>104</sup> in virtù del modello dialettico adottato e reso esplicito anche nei componimenti di *Questo muro* (si ricordi infatti che la prosa conclusiva della raccolta verrà inserita in *Non solo oggi* alla voce «Dialettica»)<sup>105</sup>. La contraddizione interessa più livelli di scrittura e trova nella traduzione un'allegoria della totalità. L'atto di traduzione viene infatti "sistemato" da Fortini fra l'operazione interpretativo-critica e quello della lettura, per concludersi con un atto di scrittura.<sup>106</sup> La capacità critica dell'operazione di traduzione si mostra con il *Faust* con maggiore evidenza, come testimoniano i saggi di teoria redatti nei primi anni Settanta. Del resto, prosegue l'autore, il genere prossimo della traduzione non è tanto la poesia, quanto la saggistica.<sup>107</sup>

Allo stesso tempo, però, Fortini tiene a separare i due atti di scrittura critico-saggistica e di lettura, dal momento che il primo esplicita discorsivamente la gerarchia di rilevanza dei vari livelli e delle componenti di un testo e il loro complesso di relazioni, mentre il secondo si limita «a destare» quella gerarchia a partire dalle tensioni e intenzioni del testo.<sup>108</sup> In questo senso, la traduzione, definita come una pratica interpretativa che dalla lettura si conclude con la scrittura, sarà l'insieme di appropriazione e messa in pratica di acquisizioni formali e intenzioni di un'opera. All'interno di questa prospettiva si colloca il giudizio di Raboni, che inquadrava il *Faust* di Fortini come una forma indiretta di saggio dedicato alla metrica, «ricco di valore dimostrativo e persino di precisione didattica in quanto le moltissime soluzioni inventariate sono ovviamente riferibili a un repertorio scritto di sollecitazioni (il testo a fronte)».<sup>109</sup> Dal punto di vista della pratica compositiva, Raboni sottolineava infatti la scoperta e il rilancio espressivo di una metrica alternativa nella tradizione italiana conquistata attraverso il lavoro di traduzione del *Faust*:

Fortini è stato forse il poeta italiano che più puntualmente, più puntigliosamente, in questi anni, ha contribuito all'immagine di una metrica alternativa, basata in larga misura [...] sulla *quantità* (sia in senso classico, per quanto il nostro orecchio può

---

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> NSO, p. 53; cfr. *supra*, capitolo 10.

<sup>106</sup> LT, p. 75.

<sup>107</sup> SE, p. 1436.

<sup>108</sup> LT, p. 75.

<sup>109</sup> Giovanni Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, ora in Id., *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, p. 407.

ancora percepirne la funzione, sia in senso puramente numerico, inteso quest'ultimo anche come possibile semplificazione o "metafora" del senso originario) anziché sull'*accento*, e tuttavia caratterizzata dalla riscoperta e dal rilancio espressivo degli accenti delle singole parole non come microunità ritmiche autosufficienti (che è l'ipotesi, poi tralasciata dal suo stesso autore, presente nell'*Allegria* di Ungaretti), ma come unità singole di senso all'interno dell'unità metrica "casuale" che le ospita senza assorbirle o livellarle o "tagliarle" o renderle – come succede invece, tipicamente, nel verso libero "classico" – interscambiabili nel loro valore di presenza grafica e di suono.<sup>110</sup>

Il legame tra la nuova metrica e la teoria e la pratica della traduzione – e dunque con il sistema di scelte di "riscrittura" dell'opera di Goethe – dovrà pertanto essere marcato e approfondito, al fine di mostrare altresì il carattere "soggettivo" (nel senso linguistico, non psicologico del termine, di un *io* individuale e collettivo che enuncia un discorso storicamente connotato) delle «forme sperimentate in proprio». Rispetto ad altri esempi di traduzione italiana, Fortini rifiuta la versione in prosa con intenti "didascalici", ma evita allo stesso tempo di "parodiare" i versi di una tradizione estranea al sistema metrico italiano. Egli adotta per questo una regola principale da seguire, ovvero far corrispondere, almeno approssimativamente, «una riga di traduzione ad ogni verso».<sup>111</sup> La traduzione del *Faust* porterebbe dunque a rivelare – anche rispetto alla versione delle *Poesie e canzoni* di Brecht compiuta un decennio prima – i limiti del carattere istituzionale della metrica, a cominciare dalla «scomparsa d'ogni potere normativo della metrica tradizionale» già riconosciuta negli anni Cinquanta, ma lì combattuta opponendo l'ipotesi di una nuova forma di verso collettivo.

Per realizzare una traduzione del *Faust* quanto più vicina all'originale – allo scopo, è bene precisarlo, di ottenere un effetto di straniamento e di attenzione, non per puro gusto sacrale o estetizzante o per riverenza a un culto della bellezza a lui estraneo – Fortini prova a ipotizzare una soluzione diversa sia dal «*forcing* linguistico del brutalismo informale» sia dal «cerimonioso falso-ottocentesco di fresca moda».<sup>112</sup> Analogamente alle ipotesi formulate per la sua metrica accentuale, entrambe le soluzioni – avanguardistiche e neoclassiche – vengono rifiutate a favore di una metricità che egli stesso definisce adesso

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 410.

<sup>111</sup> SE, p. 1430.

<sup>112</sup> SE, p. 1434.

«fluida, che sta a quella rigorosa dell'originale come la versificazione moderna, "aperta", fondata su approssimative ricorrenze di accenti forti, sta alla versificazione "chiusa" istituzionale». <sup>113</sup>

Le riflessioni contenute nella sua prefazione al *Faust* smentirebbero pertanto il carattere rigido e normativo che la metrica assume per Fortini, smussando inoltre, a distanza di più di un decennio, l'allusione a geometriche forme prescrittive da sviluppare collettivamente in una società futura. Esplicito appare dunque il nesso tra i saggi sulla metrica e quelli sulla traduzione; nonché il valore *critico* assunto dagli uni e dagli altri in relazione a pratiche e a poetiche dominanti, finalizzato a un percorso di appropriazione e autocoscienza della forma da applicare contro un sistema di dominio, in linea con i principi enunciati già nel saggio di *Al di là del mandato sociale*. <sup>114</sup> Secondo Fortini, infatti, «come nella vera saggistica, l'elemento discorsivo-critico, l'interpretazione insomma implicita nella traduzione deve legare con la dimensione della scrittura, ma in tensione e instabilità. Altrimenti si ha la completa sostituzione – quella che si chiamava "ricreazione" – senza l'effetto di risonanza (o "nostalgia dell'originale") che è proprio delle vere traduzioni». <sup>115</sup> L'intento stilistico risulterebbe per l'autore non altro che il controcanto o contrappunto presente in ogni opera letteraria, visibile «al limite della *dissociazione* in due forme letterarie contigue: la saggistica critica e la traduzione». <sup>116</sup> Traduzione, linguaggio, metrica e società risultano, ancora all'altezza della traduzione del *Faust*, indissolubilmente legati in rapporto diretto con l'elaborazione di una forma, estetica, etica e politica, che prenda le mosse innanzitutto da un'esigenza di *autocritica* da porre alla base di qualsiasi processo di formalizzazione che interessa la dimensione individuale come quella collettiva, la memoria privata e la memoria storica, quindi la tradizione:

Indicare oggi, di nuovo, una traduzione del *Faust* vuol dire insomma non solo riaprire un lungo contenzioso ma rinunciare ad ogni conforto, agli aromi di incorruttibilità che l'età tardosimbolista, da noi così a lungo protratta, ha cercato con le sue versioni dai greci ai cinesi, dagli stilnovisti o da Hölderlin. Vuol dire risolutamente suggerire l'unica direzione lecita a chi non intenda l'originale, quella «del disporsi e organizzarsi

---

<sup>113</sup> SE, p. 1431.

<sup>114</sup> cfr. *supra*, 3.3.

<sup>115</sup> SE, p. 1436.

<sup>116</sup> SE, p. 1434.

del contenuto nelle varie forme della composizione»,<sup>117</sup> se si conviene che il lettore d'una traduzione, per non aver accesso a un determinato livello della forma, non però ad altri livelli se lo vede vietato.<sup>118</sup>

### 11.3 La nozione di «ritmo» tra poetica e politica

A dispetto delle soluzioni lineari adottate per la traduzione delle poesie e delle canzoni di Brecht, di fronte al *Faust* di Goethe Fortini deve scontrarsi con un'opera «mostruosa» e classica, dentro cui conviverebbero non una ma dieci letterature diverse.<sup>119</sup> La polimetria costitutiva dell'opera che egli deve adesso trasporre nella lingua italiana va affrontata e risolta in ossequio al bisogno di evitare al contempo sia l'effetto parodico sia la completa indifferenza per il lettore di strutture estranee al proprio bagaglio culturale. Risulta per questo necessario compiere quell'atto di mediazione dialettica costitutivo del lavoro di traduzione, di critica e di scrittura, finalizzato a ridiscutere due poli espressivi al contempo evitati: del rifacimento autonomo e della parafrasi di servizio.

Per la sua traduzione del *Faust*, Fortini confessa di aver dovuto spesso sacrificare le strutture della metrica tedesca per rispettare invece la «posizione degli elementi del discorso», consapevole al contempo di una perdita delle informazioni originali, quali ad esempio le attese ritmiche o di rima nelle ricorrenze strofiche.<sup>120</sup> La “scelta” viene dettata dal grado di conoscenza linguistica e di competenza metrica posseduto dal lettore moderno, la cui disposizione «a introdurre o ad attendere una scansione in qualsiasi sequenza scritta non accompagnata da indicazioni tipografiche o d'altro genere che la identifichino come “prosa”» viene indicata come la causa e l'effetto di ogni potere normativo della metrica tradizionale.<sup>121</sup> Ciononostante, la posizione degli elementi del discorso viene da lui organizzata in “versi”, che avrebbero il vantaggio di veicolare, rispetto alla prosa, un significato più complesso e più vicino al testo di partenza. Al bianco della pagina – lungi dall'essere considerato come luogo dell'ineffabile secondo un'idea mallarméana o tardo-simbolista – viene attribuito adesso il compito di mediare tra due modalità di traduzione al contempo osteggiate. Diventando dunque il fattore metricante

---

<sup>117</sup> C. Cases, «Introduzione» al *Faust* tradotto da B. Allason, Einaudi, Torino 1965, p. LXXV (nota di Fortini).

<sup>118</sup> SE, p. 1437.

<sup>119</sup> SE, p. 1426.

<sup>120</sup> SE, p. 1430.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

basilare per indicare il genere, l'«a capo» permette di garantire anche al lettore più sprovvisto di educazione metrica la sua presenza all'interno di una ritualità, di una tradizione, di una storia:

Dove c'è un sistema di «a capo» non casuale e quanto più le righe sono di quasi eguale durata, la fine della riga è sentita come pausa forte. Questa tende a organizzare le sequenze verbali che la precedono e la seguono; anzitutto interrompendole con una pausa secondaria o cesura. Per quanto involontaria, la ritmicità che così si viene creando non può essere rifiutata; il traduttore, anche se non voleva, si trova di fatto a dover disporre d'una metrica in potenza, di un significante supplementare. Non gli resta che sottrarlo, se voglia, al caso.<sup>122</sup>

L'assimilazione di questa legge generale che permette di organizzare il testo porta alla “scoperta” di una metrica che, come abbiamo ricordato, egli stesso definisce «fluida». Sacrificare le strutture metriche italiane nella traduzione dell'opera «mostruosa» del *Faust* impone dunque una ridefinizione della teoria metrica e della pratica compositiva fortiniana. Rinunciando al carattere più direttamente normativo della metrica, Fortini pare dunque sfiorare, pur con notevoli differenze, la definizione di «ritmo» restituita da Henri Meschonnic, in virtù di un criterio di traduzione che egli pone alla base del suo lavoro, ovvero il bianco che organizza retrospettivamente con l'«a capo» la sequenza versale appena conclusa e, di conseguenza, la corrispondenza della riga di traduzione con il verso. Pur riconoscendo le differenze sostanziali tra i due autori, proverò in questo paragrafo a presentare un confronto tra la *poetica* di Meschonnic e la teoria metrica fortiniana. Il confronto è motivato dall'urgenza di ricavare connessioni tra teoria e pratica, tra metrica, ritmo e lavoro di traduzione, quest'ultimo inteso da Fortini come «un modo economico per assumere una identità sempre diversa dalla propria».<sup>123</sup> L'indagine di una parziale concordanza tra le due visioni viene qui proposta al fine di “correggere” le aporie della metrica fortiniana attraverso il contrappunto offerto da una nuova definizione di “ritmo”, da problematizzare e al contempo smussare tramite l'accostamento della teoria della letteratura di Fortini, imperniata sul permanente conflitto dialettico tra identità e

---

<sup>122</sup> SE, pp. 1430-31.

<sup>123</sup> SI, p. 839

alterità, tra metro e ritmo. Nel primo dei suoi *Cinque paragrafi sul tradurre*, quest'ultimo afferma infatti che:

L'uso letterario del linguaggio implica di per sé uno sdoppiamento del parlante e dello scrivente. Nella misura in cui il linguaggio diviene oggetto a se stesso, l'unità e l'identità certa del locutore (e del destinatario) vengono messe in dubbio. Non si tratta soltanto della identificazione patetica con i contenuti del testo, di un «uscir di sé» ma piuttosto della relazione che l'identità del lettore stabilisce con la figura globale, col sistema linguistico che chiamiamo opera.<sup>124</sup>

Il confronto tra Fortini e Meschonnic andrà impostato in virtù di una stretta connessione tra forma, traduzione e soggettività (individuale e collettiva insieme) da entrambi sollecitata. Sia il primo che il secondo collocano infatti l'operazione stilistica all'interno di un sistema di relazioni dalla forte valenza etica e politica. Su questo punto, Meschonnic è ancora più esplicito di Fortini (da qui anche gli aspetti più problematici della sua teoria), arrivando a intitolare una sua opera *Politique du rythme, politique du sujet*.<sup>125</sup> Bisogna tuttavia precisare che per ovvie ragioni di sintesi e di coerenza strutturale non intendo qui trattare, se non marginalmente, il problema traduttologico *tout court*, che al contrario andrà qui inteso come base atta a preparare uno studio sul concetto di ritmo, che Meschonnic formula in relazione al suo lavoro di traduzione. Qualche cenno preliminare sulla ricezione fortiniana dell'autore francese è opportuno, prima di stabilire un confronto tra i due misurato sul terreno della metrica e del ritmo.

Fortini cita per la prima volta Meschonnic in un saggio del 1984 dedicato alla traduzione dell'*Ecclesiaste*.<sup>126</sup> È molto probabile tuttavia che egli avesse già conosciuto l'autore francese tramite *After Babel* di George Steiner, dove Meschonnic figura nella bibliografia "selettiva" finale del volume sulla teoria della traduzione.<sup>127</sup> Steiner – allievo di Gershom Scholem – colloca inoltre, in epigrafe al suo volume, un passaggio di *Pour la poétique II* (1973) in cui Meschonnic dichiara di identificare la scrittura come pratica sociale, strettamente legata a un'elaborazione teorica imperniata sull'omogeneità del

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Lagrasse 1995.

<sup>126</sup> *Un rifacimento dell'«Ecclesiaste»*, NSI, pp. 345-350.

<sup>127</sup> George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford, London 1975, p. 483 (tr. it. di Ruggero Bianchi, *Dopo Babele: il linguaggio e la traduzione*, Sansoni, Firenze 1984).

significato e del significante.<sup>128</sup> Ancor prima di dedicare a Meschonnic un saggio di critica letteraria, Fortini aveva inserito il secondo volume *Pour la poétique* nella bibliografia di un seminario sulla traduzione che egli tenne, come docente di Storia della critica letteraria, alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, durante l'anno accademico 1976-77 all'interno di un corso intitolato *Ordine e disordine*.<sup>129</sup> Il seminario, affiancato da Giacomo Magrini, verrà poi riproposto per l'anno accademico '79-'80.<sup>130</sup> Una preziosa testimonianza dei corsi tenuti da Fortini è stata fornita da Luca Lenzini, al tempo studente e laureando presso l'Università di Siena, in occasione della presentazione del recente volume dedicato alle *Lezioni sulla traduzione*:

Nonostante in quegli anni vi fosse ancora un acceso dibattito sulla teoria (letteraria e non solo) e sul metodo, e anzi sullo *status* e sui fondamenti della letteratura e della critica, io come gli altri laureandi nell'affrontare il tema della traduzione ci basammo su un approccio molto empirico, che di fatto derivava dallo stesso Fortini e consisteva nel raffronto – metrico, lessicale, stilistico – dei vari testi fra loro: fra le diverse versioni, e non, come infatti sostenuto anche nel corso delle *Lezioni*, con gli originali. Le tesi erano in primo luogo concepite come capitoli di una storia della ricezione degli autori prescelti; e debbo aggiungere che, allora, non erano poi molti i riferimenti teorici: leggemo Mounin, Terracini e poco altro (il solito Croce), testi che fornivano al più uno sfondo teorico ma non quello che cercavamo, ovvero strumenti concreti con cui avvicinare i testi e collocarli entro una cornice storica. C'era bensì, dal 1975, *After Babel* di George Steiner: con la sua torre di Brueghel in copertina, nell'edizione Oxford University Press, quel saggio poteva in effetti costituire una bussola, ma era tuttavia fin troppo denso e fitto di riferimenti, delle più diverse lingue ed epoche e tanto aperto a culture lontane, quanto impegnativo sul piano filosofico: insomma, un *tour de force* vertiginoso, tale da lasciare senza fiato un povero laureando di provincia, come il sottoscritto. Nella *Bibliografia* "selettiva" di Steiner le voci partivano dal 1813 (Schleiermacher) e l'ultimo paragrafo (1973) contava cinque voci, delle quali due francesi, Henri Meschonnic e Jacqueline Risset: in Francia, infatti, nell'area di «Tel quel», «Poétique» e dintorni, la situazione era diversa che da noi, per la più vivace riflessione di ambito linguistico e semiotico, nel quale le lezioni di

---

<sup>128</sup> La citazione in epigrafe è la seguente: «La théorie de la traduction n'est donc pas une linguistique appliquée. Elle est un champ nouveau dans la théorie et la pratique de la littérature. Son importance épistémologique consiste dans sa contribution à une pratique théorique de l'homogénéité entre signifiant et signifié propre à cette pratique sociale qu'est l'écriture », *Ivi*, p. X. Come ha osservato Maria Vittoria Tirinato, Fortini deve aver letto *After Babel* prima della sua pubblicazione in Italia, se in una lettera del gennaio 1977 scriveva a Cases facendo riferimento al volume di Steiner (cfr. M.V. Tirinato, «*Larvatus prodeus*», LT, p. 15). Non deve essere stato di poco conto il ruolo di mediatore esercitato da Emilio Mattioli (cfr. LT, p. 24).

<sup>129</sup> AFF scatola XXXIX cartella 6, 32 carte; scatola XXXIX cartella 7, 20 carte; cfr. *infra*, parte terza.

<sup>130</sup> cfr. LT, pp. 15-16; UDI, pp. 249-51.

Jakobson e di Barthes (e prima Benveniste) erano produttive di sviluppi anche sul versante della traduzione.<sup>131</sup>

Pur non condividendo a pieno la resa formale della sua traduzione dell'*Ecclesiaste*, Fortini è concorde con Meschonnic che «la traduzione è operazione poetica, che implica quello che G. M. Hopkins ebbe a chiamare “il moto della parola nella scrittura”», riconoscendo inoltre all'autore francese la capacità di tenere fermo «sulla “scientificità” della operazione filologico-storica».<sup>132</sup> La citazione di Hopkins ripresa da Fortini nel saggio sull'*Ecclesiaste* viene posta da Meschonnic al centro del suo lavoro di teoria e pratica della scrittura, associata sin dal primo volume di *Pour la poétique* a una “nuova” idea di ritmo.<sup>133</sup> Nel tentativo di dar corpo a una nuova antropologia del soggetto a partire dalla storicità del linguaggio, Meschonnic fa della nozione di “ritmo” il punto di convergenza di un pensiero votato all'elaborazione di una *poétique* come omogeneità del dire e del vivere;<sup>134</sup> una *poétique* che poco o nulla ha a che vedere con l'anceschiana *poetica* intesa come «la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali».<sup>135</sup> Nella sua opera capitale, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Meschonnic definisce il ritmo nel linguaggio:

come l'organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (nel caso della comunicazione orale soprattutto) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la significanza, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche possono collocarsi a tutti i ‘livelli’ del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici. Esse costituiscono insieme una paradigmatica e una sintagmatica che neutralizzano precisamente la nozione di livello. Contro la riduzione corrente del ‘senso’ al lessicale, la significanza appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale che, in quanto paradigmatica e sintagmatica, produce delle serie. Così i significanti sono tanto sintattici quanto prosodici. Il ‘senso’ non è più nelle parole, lessicalmente. Nella sua accezione ristretta, il ritmo è l'accentuale, distinto dalla prosodia – organizzazione vocale, consonantica. Nella sua accezione larga, quella che io implico qui più spesso,

---

<sup>131</sup> L. Lenzini, *A margine delle Lezioni sulla traduzione di Fortini*, intervento all'Università per stranieri di Siena, 17 gennaio 2012 all'incontro per la presentazione di F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Quodlibet, Macerata 2011 (infra: LT), ora in «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini», 15 febbraio 2012.

<sup>132</sup> NSI, p. 347.

<sup>133</sup> cfr. H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris 1970 pp. 68-75.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>135</sup> Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* (nuova edizione accresciuta e aggiornata a cura di Lucio Vetri), Marsilio, Venezia 1990, p. 5; cfr. *supra*, 9.1.

il ritmo ingloba la prosodia. E, oralmente, l'intonazione. Organizzando insieme la significanza e la significazione del discorso, il ritmo è l'organizzazione stessa del senso del discorso. E il senso essendo l'attività del soggetto dell'enunciazione, il ritmo è l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso.<sup>136</sup>

La definizione di ritmo viene elaborata a partire dal già ricordato articolo di Benveniste apparso nel 1951, dove quest'ultimo, tentando una sorta di archeologia linguistica, scopriva, grazie all'analisi delle fonti greche, la genesi discorsiva del termine.<sup>137</sup> Ripercorrendo le occorrenze di ῥυθμός/ῥῦσμός nei testi di Eraclito e di Democrito – dove ῥυθμός rimanda non a una forma fissa (σχήμα), ma a un ordine provvisorio nel mutamento –, Benveniste finiva infatti per “deplatonizzare” la nozione di ritmo, costringendo a ripensare non soltanto il significato del singolo termine, ma un'intera teoria del linguaggio e del soggetto. Questa “nuova” visione del ritmo si situa dunque agli antipodi della definizione fissata da Platone nelle *Leggi* (665a) come sequenza di tempi forti e tempi deboli, tesa a sottomettere il fluire del ῥυθμός alla legge dei numeri del μέτρον (assunzione che ha dato luogo a catacresi quali «ritmo delle stagioni» o «ritmo cardiaco»).<sup>138</sup>

Benveniste prepara dunque le implicazioni teoriche che Meschonnic svilupperà lungo tutto l'arco del suo lavoro di traduzione. Nella teoria critica di quest'ultimo, il ritmo viene negativamente impiegato come nozione operativa che permette di ridefinire la posizione del soggetto nella storia e nel linguaggio, in risposta all'epistemologia strutturalista del segno/significato contro cui l'autore francese intende schierarsi. La stessa critica al formalismo e all'essentialismo corrisponde alla polemica condotta a più riprese da Fortini

---

<sup>136</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, pp. 216-217 (brano tradotto in E. Mattioli, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, in « Rivista internazionale di tecnica della traduzione / International Journal of Translation », 7, 2003, pp. 30-31). Ma già in H. Meschonnic, *Fragments d'une critique du rythme*, «Langue française», n°23, 1974. *Poétique du vers français*, pp. 5-23. Per uno studio sul concetto di ritmo in Meschonnic si rimanda, oltre alla sterminata bibliografia dell'autore, al numero monografico di «Studi di Estetica» curato dallo stesso Meschonnic e da Emilio Mattioli (n. 21, 2000). Si vedano inoltre E. Mattioli, *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena 2001; Fabio Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Donzelli, Roma 2013; Lucie Bourassa, *La forme du mouvement (sur la notion de rythme)*, «Horizons philosophiques», vol. 3, fasc. 1, 1992, pp. 103-120; Ead., *Henri Meschonnic, pour une poétique du rythme*, Bertrand-Lacoste, Paris 1997; M. Leopizzi, C. Boccuzzi, (a cura di), *Henri Meschonnic: théoricien de la traduction*, Hermann, Paris 2014.

<sup>137</sup> É. Benveniste, *La notion de « rythme » dans son expression linguistique*, « Journal de psychologie normale et pathologique », juillet-sept. 1951, 44e année, n° 3, pp. 401-410, ora in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335 (trad. it. di M. Vittoria Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 390-399) ; cfr. *supra*, introduzione (III).

<sup>138</sup> Sulla genesi discorsiva dell'espressione “ritmo cardiaco” cfr. G. Dessons, *Il polso nel ritmo*, «Studi di estetica», III serie, anno XXVIII, fasc. I, 21/2000, pp. 31-40.

e formulata in particolare nella conferenza di Brighton del '78, come parziale correzione di alcune ipotesi da lui stesso avanzate alla fine degli anni Cinquanta.<sup>139</sup> D'altra parte, evitando di far cadere la nozione nel terreno dello psicologismo, Meschonnic precisa che «le rythme n'est pas une liberté opposée à la fixité de la mesure»:<sup>140</sup> il suo senso deve essere integrato in un ordine che supera il dualismo occidentale di forma e contenuto, di teoria e prassi. Secondo Meschonnic, infatti, empiricamente noi tutti sappiamo che cos'è il ritmo, ma più di duemila anni di platonismo ci impediscono di pensarlo, di pensare ciò che sappiamo del nostro corpo. È per questo motivo che diventa necessaria una critica del ritmo come organizzazione del movimento d'una parola, di un soggetto:

La théorie du rythme est solidaire de la théorie et de l'histoire des pratiques littéraires. Le rythme risque deux dangers : soit être décomposé comme un objet, une forme à côté du sens, dont il est réputé refaire ce qu'il a dit : redondance, expressivité ; soit être compris en termes psychologiques qui l'escamotent jusqu'à y voir un ineffable absorbé dans le sens, ou l'émotion. Les deux aspects, aussi coutumiers, l'un que l'autre, du dualisme, et du signe. La seule manière de parer est de situer la question du rythme dans l'interaction de la théorie et de la pratique comme deux activités solidaires historiquement. C'est pourquoi les intuitions théoriques des poètes – comme ce que disent les peintres sur la peinture –, étant un discours sur la pratique, le langage d'une activité (plus que d'une expérience), peuvent être matrices qui valent plus que tous les livres des critiques ou des philosophes.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> *Confini*, p. 23 e ss.

<sup>140</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 214 [«Il ritmo non è una libertà contrapposta alla fissità della misura» (traduzione mia)].

<sup>141</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 55 [«La teoria del ritmo è solidale con la teoria e con la storia delle pratiche letterarie. Il ritmo rischia due pericoli: il primo è quello di essere scomposto come oggetto, una forma a fianco al senso, incaricata di riformulare ciò che ha detto: ridondanza, espressività; l'altro è quello di essere compreso in termini psicologici che lo eludono fino a scorgervi un ineffabile, assorbito nel senso, o nell'emozione. I due aspetti, entrambi comuni, l'uno e l'altro, del dualismo, e del segno. Il solo modo di evitarlo è di porre la questione del ritmo nell'interazione tra la teoria e la pratica come due attività storicamente solidali. È per questa ragione che le intuizioni dei poeti – come quelle degli artisti sulla pittura –, essendo un discorso sulla pratica, il linguaggio di un'attività (più che di un'esperienza), possono essere delle matrici (delle premesse, basi) che valgono più di tutti i libri dei critici o dei filosofi» (traduzione mia)]. Cfr. anche *Ivi*, p. 143: « Le sans mesure ne retourne pas à l'irrationnel, qui cautionne l'idée du rationnel. Le rythme est sans mesure non pas parce qu'il s'oppose à la mesure, qu'il se rebelle ou qu'il l'a perdue. C'est toujours autre chose qu'on a mesuré. Le rythme ressortit à une autre rationalité. Il n'est pas le débridé dressé contre la rigueur. Il est une autre rigueur, celle du sens, qui ne se mesure pas. On a vite cru, avec le scientisme, que le non mesurable était la non-rigueur, celle du sens, qui ne se mesure pas» [«Il senza misura non ritorna all'irrazionale, che sostiene l'idea di razionale. Il ritmo è incommensurabile non perché si oppone alla misura, si ribella o l'ha persa. È sempre qualcos'altro che abbiamo misurato. Il ritmo è il risultato di un'altra razionalità. Non è lo sfrenato che si oppone al rigore. C'è un altro rigore, quello del significato, che non può essere misurato. Abbiamo subito creduto, con lo scientismo, che il non misurabile fosse il non rigoroso, quello del significato, che non può essere misurato» (traduzione mia)].

Per poter applicare la nozione di ritmo all'opera di Fortini occorre tuttavia sottolineare la distanza della nozione *meschonnicienne* rispetto all'accezione canonica che la considera come momento individuale e assolutamente libero; o viceversa dal suo significato "numerico" di alternanza di posizioni forti e posizioni deboli. Nell'ipotesi che intendo sostenere, è possibile affermare come, pur rivendicando la metrica quale garante di storicità e di sostegno contro una pratica soggettivistica della scrittura, nella proposta di una metrica «aperta-chiusa» Fortini sembra indirizzarsi, al di là delle aporie già evidenziate, verso un'idea di composizione non strettamente numerica, confermata dalla progressiva oscillazione di accenti che egli ammette nel saggio di *Metrica e biografia* del 1981. Una metrica «fluida» la cui normatività viene scossa dal lavoro di traduzione, dal processo di estraneazione e mediazione provocato dal confronto tra due opere appartenenti a domini linguistici e a tradizioni culturali differenti. D'altra parte, è opportuno precisare che Fortini non utilizzerà mai – come viceversa fa Meschonnic – il termine di ritmo in luogo della "metrica", intendendo ancora quest'ultima come unica ipocrisia in grado di garantire una libertà autentica nel paradosso dialettico dell'inautenticità. Allo stesso modo bisognerà precisare che la nozione di "ritmo" formulata da Meschonnic non ha nulla a che vedere con l'informe delle avanguardie o con la scrittura svincolata o pura. Per Meschonnic, infatti, il ritmo è "non metrico" in sé; esso può essere metrico o antimetrico, a seconda della storia e della situazione culturale.

Come per Fortini, anche per Meschonnic *poetica e politica*, in virtù della storicità del linguaggio, necessariamente coincidono. Malgrado le somiglianze con Fortini, Meschonnic compie un'operazione ancora più radicale. Situando l'opposizione all'interno di una teoria del linguaggio e della storia, al contrario del ritmo – categoria astratta, universale, forma a priori della sensibilità – la metrica conserva, secondo lui, un tempo kantiano, omogeneo, lineare, matematizzabile. Essa ha l'ambizione di ragionare in termini scientifici, di farsi scienza: «la métrique retire le rythme au discours, qui est l'historicité du langage, pour le mettre [...] dans la langue, faisant ainsi de la langue une catégorie homologue à celles de l'espace et du temps chez Kant».<sup>142</sup> Ridurre la poesia al

---

<sup>142</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 21 [«La metrica sottrae il ritmo dal discorso, che è la storicità del linguaggio, per porlo [...] nella lingua, facendo poi della lingua una categoria omologa a quelle dello spazio e del tempo in Kant» (traduzione mia)].

segno, sottraendola al discorso, è per Meschonnic un'operazione che rischia di disattivare e assorbire la portata rivoluzionaria del ritmo nell'universo matematico della metrica. Tre elementi condizionerebbero tuttavia la difficoltà di pensare un'epistemologia della scrittura e una poetica della traduzione imperniata sul ritmo: il primato della nozione di regolarità per definire il ritmo, la confusione tra il ritmo e il metro, e il primato del metro sul ritmo. Questa circolarità non trova via d'uscita fintanto che uno di questi elementi è presente.<sup>143</sup>

La storicità del linguaggio costantemente rivendicata da Meschonnic diventa pertanto una strategia critica in grado di ridefinire i paradigmi teorici sui quali una storia si fonda e sui quali una cultura ha sviluppato il proprio sistema di dominio. Ripercorrere l'archeologia di un termine a partire da una critica del discorso significa infatti scrostare il pensiero occidentale da qualsiasi forma di essenzialismo o immanentismo, con la convinzione che ogni testo, e dunque ogni parola che lo compone, si costituisce entro un sistema di tensioni e di potere sul quale si incardina la storia e il predominio di un'intera civiltà. Tale è la rivendicazione politica della nozione *meschonnicienne* di ritmo, misurata e attivata sul terreno della traduzione del testo biblico:

Je sais qu'il demeure sugrenu d'aborder le politique à partir de la poétique. En fait, de voir le politique à partir de la poétique, mais tout autant de voir la poétique à partir du politique. Ce qui lève l'incongruité, c'est de réfléchir que la poétique se fait dans le langage et qu'elle partage exactement cette propriété avec le et la politique. Autrement dit, une théorie du langage est politique. Et on peut se demander ce qu'est une théorie du politique sans théorie du langage.<sup>144</sup>

Meschonnic trova nella sua nozione di ritmo il fondamento epistemologico di una nuova antropologia del soggetto (individuale e collettivo) nella storia. Quanto alla metrica, essa diventa una delle possibili disposizioni – storiche e simbolicamente connotate – del discorso poetico, che non deve pertanto considerarsi totalizzante o escludere il senso

---

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>144</sup> H. Meschonnic, *Langage, Histoire: une même théorie*, Verdier, Lagrasse 2012, p. 595 [«So che è ancora una sfida affrontare la politica a partire dalla poetica. Vedere dunque la politica a partire dalla poetica, ma al contempo vedere la poetica a partire dalla politica. Ciò che elimina l'incongruenza è ricordare che la poetica si fa nel linguaggio e che essa condivide esattamente questa proprietà con la politica. In altre parole, una teoria del linguaggio è politica. E ci si può chiedere cos'è una teoria della politica senza una teoria del linguaggio» (traduzione mia)].

complessivo della forma al di là del dualismo tra segno e significato. Secondo Meschonnic, infatti, bisogna separare il ritmo da una concezione platonico-aristotelica in una doppia direzione: opponendolo sia al «rythme ordre-équilibre-harmonie (sur fond de clarté, raison et génie de la langue)» sia al «rythme émotion-rupture (sur fond d'alchimie-métamorphose)».<sup>145</sup> Entrambe le accezioni costituiscono per l'autore una barriera per lo studio del ritmo nella poesia, rispettivamente prodotte da un soggettivismo o da una pressione ideologica collettiva che riflettono un ordine mentale e simbolico della cultura occidentale. Bisogna inoltre aggiungere che la proposta di Meschonnic di una nuova definizione di ritmo non deve essere interpretata come un atto egemonico, quindi teorico,<sup>146</sup> ma critico e pragmatico, strettamente correlato all'operazione di traduzione. Il superamento del dualismo non implica l'abbandono della dialettica e della storia in nome dell'antico sogno avanguardistico di una soggettività liberata dai dogmi borghesi e dissolta in una pura volontà (errore secondo Fortini tipico delle avanguardie storiche, come delle nuove). Al contrario, Meschonnic è critico nei confronti delle avanguardie e soprattutto di una certa propensione a essenzializzare i concetti e a “poetizzare la filosofia” (il «langage Heidegger»),<sup>147</sup> impostando al contempo una critica alla visione geometrica dello strutturalismo in toni ancora più aspri rispetto al primo, dato il suo inserimento nel contesto accademico francese.

La proposta di un superamento del dualismo tra forma e contenuto unita alla rivendicazione del pensiero dialettico trova un precedente teorico nel pensiero benjaminiano; non tanto però nell'autore de *Il compito del traduttore*, quanto piuttosto nel Benjamin di *L'autore come produttore*, citato in apertura al volume di *Pour la poétique II*.<sup>148</sup> Come già ricordato nell'introduzione di questo lavoro, Benjamin suggeriva nel suo

---

<sup>145</sup> H. Meschonnic, *Fragments d'une critique du rythme*, cit., p. 7.

<sup>146</sup> È il rischio che secondo Lavieri corre la pubblicazione di un saggio a quattro mani come H. Meschonnic, G. Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Nathan, Paris 2003 [1998], «che, nelle aule universitarie francesi, sta trasformando la pluralità di un metodo in un ricettario tecnico a uso degli studenti», cfr. A. Lavieri, *Introduzione*, a J.-R. Ladmiral, *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, cit., p. 18 (n).

<sup>147</sup> cfr. H. Meschonnic, *Le langage Heidegger*, Presses universitaires de France, Paris 1990.

<sup>148</sup> cfr. H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris 1973, p. 9 (il brano viene citato da Meschonnic da Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, éd. Maspero, p. 110). cfr. W. Benjamin, *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934* (tr. it. *L'autore come produttore*, in Id., *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. a cura di E. Ganni, con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2004, pp. 43-58; cfr anche *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 147-162); cfr. *supra*, introduzione (III).

discorso del '34 il superamento del dualismo tra forma e contenuto in funzione di un riconoscimento del valore politico della poesia, possibile solo a patto di considerare nell'opera l'importanza della tecnica letteraria (o meglio, delle tecniche) da inserire anch'essa all'interno dei processi di produzione. Si trattava per Benjamin di riconoscere ai valori di un'opera il sistema di formazione e di produzione legato dialetticamente alla società entro cui essa si inseriva, e da qui orientare un'attività pratica nella prospettiva del socialismo. Secondo Benjamin, che non a caso inizia il suo discorso ricordando l'esclusione dei poeti dalla *Repubblica* di Platone, ritenuti dannosi e superflui in una comunità *perfetta*:<sup>149</sup>

Invece di chiedere quale posizione ha un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, – invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda ne vorrei proporre Loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione dell'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in* essi? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere.<sup>150</sup>

Il posto dello scrittore e dell'intellettuale all'interno della lotta di classe può essere secondo Benjamin stabilito – o meglio scelto – sulla base della sua posizione nel processo produttivo.<sup>151</sup> Brecht diventa per lui il cardine di questo processo dialettico di autocoscienza e di socializzazione della tecnica, in virtù del suo lavoro imperniato sul nesso inscindibile tra teoria, pratica e pubblicistica; nonché su un'estetica teatrale fondata sull'elemento gestuale e sulla tecnica dello *straniamento*, vero elemento costitutivo – sia per Fortini che per Meschonnic – dell'opera di traduzione, quindi della scrittura, dell'enunciazione e infine della formalizzazione dell'opera e del soggetto all'interno di un sistema di rapporti sociali. La dialettica, strumento di mediazione che colloca l'opera «all'interno di rapporti sociali vivi», diventa un punto ineludibile dell'opera di traduzione.

---

<sup>149</sup> W. Benjamin, *L'autore come produttore*, cit., p. 43. E più avanti: «Lo stato sovietico non scaccerà il poeta come quello platonico, ma – per questo ho ricordato lo stato platonico, d'inizio di questo studio – gli assegnerà compiti che non gli consentono di esibire in nuovi capolavori la ricchezza da tempo adulterata della personalità creatrice» (in *Ivi*, p. 53).

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 49-50.

Una conferma del carattere dialettico dell'epistemologia di Meschonnic può essere individuata nel termine di *decentramento*, impiegato nella dodicesima delle sue trentasei *Propositions pour une poétique de la traduction*. Secondo Meschonnic, per il quale un testo esiste a una distanza che la traduzione può mostrare o nascondere, e non allontanare né esportare, «le *décentrement* est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue».<sup>152</sup> Al polo opposto del *decentramento* si colloca l'*annessione* (*annexion*), intesa da Meschonnic come «l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme-si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique».<sup>153</sup>

Il passaggio, sottolineato da Fortini a penna nella sua copia conservata presso il Fondo della Biblioteca Umanistica di Siena, viene da quest'ultimo ripreso e utilizzato nella seconda delle sue *Lezioni sulla traduzione*, che offre degli elementi interessanti per configurare un legame tra il sistema prosodico e la traduzione.<sup>154</sup> La lezione è dedicata in particolare ai «compensi» nelle traduzioni di poesia, termine impiegato per indicare una serie di correzioni che il traduttore effettua per stabilire un nuovo assetto al testo nel corso dell'opera di traduzione, intesa come «un processo che, al pari della lettura, ma con maggiore intensità, disarticola e ricombina l'ordine che vige nel testo di partenza».<sup>155</sup> In una relazione presentata a un convegno sulla traduzione del testo poetico, Fortini esprimeva in questo modo la questione dei «compensi»:

*un aumento, ad esempio, della densità di assonanze, allitterazioni, omofonie, compensa la caduta delle rime; quello delle figure di discorso tende ad accrescere la densità del testo e quindi a diminuire la dimensione della immediatezza comunicativa, a combattere la quota della parafrasi e a restituire, nel testo di arrivo, lo statuto di separatezza e di "letterarietà"*

<sup>152</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, cit., p. 308 [«Il *decentramento* è un rapporto testuale fra due testi in due lingue-culture anche nella struttura linguistica della lingua» traduzione mia)].

<sup>153</sup> *Ibidem* [«L'*annessione* è l'annullamento di tale rapporto, l'illusione del naturale, il come-se, come se un testo nella lingua di partenza fosse scritto nella lingua d'arrivo, prescindendo dalle differenze di cultura, di epoca, di struttura linguistica» (traduzione mia)].

<sup>154</sup> Numerosi sono i punti di convergenza, pur dissimulati, tra Fortini e Meschonnic, a partire dalla condivisione (non espressamente dichiarata dal primo) del saggio benjaminiano sull'*Autore come produttore* (cfr. M. V. Tirinnato, LT, p. 23). Un'analisi comparata tra il testo della seconda delle lezioni fortiniane sulla traduzione e le pagine del secondo numero di *Pour la poétique* – in particolare, quelle dedicate alle *Propositions pour une poétique de la traduction* – rivela in effetti la presenza di passi di Meschonnic citati quasi letteralmente da Fortini.

<sup>155</sup> LT, p. 22.

*che è posseduto dal testo di partenza.* La versione (poetica) è affetta da strabismo, come ogni atto di lettura e critico: da un lato guarda ad una (irraggiungibile) totalità che è il testo di partenza, da un altro al proprio punto di arrivo, i cui significanti e significati sono esempi da comporre e dotare di senso, predisposti nella rete dei linguaggi del presente.<sup>156</sup>

Fortini potrà infatti osservare come l'«estraneo, il diverso, il non facilmente riconducibile» del testo di partenza riesca a insinuarsi (a «incistarsi») nel testo d'arrivo attraverso un complesso di allusioni, «con una sorta di straniamento che non viene solo dalla conformazione ideativa e immaginativa (o, diciamo, dai contenuti comunicativi) ma anche da componenti formali, di carattere metrico e prosodico».<sup>157</sup> Il passaggio risulta coerente con un'altra pagina di *Pour la poétique II* sottolineata da Fortini, dove Meschonnic allo stesso modo individua nelle figure del significante la funzione organizzatrice del testo, dalla piccola alla grande unità, e all'interno delle quali si inscriverebbe il carattere ideologico del testo stesso.<sup>158</sup> È compito del traduttore estrapolare, nella nuova messa in forma dei significanti che fanno significato nel testo, la storicità degli elementi prosodici e il loro legame dialettico con il contesto, punto invalicabile della teoria fortiniana contro la piena autonomia dei significanti e la subordinazione dei significati ai significanti.<sup>159</sup>

I «compensi» situerebbero l'opera del traduttore a metà strada tra il testo d'origine e il testo d'arrivo, superando dialetticamente l'uno e l'altro mediante una nuova organizzazione del discorso che si avvicina a quello che Meschonnic indica con il termine di “ritmo”, un complesso di elementi significanti che permettono di valicare l'antitesi tra forma e contenuto, mantenendo al contempo la dialettica tra *decentramento* e *annessione* sussunta nella stessa operazione di traduzione, intesa da Meschonnic come la «ré-énonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques».<sup>160</sup> Il sistema

---

<sup>156</sup> F. Fortini, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in Franco Buffoni (a cura di), *La Traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano 1989, p. 116 [c. vo dell'autore].

<sup>157</sup> LT, p. 115.

<sup>158</sup> « On pose que les figures l'idéologie du texte s'inscrit dans les figures du significatif [...] La distinction traditionnelle entre texte et traduction apparaît alors comme une catégorie idéaliste correspondant à une pratique idéaliste. Elle est ici annulée. La traduction travaille indissociablement les structures linguistiques et les formes littéraires», in H. Meschonnic, *Pour la Poétique II*, cit., p. 365 (sottolineato a penna da Fortini).

<sup>159</sup> cfr. LT, p.196 (si ricordi la polemica con Spitzer, oggetto del secondo capitolo di questo lavoro).

<sup>160</sup> H. Meschonnic, *Pour la Poétique II*, cit., p. 308 [«ri-enunciazione specifica di un soggetto storico, interazione tra due poetiche» (traduzione mia)].

dei «compensi» si presenta infatti come la sintesi della mediazione tra due poli che “impone” al traduttore la scelta di uno sistema ritmico-metrico che attraverso l’incontro tra estraneità e identità della lingua permette di veicolare una diversa visione del mondo, senza ordini di gerarchie (metriche e prosodiche) di una data area di cultura rispetto a un’altra.<sup>161</sup> Non si può dunque parlare di metrica *tout court*, dal momento che imporre una metrica significherebbe appiattire gli elementi del testo d’origine, cadendo nella “parafraresi” o nella goethiana “parodia” (è il caso del “rifacimento”, evitato da Fortini e inteso come un appiattimento caratteristico dell’epoca postmoderna).

Come corollario di questa assunzione, Fortini potrà estendere il concetto di metrica al di là della metrica stessa intesa come sistema di norme appartenenti a una data tradizione, e quindi arrestata a un sistema di organizzazione formale che fa della traduzione un’operazione di *genio* inserita in una visione sacralizzante dell’arte e che Meschonnic indica come proiezione filosofica del primato eurocentrico, logocentrico, colonialista del pensiero occidentale.<sup>162</sup> La costruzione di una forma, nel rapporto dialettico tra testo e contesto, diventa per Meschonnic organizzazione del movimento della parola nella scrittura, del soggetto nel linguaggio.

La guerra che Meschonnic muove contro la nozione di “metrica” deve tuttavia essere smussata, soprattutto nella problematica ipotesi di applicazione del concetto di ritmo all’opera di Fortini. Nella riflessione di quest’ultimo, infatti, il rapporto tra i due poli come nozioni epistemologiche risulta più complesso, in virtù di una concezione della storia che non esclude la presenza del soggetto all’interno di una tradizione e di un sistema di norme necessarie, pur consapevole dell’inautenticità e della parzialità dei valori che operano nella costruzione di un’autorità. Detto altrimenti, il dissenso può per Fortini essere costruito soltanto se si riconoscono e si affrontano i meccanismi e le disposizioni normative di un’autorità, che proietta le sue ombre anche all’interno di una soggettività scissa. Tale soggettività può prendere coscienza della propria scissione *anche* attraverso la traduzione, la quale «travaille indissociablement les structures linguistiques et les formes littéraires :

---

<sup>161</sup> F. Fortini, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, cit., p. 115.

<sup>162</sup> « Ces notions aboutissent à opposer texte et traduction, par une sacralisation de la littérature. Cette sacralisation est compensatoire par rapport à sa neutralisation politique. Cette sacralisation et cette compensation définissent le rôle social de l’esthétique. Il ressort du jeu l’opposition idéologique entre texte et traduction une notion métaphysique, non historicisée, de l’intraduisible », H. Meschonnic, *Pour la Poétique II*, cit., pp. 308-309 (passaggio sottolineato a penna da Fortini).

texte dans la langue d'arrivée mais gardant un double rapport avec la langue de départ, avec le texte de départ». <sup>163</sup> A conclusione di un suo saggio dedicato alla traduzione del *Lycidas* di Milton, Fortini osservava infatti:

Quel che nel *Lycidas* mi ha determinato a correre l'avventura della versione è stata la possibilità di portare all'estremo la finzione dell'ordine e della costruzione nel momento medesimo in cui ne appaiono evidenti l'insensatezza e la fine. Una situazione mentale e forse storica, la sua, che ha qualche similitudine con la nostra; quando una tensione intollerabile e un processo di distruzione scatenano, piuttosto che una speranza, un'energia d'attesa. <sup>164</sup>

Una critica delle nozioni di metro e di ritmo potrebbe pertanto offrire, all'interno di una teoria del linguaggio e della storia, dei punti di osservazione fecondi per misurare i rapporti dialettici tra individuo e collettività all'interno di uno spazio sociale. L'estetica potrà in questo senso servire come specchio ricco di piegature atto a rivelare attriti tra sistemi di dominio e di pensiero rapportati al sistema di costruzione formale dell'opera, in uno spettro della tecnica che varia dagli elementi formali più elementari (prosodici, linguistici, retorici) al sistema di situazioni più complesse, come i generi, le "forme" di espressione e, infine, i produttori e i consumatori.

---

<sup>163</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, cit., p. 365 (sottolineato a penna da Fortini) [«La traduzione lavora indissociabilmente le strutture linguistiche e le forme letterarie: testo nella lingua d'arrivo ma che conserva un doppio rapporto con la lingua di partenza, con il testo di partenza», (traduzione mia)].

<sup>164</sup> NSI, pp. 388-389.



## 12. UNA CONTESA CHE DURA: PER UNA CONCLUSIONE

«Se la parte dei versi ti è rimasta più oscura, ciò è stato anche perché era, ed è, oscura a me, perché viene da un “altro” da me e va alla parte “altra” degli altri».

FRANCO FORTINI, *Lettera a Ruth*, 24-03-1992

«[...] *svolgimento*  
*concreto d'uomo in storia che resiste*  
*solo vivo scarnendosi al suo tempo*  
*quando ristagna il ritmo e quando investe*  
*lo stesso corpo umano a mutamento*»

ELIO PAGLIARANI, *La ragazza Carla*

Alla domanda circa la traducibilità di Brecht, Fortini rispondeva che, certo, buona parte della sua poesia lo fosse, fatta eccezione per una «brechtità intraducibile, un sapore di cemento, un ghigno e una tenerezza» a malapena comprensibile da lui con il suo «povero tedesco». <sup>1</sup> «Per capire Brecht» – aggiungeva – «leggete la Vulgata, il testo latino, ossia l'operazione più maoista che il cristianesimo abbia mai compiuto. Lui leggeva l'equivalente tedesco, ossia la Bibbia di Lutero». <sup>2</sup>

Nel saggio *Sulla poesia non rimata a ritmi irregolari*, Brecht individuava nella Bibbia luterana un modello di scrittura gestuale, un serbatoio di linguaggi direttamente colti «dalla bocca del popolo». <sup>3</sup> Il poeta tedesco riconosceva nella frase di *Matteo 5:29* («Cavati l'occhio che ti dà scandalo») la presenza sottintesa del gesto che Lutero aveva saputo restituire nella sua traduzione in tedesco, attraverso una sintassi costruita su una proposizione ipotetica e una pausa logico-sintattica «indice di perplessità», atta a preparare la violenza dello sconcertante consiglio evangelico: «Se il tuo occhio ti dà scandalo: cavatelo!». <sup>4</sup> La peculiare organizzazione della parola nel linguaggio (il *ritmo*,

---

<sup>1</sup> *Brecht*, in UDI, pp. 226-227.

<sup>2</sup> UDI, p. 227.

<sup>3</sup> B. Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1973, pp. 260.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

nell'accezione di Meschonnic) veicola dunque un diverso orientamento dell'azione e della *prassi* rivoluzionaria, che nel teatro brechtiano si esplicita come riconoscimento e superamento del grado di subordinazione vissuto dal pubblico nella fruizione del testo non più mediante un principio di riconoscimento mimetico-aristotelico, ma viceversa straniante e al contempo gestuale. La dialettica del teatro brechtiano corrisponde dunque a un reciproco movimento di distanziamento e di riavvicinamento, ottenuto per mezzo di una corporeità coagulata attorno all'ordine delle parole che permettono di indicare, con un gesto, uno spazio d'azione al di fuori della scena e della pagina.

Il rapporto tra il linguaggio ordinario, il processo di soggettivazione e la dialettica del soggetto con il contesto vengono intesi da Meschonnic a partire dalla riflessione sulla teoria e sulla pratica della traduzione, che trova un punto d'avvio nello scarto tra la versione cristiana (e francese) del testo biblico e il testo masoretico. La stessa nozione di ritmo viene elaborata dall'autore a partire dal *decentramento* messo in atto dall'organizzazione sintagmatica (e paradigmatica) della lingua ebraica della Bibbia, i cui *bianchi* determinano nel testo una precisa gerarchia degli accenti. L'organizzazione del versetto sulla pagina diventa pertanto decisiva nella fondazione di una critica all'antitesi tra poesia e prosa nei termini impostati dalla tradizione occidentale. L'occidentalizzazione del testo biblico e l'inserimento della sintassi ebraica nello *schema* di matrice platonico-aristotelica rivelerebbe infatti, secondo Meschonnic, l'operazione di colonizzazione culturale, esplicitata nella traduzione come allegoria di un'appropriazione compiuta attraverso la metrica greca.<sup>5</sup> La traduzione del testo biblico, condotta insieme a una critica del ritmo, permetterebbe quindi di ripensare nella sua interezza l'Occidente, il suo processo di costruzione, di dominio e di colonizzazione, imperniato su un pensiero che esaspera ideologicamente l'inconciliabilità tra forma e contenuto, segno e significato. La

---

<sup>5</sup> « Sur ce problème rythmique est venu se greffer la représentation grecque du langage, divisé en vers et en prose, à partir d'un mot de Flavius Josèphe disant qu'il y avait des hexamètres dans la Bible, et je suppose qu'il voulait dire des beautés comme dans Homère, mais il parle aussi des pentamètres, ce qui est plus troublant. On a cherché pendant des siècles une métrique grecque, puis une métrique arabe et jusqu'à la *critique biblique* du XIXe siècle et du XXe siècle les spécialistes n'ont pas cessé de refaire le texte pour le rendre conforme à telle ou telle théorie métrique, avec l'alibi du "scientifique". Cette compulsion de division entre prose et poésie a trouvé une solution de substitution avec le parallélisme des membres en 1753 par Robert Lowth (traduction anglaise en 1783), qui fait encore l'idée reçue aujourd'hui du principe poétique dans la Bible, alors que l'anthropologie biblique a montré que la Bible ne connaît pas la notion de poésie ni de métrique, et ne dispose que de l'opposition entre le parlé et le chanté », Henri Meschonnic, *Le rythme, prophétie du langage*, «Palimpsestes», 15 | 2004, 9-23 (: 18).

critica alla nozione platonica di ritmo consentirebbe pertanto di denunciare l'errore ottimistico della ragione e dello scientismo che – scriverà Fortini – fu presente anche in Marx e in Lenin, e oggi trionfa nella maschera tecnocratica del capitale.<sup>6</sup> Nelle sue *Proposte per una poetica della traduzione*, Meschonnic osservava a questo proposito:

L'opposition entre forme et sens a servi et sert encore à privilégier un contenu idéologique. Elle se présente comme nature alors qu'elle est un produit culturel historique. Elle introduit dans la théorie du langage la notion logique de vérité, d'où la position platonicienne, qui se continue dans le marxisme. Cette position implique l'esthétique. Elle est théologique, non structurale, non dialectique.

[...] Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante (l'« élégance » littéraire) qui se marque par une pratique subjective des suppressions (de répétitions par exemple), ajouts, déplacements, transformations, en fonction d'une idée toute faite de la langue et de la littérature [...]. La poétisation (ou littérisation), choix d'éléments décoratifs selon l'écriture collective d'une société donnée à un moment donnée, est une des pratiques les plus courantes de cette domination esthétisante. [...] C'est la matérialisation du dualisme.<sup>7</sup>

Il legame tra il testo biblico e la teoria e pratica della traduzione costituisce un tratto comune tra il pensiero di Fortini e quello di Meschonnic. Come abbiamo già anticipato nel corso di questo lavoro, oltre alla costante presenza della *Lettera ai Romani* di Paolo nella riflessione etica ed estetica fortiniana, la Bibbia rappresenta una delle prime grandi letture del poeta, connessa al rinnovamento del luteranesimo: «la traduzione della Bibbia» – lo ha ricordato Sergio Bologna – «è il fatto che la lingua della Chiesa non è più della casta sacerdotale ma del popolo. Per Fortini il valore del luteranesimo era la scelta di

---

<sup>6</sup> *Che cos'è il comunismo*, SE, p. 1655 (cfr. *infra*, 12.2).

<sup>7</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1973, pp. 311-12 [«L'opposizione tra forma e senso è servita e serve ancora a privilegiare un contenuto ideologico. Essa si presenta come naturale, mentre è invece un prodotto culturale storico. L'opposizione introduce nella teoria del linguaggio la nozione logica di verità, donde la posizione platonica, che si estende nel marxismo. Questa posizione implica l'estetica. Essa è teologica, non strutturale, non dialettica. [...]» (traduzione mia)]; *Ivi*, p. 315 [«Il rapporto poetico tra testo e traduzione implica un lavoro ideologico concreto contro la dominazione estetizzante (l'«eleganza» letteraria) che è contrassegnata da una pratica soggettiva delle soppressioni (di ripetizioni per esempio), aggiunte, spostamenti, trasformazioni, in funzione di un'idea prestabilita della lingua e della letteratura [...] La *poetizzazione* (o letterarizzazione), scelta di elementi decorativi secondo la scrittura collettiva di una società data in un momento dato, è una delle pratiche più correnti di questa dominazione estetizzante. [...] È la materializzazione del dualismo» (traduzione mia)]. Entrambi i passaggi sono sottolineati a penna da Fortini nella sua copia conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

rompere il rapporto con le istituzioni». <sup>8</sup> Fortini conferiva inoltre al versetto biblico – «in italiano esistente almeno dalle traduzioni del Tommaseo ma in verità ben presente [...] fin dai secoli della *Vulgata*»<sup>9</sup> – una funzione decisiva nel processo di costituzione di una «vastissima area» compositiva della poesia contemporanea (di una metrica) dall'ultimo Pasolini a Sanguineti, Pagliarani, Luzi, Sereni.<sup>10</sup> In *Metrica e biografia*, egli affiancava il verso lungo biblico a un nuovo criterio di organizzazione del testo poetico, dove allo sfaldarsi del sistema metrico tradizionale seguiva un nuovo meccanismo di organizzazione “per supplenza” delle regole canoniche di versificazione. Fortini arriva dunque a ipotizzare che «nella metrica novecentesca, come nella traduzione, una serie di elementi suppletivi intervenga a risarcire le perdite dovute al distanziamento da una norma preesistente, sia essa un testo originale o un istituto formale della tradizione».<sup>11</sup>

Il rapporto tra scrittura e tradizione – nel caso di Brecht, con il testo biblico, già mediato da Lutero – non deve tuttavia essere inteso come un processo a senso unico, pacificato e positivamente concluso (già Benjamin ricordava come ogni documento di cultura fosse al contempo «documento di barbarie»);<sup>12</sup> esso deve viceversa essere inserito ancora in una contraddizione dialettica, se non addirittura osservato in termini di *Spaltung*, di scissione, tra identità e dispersione, tra ordine e disordine. In *Cinque paragrafi sul tradurre*, Fortini individua tale contraddizione nella scena dello studio del primo *Faust*; un gioco di specchi che consentirebbe di svelare il significato profondo di ogni operazione umanistica di traduzione e di poesia. Di ritorno dalla sua passeggiata di Pasqua, Faust pronuncia un monologo che anticipa la scissione di tutta la *tragedia*; un monologo «di chi torna a se stesso dopo una dispersione».<sup>13</sup>

Ah ma però già sento con tutto il buon volere,  
che nell'anima torna la scontentezza a gemere.  
Perché deve inaridirsi così presto la corrente

<sup>8</sup> Sergio Bologna (a cura di), *Bertolt Brecht/Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht*, Atti del seminario (Milano, 26 settembre 1996), Libera Università di Milano e dell'Hinterland Centro Studi Franco Fortini, Siena 1998 (consultabile online: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini/>).

<sup>9</sup> MB, pp. 69-70.

<sup>10</sup> M. V. Tirinato, «*Larvatus prodeo*», in LT, p. 38.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen*, in Id., *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi, Torino 2014 (Prima edizione «Saggi»), p. 79.

<sup>13</sup> SI, 843.

e noi rimanere assetati?  
Tanto spesso ne ho fatto esperienza.<sup>14</sup>

Per ricollocarsi nella temporalità e nel mondo – «Eppure, a questo vuoto si può dare compenso» – Faust avverte il bisogno di aprire il testo biblico, di leggere e cominciare a tradurre «con cuore devoto» le prime parole del Vangelo di Giovanni «nella cara [...] lingua tedesca».<sup>15</sup> Faust ricerca nella fonte di verità del Nuovo Testamento un soccorso immediato al vuoto che lo imprigiona, scaturito dalla presenza di una doppia anima, di una scissione psichica, esistenziale e – secondo Fortini – storica: «nella *Spaltung* o dissociazione, su cui si fonda il personaggio Faust, “tradurre” significa assumere o riassumere quella figura spirituale umanista che, con autocompiacimento, egli si era riconosciuta, nel suo gabinetto di lavoro».<sup>16</sup> Nel momento in cui Faust abbassa le difese dell’io compiendo l’operazione di straniamento che è la traduzione, Mefistofele può infatti presentarsi e impossessarsi di Faust, rivelando la doppia natura del soggetto e della cultura umanistica:

Nella “aridità”, parla la voce della Bestia; nel silenzio della notte Faust aveva potuto illudersi che gli elementi istintuali si fossero placati [...]: ecco perché la traduzione, il “trasferimento” (il *transfert*?), gli appare l’ancora di salvezza; mentre è solo l’inganno supplementare. La pressione dell’inconscio è troppo forte e rompe le fragili difese filologiche del Faust “spirituale” [...]. L’esperimento di traduzione è fallito: *Welch ein Gespenst bracht ich ins Haus!* «Che spettro mi sono portato qua dentro». E, naturalmente, lo spettro è nel cuore di Faust e di Goethe.<sup>17</sup>

Come la traduzione, anche la poesia tradizionalmente intesa vivrebbe allo stesso modo di una doppia natura che veicola al contempo un carattere liberatorio e uno reazionario. Si tratta di una formula che nella prospettiva fortiniana, lo ha ricordato Tirinato, «vale per ogni opera d’arte, che come tale è anche anticipazione di futuro e promessa d’integrità a venire».<sup>18</sup> La traduzione di poesia, ancor più se intesa come «rifacimento» geniale, rimane infatti per Fortini (soprattutto a partire dagli anni Settanta, in piena epoca postmoderna) l’atto linguistico che meglio si presta a fingere di superare e rimuovere

---

<sup>14</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, traduzione e a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 1970, p. 95.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> SI, p. 844

<sup>17</sup> SI, p. 844.

<sup>18</sup> LT, p. 26.

l'opposizione tra alterità e appropriazione insita nella cultura umanistica, mentre ne reitera i presupposti, inserita com'è all'interno di una politica culturale immutata rispetto agli schemi economici di produzione e di consumo fondati sul privilegio individuale.

Delineare una possibile conclusione di questo lavoro significa tornare ad assumere la contraddizione strutturale dell'opera e del pensiero fortiniano per insistere sul valore ambiguo dell'atto estetico. Si tratta di una contraddizione già insita nella tradizione occidentale, da distanziare e opporre per aprirsi dialetticamente, a partire da un dondolo già formato, verso un orizzonte che Fortini continua a intravedere nelle sue ultime prose saggistiche e scritture poetiche (il dove da formare), pur rinunciando – ancora in termini paradossali – alle armi della poesia.

La nozione di ritmo formulata da Meschonnic si rivelerebbe in questo senso utile (a patto tuttavia di considerarne aporie e limiti) per ipotizzare una teoria del soggetto e del linguaggio integrata con l'elemento corporeo. Il ritmo *meschonnicien* mutuato dallo studio di Benveniste potrebbe infatti essere assunto come momento critico che permette di evidenziare i limiti di una forma di dominio culturale. Correggendo le aporie del pensiero di Meschonnic tramite un'insistenza sulla dialettica interna tra metro e ritmo (evitando cioè di eliminare il primo termine, ma estendendo le potenzialità critiche ed epistemiche del secondo), sarà possibile viceversa mantenere attivo il carattere contraddittorio della scrittura e del soggetto sollecitato a più riprese da Fortini, per il quale la scissione tra metro e ritmo risulta certo ineludibile. In un articolo raccolto in *Saggi italiani* intitolato *Critica letteraria e scienza della letteratura*,<sup>19</sup> Fortini riporta in nota il seguente passaggio di *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno:

Il momento – nell'opera d'arte – per cui esso trascende la realtà è, in effetti, inseparabile dallo stile: ma non consiste nella armonia realizzata, nella problematica unità di forma e contenuto, interno ed esterno, individuo e società, ma nei tratti in cui affiora la discrepanza, nel necessario fallimento della tensione appassionata verso l'identità.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> SI, pp. 771-779.

<sup>20</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 141 (citato in SI, p. 771, n). La citazione riportata da Fortini viene preceduta dalla seguente riflessione: «In ogni opera d'arte, lo stile è una promessa. Entrando, grazie allo stile, nelle forme dominanti dell'universalità, nel linguaggio musicale, pittorico o verbale, ciò che viene espresso nell'opera dovrebbe riconciliarsi con l'idea della vera universalità. Questa promessa dell'opera d'arte, di fondare la verità mediante l'inserimento dell'immagine nelle forme socialmente tramandate, è insieme inevitabile e fallace. Essa assolutizza le forme

La dialettica in movimento come strumento di mediazione potrebbe allora suggerire un indirizzo di ricerca volto a presentare l'ipotesi di una *progettualità*. Il valore attivo della nozione di ritmo di Meschonnic, integrata all'interno di questa modalità conoscitiva attiva, passa dunque per l'assunzione di una corporeità che non deve essere esclusa da una teoria politica del linguaggio e del soggetto nella storia, e che l'autore indaga a partire dal confronto con l'oralità, inscindibile dal testo scritto in costruzione. Così concepito, il ritmo rivelerebbe i tratti di una soggettività diasporica e scissa, contesa tra l'urgenza della formalizzazione poetica e il suo rifiuto come momento consolatorio e "reazionario", tra la volontà di liberazione e la coscienza dell'imprigionamento, tra la mente e il corpo:

c'è un'eterogeneità che è difficilissimo far capire fra *colui* che la fa e l'*oggetto* che fa. Stranamente, gli antichi questa cosa la sapevano. Quando parlavano delle Muse – quando si diceva «sono le muse», cioè l'ispirazione – [...] volevano dire questo: volevano dire, in sostanza, che la persona che parla, che vi parla, non è una persona, ma almeno due. Forse siamo di più...ma almeno due.<sup>21</sup>

La divisione del soggetto dell'enunciazione dovrà dunque essere assunta come metodo di ricerca orientato a un movimento verso un progetto forse irrealizzabile, ma per Fortini «doveroso», che metta in discussione la tentazione umanistica di inseguire una perfetta armonia e unità trasformata non di rado in uno strumento di coercizione. Prima di chiudere il percorso, è opportuno indagare la scissione del soggetto e il suo movimento nel suo rapporto con la lettura del testo poetico, mantenendo aperta la prospettiva della «contesa che dura», ultimo verso del componimento di *Metrica e biografia* che ha inaugurato il nostro percorso.

---

reali dell'esistente, pretendendo di anticipare l'adempimento nei loro derivati estetici. In questo senso la pretesa dell'arte è sempre insieme ideologia. Ma, d'altro canto, è solo in quel confronto con la tradizione che si deposita nello stile che l'arte può trovare espressione per la sofferenza» (in *Ibidem*).

<sup>21</sup> F. Fortini, *I poeti, la città*, intervento tenuto all'Istituto Fossati di La Spezia nel novembre 1981, in appendice a Fabrizio Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008, p. 205.

## 12.1 La poesia ad alta voce<sup>22</sup>

In un discorso tenuto all'Università di Siena per l'inaugurazione dell'anno accademico 1981-82, Fortini si interrogava sulla scissione della soggettività (individuale e collettiva) coinvolta durante l'esecuzione orale del testo, formulando una serie di riflessioni sui metodi di lettura dei testi poetici, in aperta polemica con la moda di declamare versi in pubblico utilizzando una dizione marcatamente teatrale ed estetizzante. La polemica si presentava tuttavia come un pretesto per svolgere uno studio più attento sulle pratiche di recitazione e si inseriva all'interno di una ricerca sulle contraddizioni del soggetto nell'atto di composizione, di traduzione e di recitazione. Lo studio dei meccanismi della dizione va dunque situato all'interno di una più ampia riflessione sulla forma che interessa Fortini lungo tutto il suo lavoro di ricerca e di composizione, in accordo con un metodo investigativo che colloca la verifica dei modi di significazione della poesia in aperta dialettica coi mutamenti discorsivi innescati all'interno di un preciso contesto storico, economico e sociale. Assecondando, seppur in presenza di numerosi ostacoli, l'auspicio a una «attività non “interdisciplinare” ma piuttosto “metadisciplinare”, un'attività di *mediazione* [...] “non fra autore e lettore ma *fra l'opera e quel che l'opera non è*”»,<sup>23</sup> proverò di seguito a estrapolare alcuni nuclei teorici relativi alla storicità delle pratiche e dei modi di dizione di un testo poetico, esaminando i punti centrali del discorso pronunciato dall'autore di fronte a un pubblico di studenti universitari.<sup>24</sup>

Il punto di partenza di *La poesia ad alta voce* – questo il titolo dell'orazione fortiniana – è la polemica nei confronti di una moda diffusa di declamare versi in pubblico utilizzando una dizione marcatamente teatrale ed estetizzante; spia allusiva – come spesso dichiara in ulteriori suoi interventi saggistici – dei mutati rapporti fra “individuo” e collettività, tra storia, memoria e attenzione. Secondo Fortini, la predilezione per una lettura estetizzante in pubblico, accresciuta soprattutto negli ultimi anni, andava interpretata come l'indizio sintomatico di una diffusa *disattenzione* per la storia e per la

---

<sup>22</sup> Una parte di questo paragrafo è stata presentata come testo di una conferenza discussa presso l'Università degli Studi di Padova in occasione del convegno *Oralità e scrittura: i due volti delle parole* (11-12 gennaio 2018).

<sup>23</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Appunti su Fortini critico*, in Id., *La tradizione del Novecento: nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 409.

<sup>24</sup> F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, in «Annuario Accademico» dell'Università degli Studi di Siena 1981-82, pp. 7-20; poi in *La poesia ad alta voce*, a cura di Carlo Fini, Taccuini di Barbablù, Siena 1986, ora in SE, pp. 1562-1578.

memoria che aveva portato – lo abbiamo già visto nel capitolo decimo – alla parcellizzazione della temporalità e dell'esistenza, quindi alla separazione dei viventi nei confronti di un passato già formato e di un futuro da formare.<sup>25</sup> Poco prima di concludere il suo discorso sulla *Poesia ad alta voce*, l'autore annotava in questa direzione:

La dizione poetica ha preso il suo ruolo nella società dello spettacolo ossia nella teatralizzazione della esistenza. Un'era che passerà alla cronaca delle nostre miserie come quella del Turismo e Spettacolo, quando (diranno i posteri) per non saper o voler punire i colpevoli di atroci delitti si declamava Dante alle folle o quando (com'è stato a Milano) si potevano leggere, a sera, versi di poeti viventi (anche versi di chi qui parla) proiettati con ingranditori sulle facciate delle banche che al mattino avevano deciso della gestione economica del paese.<sup>26</sup>

Nell'estratto appena riportato è possibile cogliere un riferimento specifico, che Fortini non esplicita direttamente ma che di fatto suggerisce tra le righe. Si tratta dell'evento organizzato a Bologna per commemorare il primo anniversario della strage del 1980 alla stazione ferroviaria: dall'alto della Torre degli Asinelli, Carmelo Bene recita alcuni canti scelti della *Commedia*, dedicando la «serata, da ferito a morte, non ai morti, ma ai feriti dell'orrenda strage».<sup>27</sup> Non bisogna tuttavia leggere, nella prolusione fortiniana, un attacco diretto all'opera e alla figura di Bene – d'altra parte, Fortini stesso denuncia anche i propri versi proiettati sulle facciate delle banche –, quanto piuttosto una critica all'impiego di quella voce da parte di un potere istituzionale che utilizza l'opera poetica – e dunque una *forma* – come strumento di distrazione vestito da un'autorità sacrale, da somministrare a un pubblico che emozionato sta in piedi ad applaudire partecipando empaticamente all'evento.

Alla dissoluzione «del mandato e dello stato che il movimento operaio volle conferire allo scrittore»<sup>28</sup> segue adesso l'imponente trasformazione dell'opera poetica in prodotto di consumo e di consenso a uso e strumento per le masse, ovvero il rilevante affievolimento del suo ruolo critico in quanto «forma continuamente aperta, in attiva disgregazione, in

---

<sup>25</sup> *Confini*, p. 37.

<sup>26</sup> SE, pp. 1575-76.

<sup>27</sup> cfr. Rino Maenza (a cura di), *Carmelo Bene legge Dante. Per l'anniversario della strage di Bologna (un video inedito)*, libro + DVD, Marsilio, Venezia 2008.

<sup>28</sup> *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, VP, p. 170.

corruzione, in progresso mortale e polisensa» in grado di assicurare «il passaggio dal formare al fare, dal *poièin* al *prassein*, dall'estetica all'etica e alla politica».<sup>29</sup> La teatralizzazione di un fatto storico dalla forte valenza collettiva diventa dunque un processo da interpretare all'interno di un'azione pervasiva del potere che investe qualsiasi sfera del vivere comune, così come denunciato da Fortini in quello scritto intitolato *Il controllo dell'oblio*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 24 febbraio 1982, dove il rapporto tra memoria e amministrazione del consenso veniva indagato in relazione ai mutamenti radicali del capitalismo avanzato, tali da influenzare e mistificare il rapporto dei destini col tempo e con la storia.<sup>30</sup>

Per spiegare il nesso tra oblio, forma di scrittura e dizione, quindi situare l'attacco di Fortini alle istituzioni e alla folla degli spettatori della nuova era «del Turismo e Spettacolo» – «folla miracolata in quanto a fronte d'un ascolto non suo, senza il rimedio della replica, esclusa dal discorso e solo e sempre perciò *commossa*», la descriveva Bene in *Sono apparso alla Madonna*<sup>31</sup> –, potrebbe essere utile ricordare che proprio due giorni prima della *Lectura Dantis* di Bologna, Fortini formulava a Rossana Rossanda (in un articolo apparso su «il manifesto») l'invito ai più giovani di denunciare le mistificazioni discorsive del potere organizzando una «congiura in piena luce»:

Debbono essere i giovani a chiedere, a cercare chi può rispondere, a domandare sempre di più, a federarsi, a controllare; altrimenti meritano di essere lasciati affogare nella panna delle proprie spiegazioni organizzate. Debbono arrivare a sentire intollerabile la loro miseria e la loro ignoranza. Debbono chiedere aiuto. Al passato; alla storia; ai libri dei morti. Debbono morire al presente. Finché non capiranno che chiunque altrimenti li lusinga è il loro nemico, non meritano che di distrarsi a Bologna e di leggersi a vicenda le loro caritatevoli poesie di bambini cresciuti. Avranno, tutt'al più il destino dei loro genitori [...] Che i giovani si separino, invece. Li invito ad una [...] congiura in piena luce che non perdoni nessuno e non renda facendo il disprezzo; e che, con tenacia da formica, ripensi e rifondi le ragioni di una democrazia, proponendosi un «fino in fondo» che implica la più radicale condanna, quella dell'oblio, per chi li avrà ingannati.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> F. Fortini, *Vergogna della poesia*, in «La Fiera letteraria», IV, 5, 30 novembre 1949, ora in SE, p. 1279 (cfr. anche UDI, p. 61).

<sup>30</sup> cfr. *supra*, 10.2

<sup>31</sup> Carmelo Bene, *Sono apparso alla madonna*, in Id., *Opere, con l'autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano 1995 p. 1130.

<sup>32</sup> OI, p. 1054.

Riconoscere la separazione più o meno evidente tra letteratura come socialità e parola come prodotto di un misticismo oltranzista del consumo e dello spettacolo significava di fatto rivelare uno dei numerosi volti polimorfi di un potere organizzato che utilizzava e utilizza il controllo del sapere – dei modi di produzione e di consumo delle forme – come strumento per garantire, attraverso un'ideologia del consenso, la propria egemonia sui produttori e sui consumatori. Nel discorso pronunciato all'Università di Siena, la questione della forma – al centro della riflessione sulla poeticità e sulla politicità del soggetto in costante tensione dialettica con la storia e con la società – viene affrontata da Fortini sul terreno specifico della dizione. D'altra parte, precisava l'autore, il controllo dell'oblio poteva agire anche sulla dimensione privata, restituendo un effetto apparentemente contrario delle declamazioni pubbliche, e cioè il ritorno «alla poesia come libro dove ci benedicono e gratificano intimità e privatezza, penombra, contemplazione e silenzio, edificazione spirituale e iniziazione; in accordo con filosofie correnti che predicano flessibilità, debolezza, cedimento, nichilismo a bassa voce, vita negli interstizi».<sup>33</sup> Ancora un attacco, quest'ultimo, al *piacere del testo*, che nella conferenza del 1980 discussa a Ginevra egli aveva più direttamente formulato come denuncia contro l'esclusione della forma poetica dall'intervento parziale nella trasformazione del reale, ora relegata al contrario a circoli, convegni o tempo libero.<sup>34</sup> In un articolo del «Corriere della Sera» del maggio 1984, intitolato *Per un'ecologia della letteratura*, ricordava inoltre che:

Non sono solo le condizioni storico-sociali a stare alle spalle del lettore di letteratura né la sua cultura, i modelli acquisiti, le determinazioni biografiche e psicologiche. Sono anche (forse soprattutto) le condizioni materiali del «dove» e del «quando» della lettura, della sua durata, velocità, intermittenza; dei viluppi psichici che l'accompagnano, degli esorcismi e cerimoniali che la precedono, della penetrazione sua e permanenza fra i fantasmi del lettore. È il rapporto di scambio con le griglie temporali della nostra età, processi e abitudini dei tempi di lavoro, di trasporto, di comunicazione.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> SE, p. 1576.

<sup>34</sup> MB, p. 42; cfr. *supra*, capitolo decimo.

<sup>35</sup> SE, p. 1616.

L'atteggiamento di Fortini nei confronti dei fenomeni letterari o artistici si situa dunque agli antipodi di una frammentazione scientifica dell'esistenza, ora spezzata tra i poli dell'esibizione in pubblico e del piacere privato; o peggio, tra accumulo di bibliografie e di pubblicazioni accademiche. Dopo aver introdotto il suo discorso sulla dizione attraverso la polemica rivolta alle declamazioni in pubblico, Fortini mescola i piani dell'argomentazione e sposta l'attenzione – com'è solito fare – sui fatti letterari *tout court*, dichiarando il carattere rituale della letteratura intesa come creazione collettiva. Nella *poesia ad alta voce* la funzione rituale della letteratura viene declinata sul piano della dizione, che fino ad allora aveva interessato soprattutto i linguisti e, tra i linguisti, i fonologi; o lo studioso di storia del teatro e della recitazione o quello del costume, senza dunque costituire – raramente o per nulla – una questione che lo storico della critica letteraria o il teorico dei suoi metodi deve porsi. L'obiettivo di Fortini è di rimodulare la parte della retorica classica – l'*actio* – da tecnica argomentativa a modo di significazione globale della comunicazione, tale da consentire la verifica del ruolo dell'oralità nella creazione dell'istituzione letteraria che ha dato vita ai generi fissati storicamente in una tradizione; e tra i generi, la poesia. Come già in *Metrica e libertà*, l'invito di Fortini è di nuovo quello di estendere gli studi sulla voce e sulla dizione alla storia della critica letteraria e alla teoria della letteratura, superando cioè gli apparenti specialismi delle discipline e indirizzando in questo modo il suo discorso critico verso una *poetica della voce e della gestualità*.

La scelta di estetizzare la dizione di un'opera poetica in pubblico sarebbe dunque determinata da un contesto storico e sociale che preme sui confini del testo per consegnare una proposta di organizzazione dello spazio contestuale, caratteristico di una specifica *vision du monde*. C'è un passaggio in *Asia maggiore* – uno dei testi meno frequentati dell'autore, ricco di materiale utile per costruire una "antropologia negativa", nel senso adorniano del termine – in cui è possibile osservare il legame tra testo e contesto sul piano della *performance* teatrale. Fortini e i compagni della delegazione in viaggio nella Cina di Mao vengono invitati a Pechino per assistere a uno spettacolo teatrale cinese. Pur non conoscendo il significato delle parole pronunciate dagli attori, l'autore dichiara nel suo diario di non voler «perdere una sillaba della recitazione e del canto»;<sup>36</sup> di voler cioè

---

<sup>36</sup> AM, p. 52.

decifrare il senso a partire dal suono e dai gesti degli attori. Riferendosi al legame tra testo recitato e contesto culturale, egli scrive:

Sul primo momento si resta sconcertati dal contrasto fra la magnificenza dei costumi che si agitano sulla ribalta e la modestia della sala. Mi dico che se avessi veduto questo spettacolo in un teatro italiano [...] mi sarebbe mancato l'elemento decisivo, il pubblico dei veri destinatari, il suo ambiente naturale. Mi sarebbe sempre rimasto il dubbio di una trasposizione estetizzante.<sup>37</sup>

A partire da questo esempio è possibile intravedere la stretta connessione tra lettura e pubblico (tra individuo e collettività) tenendo ben ferma la necessità di un *relais* culturale – in questo caso, il fatto di assistere fisicamente a Pechino attenua l'estetizzazione, immettendo fisicamente lo spettatore all'interno delle pareti di un teatro non occidentale – per intendere un discorso in una tradizione. Un *relais*, e quindi una socialità e una storia. La presenza all'interno di una continuità culturale permetterebbe allo spettatore-lettore non soltanto di intendere una formula rituale, un discorso, ma di riconoscere lo stesso discorso tra i diversi generi letterari, che per opposizione e tendenza all'autonomia si costituiscono secondo regole specifiche all'interno di una tradizione. Secondo Fortini:

l'aumento o la diminuzione del tasso di espressività non [è] dovuto solo ad imprevedibili e geologici mutamenti dei costumi culturali bensì ad una positiva esigenza di autonomia (o di somiglianza) cioè di rapporto conflittuale con altre dizioni, per esempio quella teatrale o sacerdotale; o, più in genere, coi modi di dizione di testi non lirici vigenti in un tempo e in una società dati. I modi della dizione obbediscono [...] alla medesima dialettica di identità e innovazione che conosciamo per tutte le forme propriamente letterarie.<sup>38</sup>

Per distanziarsi dalle altre forme rituali, la poesia assumerebbe una serie di regole specifiche, attraverso un processo di astrazione fissato in una tradizione come sistema di norme di scrittura e di lettura, con la reciproca influenza dell'uno e dell'altro codice formale. Risulterebbe pertanto parziale la distinzione tra un polo *espressivo* della dizione poetica e un polo *inespressivo* – distinzione operata da Cohen nelle sue *Strutture del*

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> SE, p. 1564.

*linguaggio poetico*<sup>39</sup> –, dal momento che la rinuncia all'espressività si porrebbe essa stessa come lettura espressiva del testo, secondo regole che si oppongono alla norma tradizionale e inseriscono la dizione all'interno di una tradizione letteraria i cui codici sono stati storicamente fissati come discorso rituale della voce, ancor prima che come forma di scrittura codificata. In altri termini, afferma l'autore:

La dizione instaura, sempre, quand'anche sillabata "fra sé e sé", un rapporto col tempo infraindividuale, con il patto temporale che più individui stabiliscono o una comunità sancisce statuendo precisi cambi di velocità. Così l'"alta voce", i segni temporali che il testo scritto reca, e che sono mere indicazioni di lettura, non entrano più in relazione soltanto con il tempo interno del lettore ma vi giungono attraverso il tempo "reale" o "convenzionale" della relazione intersoggettiva, anzi vanno quasi sempre a disporsi nel tempo del rito, della istituzione (letteraria) e della sua sequenza processionale.<sup>40</sup>

L'ipotesi dell'orazione di Fortini è un articolo di Paul Zumthor intitolato *Pour une poétique de la voix*,<sup>41</sup> autore che condivide con il primo l'intento di costruire un piccolo numero di concetti adeguati e una terminologia appropriata.<sup>42</sup> Secondo Zumthor:

Le poème, dit ou chanté, aspire à « mettre en place » à la fois le groupe social comme tel, et chacun des individus qui le composent. Le locuteur est vraiment, comme on le dit de musiciens, un « interprète », mais dans l'acception antique du terme : il opère un transfert de parole, dont l'effet est d'en accroître le pouvoir significateur pour celui qui la reçoit, et de mettre en cause celui-là même.<sup>43</sup>

Anche secondo Zumthor – per dirla con Fortini – la lettura risulterebbe un «legante sociale costitutivo di un *tableau* in cui non ci sia ancora o non ci sia più la distanza tra platea e palcoscenico». <sup>44</sup> Secondo l'autore francese, inoltre, «dans la performance

---

<sup>39</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966.

<sup>40</sup> SE, p. 1567. Ma già in *Verso libero e metrica nuova* (1958) aveva scritto: «La lettura mentale – ammesso che esista una lettura mentale che non sia, o sia sempre meno, lettura detta "fra sé e sé" – non sentirebbe questi "tempi" [...], SI, p. 805.

<sup>41</sup> Paul Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, « Poétique », vol. 40, décembre 1979, pp. 514-524.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 524.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 522 [«La poesia, detta o cantata, aspira a "sistemare" il gruppo sociale come tale quanto ognuno degli individui che la compongono. Il locutore è davvero, come dicono i musicisti, un "interprete", ma nell'accezione antica del termine: egli opera un *transfert* della parola, di cui l'effetto è di accrescerne il potere di significazione per colui che la riceve, e di chiamare in causa questo stesso» (traduzione mia)].

<sup>44</sup> SE, p. 1568.

poétique, la parole du locuteur assume, au moins virtuellement, le discours non prononcé des auditeurs». <sup>45</sup> Adottando questa prospettiva, risulterebbero meno definiti i confini tra lettura e ascolto, tra locutore e pubblico, in ragione di una continuità storica opposta alla spettacolarizzazione e al consumo della poesia per un pubblico che in estasi applaude e chiede il bis.

Nella sua orazione del 1981, Fortini si interrogava inoltre se la lettura come *performance* non estetizzante, ma come atto che aspira a “sistemare” il gruppo sociale e l’individuo insieme, svolgesse una qualche azione non soltanto nella relazione tra singolo e collettività, ma nella creazione del primo in un processo di soggettivazione alimentato dallo scontro-incontro con una collettività implicata nella recitazione ad alta voce di una *poesia lirica*. Fortini attribuisce a “poesia lirica” «l’impreciso e amplissimo senso che gli è stato conferito dall’età romantica in poi, cioè di composizioni nella quale prevale un punto di vista, e un punto di voce, che per convenzione diremo soggettivo»; <sup>46</sup> un punto di vista che coincide con una voce, con una corporeità. Secondo l’autore, a differenza che nel teatro, dov’è possibile individuare «l’ovvio sdoppiamento attore e personaggio», nella lirica «il personaggio non è quello indicato come tale nel testo drammatico e neppure quello dell’autore e neanche il cosiddetto “io” del romanziere, bensì quello che emerge dal testo lirico come proiezione della soggettività radicale della poesia lirica; e che *tuttavia non coincide con la comunicazione complessiva che essa è*». <sup>47</sup> Tale prospettiva lascerebbe intravedere una complessa costellazione di «persone o figure» implicate nel processo di lettura ad alta voce. Scrive a questo proposito:

Declamo Leopardi [...] E subito divengono distinguibili una costellazione di almeno sei persone o figure. La prima è quella della mia identità biografica, o meglio: anagrafica, di parlante; con le caratteristiche fisiche, un certo tipo di prestazione fonica ecc.; la seconda è – o meglio: è stata – la persona anagrafica di Giacomo Taldegardo dei conti Leopardi di Recanati, deceduto centoquarantaquattro anni or sono e universalmente ritenuto autore di questi versi; la terza è il fantasma vocale o personaggio di cui or ora si diceva, che, un verso dopo l’altro, chiama se stesso, si atteggia, occupa spazio e tempo; la quarta non è persona ma ente ed è quella che ho chiamato la comunicazione complessiva, eccedente infinitamente il personaggio; la

---

<sup>45</sup> P. Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, cit., p. 522 [«Nella *performance* poetica la parola del locutore assume, almeno virtualmente, il discorso non pronunciato degli auditori» (traduzione mia)].

<sup>46</sup> SE, p. 1564.

<sup>47</sup> SE, pp. 1568-69.

quinta e sesta sono, appunto, quella dei destinatari o ascoltatori, divisi anch'essi in entità anagrafiche o specificità individuali e in totalità culturali che la percussione del testo chiama ad esistenza.<sup>48</sup>

Lo stesso processo si verificherebbe anche nella lettura mentale e solitaria, inseparabile in un certo senso dalla *lettura ad alta voce*, dal momento che – secondo Fortini – non esiste lettura puramente astratta e mentale se non come «contemplazione *visiva* di segni grafici assolutamente muti».<sup>49</sup> Anche in quest'ultimo caso sarebbe possibile individuare una frammentazione di maschere o figure, dal momento che «alla identità del dicitore e dell'ascoltatore, quando dicitore e ascoltatore sono un solo individuo, bisognerebbe far corrispondere due maschere, contigue ma non identiche, della stessa persona, due aspetti della immagine di noi stessi che la società ha fatto di noi, come passato e memoria; uno sarebbe il fantasma umano che evoca se stesso in quanto dicitore, mentre agli ascoltatori corrisponderebbe quella parte del lettore che recepisce e si espone, per così dire, all'impatto con il testo».<sup>50</sup>

L'«oralità» della lettura mentale del testo non sarebbe una caratteristica necessariamente vincolata a una *performance* pubblica; essa si verificherebbe anche nel momento stesso della composizione di un testo scritto. Crollerebbe in questo modo – come afferma, tra gli altri, lo stesso Zumthor – la stretta distinzione tra oralità e scrittura, dal momento che oralità non vuol dire assenza di scrittura né scrittura vuol dire assenza di oralità: «data la radicale trasformazione che il messaggio subisce nel passaggio dalla oralità alla scrittura e viceversa, non è indifferente», aggiunge Fortini «che quel che si dice sia scritto e rechi quindi le caratteristiche del discorso ordinato in vista della scrittura; né inversamente».<sup>51</sup> Secondo Zumthor, infatti «l'écrit rend possible (et comporte souvent) des jeux de masque, une dissimulation sinon un mensonge ; mais aussi (ou par ce moyen même) il propose, au moins fictivement, une globalité textuelle, de caractère utopique et généralement interprétées comme unité du sens».<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> SE, p. 1569.

<sup>49</sup> SE, p. 1572.

<sup>50</sup> SE, p. 1570.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> P. Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, cit., p. 521 [«Lo scritto rende possibile (e comporta spesso) dei giochi di maschere, una dissimulazione, se non una menzogna: ma anche (o attraverso questo stesso mezzo) propone, almeno in maniera fittizia, una globalità testuale, di carattere utopico e generalmente interpretato come unità di senso» (traduzione mia)].

La costante interrelazione tra oralità e scrittura, voce e linguaggio, viene condivisa negli stessi anni da Henri Meschonnic, che nel 1982 pubblica come abbiamo visto la sua *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*.<sup>53</sup> Meschonnic cura nello stesso anno il numero 56 della rivista «Langue française» dedicato a *Le rythme et le discours*, dove è presente un saggio di Zumthor intitolato *Le rythme dans la poésie orale*.<sup>54</sup> Utilizzando una nuova idea di ritmo come «organizzazione del movimento di una parola nel linguaggio»,<sup>55</sup> Meschonnic concepisce la letteratura come «la réalisation maximale de l'oralité». <sup>56</sup> Il ritmo come operatore del soggetto nel discorso risulta per lui il garante di una corporeità (gestualità, voce e oralità) che si inserisce nella costruzione del discorso poetico scritto organizzando la scrittura e dando all'organizzazione formale un senso.

Sia la voce che il ritmo sono nozioni interrogate da Meschonnic e da Zumthor. Il loro punto di vista, pur nelle molte divergenze, è di fondo mosso da uno stesso principio ideologico: si tratta per entrambi di costruire uno spazio d'azione che sposti i confini della testualità per fondare un'epistemologia a partire dalla voce come veicolo di una nuova antropologia del soggetto nella storia. Sia Meschonnic che Zumthor utilizzano la nozione di *forma-senso*, benché negli anni ottanta Meschonnic abbandoni tale nozione (suscettibile di un imbrigliamento strutturalista) per adottare una più precisa *forma-soggetto*, che sostituisce la *forma-senso* del discorso inizialmente impostato sull'oralità e il ritmo parallelamente a una teoria della letteratura che accoglie le istanze etiche e politiche, attraverso un processo di soggettivazione che passa per l'organizzazione del corpo tramite la poesia, scritta o detta.<sup>57</sup> Un processo che in termini linguistici, potremmo chiamare, *performativo*,<sup>58</sup> continuo, potenzialmente interminabile. Meschonnic adotta con più

---

<sup>53</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

<sup>54</sup> P. Zumthor, *Le rythme dans la poésie orale*, in (sous la direction de) H. Meschonnic, *Le rythme et le discours*, «Langue française», n°56, 1982, pp. 114-127; cfr. anche P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil, Paris 1983 (tr. it. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1983).

<sup>55</sup> cfr. *supra*, 11.3.

<sup>56</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier Lagrasse 1999, p. 117 [«La letteratura è la massima realizzazione dell'oralità» (traduzione mia)].

<sup>57</sup> cfr. G. Dessons, *Les enjeux de l'oralité chez Paul Zumthor et Henri Meschonnic*, intervento inedito presentato al convegno «Poétiques de Paul Zumthor. 1915-2015», Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 20-23 octobre 2015 (video disponibile online: [https://webtv.parisnanterre.fr/videos/cpz-jour-3-pm-partie-4\\_c920/](https://webtv.parisnanterre.fr/videos/cpz-jour-3-pm-partie-4_c920/)).

<sup>58</sup> cfr. P. Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, cit., p. 522 (« Performance : acte d'énonciation ; acte-dénonciation ; par l'un de ses aspects, illocution, au sens où l'entendait Austin : du fait même de la présence, mais aussi de la cohérence particulière conférées au message-en-situation par la gestualité, plus ou moins codée, dont il s'accompagne et qui le supporte. Cette gestualité constitue un facteur essentiel de la

precisione il concetto di «significanza» (*signifiance*) mutuato da Benveniste, al fine di far cadere il dualismo tra significato e significante. Secondo il poeta francese, nell'attività del linguaggio:

une performativité morphologique relationnelle neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. [...] Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'intonation, la phonologie, la syntaxe (l'ordre des mots), l'organisation du discours [...], etc. Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiance (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire.<sup>59</sup>

La nozione di «significanza» restituita da Meschonnic potrebbe risultare fruttuosa per comprendere il processo di soggettivazione attuato nella dizione di un testo scritto o nella scrittura di un testo "orale". Eliminare l'opposizione tra struttura e dizione significherebbe porre il ritmo del verso non come la matrice, ma come *la somma di tutte le scansioni significative*, di tutte le possibilità di significazione e di significanza. L'oralità e la spazialità, nei differenti rapporti delle culture, risulterebbero quindi inseparabili.

Un esempio di questa soggettività sviluppata in forma straniante come «significazione prodotta dal significante» attraverso l'atto di lettura può essere individuato ancora nei fotogrammi di *Fortini/Cani*, film di Danièle Huillet e di Jean-Marie Straub del 1978 quasi interamente composto dalla lettura di un Fortini autore e attore del suo testo più autobiografico, scritto a caldo nel 1967 allo scoppio della Guerra dei Sei Giorni tra Israele e i Paesi Arabi.<sup>60</sup> Tenendo conto delle riflessioni di Fortini sull'alta voce, nonché delle proposte teoriche di Zumthor e di Meschonnic, è possibile cogliere, nel personaggio-Fortini che legge la propria *biografia*, un soggetto che muore e rinasce nella lettura, che

---

communication orale. Elle ancre dans le concret toute la problématique de l'oralité. Elle se définit en termes de tension, de modélisation, de distance – ceux mêmes qui servent à décrire l'énonciation »).

<sup>59</sup> H. Meschonnic, *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris 1975, p. 512 [«[...] una performatività morfologica relazionale neutralizza l'opposizione del significante e del significato. [...] Questa neutralizzazione implica una funzione rappresentativa del linguaggio come discorso a tutti i livelli linguistici, nell'intonazione, nella fonologia, nella sintassi (l'ordine delle parole), l'organizzazione del discorso [...] etc. Non si avrà più allora un significante opposto a un significato, ma un solo significante multiplo, strutturale, che fa senso dappertutto, una significanza (significazione prodotta dal significante) costantemente in corso di farsi e di disfarsi» (traduzione mia)].

<sup>60</sup> F. Fortini, *I cani del Sinai*, De Donato, Bari 1967; nuova ed. con una *Nota per Jean-Marie Straub*, Einaudi, Torino 1979; nuova ed. con una *Lettera agli ebrei italiani*, Quodlibet, Macerata 2002. Cfr. *supra*, 4.1.

nella dizione *si forma* in un movimento aperto di distruzione-estranamento-ricostruzione della soggettività storica. Ancora a proposito dei *Cani*, Fortini osservava infatti:

Fra qualche anno, ad esempio, nessuno comprenderà più che cosa sono stati la guerra del Vietnam e il conflitto arabo-israeliano. Abbiamo dimenticato ben altro. Non rimarranno che le comunicazioni televisive e i libri di storia. Questo è detto, in tutte lettere, nelle mie pagine dei *Cani* e la mia voce è ivi stridula proprio perché nell'atto medesimo in cui parla di "realtà" è soverchiata dall'assenza; e se Straub ha capito e ha detto tutto questo, come un musicista dice la sua musica a proposito di un libretto, ciò è stato perché è lui stesso soverchiato dall'assenza, perché sa come me che possiamo sperare di disegnare il futuro solo segnando a dito, con esattezza, le fosse di quel che non c'è, le lacune del reale.<sup>61</sup>

La soggettività implicata nella *lettura ad alta voce* si apre all'incontro-scontro con la collettività, riproducendo in una tradizione le forme del rito, della preghiera; tradizione che diventa per Fortini veicolo di una memoria da schierare contro un potere che amministra il consenso e controlla l'oblio. In questi termini, l'oralità è collettività e storicità insieme<sup>62</sup> e il ritmo – nell'accezione formulata da Meschonnic – diventa un suo sinonimo. L'organizzazione del movimento della parola implica un processo di formazione del soggetto: un suo schierarsi di fronte agli altri e insieme agli altri, estraniandosi di fronte a se stesso per dare al proprio corpo – alla propria voce – un senso d'azione non più relegato al testo scritto o separato dalle scelte che il soggetto può compiere in un contesto collettivo. La stessa collettività risulta attiva nel processo di lettura: la voce guarda ai morti e ai non nati scoprendo, nella ritualità delle forme, una propria intenzione a partire dalla memoria. In risposta al *controllo dell'oblio* operato da un nuovo potere economico in un'era definita «del Turismo e Spettacolo», Fortini avvertiva d'altra parte che «il "ricordo" [...], nella sua definitività narrativa, è oggetto o strumento. Può passare di mano in mano. Già in sé contiene giudizio e scelta. Strappa al magma dei paradisi e degli inferni solo interiori. Costruisce dure sequenze di una temporalità non individuale. Esige il patto fra persone e generazioni; e la fedeltà al patto».<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> SE, p. 1586.

## 12.2 Il muro e la formica

Gli ultimi decenni della vita di Fortini segnano un radicale mutamento di prospettiva nella visione dei rapporti tra l'attività politica e la scrittura poetica, indagata in questo lavoro sul versante della riflessione metrica. In un'intervista rilasciata nel 1981, l'autore prendeva le distanze dalla persuasione (da lui del resto condivisa nella prima metà della sua vita) che la parola scritta della poesia potesse e dovesse qualcosa contro quella che allora egli chiamava "la trionfale organizzazione delle carogne": «oggi non lo credo» – proseguiva – «altre debbono oggi essere le armi. Non necessariamente da fuoco. Ma armi. Anche di parole, dunque. Ma non necessariamente di poesia».<sup>64</sup> Le dichiarazioni dell'autore si riferiscono a una sua prosa del 1958 collocata nel risvolto di copertina dell'antologia di *Una volta per sempre* (1978), dove egli confessava ancora di credere, pur nella piena coscienza dell'errore, alla verità di alcune sue poche poesie, perché ogni loro verso portava il segno della contraddizione, ma si inseriva in una «natura cerimoniale dello scrivere, così rispettoso di ogni possibile istituzione retorica, così ben difeso dalla confusione delle categorie».<sup>65</sup> Un testo di *Composita solvantur* mostra la frattura tra i due momenti esistenziali, rappresentata allegoricamente dalla lotta tra il *tarlo* dell'omonimo componimento di *Poesia e errore*, che corrode con pazienza il «cuore del legno morto»,<sup>66</sup> e i «ragni esili», che adesso pendono nella stessa stanza di Milano:

Sono nella stanza dove tutto è ordinato  
dove tutto è settembre.  
Sul davanzale si agitano, avvisate  
dei mutamenti celesti, le formiche.  
Nessuna melodia nasconda qui  
una severità modesta  
la sola che non disconviene.

Assonanze! Le vostre ragioni  
quando la notte è senza movimento  
dal fondo dei legni le odo.  
Ma il tarlo che rodeva non c'è più  
ma immaginari i cigolii.

---

<sup>64</sup> UDI, p. 313.

<sup>65</sup> F. Fortini, *Una volta per sempre. Foglio di via. Poesia e errore. Una volta per sempre. Questo muro. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino 1978.

<sup>66</sup> PE, pp. 103-104. cfr. *supra*, 7.1.

Voi nei sistemi strani che le disperazioni  
levano dentro il folto arduo del mondo  
e ora nella stanza calma  
dell'antenato che sono o divengo

immobili indifesi  
ragni esili pendete.<sup>67</sup>

Gli inizi degli anni Ottanta segnano per il poeta la dispersione della cerimonialità e della comunità, ora assorbite e diversamente formalizzate da una forza egemonica che appiattisce il tempo e lo spazio. Fortini trova infatti più difficile riconoscere alle forme letterarie contemporanee il compito di veicolare un sistema di significati a partire dal concetto lausberghiano di ri-uso, invitando viceversa il suo lettore a una diversa *ecologia della letteratura*, ovvero auspicando l'arresto di un'incessante legiferazione di forme e gusti letterari, per agire al contrario introducendo «quote di silenzio dove l'urlo e la confusione impediscono ormai di udire qualsiasi parola».<sup>68</sup> L'operazione strettamente *politica* andava secondo lui condotta – da parte di chi legge e di chi scrive, ma non nella sua lettura e nella sua scrittura – intervenendo sui costumi e sui consumi, sull'educazione e sulla comunicazione:

Più che di «riuso» bisognerebbe parlare di «préuso»; di qualcosa che gode di privilegio e prestigio prima che si strappi la fascetta o si laceri l'involucro di plastica. Perché non ricordare che nelle società occidentali e almeno dall'età omerica il letterario pertiene soprattutto, anche se non esclusivamente, all'agio, al decoro, al lusso, alla liberalità dei dominanti o al potere di scribi e sacerdoti?<sup>69</sup>

Il problema non riguardava più la perdita dell'*aura* o la dissoluzione del primato dell'artistico e del poetico, di fatto auspicata dallo stesso Fortini in quanto causa di un infeltrimento delle società occidentali; né bisognava affidarsi all'errata soluzione promossa dallo stesso Benjamin di una politicizzazione dell'arte come risposta del comunismo all'estetizzazione fascista della politica, dal momento che, per Fortini, «l'arte politicizzata non cessa di essere arte, buona o cattiva; e quindi è sempre tentata dall'errore di crederci

---

<sup>67</sup> CS, p. 506.

<sup>68</sup> SE, p. 1626.

<sup>69</sup> SE, p. 1623.

un bene in sé, avulso dagli altri beni». <sup>70</sup> Tutt'al più, si trattava di seguire ciò che lo stesso Benjamin, due anni prima dell'intervento su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, aveva suggerito a conclusione del suo *L'autore come produttore*, e cioè impostare una lotta a partire dalla coscienza della tecnica letteraria non tra capitalismo e spirito, ma tra capitalismo e proletariato, <sup>71</sup> senza tuttavia rimanere intrappolati all'interno di una filosofia positiva della storia, unidirezionale. Consapevole che un tale progetto sociale dovesse essere considerato non inevitabile, quanto piuttosto doveroso, Fortini invitava a prendere coscienza della necessità di assumere le vittorie parziali conquistate in quella direzione come allegorie della «vittoria finale», che non ci sarà se non come «cuore e ragione delle singole vittorie parziali», nella piena coscienza che «ogni vittoria di una parte è sconfitta dell'altra; enigmatica condizione che fa godere allo sconfitto un suo oscuro privilegio»:

Questi rovesciamenti paradossali (di cui vive, oltre tutto, il cristianesimo), questa dialettica dei possibili, non sono però, come per i mistici d'Oriente, fantasmagorie del desiderio e della morte; ma schemi costitutivi di realtà, appunto, possibili, di modi di relazione interumana ancora inediti, che attendono la propria incarnazione. Noi li percepiamo, oggi, come pietrificanti paradossi; e invece la loro legge, come quella mosaica per Venanzio Fortunato, ne fa *umbra futurorum*, figura dell'avvenire. Come la necessità di una struttura metrica, quelle vittorie storiche che lottiamo per conseguire ci fanno (faranno) a un tempo prigionieri e liberi. <sup>72</sup>

L'insistenza fortiniana verso una lotta contro il privilegio muta adesso armi nella ritirata, pronta nondimeno a individuare nuovi percorsi al fine di affermare la necessità di scongiurare la sottrazione della memoria e la gestione dell'oblio, ancora mediante un accordo tra azione e *figuralità* molto simile a una professione di fede. Ma prima, diventa per lui imprescindibile ridurre drasticamente, anche sul piano quantitativo, l'escursione letteraria, esplosa nella produzione impazzita di un numero esorbitante di libri pubblicati annualmente, nonché di continui aggiornamenti bibliografici e saggi critici nel contesto più direttamente accademico, che avrebbero avuto effetti decisivi sulla *qualità della durata*

---

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> cfr. W. Benjamin, *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934* (tr. it. *L'autore come produttore*, in Id., *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. a cura di E. Ganni, con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2004, p. 58.

<sup>72</sup> SE, p. 1619.

della lettura e della ricezione dei testi. La sua critica alla poesia deve inoltre essere intesa come critica a una certa idea egemone di poesia: «un'idea completamente sbagliata» – l'esclusiva riduzione della poesia alla lirica – che ci immette entro una prospettiva ristretta, diventati come «dei professionisti del fioretto, degli specialisti dell'essenza».<sup>73</sup> Per combattere l'appiattimento neoliberista dell'esistenza e delle relazioni, rimaneva per Fortini indispensabile riprendere in considerazione ciò che il decennio «sanguinario, feroce, sordo e ipocrita» degli anni Settanta aveva fatto detestare, ovvero l'*azione politica*:

Una via che è sempre non meno maestra né meno tremenda di quella della poesia, della scienza e della religione. [...] Tramontate ormai le forme «politiche» della politica – ne sopravvive il fantasma nel sistema presente dei partiti e dei sindacati, tuttavia capace di guasti e peggio – già fin d'ora si vedono giovani che senza saperlo fanno la nuova politica. Una delle sue vie passa anche attraverso un ripensamento della lettura-scrittura, della letteratura e delle sue condizioni.<sup>74</sup>

I punti di questa «politica della parola», ovvero del programma di riduzione del rumore di fondo convertito in produzione incontrollata di romanzi, poesie, saggi e articoli accademici, vengono enunciati da Fortini nello stesso articolo del «Corriere della Sera» intitolato appunto *Per una ecologia della letteratura*.<sup>75</sup> Si tratta innanzitutto di *disinfestare* e ridurre la «biblioteca immaginaria e intimidatoria che ronza fra una parola e l'altra, detta o stampata dei “media”»; successivamente di *selezionare*, non per via amministrativa o burocratica, i testi da inserire nelle biblioteche reali che vengono proposte alla scuola, alla famiglia, a ciascuno di noi, dalla scuola, dall'editoria, dai gusti; infine di rifiutare la *sacralizzazione* (che non vuol dire, come precisa Fortini, ridurre il sacro al profano e viceversa, ma rendere distinguibili i due termini), nonché il pretesto di qualsiasi celebrazione, contemplazione, preghiera «che non passino anche attraverso una lotta per

---

<sup>73</sup> F. Fortini, *I poeti, la città*, cit., p. 206. Cfr. anche *Opus servile*, SE, p. 1645: «Non è forse inutile ricordare che questa concezione della poesia come lirica e della lirica come tendenziale unità curva su sé medesima sia solo la proiezione di una esperienza estetica e sociale ben determinata, quella della lirica dei moderni, dalle origini del simbolismo a ieri; e che invece, per me, valga quanto nelle sue lezioni di estetica (I, III, 3) Hegel scriveva: “Per quanto l'opera d'arte possa formare un mondo in sé concordante e conchiuso, essa tuttavia, come oggetto reale, singolo, non è *per sé*, ma *per noi*, per un pubblico che guarda e gode l'opera d'arte”».

<sup>74</sup> SE, p. 1621-22.

<sup>75</sup> F. Fortini, *Per una ecologia della letteratura*, «Corriere della Sera», 17 maggio 1984 e 21 maggio 1984, con i titoli *Per una ecologia della letteratura* e *Quando è necessaria una quota di silenzio*, poi in IN, pp. 279-292, ora in SE, 1611-1626.

modificare il sistema entro il quale corrono le comunicazioni». <sup>76</sup> Fortini delinea insomma gli articoli di un codice da applicare a una società orientata a «controllare i propri consumi di “cultura” contro la prepotenza del loro spreco, indotto dalla manipolazione sfrenata, dal liberismo culturale e dal profitto». <sup>77</sup> Un ruolo centrale nell’elaborazione di questo progetto sociale viene affidato alla pedagogia.

È interessante notare come Fortini scelga di concludere la citazione tratta dall’Enciclopedia Garzanti e posta in epigrafe al suo intervento del 1989 sul significato del termine «comunismo», insistendo sull’importanza accordata all’«educazione comune, pubblica, di tutti gli individui» come parte integrante della “dottrina”. <sup>78</sup> *Comunismo* è per Fortini un termine eterodosso, da non associare direttamente a una politica di partito, ma da intendere come un processo di liberazione in movimento, mai perfettibile e sempre in combattimento, distante oltretutto da una tradizione di pensiero scientifica o illuministica (o meglio, non interamente assimilabile ad essa). Il suo «comunismo in cammino» (un altro, egli aggiunge, non esiste) si presenta più generalmente come «*la possibilità [...] che il maggior numero di esseri umani – e, in prospettiva, la loro totalità – pervenga a vivere in una contraddizione diversa da quella oggi dominante*». <sup>79</sup> Detto altrimenti, è la lotta per strappare il dominio agli oppressori e sfruttatori («in Occidente, quasi tutti; differenziati solo dal grado di potere che ne deriviamo») che costruiscono e garantiscono la propria libertà sulla non-libertà di altri uomini oppressi e sfruttati («e tutti, in qualche misura lo siamo; differenziati solo dal grado di impotenza che ne deriviamo»), i quali non sono migliori fintanto che ingannano se stessi con la speranza di trasformarsi, a loro volta, in oppressori e sfruttatori di altri uomini.

Si tratta dunque di un combattimento – anche di retroguardia, certo – condotto in nome di valori indimostrabili e di paradossi che non devono essere eliminati in ragione di un pensiero logico o dello spirito, il quale ha portato, a destra come a sinistra, alla produzione «dei sottouomini o dei sovrauomini; egualmente negatori degli uomini in cui

---

<sup>76</sup> SE, p. 1622.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> F. Fortini, *Che cos’è il comunismo*, in «Cuore» (supplemento settimanale dell’«Unità»), 16 gennaio 1989; poi con l’aggiunta dell’epigrafe (tratta dalla voce *Comunismo* dell’*Enciclopedia Europea* Garzanti) e alcune righe d’introduzione relative alle circostanze della pubblicazione, in ER, pp. 98-101; ora in SE, pp. 1653-1656.

<sup>79</sup> SE, p. 1653 (c. vo dell’autore).

ci riconosciamo». <sup>80</sup> Esso dovrà pertanto evitare «l'errore di credere in un perfezionamento illimitato; ossia che l'uomo possa uscire dai propri limiti biologici e temporali»: errore già presente nella cultura faustiana della borghesia vittoriosa dell'Ottocento, ma anche in Marx e in Lenin, e che «oggi trionfa nella maschera tecnocratica del capitale». <sup>81</sup> Il comunismo, nell'accezione fortiniana, lascia dunque aperta la prospettiva della forma tragica, dal momento che nessun nuovo sistema di rapporti potrà mai mutare l'inevitabile conflitto tra storia e natura, tra i limiti biologici dell'individuo e la temporalità ciclica delle stagioni. <sup>82</sup> Esso rimane pertanto dialettico e si iscrive nella contrapposizione tra i due poli sia come tensione tra morti e venturi sia come mediazione tra pensiero e corpo, quest'ultimo più che mai rivendicato a conclusione di quella che sembra essere una delle prose più rilevanti dell'ultima produzione fortiniana:

*Il comunismo è il processo materiale che vuole rendere sensibile e intellettuale la materialità delle cose dette spirituali. Fino al punto di saper leggere e interpretare nel libro del nostro medesimo corpo tutto quello che gli uomini fecero e furono sotto la sovranità del tempo, le tracce del passaggio della specie umana sopra una terra che non lascerà traccia.* <sup>83</sup>

In questo testo del 1989, l'unione tra mente e corpo appare dunque esplicita, affiancata dalla messa in evidenza dei pericoli del pensiero geometrico come strategia di un potere volto a subordinare l'individuo in un «collettivismo senza collettività». <sup>84</sup> Si inseriscono in questa direzione le potenzialità epistemiche della nozione di ritmo indagata da Meschonnic, che consentirebbe di marcare l'elemento corporeo nel processo di creazione del simbolico, escluso da Fortini in una precedente impostazione del discorso sulla tecnica letteraria e sulla forma di vita. La produzione simbolica nell'atto estetico potrà pertanto essere posta come contrappunto (anche stridente) di un progetto politico orientato verso

---

<sup>80</sup> SE, p. 1655.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> cfr. anche OI, p. 1005: «Una esperienza "naturale" assume insomma caratteri storici e, perché storici, di classe. Però quel suo carattere di storicità e di classe è continuamente sommerso e riassorbito dalla "natura", tende a farsi inevitabilità, irrimediabile. La lotta del singolo contro quella inevitabilità è la ragione della forma tragica».

<sup>83</sup> SE, p. 1656.

<sup>84</sup> Osip Mandel'stam, «Government and Rhythm» (1920), trad. inglese in O. Mandel'stam, *Collected Works, Sobranie sočinenij*, 3 voll., Inter-Language Literary Associates, 1966-1969, t. 3, p. 123; citato in francese da Henri Meschonnic in Id., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, p. 647.

un percorso dialettico di ribaltamento e di rifondazione. Il ritmo si presenta allora come la forma che veicola un senso all'interno del movimento. Il corpo, in quanto elemento del ritmo, partecipa quindi – nello scontro con la metrica – al paradosso tra libertà e necessità, spostando il fattore coercitivo sempre più lontano, fino a dissolverlo potenzialmente in nome di una liberazione che deve farsi carico della forma tragica e della hegeliana dialettica servo-padrone. Tale processo di soggettivazione rifiuta l'identità che garantisce il dominio, ma soltanto dopo averla assunta e riconosciuta, quindi epistemicamente criticata, per evitare che si costituisca nella forma un soggetto autonomo che neghi l'alterità o la subordini o assimili, sotto mentite spoglie, a un modello.

In che modo concepire dunque lo spazio letterario (e “poetico”, nelle contraddizioni sopra presentate) nella costante tensione tra natura e cultura, dominanti e dominate? In primo luogo, bisognerà insistere sulla necessità di ridimensionare, fino alla scomparsa, il valore sacrale e teologico della poesia, che la pone nell'ordine del privilegio e la disgiunge da un'azione verso cui essa è in grado di orientarsi; azione che per Fortini, lo abbiamo visto, passa per un progetto di costruzione sociale in cammino. In questo modo, la produzione e, soprattutto, l'educazione all'opera poetica (così come la traduzione, la lettura e la scrittura) potrà disporsi come un'attività di *mediazione* o una proposta orientata alla conquista di una vittoria parziale, animata da un'ipotesi comunitaria. Elaborando uno spazio d'azione posto innanzitutto come formazione autocritica, condivisa e dialogica del soggetto, l'opera sarà mediatrice nella sua *conclusione*, non nella sua intenzione, entro un paradosso non verificabile e non estinguibile con la teoria, ma riconducibile alle cause attraverso la lettura *critica* dei rapporti tra testo e contesto (*lettura critica* che poco o nulla ha a che vedere con *la lettura della critica*). Non a torto Mengaldo identificava la forma poetica di Fortini come un discorso consumato individualmente *per speculum in aenigmate*,<sup>85</sup> ancora aperto alla visione paolina di una *forma futuri*, accordata altresì con la proposta di una società il cui fine e la fine è «l'uso formale della vita omologo all'uso letterario della lingua»:<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> P. V. Mengaldo, *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano 1974, pp. 11-24; poi col titolo *Per la poesia di Fortini*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 388.

<sup>86</sup> Cfr. supra, capitolo terzo.

Il comunismo in cammino adempie l'unità tendenziale tanto di *eguaglianza, fraternità e condivisione* quanto quella di *sapere* scientifico e di *sapienza* etico-religiosa. La gestione individuale, di gruppo e internazionale, dell'esistenza (con i suoi insuperabili nessi di libertà e necessità, di certezza e rischio) implica la conoscenza delle frontiere della specie umana e quindi della sua infermità radicale (anche nel senso leopardiano). Quella umana è una specie che si definisce dalla capacità (o dalla speranza) di conoscere e dirigere se stessa e di avere pietà di sé. In essa, identificarsi con le miriadi scomparse e quelle non ancora nate è un atto di rivolgimento amoroso verso i vicini e i prossimi; ed è allegoria e figura di coloro che saranno.<sup>87</sup>

Trasformare una forma di linguaggio in una forma di vita e una forma di vita in una forma di linguaggio significa d'altra parte rifiutare l'identificazione tra mondo e discorso, tra cosa e parola. Solo a condizione di tale premessa, diventa possibile per Fortini credere – secondo una dialettica tra testualità e elementi extratestuali che quel testo fondano – alle poesie e alle cose, dunque condurre un'azione che non rinunci a nulla se non alla falsa sovrapposizione tra l'azione rivoluzionaria della sintassi e un accomodante rivoluzione dei gesti. La stessa tensione risulta verificabile anche sul piano dei significanti, che partecipano della costruzione semantica del testo senza tuttavia subordinare i significati.

Al di là delle riletture e delle riformulazioni teoriche, il sistema degli elementi formali di un'opera rimane per Fortini strettamente legato a un *depositum historiae* che ha molte delle caratteristiche di quello che Jameson ha chiamato «inconscio collettivo»: «somiglianza di quella magica, religiosa e liturgica quella della poesia si rivelerebbe così [...] lingua della ripetizione, del raddoppiamento, del ritorno, del parallelismo».<sup>88</sup> In questi termini, la stessa differenza tra prosa e poesia può essere indagata non nella differenza del ritmo ma nell'intensità e dominanza della funzione poetica del linguaggio su altre compresenti funzioni. L'interrelazione tra elementi testuali ed extratestuali non deve pertanto essere appiattita, come vuole una visione del mondo postmoderna, ma intesa ancora nell'hegeliana dialettica fra il servo e il padrone, che Fortini tenta di sovrapporre alla funzione del linguaggio poetico impostata da Jakobson per comprendere la produzione discorsiva nei termini di "lavoro culturale".<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> SE, pp. 1655-66.

<sup>88</sup> *Opus servile*, SE p. 1645.

<sup>89</sup> Cfr. SE, p. 1645.

La produzione del discorso risulta per Fortini formatrice: anche il lavoro “artistico”, «dal *bricolage* dei cosiddetti primitivi all’artigianato medievale e rinascimentale fino al moderno scrittore seduto al suo *personal*», diventa per lui «una sequenza di operazioni mediante le quali il Servo si difende dalla morte e, in prospettiva, si emancipa». <sup>90</sup> Tuttavia, il *servo* non produce la forma per fruirne, ma perché ne fruisca il *padrone*. <sup>91</sup> In questo senso, diventa fallace la risoluzione (e dissoluzione) della dialettica servo-padrone da parte delle società postindustriali in un pensiero unico che garantirebbe, ma a prezzo di una grave mistificazione, una libertà accessibile a tutti. Attraverso un’arte mimetica, le società neoliberiste avrebbero soltanto concesso l’interiorizzazione di quel conflitto entro ciascuno di noi, «mentre alla loro periferia permane la condizione servile dei fornitori delle materie prime e degli addetti al terziario ripetitivo». <sup>92</sup> Nella sua capacità di costruire forme, il discorso poetico (e, nella diversa intensità della funzione poetica del linguaggio, in prosa) potrebbe allora rivelare il paradosso della sua stessa costruzione, ponendosi come un momento di indagine dello spazio politico che lo contorna, dal momento che il testo stesso reca con sé la dialettica extratestuale, pur celata nell’inconscio privato di ciascuno e spostata oltre le barriere geopolitiche del visibile (un “visibile” a sua volta organizzato), dove servi e padroni assumono connotati fisici meno evanescenti. Ne consegue dunque l’impossibilità di scindere l’attività di creazione da quella dell’azione, ma solo a condizione – ancora in un paradosso – di tenere ferma la specificità dell’una e dell’altra; ovvero soltanto a partire da una strategia di *mediazione*. Con le parole di Fortini:

Di solito, per tradizione neoplatonica, si associa il *poiēin* alla libertà e il *prattein* alla necessità; qui si vuole invece che ogni lavoro, anche quello “poetico”, sia nell’ordine della necessità e servile e che neppure gli uccelli cantino in “libertà”. Variante di un luogo vero e comune: che vi è rapporto stretto fra sazietà e danza, riposo e canto, agio e spettacolo, consumo e poesia. Solo apparente è allora la contraddizione fra condizione servile e *status* intellettuale da molte società e civiltà attribuito al poeta, cooptato dalla casta degli scribi e dei sacerdoti tramite il privilegio della scrittura. Infatti l’autore è anche il primo fruitore di se stesso e partecipa quindi della insuperabile duplicità dei liberi. <sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> SE, p. 1645.

<sup>91</sup> SE, pp. 1645-46.

<sup>92</sup> SE, p. 1645.

<sup>93</sup> SE, p. 1650.

L'hegeliana dialettica servo-padrone viene dunque riabilitata da Fortini e immersa nella storia presente, per consentire il riconoscimento delle cause che fissano i rapporti tra esistenze nel mondo, tra centro di produzione e periferia, «fin dove il fango dei secoli non ci permette di distinguerle più». <sup>94</sup> Tutto ciò diventa possibile innanzitutto mediante una critica all'istituzione letteraria, compiuta attraverso un confronto «con altre istituzioni della convivenza umana». <sup>95</sup> Una critica che non deve arrestarsi a uno «smontaggio» delle ideologie dominanti tramite la sovversione avanguardistica, ma deve nondimeno tenere presenti le ragioni che conducono alla nascita e al mantenimento delle strutture che le stesse ideologie coprono o mistificano. In questo senso, il rapporto tra potere, dominio e linguaggio non è più situabile soltanto all'interno di una visione allegorica e simbolica, ma nella sua connessione diretta col potere politico ed economico, dal momento che nello stesso linguaggio – quindi anche nella sua funzione poetica – agiscono le strutture di dominio e di subordinazione presenti nella realtà sociale così come in quella psichica:

La storia dei sentimenti e dei pensieri si specchia in quella dei rapporti interumani determinati dai conflitti per la sopravvivenza come pure dai fantasmi profondi che ci abitano, e cioè dall'inconscio storico e finalmente dall'universo dei bisogni e della economia politica. <sup>96</sup>

Si tratta altrimenti di rinnovare la domanda che Fortini rivolgeva all'uditorio della Harvard University l'11 novembre del 1989, di fronte a un nuovo ordine mondiale consolidato durante tutto il *lungo XX secolo* e costruito sulle ceneri di una precedente forma di dominio: <sup>97</sup> «perché non tornare a chiederci se i vari gradi delle figure del discorso e di ritmo, la sequenza dell'asse sintattico che si rovescia in fuga verso l'immobilità paradigmatica, e insomma tutto l'intreccio di "prosa" e "poesia" in cui viviamo, non abbia le sue radici – e i suoi fiori – anche in quello che mezzo secolo fa Bertolt Brecht ebbe a chiamare "il secco, 'ignobile' lessico / della economia dialettica?» <sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> SE, p. 1652.

<sup>95</sup> *Ibidem.*

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> cfr. Giovanni Arrighi, *The long twentieth century: money, power, and the origins of our times*, Verso, London 1994 (tr. it. *Il lungo XX secolo. Denaro, potere e le origini del nostro tempo*, il Saggiatore, Milano 1996).

<sup>98</sup> SE, p. 1652.

A quasi trent'anni di distanza, lo stesso interrogativo potrebbe suonare come un invito a cogliere i rapporti che costruiscono i prodotti materiali, artistici e simbolici, fin a scorgervi dentro le nostre relazioni, pubbliche e private. È una sfida volta a evitare, al contrario di quella formica di fronte alla matita protagonista di una prosa di *Insistenze*, di ribaltarsi sul dorso quando le antenne toccano il muro; e a differenza della formica valicarlo, considerando l'ipotesi della salita, senza escludere al contempo il rischio che quest'azione domanda:

Nessuno deve vagheggiare il rischio. Ma conoscerlo e fissarlo in viso, questo sì. Ma dirne i termini; che è anche un modo di prepararsi a vincerlo, quando lo si dovesse affrontare. Questo richiede che ci sia chi si fa provocatore e chiede di verificare i mandati di quanti si attribuiscono il diritto e la responsabilità della prudenza. Responsabilità non è soltanto un tristo eufemismo per indicare le regole del gioco, che tanto più ti si chiede di rispettare quanto meno le hai stabilite; responsabile è anche chi ha capacità di comparire quando sia chiamato. Come lo saremo, non so se temo o spero, un giorno o l'altro.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> *Il muro del rischio*, IN, p. 19, ora in SE, p. 1521.

# BIBLIOGRAFIA

## 1. SCRITTI DI FORTINI

### 1.1 Indici e rassegne bibliografiche

Carlo Fini, Luca Lenzini, Pia Mondelli, *Indici per Fortini (con due contributi di Franco Fortini)*, Le Monnier, Firenze 1989, p. 181.

Paolo Jachia, Luca Lenzini, Rossella Niccolucci, *Bibliografia degli scritti di Franco Fortini (1935-1991)*, Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura Università Degli Studi di Siena, 1992.

Francesca Ippoliti, «*Conversazione ininterrotta*». *Rassegna bibliografica su Franco Fortini nel centenario della sua nascita (1917-2017)*, in «Testo & Senso» n.18, 2017, <http://testoesenso.it/article/view/455>.

Davide Dalmas, *Dover tutto ricominciare da capo: edizioni critiche, studi, ristampe nel centenario della nascita di Franco Fortini*, in «L'Indice dei libri del mese», n. 9, 2018, anno XXXV.

### 1.2 Raccolte poetiche, antologie e plaquettes

*Foglio di via e altri versi*, Einaudi, Torino 1946; nuova ed. riveduta e corretta con una nota dell'autore, Ivi 1967; nuova edizione critica e commentata a cura di B. De Luca, Quodlibet, Macerata 2018.

*Sei poesie per Ruth e una per me*, s.e. [tip. Lucini], Milano 1953.

*Una facile allegoria*, Edizioni della Meridiana, Milano 1954.

*In una strada di Firenze*, Edizioni Linea grafica, Milano 1955.

*I destini generali*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1956.

*Sestina a Firenze*, con dieci litografie di O. Rosai, Schwarz, Milano 1957.

*Poesia ed errore. 1937-1957*, Feltrinelli, Milano 1959; nuova ed. *Poesia e errore*, Mondadori, Milano 1969.

*Poesia delle rose*, con tre litografie di C. Leoni, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna 1962.

*Una volta per sempre*, Mondadori, Milano 1963.

*L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, De Donato, Bari 1966; nuova ed. *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985.

*Questo muro*, Mondadori, Milano 1973.

*Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1974.

*Una volta per sempre. Foglio di via. Poesia e errore. Una volta per sempre. Questo muro. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino 1978; nuova ed. Ivi, 1987.

*Una obbedienza*, S. Marco dei Giustiniani, Genova 1980; nuova ed. *Una obbedienza. 18 poesie 1969*, Ivi 2005.

*Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Einaudi, Torino 1982.

*Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Einaudi, Torino 1984.

*Versi primi e distanti 1937-1957*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1987.

*Versi scelti 1939-1989*, Einaudi, Torino 1990.

*Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994; nuova ed. con un saggio di P. V. Mengaldo, il Saggiatore, Milano 2015.

*Poesie inedite*, a cura di P. V. Mengaldo, Einaudi, Torino 1995; nuova ed. Ivi, 1997.

*Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014.

### 1.3 Narrativa, memorialistica e prose varie

*Agonia di Natale*, Einaudi, Torino 1948; nuova ed. *Giovanni e le mani*, prefazione di G. Raboni, Einaudi, Torino 1972.

*Asia maggiore. Viaggio nella Cina*, Einaudi, Torino 1956; nuova ed. *Asia Maggiore. Viaggio nella Cina e altri scritti*, con introduzione di D. Santarone e postfazione di E. Masi, manifestolibri, Roma 2007.

*Sere in Valdossola*, Mondadori, Milano 1963; nuova ed. Marsilio, Venezia 1985.

*Tre testi per film (All'armi siam fascisti!, Scioperi a Torino, La statua di Stalin)*, Edizioni Avanti!, Milano 1963.

*I cani del Sinai*, De Donato, Bari 1967; nuova ed. con una *Nota per Jean-Marie Straub*, Einaudi, Torino 1979; nuova ed. con una *Lettera agli ebrei italiani*, Quodlibet, Macerata 2002.

*Memorie per dopodomani. Tre scritti 1945 1967 e 1980*, a cura di C. Fini, Quaderni di Barbablù, Siena 1984.

*La cena delle ceneri & Racconto fiorentino*, prefazione di M. Spinella, Claudio Lombardi Editore, Milano 1988; nuova ed. Ottocento/Novecento, Milano 2009.

*La morte del cherubino. Racconto, 1938*, a cura di C. Fini, Taccuini di Barbablù, Siena 1988; n. ed. con adattamento teatrale di A. Lolini, Università degli Studi di Siena, Siena 2002.

*Diario tedesco 1949*, Piero Manni, Lecce 1991.

*La guerra a Milano. Estate 1943*, edizione critica e commento a cura di A. La Monica, prefazione di S. Carrai, Pacini, Pisa 2017.

#### 1.4 Saggistica

*Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957; nuova ed. con una nuova prefazione, De Donato, Bari 1974; nuova ed. a cura di S. Peluso e con un saggio di M. Marchesini, Quodlibet, Macerata 2018.

*Il movimento surrealista*, Milano Garzanti, 1959; nuova ed. in collaborazione con L. Binni, Ivi 1977.

*Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965; nuova ed. accresciuta, Ivi 1969; nuova ed., Garzanti, Milano 1974; nuova ed. con una premessa, Einaudi, Torino 1989; nuova ed. con una premessa di Alberto Rollo, il Saggiatore, Milano 2017.

*Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani* [antologia a cura di F. Fortini], Laterza, Bari 1965.

*Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, il Saggiatore, Milano 1968; nuova ed. Ivi, 1998.

*Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974; nuova ed., Garzanti, Milano 1987.

*I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977; nuova ed. Ivi 1988, nuova ed. a cura di D. Santarone e con un saggio introduttivo di P. V. Mengaldo, Donzelli, Roma 2017.

*Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977.

*Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985.

*La poesia ad alta voce*, a cura di Carlo Fini, Taccuini di Barbablù, Siena 1986.

*Dei confini della poesia*, Edizioni l'Obliquo, Brescia 1986.

*Nuovi Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.

*Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990.

*Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Editori Riuniti, Roma 1991.

*Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993.

*Trentasei moderni. Breve secondo Novecento*, prefazione di R. Luperini, Manni, Lecce 1996; nuova ed. con una nota di L. Lenzini, Manni, Lecce 1998.

*Disobbedienze I. Gli anni della sconfitta. Scritti sul Manifesto 1985-1994*, manifestolibri, Roma 1997.

*Disobbedienze II. Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto 1972-1985*, manifestolibri, Roma 1998.

*Dialoghi col Tasso*, a cura di P. V. Mengaldo e D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

*Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

*Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003.

*Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, introduzione di R. Luperini, Quodlibet, Macerata 2006.

*Lezioni sulla traduzione*, a cura di M. V. Tirinato; premessa di L. Lenzini, Quodlibet, Macerata 2011.

*I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Castelvecchi, Roma 2015.

*Capoversi su Kafka*, prefazione di G. Lupo, note bibliografiche a cura di E. Nencini, Hacca, Matelica 2017.

## 1.5 Traduzioni

Gustave Flaubert, *Un cuore semplice*, Edizioni Lettere d'oggi, Roma 1942 (poi in G. Flaubert, *Madame Bovary Bouvard et Pecuchet Un cuore semplice*, introduzione di L. Bigiaretti, G. Casini, Roma 1969).

Charles Ferdinand Ramuz, *Statura umana*, Edizioni di Comunità, Milano 1947; n. ed. Città Armoniosa, Reggio Emilia 1987.

Paul Éluard, *Poesia ininterrotta*, Einaudi, Torino 1947; n. ed. Ivi 1976, 1982.

Sören Kierkegaard, *Timore e tremore (Lirica dialettica di Johannes de Silentio)*, prefazione di J. Wahl, Edizioni di Comunità, Milano 1948; n. ed. Newton Compton, Roma 1976; n. ed. SE, Milano 1990; n. ed., trad. con K. Montanari Gulbrandsen, Mondadori, Milano 1997; n. ed. Ivi, 2003

Alfred Döblin, *Addio al Reno* [in coll. con R. Leiser], Einaudi, Torino 1949; n. ed. *Novembre 1918. Una rivoluzione tedesca*, vol. I *Borghesi e soldati*, 1982.

- André Gide, *Viaggio al Congo e ritorno dal Ciad*, Einaudi, Torino 1950; nuova ed. Longanesi, Milano 1969; nuova ed. con un saggio di V. Magrelli, Einaudi, Torino 1988.
- Bertolt Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli* [in coll. con R. Leiser], Einaudi, Torino 1951.
- Bertolt Brecht, *Madre Courage e i suoi figli* [in coll. con R. Leiser], Einaudi, Torino 1951; nuova ed. ivi, 2007.
- Marcel Proust, *Albertine scomparsa*, Einaudi, Torino 1951.
- Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, introduzione di G. Thibon, Edizioni di Comunità, Milano 1951; n. ed. Rusconi, Milano 1985; poi Bompiani, Milano 2002, 2003, 2007.
- Simone Weil, *La condizione operaia*, introduzione di A. Thévenon, Edizioni di Comunità, Milano 1952; n. ed. con intr. di R. Morpurgo, Mondadori, Milano 1990; nuova ed. SE, Milano 1990.
- Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Einaudi, Torino 1953; nuova ed. ivi 1970; nuova ed. Mondadori, Milano 1984.
- Simone Weil, *La prima radice. Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, Edizioni di Comunità, Milano 1954; nuova ed. con uno scritto di G. Gaeta, SE, Milano 1990; nuova ed. con un invito alla lettura di L. Boella, Leonardo, Milano 1996.
- Paul Éluard, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, Einaudi, Torino 1955, nuova ed. Ivi, 1966; nuova ed. Mondadori, Milano 1985.
- Johann Wolfgang Goethe, *Goetz von Berlichingen* [in coll. con R. Leiser] in *Teatro tedesco dell'età romantica*, Edizioni RAI, Torino 1956.
- Albert Einstein, *Idee e opinioni* [con la consulenza di C. Losurdo], Schwarz, Milano 1957.
- Albert Einstein, *Sul popolo ebraico*, Schwarz, Milano 1957.
- Bertolt Brecht, *Il romanzo da tre soldi* [in coll. con R. Leiser], Einaudi, Torino 1958
- Bertolt Brecht, *Storie da calendario* [in coll. con P. Corazza], Einaudi, Torino 1959; nuova ed. Ivi 1986.
- Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni* [in coll. con R. Leiser, bibliografia musicale di G. Manzoni], Einaudi, Torino 1959; nuova ed. Ivi, 1961.
- Raymond Queneau, *Zazie nel metrò*, Einaudi, Torino 1960.
- Lucien Goldmann, *Pascal e Racine* [in coll. con L. Amodio], Lerici, Milano 1961; nuova ed. Laterza, Bari 1971.
- André Frénaud, *L'agonia del Generale Krivitski*, il Saggiatore, Milano 1962.

Hans Magnus Enzensberger, *Poesie per chi non legge poesia. Trenta poesie* [in coll. con R. Leiser], Feltrinelli, Milano 1964.

Peter Huchel, *Strade strade* [in coll. con R. Leiser], Mondadori, Milano 1970.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, con una Introduzione, Mondadori, Milano 1970; nuova ed. 1980.

Bertolt Brecht, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, Einaudi, Torino 1976.

Marcel Proust, *Poesie*, Einaudi, Torino 1983.

Franz Kafka, *Nella colonia penale e altri racconti* [con una nota del traduttore], Einaudi, Torino 1986; nuova ed. *Strafen Punizioni. La condanna, La metamorfosi, Nella colonia penale*, introduzione di R. Fertoni, Ivi 1997.

## 1.6 Interviste e dialoghi in volume

Fortini. *Leggere e scrivere*, in collaborazione con P. Jachia, Marco Nardi, Firenze 1993.

Franco Fortini, Franco Loi, *Franchi dialoghi*, Manni, Lecce 1998.

*Il dolore della verità: Maggiani incontra Fortini*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2000.

*Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

## 1.7 Opera grafica

*Disegni Incisioni Dipinti. Catalogo ragionato della produzione pittorica e grafica di Franco Fortini*, a cura di E. Crispolti, Quodlibet, Macerata 2001.

## 1.8 Articoli, poesie e prose scelte pubblicati in rivista o in volumi collettivi

*Perché scrivono i poeti? La poesia è libertà I*, «Il Politecnico», 8, 17 novembre 1945, p. 2.

*Perché scrivono i poeti? La poesia è libertà II*, «Il Politecnico», 9, 24 novembre 1945, p. 2.

*Chiusura di una polemica: cultura come scelta necessaria*, «Il Politecnico», 17, 19 gennaio 1946, p. 1

*Come leggere i classici?*, «Il Politecnico», 31-32, 1946, pp. 54-58.

*Il mondo e le arti: Éluard, la poesia non è sacra*, «Il Politecnico», 29, 1 maggio 1946, p. 38.

*Perché il surrealismo?*, «La lettura», II, 8, 14 marzo 1946, pp. 11-12.

- Come leggere i classici? La leggenda di Recanati*, «Il Politecnico», 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 34-38.
- Prendere sul serio i poeti? Risposte di Fortini a Pampaloni*, «Il Politecnico» (Comunicazioni), 38, novembre 1947, pp. 2-3.
- Vergogna della poesia*, «La Fiera letteraria», IV, 5, 30 gennaio 1949 (ora in SE, pp. 1270-1279).
- Il diavolo sa travestirsi da primitivo*, «Paese Sera», 23 febbraio 1950.
- Tre antologie poetiche* [su *Poesia latina medievale*, Parma, Guanda, a cura di G. Vecchi; *Nuova poesia francese*, Parma, Guanda, a cura di C. Bo; *Linea lombarda*, Varese, Magenta, a cura di L. Anceschi], «Comunità», VI, 14, giugno 1952, p. 77.
- Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III, 10-12, 1957, pp. 267-74.
- Verso libero e metrica nuova*, «Officina», 12, 1958, pp. 504-11.
- Su alcuni paradossi della metrica moderna*, «Paragone» IX, 106, 1958 pp. 3-9.
- Contro un'idea di lirica moderna*, «Officina», 1 n. s., marzo-aprile 1959, pp. 3-6.
- Non si dà vera vita se non nella falsa*, in *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, a cura del CESDI, Guaraldi, Bologna 1971, pp. 113-117.
- Brecht e il suo ladro*, in Brecht B., *Poesie di Svendborg*, ed. it. a cura di F. Fortini, Einaudi, Torino 1975.
- Una lettera di Franco Fortini*, in P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 402-405.
- Metrica e biografia*, «Quaderni Piacentini», XX, 2, 1981, pp. 105-121 (ora in MB, pp. 39-74)
- Per favore, non troppo genio*, «Corriere della Sera», 10 agosto 1983, p. 11.
- Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in Franco Buffoni (a cura di), *La Traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano 1989, pp. 115-119.
- Opus servile*, «Allegoria», I, 1, 1989. pp. 5-15 (ora in SE, pp. 1641-1652).
- Bertolt Brecht (Il sandalo di Empedocle)*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di A. Chiarloni, U. Isselstein, Einaudi, Torino 1990, pp. 155-168.
- Benjamin, l'allegoria, il postmoderno*, «Allegoria», III, 7, 1991, pp. 123-129.
- La "dinamica dei gruppi ristretti" e il bacio mortale di Benjamin*, «L'Asino d'oro», II, 4, 1991, pp. 155-162.
- Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3, 1991, pp. 84-88.
- Critico, critica te stesso*, «Il Sole 24 ORE», 28 maggio 1992, p. 21.

Fortini Franco, in Piemontese F. (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo, Milano 1992, pp. 157-158.

## 1.9 Materiali d'archivio

### *Carteggi:*

Agamben; Barthes; Bertinetto; Della Volpe; Mengaldo; Pasolini; Raboni; Rosselli; Sanguineti; Siti, Zanzotto.

### *Conferenze inedite:*

*Note sulla nozione di prosodia in Galvano Della Volpe, 1957 (Conferenza inedita a Firenze)*, in AFF, scatola F1a, cart., 35, 8 fogli dattiloscritti.

*Questi ultimi anni di poesie*, scatola F2a, cart. 70 (73), 2 fogli.

*Lezione su Le Ceneri di Gramsci, registrazione inedita trascritta*, in AFF Scatola XVIII (F2a), cart. 77, 20 fogli dattiloscritti.

*Nota autobiografica indirizzata a P. Lawton*, Scatola XX, cart. 56, 6 fogli.

## 2. SCRITTI SU FRANCO FORTINI

In questa sezione è raccolta una scelta di scritti su Fortini. Per una bibliografia completa della critica, si veda la pagina disponibile sul sito de «L'ospite ingrato online», consultabile al link: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bibliografia-degli-scritti-di-franco-fortini/>. Ulteriori aggiornamenti della critica vengono pubblicati dalla redazione della rivista online nella sezione "Fortiniana".

### 2.1 Monografie

Berardinelli, A., *Franco Fortini*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

Sabbatino, P., *Gli inverni di Fortini. Il rischio dell'errore nella cultura e nella poesia*, Bastogi, Foggia 1982.

Luperini, R., *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986.

Pagnanelli, R., *Fortini*, Transeuropa, Ancona 1988.

Manfredi A., *Fortini traduttore di Éluard*, Pacini Fazzi, Lucca 1992.

Miszalska, J., *Letteratura e impegno. La critica di Franco Fortini e la sua concezione della letteratura*, Universitas, Kraków 1993.

- Peterson, T.E., *The ethical Muse of Franco Fortini*, University Press of Florida, Gainesville 1997.
- Lenzini, L., *Il poeta di nome di Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 1999.
- Raffaelli, M., *Appunti su Fortini*, L'Obliquo, Brescia 2000.
- Passannanti, E., *Poem of the Roses: Linguistic Expressionism in the Poetry of Franco Fortini*, Troubador Publishing, Leicester 2004.
- Ballico D., *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, manifestolibri, Roma 2006.
- Dalmas, D., *La protesta di Fortini*, Stylos, Aosta 2006.
- Luperini, R., *Il futuro di Fortini*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007.
- Jachia, P., *Franco Fortini: un ritratto*, Zona, Civitella Val di Chiana 2007.
- Podda, F., *Il senso della scena: lirica e iconocità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008.
- Tinacci, V., *Inverni di guarnigione. Franco Fortini professore in Fieravecchia*, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Siena 2011.
- Tinacci, V. e Marrucci, M., «Meglio peccare Fortiter». *Poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2013.
- Lenzini, L., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013.
- Daino, L., *Fortini nella città nemica: l'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Unicopli, Milano 2013.
- Diaco, F., *Dialettica e speranza: sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Bonavita, R., *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblion, Milano 2017.
- Daino, L., *La gioia di conoscere. I pareri editoriali di Franco Fortini per Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2017.

## 2.2 Scelta di articoli, recensioni e interventi in volume

- Calvino, I., (recensione a) *"Foglio di via" di Franco Fortini*, «l'Unità», 14 luglio 1946, poi in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, t. I, Mondadori, Milano 1995, p. 1057.
- Bobbio, N., *Asia Maggiore giornale di bordo e allegoria*, «Terra nostra», 29 novembre 1956.
- Accrocca, E. F., *"Destini generali" nella poesia di Franco Fortini*, «La Fiera Letteraria», 16 dicembre 1956.

- Pasolini, P. P., (recensione a) *I destini generali*, «Il Punto», 14, 6 aprile 1957 (poi in Id., *Passione e ideologia*, 1960; poi Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1209-1212.
- Pampaloni, G., *Franco Fortini, "a metà della strada"*, «Rivista Palatina», 9, gennaio-marzo 1959, pp. 70-74.
- Giuliani, A., (recensione a) *Poesia ed errore, «il verri»*, 4, agosto 1959, pp. 70-72.
- Asor Rosa, A., *Franco Fortini: "Una volta per sempre". Amico delle contraddizioni*, «Mondo Nuovo», 16, 7 luglio 1963.
- Pagliarani, E., *Poesia ideologica e passione oggettiva (a proposito di "Una volta per sempre" di Franco Fortini)*, «Nuova Corrente», 31, inverno 1963, pp. 37-40.
- Baldacci, L., *Fortini si è caricato la croce della sua generazione*, «Epoca», n.665, 23 giugno 1963.
- De Michelis, C., *Il coraggio di parlare delle rose*, «Aut-Aut», 1, gennaio 1964, pp. 74-81.
- Asor Rosa A., *L'uomo e il poeta*, «Angelus Novus», n. 5-6, dicembre 1965, poi in Id., *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 231-271, ora in Id., *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Einaudi, Torino 2011, pp. 95-138.
- Ferrata, G., *Fortini amore e morte*, «Rinascita», 11 dicembre 1965, p. 24.
- Pampaloni, G., (recensione) *Profezie e realtà del nostro secolo*, «La Fiera Letteraria», 13 gennaio 1966.
- Zagarrio, G., *Poesia e vita*, «Il Ponte», febbraio 1966, pp. 207-21.
- Perlini, T., *Avanguardia e mediazione (a proposito di un saggio di Franco Fortini)*, «Nuova Corrente», 41, 1967, pp. 69-84.
- Pasolini, P. P., *Le ossessioni di Fortini*, «Il Tempo», 15 marzo 1969, poi in Id., *Saggi sulla politica e sulla società cit.*, pp. 1189-93.
- Raboni, G., *Ipotesi su una ristampa*, «Paragone», n. 230, aprile 1969, pp. 158-60.
- Tancredi, M., *Il «Politecnico» di Fortini*, «Ideologie», 7, 1969, pp. 17-30.
- Raboni, G. *Divagazioni metriche (a proposito del Faust di Fortini)*, «Paragone», n. 254, aprile 1971, pp. 119-23, poi in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, ora in Id., *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, pp. 406-411.
- Leone De Castris, A., *Verifica e apologia del potere intellettuale. F. Fortini*, in *L'anima e la classe. Ideologie letterarie degli anni sessanta*, De Donato, Bari 1972, pp. 73-126.
- Di Girolamo, C., (recensione a) *Questo muro*, «Belfagor», 6, 30 novembre 1973, pp. 756-58.

- Forti, M., *Fortini tascabile*, «Paragone», 296, ott. 1974, pp. 91-97; poi in Id., *Tempi della poesia*, Mondadori, Milano 1999, pp. 209-216.
- Mengaldo, P.V., *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano 1974, pp. 11-24; poi col titolo *Per la poesia di Fortini*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 387-401; poi in Id., *La tradizione del Novecento: quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 411-425.
- Raboni G., *Franco Fortini*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Marzorati, Milano 1974, pp. 959-980.
- Lattarulo, L., *Questo muro di Franco Fortini*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 3, settembre-dicembre 1976, pp. 432-40.
- Gronda, G., *Franco Fortini: un comizio*, in «Retorica e politica, Quaderni del circolo Filologico-Linguistico Padovano», Liviana, Padova 1977, pp.338-399.
- Carini V., Di Girolamo, C., *Ritratti critici di contemporanei. Franco Fortini*, «Belfagor», XXXII, 3, 31 maggio 1977, pp. 281-311.
- Garboli, C., *Per l'Ospite ingrato la realtà è un commento*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1978; poi col titolo *Ospite ingrato* in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, pp. 93-96.
- Asor Rosa, A., *Il potere e la critica*, «Rinascita», 20 ottobre 1978, pp. 31-32.
- Roversi, R., *Scrivere le parole. Dal tempo della Resistenza ai giorni dell'eurocomunismo, il libro più difficile – e disperato – di Franco Fortini*, «il manifesto», 5 ottobre 1978, p. 2.
- Nowell-Smith, G., *Fortini-Cani: Introduction*, «Screen», vol. 19, fasc. 2, giugno 1978, pp. 9-10.
- Zanzotto, A., *Introduzione a Franco Fortini, Una obbedienza. 18 poesie 1969-1979*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1980<sup>1</sup>, pp. 7-12 (poi in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994; nuova ed. in Id., *Scritti sulla letteratura. Volume secondo. Auree e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 2001, pp. 223-229).
- P.V. Mengaldo, *Fortini e i Poeti del Novecento*, «Nuovi Argomenti», 61, gennaio-marzo, 1979, pp. 159-177.
- Narboni, J., *Su Fortini/Cani*, in F. Fortini-J.M. Straub-D. Huillet, *Les chiens du Sinai-Fortini/Cani*. Dossier préparé par les «Cahiers du Cinéma», Albatros, Ed. de l'Etoile, Paris 1979, pp. 9-162.
- Raboni, G., *Temi resistenziali e "stile da traduzione" in Foglio di via*, «Paragone», 360/362, febbraio-aprile 1980, pp. 163-67; poi in *Per Franco Fortini* cit., pp. 155-162.

- Magrini, G., *Il corpo nella poesia di Fortini*, «Paragone», 360/362, febbraio-aprile 1980, pp. 167-174; poi in *Per Franco Fortini*, cit., pp. 121-32.
- Cases, C., *La macellazione del maiale, ovvero Fortini e la parodia*, in *Per Franco Fortini*, cit., pp. 63-69.
- Siti, W., *Il tarlo*, in *Per Franco Fortini*, cit., pp. 173-185.
- Asor Rosa, A., *Fortini e le rose*, in *Per Franco Fortini*, cit., pp. 23-49, poi col titolo *Le rose e il rettile (Franco Fortini)*, in Id., *Novecento primo, secondo e terzo*, nuova ed. aggiornata di *Un altro Novecento*, Sansoni, Firenze 2004, pp. 437-461.
- Luperini, R., *L'eredità di Pasolini e Fortini*, «Il Ponte», aprile 1981, pp. 352-362; poi in Id., *La lotta mentale* cit., pp. 38-54.
- Lenzini, L., *Il tempo della traduzione. Su Fortini*, in *Quattro studi sul tradurre*, a cura di G. Lonardi, «Secondo quaderno veronese di filologia lingua e letteratura italiana», Verona 1983, pp. 105-129.
- Luperini, R., *Per Paesaggio con serpente di Fortini*, «L'Ombra d'Argo», 3, 1983, pp. 137-141; poi in Id., *La lotta mentale* cit., pp. 74-87; ora in Id., *Il futuro di Fortini* cit., pp. 53-61.
- Calenda, C., *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli 1995, pp. 145-153.
- Mengaldo, P.V., *I lampi della magnolia*, «L'Espresso», 27 aprile 1984, p. 17.
- Cases, C., *Solo per gli antichi romani*, «L'Indice dei Libri del Mese» II, 2 marzo 1985, p. 2; poi con il titolo *Fortini politico* in C. Cases, *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 150-155.
- Ferretti, G.C., *Franco Fortini e la critica del presente*, «Rinascita», 18 maggio 1985, p. 20.
- Preve, C., *Insistenze*, «Democrazia proletaria», III, maggio 1985, pp. 54-55.
- Raboni, G., *Elogio dell'utopia*, «L'Europeo», 1 giugno 1985, p. 147.
- Magris, C., *Liberarsi dall'alibi della falsa innocenza*, «Corriere della Sera», 4 giugno 1985, p. 3.
- Luperini, R., *L'Insistente*, «Alfabeta», 73, giugno 1985, p. 6; poi in *La lotta mentale*, cit., pp. 88-95.
- Raboni, G., *Fortini e Sanguineti due diari in pubblico contro il presente*, «Tuttolibri», 1 marzo 1986.
- Asor Rosa, A., *E Fortini punge, punge*, «la Repubblica», 6 maggio 1986.
- Vegliante, J.-Ch., *Franco Fortini. L'ospite ingrato. Primo e secondo*, «Les Langues Neo-Latines», 257, giugno 1986, pp. 112-124.

- Raboni, G., *Altre voci, altre stanze*, «L'Europeo», 10 ottobre 1987, p. 137.
- Mengaldo, P.V., *Nella forma una verità della vita*, «il manifesto», 17 novembre 1987, p.10; poi in *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999, pp. 63-70.
- Madsen, J., *Cutting Trought the Seventies to find the Thirties: a consideration of «Fortini-Cani» as Marxist Reflection*, in O'Regan & B. Shoesmith, *History on /and/in Film*, History & Film Association of Australia, Perth 1987, pp. 159-165.
- D'Amely, F., *Su Fortini critico e teorico della letteratura*, «Allegoria», I, 1, 1989, pp. 139-145.
- Girardi, A., *Schegge d'utopia. I Nuovi saggi Italiani di Franco Fortini*, «Studi Novecenteschi», XVI, 38 dicembre 1989, pp. 343-463.
- Sabbatino, P., *Fortini e la figura di Adamo. Il senso tragico della storia e della poesia*, «Otto/Novecento», 3-4, maggio-agosto 1990, pp. 57-77.
- Baldacci, L., *Il verso della storia*, «L'Europeo», 22, 2 giugno 1990, pp. 110-111.
- Rossanda, R., *Il testimone scomodo dei nostri anni*, «il manifesto», 14 dicembre 1990, p. 3.
- Jachia, P., *L'extrema ratio di Fortini*, «L'immaginazione», 89, 1991, p. 7.
- Lorenzini, N., *Il presente della poesia. 1960-1990*, il Mulino, Bologna 1991, pp. 123-125.
- Luperini, R., *Per una risposta a Fortini. Apertura di un dibattito*, «Allegoria», III, 7, 1991, pp. 130-135.
- Vegliante, J.-Ch., *Les limits du presque-même – variation, réécriture, transduction*, in Id., *D'écrire la traduction*, Paris III, Sorbonne Nouvelle 1991, pp. 133-141.
- Berardinelli, A., *Stili dell'estremismo: Fortini, Zolla, Tronti, Calasso*, «Diario», VIII, 10, giugno 1993, pp. 3-22; poi in Id., *Stili dell'estremismo. Critica del pensiero essenziale*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 15-86.
- Muraca, G., *Fortini e Pasolini*, «L'Utopia concreta», 1, settembre 1993, pp. 11-27; poi in Id., *Utopisti ed eretici nella letteratura italiana contemporanea. Saggi su Silone, Bilenchi, Fortini, Bianciardi, Roversi e Bellocchio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000, pp. 83-98.
- Zinato, E., *Attraverso l'inesistenza: Fortini e Pasolini*, «L'immaginazione», 105, 1993, pp. 19-21.
- Nicolucci, R., *Fortini attraverso Pasolini*, «Allegoria», 15, 1993, pp. 129-34.
- Vegliante, J.-Ch., *Franco Fortini. A travers Pasolini ou l'inverse*, «Les Langues neo-latines», 286-7, 1993, pp. 175-183.
- Raboni, G., *Sull'ultimo Fortini*, «Nuovi Argomenti», 1, 1994, pp. 118-9.
- , *Fortini: paesaggio dopo le battaglie*, «Corriere della Sera», 14 marzo 1994.

- Zinato, E., *Fortini, Proust e la dialettica figurale*, «L'immaginazione», 110, gennaio-aprile 1994, pp. 63-64.
- Giovannetti, P., *La buona coscienza poetica di Franco Fortini*, «Linea d'ombra», 94, giugno 1994, pp. 65-66.
- Zinato, E., *La negazione ultima. "Composita solvantur" di Fortini*, «L'immaginazione», 112, giugno-luglio 1994, pp. 32-33.
- , *Il dente della storia. Figure e animali nella poesia di Fortini*, «Hortus», 16, II semestre 1994, pp. 20-27.
- Garboli, C., *Un poeta contro*, «la Repubblica», 29 novembre 1994, p. 38.
- Leonelli, G., *Fortini fa scuola: «Astuti come colombe»*, in *Anni Sessanta*, cap. di *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Garzanti, Milano 1994, pp. 109-117.
- Zanzotto, A., *Ricordo di Fortini*, «Corriere della Sera», 29 novembre 1995; poi con il titolo *Passione e acutezza*, «L'immaginazione», 130, giugno 1996, pp. 17-19; poi in Id., *Scritti sulla letteratura. Auree e disincanti nel Novecento letterario cit.*, pp. 405-410.
- Mengaldo, P. V., *Per Franco Fortini*, «Paragone», XLVI, 49-50 (540-542), febbraio-aprile 1995, pp. 3-19; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 255-270. .
- , «Questo muro» di Franco Fortini, in *Letteratura italiana. Le opere, IV. Il Novecento, II. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996, pp. 931-951, poi con varianti in «L'immaginazione», 130, giugno 1996, pp. 5-12.
- Raboni, G., *Intellettuale e poeta*, «L'immaginazione», 130, giugno 1996, pp. 12-14.
- Borghello, G., *Una fame di storia e di speranza: Fortini versus Pasolini*, in *Sequenze Novecentesche*, a cura di V. Roda, Mucchi Editore, Modena 1996, pp. 133-186.
- Zinato, E., *Su alcune costanti del "realismo figurale" fortiniano*, «Il bianco e il nero», I, 1, 1997, pp. 207-216.
- Scaramuccia, F., *L'Arca di sasso. Una sestina «sofferta». Appunti sulla Sestina a Firenze di Franco Fortini*, «Antico Moderno», 3, 1997, pp. 301-326.
- Mengaldo, P.V., *Franco Fortini*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 59-64.
- Simonetti, G., *Fortini e Poussin: paesaggio con serpente*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Mauro Baroni, Viareggio 1998, pp. 731-745.
- Rappazzo, F., *Una funzione insopprimibile. Gli intellettuali per Franco Fortini*, «L'ospite ingrato», I, 1, 1998, pp. 63-88.

- Nava, G., *Le ragioni dell'altro: il carteggio Calvino-Fortini*, «L'ospite ingrato», I, 1, 1998, pp. 119-134.
- Barengi, M., *La purezza e la metamorfosi. Fortini vs Calvino*, in «L'ospite ingrato», I, 1, 1998, pp. 135-40
- Zinato, E., *Variazioni belliche fortiniane*, «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 169-184.
- Dalmas, D., «Bisogna scegliere». *Kierkegaard e Fortini*, «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 185-198.
- Nava, G., *Fraternizzavamo in Brecht: il carteggio Fortini-Barthes*, «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 185-198.
- Nava, G., Nencini, E., *Lettere scelte 1956-1961*, in «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 242-297.
- Rappazzo, F., «Quello che avremmo potuto fare». *Sulle lettere fra Fortini e Vittorini*, «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 315-330.
- Mengaldo, P. V., *Per Franco Fortini; Un aspetto della metrica di Fortini; Questo muro di Franco Fortini; Fortini critico del Tasso*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 255-324.
- Raffaelli, M., *Cinque inverni tra noi e Fortini*, «il manifesto», 28 novembre 1999, p. 21; poi col titolo *Il ladro di ciliege* in *Appunti su Fortini*, cit., pp. 21-25; poi col titolo *Cinque inverni da Fortini* in Id. *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*, Sossella, Roma 2001, pp. 129-133.
- Nava, G., *Fortini, Vittorini e i sogni dei poeti*, «L'ospite ingrato», III, 2000, pp. 297-314.
- Santarone, D., *Profezie e realtà del nostro secolo: un manuale critico di educazione alla mondialità*, «L'ospite ingrato», III, 2000, pp. 183-191.
- Menci, F., *Dialettica e concezione figurale in Fortini*, «L'ospite ingrato», III, 2000, pp. 159-182.
- , *Fortini tra Lukács e Benjamin*, «Allegoria», XIII, 38, 2001, pp. 70-87.
- Venuti, R., «Poeta suavissime», «Magister clarissime». *Fortini, Cases e la traduzione del Faust*, «L'ospite ingrato», IV, 2001-2002, pp. 289-292.
- Colangelo, S., *L'accento e il senso*, in Id., *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002, pp. 61-70.
- Mazzoni, G., *Fortini*, in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 185-215.
- Berardinelli, A., *Una saggistica d'opposizione: Franco Fortini e Pier Paolo Pasolini. Franco Fortini e l'ascesi dell'autocoscienza*, in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 149-151.

- Palumbo, M. G., *Le rose della storia: Breve excursus sulla poesia di Fortini*, «Filologia antica e moderna», 25, 2003, pp. 145-178.
- Dalmas, D., *Permanenza e mutazione di una voce biblica nella poesia del Novecento. Da Jabier a Pasolini, Giudici e Fortini*, «I tre anelli», 6, ottobre 2003.
- P. V. Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia; Appunti su Fortini critico*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003.
- Viviani, C., *L'asservimento*, in Id., *La voce inimitabile. Poesia e poetica del Novecento*, Il Melangolo, Genova 2004, pp. 29-32.
- Scotti, M., «Una polemica in versi»: *Fortini, Pasolini e la crisi del '56*, in «Studi Storici», 2004, 4, pp. 991-1021.
- Raboni, G., *Il secondo Novecento; Fortini testimone del futuro*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, pp. 190-250 e 253-263.
- Santarone, D., *La dimensione educativa in Franco Fortini*, «L'ospite ingrato», VIII, 1, 2005, pp. 169-176.
- Cortellessa, A., *Franco Fortini, ricordarsi del futuro*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, pp. 113-116.
- Zinato, E., «L'Angue nemico»: *note su Paesaggio con serpente*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 119-132; ora in Id., *Letteratura come storiografia?*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Daino, L., *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in «Foglio di via e altri versi» di Franco Fortini*, «ACME», 1, gennaio-aprile 2007.
- Moliterni F., *Il vero che è passato. Poesia e tempo in Franco Fortini*, «Per una Critica futura. Quaderni di critica letteraria», a cura di A. Inglese, 4, 2007, pp. 59-69.
- Mathieu, C., *Fortini lettore di Mimesis*, in E. Gregori., I. Paccagnella (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), Esedra, Padova 2009, pp. 509-515.
- Rappazzo, F., *Goethe e gli spettri del negativo; L'eredità culturale in Franco Fortini; «Situazioni» baudelairiane in Fortini; Per una lettura di Reversibilità di Franco Fortini; L'erba e l'animale: prova di un repertorio allegorico*; in Id., *Eredità e conflitto. Fortini Gadda Pagliarani Vittorini Zanzotto*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 37-112.
- Tirinato, M. V., «Dove a dito indicavo chi erano». *Fortini, Brecht e la duplicità della poesia*, «Moderna», IX, 2, 2007, pp. 165-182.
- Lenzini, L., *Fortini*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 227-248.

- Cortellessa, A. *Fortini-Zanzotto: il sangue, il clone, la madre norma*, in Id., *Libri segreti. Autori-critici nel novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 133-164.
- Linderberg, J., «*La langue travaillée par le pouvoir*»: *Franco Fortini et Roland Barthes face à Brecht*, «*Revue de littérature comparée*», 4, 2008, pp. 429-442.
- Benvenuti, G., *Il diarismo in "Asia Maggiore" di Fortini in Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti, ETS, Pisa 2008, pp.497-505.
- Giovanetti, P., «*Metrica è, per definizione, tradizione*». *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, in Id., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, interlinea, Novara 2008, pp. 145-146.
- Del Zoppo, P., *Fortini: la traduzione e la collaborazione con Cases*, in Id., *Faust in Italia, Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Artemide, Roma 2009, pp. 162-191.
- Rappazzo, F., «*E questo è il sonno...*». *Temi, montaggio, figuralità*, in «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini», 16 giugno 2009 <http://www.ospiteingrato.unisi.it/e-questo-e-il-sonno-temi-montaggio-figuralita/>
- Reccia, A., *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Atti del convegno della scuola di dottorato «L'interpretazione» (Siena, 29-30 aprile 2008), a cura di R. Castellana, Artemide, Roma 2009, pp. 197-205.
- Ballico, D., *Fortini, la mutazione e il surrealismo di massa*, in *Per Romano Lupérini*, a cura di Pietro Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 467-487, ora in Id., *Il surrealismo di massa*, in *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 27-54.
- , «Fortini e il comunismo come autoeducazione politica», in *Il sistema e i movimenti (Europa: 1945-1989)*, 2:613-627, vol. II, 5 vol. «L'Altronecento. Comunismo eretico e pensiero critico», Jaca Book, Milano 2010, ora col titolo *Franco Fortini in Nietzsche a Wall Street*, cit., pp. 69-85.
- Frabotta, B., «*Composita solvantur*», in Id., *L'estrema volontà. Studi su Caproni, Fortini, Scialoja*, Perrone, Roma 2010, pp. 121-163.
- Jachia, P., *Fortini e "La poesia delle rose". Note per un commento testuale*, «Strumenti critici», fasc. 2/2010, maggio, pp. 265-288.
- Daino, L., *Come nasce un libro di poesia? Fortini, Bassani e Sereni editori e poeti*, *Come nasce un libro di poesia? Fortini, Bassani e Sereni editori e poeti*, in I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava, *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, ETS, Pisa

- 2011, pp. 211-220, ora in «L'ospite ingrato online», 6 aprile 2011 <http://www.ospiteingrato.unisi.it/come-nasce-un-libro-di-poesia-fortini-bassani-e-sereni-editori-e-poeti/>
- Cepiraga, D. O., *Edipo in Transilvania: tracce del folklore romeno nel Novecento italiano*, «Transylvanian Review», vol. XX, fasc. 3. Supplement, 2011, pp. 209-225.
- Italia, P., *Tra poesia e prosa: un percorso dal carteggio Bassani-Fortini (1949-1970)*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di A. Perli, Pozzi, Ravenna 2011.
- Melegari, D., *Le battaglie e le idee. Le battaglie e le idee. Politicità del lavoro intellettuale in Fortini e Foucault*, «Cahiers du GRM» publiés par le Groupe de Recherches Matérialistes-Association, fasc. 2 | 2011, mis en ligne le 05 août 2010 <http://journals.openedition.org/grm/237>
- De Luca, B., «Uno condanna l'altro. / Uno giustifica l'altro». *Forma lirica e guerra in Franco Fortini e Vittorio Sereni*, «Filologia & Critica», XXXVII, 2012, pp. 404-430.
- Lorenzini N., Colangelo, S., *Dopo Auschwitz, una verifica. Poesia ed errore (1959) di Franco Fortini*, in Id., *Poesia e storia*, Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 179-185.
- Zinato, E., «Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini», in G. Baldassarri, P. Zambon (a cura di), *Le forme della tradizione lirica*, Editrice il Poligrafo, Padova 2012.
- Ceallacháin, É. Ó, *Polemical performances: Pasolini, Fortini, Sanguineti, and the literary-ideological debates of the 1950s*, «The Modern Language Review», vol. 108, fasc. 2, 2013, pp. 475-503.
- Dalmas, D., *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in I. Fantappiè, M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, Istituto Italiano Studi Germanici, Roma 2013, pp. 129-145.
- Fantappiè, I., *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini. Sélection e marquage in Il ladro di ciliegie*, in I. Fantappiè, M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 147-168.
- De Luca, B., *Per una verifica del verso accentuale*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», fasc. 16, 2013, pp. 20-31.
- Grendene, F., *Intorno al saggismo di Fortini: pretesto, tensioni, "letterarietà"*, «L'ospite ingrato online», 16 dicembre 2013, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/intorno-al-saggismo-di-fortini-pretesto-tensioni-letterarieta/>

- Marchesini, M., *Dialettica e pazienza. I Dieci inverni di Franco Fortini*, in Id., *Da Pascoli a Busi*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 236-276.
- Siti, W., *L'esiliato Fortini e il ridicolo della storia*, «la Repubblica», 27 luglio 2014.
- Manara, M., «Fortini e la letteratura tedesca», Tesi di Laurea discussa presso l'Università di Siena, A.A. 2014/2015.
- Colussi, D., *Falso sonetto di Franco Fortini*, «per Leggere», vol. 6, fasc. 10, gennaio 2015, pp. 89-100.
- Mazzucco, T., *Fortini e Sereni: "due destini"*, «Poetiche», vol. 17, fasc. 43, luglio 2015, pp. 389-414.
- Santarone, D., *Il fascino della metrica*, «il manifesto», 28 novembre 2015.
- De Luca, B., «Foglio di via e altri versi di Franco Fortini. Edizione critica e commentata». Tesi di dottorato discussa all'Università Federico II di Napoli, 2016.
- Diacò, F., «Trasformare le Erinni in Eumenidi: Fortini, il Surrealismo e la cultura francese», in *Francia e Italia (1956-1967). Lingua, letteratura, cultura*, a cura di Perolino, Martinelli, Giacone, Maffioletti, Carabba, Lanciano 2016, pp. 91-114.
- , «Franco Fortini critico e teorico della letteratura», Tesi di dottorato non pubblicata in Critica letteraria e letterature comparate, Università di Siena-Université de Lausanne, A.A. 2015-2016.
- , *Per una rilettura delle Canzonette del Golfo*, «L'ospite ingrato online», 28 gennaio 2016, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/per-una-rilettura-delle-canzonette-del-golfo/>
- , *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 193, Fasc. 642, 2016. pp. 245-279.
- Manara, M., «*Ich höre aufmerksam meine Feinde zu – Ascolto attentamente i miei nemici*». *Il carteggio Fortini – Enzensberger*, «L'ospite ingrato online», 19 aprile 2016, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/ich-hore-aufmerksam-meine-feinde-zu-ascolto-attentamente-i-miei-nemici-il-carteggio-fortini-enzensberger/>
- Paroli, E., *L'allegoria come forma stilistica della chiarezza e della verità: Paesaggio con serpente di Franco Fortini e la poetica della giustizia*, «Forum Italicum», Vol. 51, 1, febbraio 2017, pp. 76-94.
- del Castillo, L., «Franco Fortini: "Metrica e biografia"», in *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, a cura di L. Neri, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 89-10.
- Diacò, F., «*Contro un'idea di lirica moderna: Fortini, Friedrich e il Simbolismo*», «Mosaico italiano», XIII 165, pp. 11-15.

———, *Tra le poesie “scartate” di Franco Fortini*, «L’ospite ingrato online», 11 gennaio 2017, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/tra-le-poesie-scartate-di-franco-fortini/#more-1665>

Jachia, P., *Fortini tra prosa, poesia, e ‘dialettica figurale’. Per un’analisi ideologica e testuale di “L’ordine e il disordine” (1972) e “Il comunismo” (1989)*, «L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 21, 2018, pp. 142-163.

### 2.3 Volumi collettanei, atti di convegni e numeri monografici di riviste

*Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di Carlo Fini, Liviana, Padova 1980.

«L’immaginazione», 6/7, giugno-luglio 1985 (numero monografico).

*Metrica e biografia. Seminario in onore di Franco Fortini*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Siena, vol. VII, Firenze, Olschki, 1987.

«*La meta che non so: Franco Fortini*», «Il de Martino», 4, 1995 (numero monografico).

V. Abati et al., *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, manifestolibri, Roma 1996.

«Allegoria», VIII, 21-22, n. s., 1996 (numero monografico).

«L’immaginazione», 130, giugno 1996, n.s. (numero monografico).

«Testimonianze», 393, maggio-giugno, 1997 (dossier monografico).

Bologna, S. (a cura di), *Bertolt Brecht/Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht*, Atti del seminario (Milano, 26 settembre 1996), Libera Università di Milano e dell’Hinterland Centro Studi Franco Fortini, Siena 1998 (consultabile online: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini/> )

«Trasparenze», n.s. a cura di G. Devoto, 8, 2000 (numero speciale monografico).

*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 e F. Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006.

«*Se tu vorrai sapere...*» *Cinque lezioni su Franco Fortini*, a cura di P. Giovannetti, Edizioni Punto Rosso, Milano 2004.

Carosso, L., Massari, P., (a cura di), «*Come ci siamo allontanati*». *Ragionamenti su Franco Fortini*, Arcipelago, Novara 2016.

*Il disobbediente*, «il manifesto», 4 maggio 2017 (supplemento monografico).

Manica, R. (a cura di), *Per i cento anni dalla nascita di Franco Fortini*, «Nuovi Argomenti», 80, 2017, pp. 105-137.

Per Franco Fortini, «L'immaginazione», fasc. 301, sett.-ott. 2017, pp. 8-21.

Turchetta, G., Esposito E. (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Ledizioni, Milano 2018.

### 3. ALTRE OPERE CONSULTATE

*Officina [1-12; N.S. 1-2]. Bologna, 1955 - 1959*, presentazione di Roberto Roversi, ristampa anastatica completa, Pendragon, Bologna 1993.

Adorno, T. W., Horkheimer, M., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966 (nuova ed. Ivi, traduzione di R. Solmi, introduzione di C. Galli, 2010).

Adorno, T. W., *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.

———, *Dialettica negativa*, introduzione e a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.

———, *Teoria estetica*, traduzione di E. de Angelis, *Teoria Estetica*, nuova edizione italiana a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

———, *Note per la letteratura: 1961-1968*, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 2012.

———, *Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, Traduzione di R. Solmi, introduzione e nota all'edizione 1994 di L. Ceppa, Einaudi («Saggi»), Torino 2015.

Afribo, A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi: storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2007.

Agamben, G., *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.

———, *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano 1985.

———, *Categorie italiane: studi di poetica*, Marsilio, Venezia 1996; nuova ed. *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010.

———, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

———, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016.

Ajello, N., *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Roma-Bari 1974.

———, *Intellettuali e PCI: 1944-1958. Storia e società*, Laterza, Roma-Bari 1979.

———, *Il lungo addio: intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma 1997.

Albright, D., *Quantum Poetics: Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

- Alfano, G. (a cura di), *Tegole dal cielo: L'«effetto Beckett» nella cultura italiana*, EDUP, Roma 2006.
- Alhadeff-Jones, M., *Time and the Rhythms of Emancipatory Education: Rethinking the Temporal Complexity of Self and Society*, Taylor & Francis, 2016.
- Amodio, L., Fugazza M., (a cura di), *Ragionamenti: 1955-1957*, Gulliver, Milano 1980.
- Amossy, R., Duchet, D., Neefs, J., Ropars, M-C., *La politique du texte: enjeux sociocritiques*, Presses universitaires de Lille, Lille 1992.
- Anceschi, L., *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a cura di L. Vetri, Longo, Ravenna 1988.
- , *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* (nuova edizione accresciuta e aggiornata a cura di L. Vetri), Marsilio, Venezia 1990.
- Andreoli, A. (a cura di), *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966.
- Arasse, D., *Léonard de Vinci: le rythme du monde*, Hazan, Paris 1997.
- Asor Rosa, A., *Intellettuali e classe operaia: saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- , (a cura di), *Letteratura italiana. Volume 1, Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982.
- (a cura di), *Letteratura italiana, Le opere*, 5 voll., Einaudi, Torino 1992.
- , *Le armi della critica: scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Einaudi, Torino 2011.
- , *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Einaudi, Torino 2015.
- Attanasio, D., Emmanuela T. (a cura di), *Amelia Rosselli*, S. Sciascia, Caltanissetta 1998.
- Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.
- , *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1993<sup>10</sup>.
- Avalle, d'Arco S., *Preistoria dell'endecasillabo: prolusione letta nell'Università di Torino il 17 febbraio 1963*, Ricciardi, Milano-Napoli 1963, ora in Id., *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, Firenze 2017, pp. 179-210.
- Baldacci, A., *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma 2007.
- Ballico, D., *Letteratura e mutazione. Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino, Franco Fortini*, Artemide, Roma 2018.
- , *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018.

- Bally, C., *Traité de stylistique française*, C. Winter, Heidelberg 1921.
- Barbato, A., Ferrata G. (a cura di), *Avanguardia e neo-avanguardia*, Sugar, Milano 1966.
- Barbieri, D., *Il vincolo e il rito. Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16, 2013.
- Barile, L., *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Nottetempo, Roma 2014.
- Barilli, R., Guglielmi A. (a cura di), *Gruppo 63: critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Barth, K., *L'Epistola ai Romani*, a cura, introduzione e traduzione di Giovanni Miegge, Feltrinelli, Milano 2002.
- Barthes, R., *Essais critiques*, Ed. du Seuil, Paris 1964.
- , *Le degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris 1972.
- , *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, C. Coste (a cura di) Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes, Seuil Paris 2002.
- Battistini, A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna 1990.
- Bazzocchi, M. A., *Pier Paolo Pasolini*, B. Mondadori, Milano 1998.
- , *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, B. Mondadori, Milano 2007.
- , *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017.
- Bazzocchi, M. A., Curi, F., (a cura di) *La poesia italiana del Novecento: modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003.
- Beltrami, P. G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991.
- Benjamin, W., *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi Torino, 1962 (nuova ed. «Saggi» Ivi, 2014).
- , *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- , *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.
- , *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. a cura di E. Ganni, con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2004.
- , *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.
- Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale.*, Gallimard, Paris 1966, 2 voll. (tr. it., V. M. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010).

- , *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Les éditions de Minuit, Paris 1969, 2 voll. (tr. it. M. Liborio, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Einaudi, Torino 2001).
- , *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2009.
- Berardinelli, A., *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- Bertinetto, P. M., *Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, «Metrica», I, 1978, pp. 1-54.
- , *Strutture prosodiche dell'italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Quaderni degli studi grammatica italiana, Firenze 1981.
- Billiani, F., *Officina: experiments in engaging with the arts*, «Modern Italy», vol. 21, fasc. 2, maggio 2016, pp. 199-214.
- Bisanti, T., *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli: un «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»*, Ed. ETS, Pisa 2007.
- Boella, L. (a cura di), *Intellettuali e coscienza di classe: il dibattito su Lukács 1923-24*, Feltrinelli, Milano 1977.
- Bonafin, M., *Parodia e modelli di cultura. Studi di teoria letteraria e critica antropologica*, Arcipelago Edizioni, Milano 1990.
- Bourassa, L., *La forme du mouvement (sur la notion de rythme)*, «Horizons philosophiques», vol. 3, fasc. 1, 1992, pp. 103-120.
- , *Henri Meschonnic, pour une poétique du rythme*, Bertrand-Lacoste, Paris 1997.
- Bourdieu, P. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1992.
- Brecht, B., *Scritti teatrali*, a cura di R. Fertonani, E. Castellani, R. Mertens, Einaudi, Torino 1962.
- , *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, traduzione di B. Zagari, Einaudi, Torino 1973.
- Buffoni, F., (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano 1989.
- Burgio, A. (a cura di), *Dialettica: tradizioni, problemi, sviluppi*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Calame, C., «Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique», in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, vol. II, GEI, Roma 1993, pp. 785-799.

- , *Sentiers transversaux: entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Editions Jérôme Millon, Grenoble 2008.
- Calvino, I., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Mondadori, Milano 1991-1994 (3 voll.).
- Cane Cancelli, E., Crivelli, M. P., «La metrica di Pier Paolo Pasolini», in appendice a in G. L. Beccaria, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Giappichelli, Torino 1970.
- Capozzi, R. (a cura di), *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Manni, Lecce 1991.
- Carbognin, F., *Amelia Rosselli: prove d'autore*, «Strumenti critici», fasc. 2/2004, maggio 2004, pp. 245-272.
- , (a cura di), *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*. Aspasia, Bologna 2008.
- , *Le armoniose dissonanze: "spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Gedit, Bologna 2008.
- Carpita, C., «Spazi metrici» tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo. *Sulle fonti extra-letterarie del 'nuovo geometrismo' di Amelia Rosselli*, «Moderna», Anno XV (2), 2013, pp. 61-105.
- , *Per una poetica dell'inclinazione: Scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, «Carte Italiane», 2 (11), 2017, pp. 21-42.
- Casari, U., *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Giuffrè, Milano 2001.
- Castellana, R. (a cura di), *La rappresentazione della realtà: studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2009.
- Cavarero, A., *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014
- CESDI (a cura di), *Contro l'industria culturale: materiali per una strategia socialista: quaderno CESDI*, Guaraldi, Bologna 1971.
- Chatman, S. B., *A Theory of meter*, The Hague, Mouton and Co, London, Paris 1965.
- Cherchi, P., «La fine del mondo di Ernesto de Martino: scenari di un'apocalisse di fine millennio», *Il sistema e i movimenti (Europa: 1945-1989)*, cit., pp. 677-690.
- Chiarocossi, G., Zabagli, F., *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Olschki, Firenze 2017.
- Chiarloni, A., Isselstein, U., (a cura di), *Poesia tedesca del Novecento*, Einaudi, Torino 1990.

- Chiss, J.-L., *La stylistique de Charles Bally: de la notion de "sujet parlant" à la théorie de renonciation*, «Langages», vol. 19, fasc. 77, 1985, pp. 85-94.
- , *Charles Bailly: qu'est-ce qu'une "théorie de l'énonciation"?*, «Histoire Épistémologie Langage», vol. 8, fasc. 2, 1986, pp. 165-176.
- Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966.
- Colangelo, S., *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002.
- Contini, G., *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Sansoni, Firenze 1968.
- , *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.
- , *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1979, pp. 587-619.
- Cordingley, A., *L'oralité selon Henri Meschonnic*, «Palimpsestes. Revue de traduction», fasc. 27, gennaio 2014, pp. 47-60.
- Cortellessa, A., *La fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006.
- (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli: con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le lettere, Firenze 2007.
- Coste, C., *Comment vivre ensemble de Roland Barthes*, «Recherches & Travaux», fasc. 72, giugno 2008, pp. 201-215.
- Curi, F., *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano 1965.
- Dalimier, C., *Emile Benveniste, Platon, et le rythme des flots (Le père, le père, toujours recommencé...)*, «Linx», vol. 26, fasc. 1, 1992, pp. 137-157.
- Day, R. B., *Hegel, Marx, Lukács: The dialectic of freedom and necessity*, «History of European Ideas», vol. 11. Special Issue First International Conference of the International Society for the Study of European Ideas, gennaio 1989, pp. 907-934.
- De March, S., *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, L'Anchoredel Mediterraneo, Napoli 2006.
- De Martino, E., *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, «Società», vol. IX, 1953, pp. 313-342.
- , *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, «Nuovi Argomenti», n. 12, febbraio 1955, pp. 1-42.
- , *Morte e pianto rituale: Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958.
- , *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, introduzione di C. Cases, Bollati Boringhieri, Torino 1973 (prima edizione ivi, Einaudi, Torino 1948).

- , *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino 1977.
- Della Volpe, G., *Poetica del Cinquecento: la poetica aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani con annotazioni e un saggio introduttivo*, Laterza, Bari 1954.
- , *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960.
- Desogus, P., Cangiano, M., Gatto, M., Mari, L., *Il presente di Gramsci. Letteratura e ideologia oggi*, Gaalad Edizioni, Giulianova (Teramo), 2018.
- Dessons, G., *Il polso nel ritmo*, «Studi di Estetica» (Meschonnic-Ritmo), vol. XXVIII, fasc. 21. III, 2000, pp. 31-40.
- , *Le Baudelaire de Benveniste entre stylistique et poétique*, «Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours», fasc. 33, aprile 2012, pp. 55-70.
- Dessons, G., Meschonnic, H., *Traité du rythme: des vers et des proses*, Bordas, Paris 1998.
- Di Girolamo, C., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976.
- Di Martino, C., *Segno, gesto, parola: da Heidegger a Mead e Merleau-Ponty*, Edizioni ETS, Pisa 2005.
- Dotoli, G., (a cura di), *Studi di letteratura francese: rivista europea fondata da Enea Balmas diretta da Giovanni Dotoli: XXXV-XXXVI, 2010-2011: Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Leo S. Olschki, Firenze 2012.
- Duhaime, D., *Charles Olson and the quest for a quantum poetics*, «Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities», vol. 3, fasc. 1, aprile 2011, pp. 121-139.
- Eco, U., *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.
- Eliot, T. S., *The use of poetry and the use of criticism: studies in the relation of criticism to poetry in England*, London, Faber & Faber, 1937.
- , *The music of poetry*, Jackson Son & Co, Glasgow 1942.
- Esposito, E., *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1992.
- Esposito, R., *Le ideologie della neoavanguardia*, Liguori, Napoli 1976.
- Evans, P., *Dialogo tra un poeta e una musa*, Fondazione Piazzolla, Roma 1991.
- Fantappiè, I., Sisto, M., (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, Istituto Italiano Studi Germanici, Roma 2013.
- Faye, J.-P., Gadda, C. E., Zanzotto, Z., Collectif Change, *L'Italie changée*, Seghers Laffont, Paris 1980.

- Ferretti, G. C., *«Officina»: Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975.
- Ferroni, G., *Dopo la fine: una letteratura possibile*, Donzelli, Roma 2010.
- Fiaccarini Marchi, D., *Il Menabò: (1959-1967)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1973.
- Foucault, M., *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris 1971 (tr. it. di A. Fontana, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972).
- Francucci, F., *Per leggere "Come se fosse un ritmo"*, «Strumenti critici», fasc. 2/2005, 2005, pp. 319-338.
- Frasca, G., *La furia della sintassi: la sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992.
- , *La galassia metrica: per un'ulteriore scienza nuova*, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», vol. I, fasc. 2, 1999, pp. 13-48.
- , *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma 2005.
- Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlt, Hamburg 1956 (tr. it. *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1958).
- Frye, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1957 (tr. it. P. Rosa-Clot, S. Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969).
- Fubini, M., *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*, Feltrinelli, Milano 1962.
- Gasparov, M. L., *Storia del verso europeo*, il Mulino, Bologna 1993.
- Gatto, M., *Marxismo culturale: estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, Quodlibet, Macerata 2012.
- Giannattasio, F., Agamennone M. (a cura di), *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il poligrafo, Padova 2002.
- Giovannetti, P., *Modi della poesia italiana contemporanea: forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005.
- , *Dalla poesia in prosa al Rap: tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.
- Giovannetti, P., Lavezzi, G., *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010.
- Giovannuzzi, S., *La persistenza della lirica: la poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini*. Società editrice fiorentina, Firenze 2012.
- , *Tempo di raccontare: tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.

- Giuliani, A. (a cura di), *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961 (nuova edizione Einaudi, Torino 2003).
- , (a cura di), *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Feltrinelli, Milano 1964.
- , *Immagini e maniere*, Feltrinelli, Milano 1965 (nuova ed., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996).
- , *Autunno del Novecento: cronache di letteratura*, Feltrinelli, Milano 1984.
- Giuliani, A., Porta, A., Balestrini, N., Sanguineti, N., Pagliarani, E., «*Queste e non altre*»: *lettere e carte inedite*, F. Milone (a cura di), Pacini, Ospedaletto, Pisa 2016.
- Goldmann, L., *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris 1955 (tr. it. F. Fortini, L. Amodio, *Pascal e Racine: studio sulla visione tragica nei Pensieri di Pascal e nel teatro di Racine*, Lerici, Milano 1961).
- Gragnotati, M., *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano 2013.
- Grignani, M. A. (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento: Giornate di studio, Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 2002.
- Groethuysen, B., *Anthropologie philosophique*, Gallimard, Paris 1980 (tr. it. G. Pierro, *Antropologia filosofica*, Guida, Napoli 1969).
- Grosser, J., «*Nel fare poesia*»: *varianti e metrica della Palpebra rovesciata*, in «Poetische», vol. 11, n. 2-3, 2009, pp. 317-342.
- , «*Cadenze bruciate e distrutte nel corpo*»: *appunti sul verso dello Spatola "lineare"*, in «il verri», n. 58, giugno 2015, pp. 38-56.
- Gruppo 63 (a cura di), *La nuova letteratura: 34 scrittori: Palermo, ottobre 1963*, Feltrinelli, Milano 1964.
- Guglielmi, G., *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino 1967<sup>2</sup>.
- , *La parola del testo: letteratura come storia*, il Mulino, Bologna 1993.
- Hartman, C. O., *Free verse: an essay on prosody*, Princeton University press, Princeton (NJ) 1980.
- Hegel, G. W. F., *Lezioni di estetica: corso del 1823*, a cura di P. D'Angelo, GLF editori Laterza, Roma 2000.
- Heyndels, R., *Étude du concept de "vision du monde": sa portée en théorie de la littérature*, «L'Homme et la société», vol. 43, fasc. 1, 1977, pp. 133-140.

- Incalcaterra McLoughlin, L., *Spazio e spazialità poetica nella poesia italiana del Novecento*, Troubador, Leicester 2005.
- Inglese, A. (a cura di), *Prosa in prosa: con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, introduzione di P. Giovannetti, note di lettura di A. Loreto, Le lettere, Firenze 2009.
- Inglese, A., Renello, G. P., Mesa G., (a cura di), *Ákusma: forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000.
- Isselstein, U., *Breviario di metrica tedesca*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di A. Chiarloni e U. Isselstein, Einaudi, Torino 1990, pp. 436-437.
- Jackson, V. W., Yopie P. (a cura di), *The lyric theory reader: a critical anthology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.
- Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1966.
- Jameson, F., *Marxismo e forma: teorie dialettiche della letteratura nel 20. secolo*, introduzione di F. Fortini, Liguori, Napoli 1975.
- , *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Methuen, London 1981.
- , *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, Verso, London-New York 1991 (tr. it. di M. Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007).
- Jansen, M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*, F. Cesati, Firenze 2002.
- Krumm, E., Rossi T., (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano 1995.
- La Penna, D., «*La promessa d'un semplice linguaggio*»: *lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013.
- Ladmiral, J.-R., *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a cura di A. Lavieri, Mucchi, Modena 2009.
- , *Sourcier ou cibliste*, Les Belles Lettres, Paris 2014.
- Lavieri, A., *Translatio in fabula: la letteratura come pratica teorica del tradurre*, Editori riuniti, Roma 2007.
- Lazaga, P., *El ritmo en la expresión cinematográfica*, «Cine experimental», fasc. 9, maggio 1946, pp. 99-102.
- Lefevere, A., *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, Routledge, London and New York 1992 (tr. it. M. Ulrych, S. Campanini, *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino 1998).

- Leopizzi, M., *Parler poème: Henri Meschonnic dans sa voix*, préface de G., Dotoli, Schena-Alain Baudry, Fasano-Paris 2009.
- , *Les sources du poème Meschonnic*, A. Baudry, Paris 2009.
- , *Henri Meschonnic dans «tous ses états»: poème, essai, langage*, Hermann, Paris 2012.
- Leopizzi, M., Boccuzzi, B., (a cura di), *Henri Meschonnic: théoricien de la traduction*, Hermann, Paris 2014.
- Leopizzi, M., Selvaggio, M., *Voix poétiques: vers... à la rencontre de l'autre*, (a cura di), Hermann, Paris 2017.
- Levato, V., *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia, 1955-1965*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- Lisa, T., *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, 1 vol. Letteratura e storia, Firenze University Press, Firenze 2007.
- Lorenzini, N. (a cura di), *Poesia del Novecento italiano: dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, Carocci, Roma 2002.
- Loreto, A., *I santi padri di Amelia Rosselli: «variazioni belliche» e l'avanguardia*, Arcipelago, Milano 2013.
- Lukács, György, *Storia e coscienza di classe*, tr. G. Piana, Sugar, Milano 1967.
- , *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1969.
- , *L'anima e le forme*, tr. e nota di S. Bologna con uno scritto di F. Fortini, SE, Milano 2002.
- Luperini, R., *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori riuniti, Roma 1990.
- , (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi: atti del Convegno internazionale 1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche, Siena, 10-12 maggio 1990*, Franco Angeli, Milano 1991.
- Mahot Boudias, F., *Poésies insupportables: politiques de la littérature dans l'entre-deux guerres, Aragon, Auden, Brecht*, Classiques Garnier, Paris 2016.
- Manacorda, G., *La poesia è la forma della mente: per una nuova antropologia*, De Donato-Lerici, Roma 2002.
- Mandel'stam, O. E., *Conversazioni su Dante*, Il Melangolo, Genova 2003.
- , *Sulla poesia*, Tascabili Bompiani, Milano 2003.
- Mannino, V., *Il Discorso di Pasolini: saggio su Le ceneri di Gramsci*, Argileto, Roma 1973.

- Marcuse, H., *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, The Beacon Press, Boston 1955 (tr. it. di Lorenzo Bassi, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964).
- , *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1964.
- , *Repressive tolerance*, in Robert Paul Wolff, Barrington Moore Jr., Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Beacon Press, Boston 1965, pp. 95-137 (tr. it., *Critica della tolleranza*, Einaudi, Torino 1968).
- Martin, S., *Voix et relation: une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delabre éditions, Taulignan (Drôme) 2017.
- Marx, K., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino 2004.
- Mattioli, E., *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena 2001.
- Mazzoni, G., *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002.
- , *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.
- Meldolesi, C., Olivi, L., *Brecht regista: Memorie dal Berliner Ensemble*, il Mulino, Bologna 1989.
- Mengaldo, P. V., *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975.
- , (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.
- , *La tradizione del Novecento: seconda serie*, Vallecchi, Firenze 1987.
- , *La tradizione del Novecento: terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- , *La tradizione del Novecento: prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- , *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- , *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999.
- , *La tradizione del Novecento: quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- , *La tradizione del Novecento: quinta serie*, Carocci, Roma 2017.
- , *Com'è la poesia*, Carocci, Roma 2018.
- Menichetti, A., *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 (tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2012<sup>5</sup>).
- , *Causeries, 1948*, S. Ménasé (a cura di), Éd. du Seuil, Paris 2002 (tr. it. di F. Ferrari, *Conversazioni*, SE, Milano 2002).

- Meschonnic, H., *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris 1970.
- , *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1973.
- , *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Gallimard, Paris 1973.
- , *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris 1975.
- , *Qu'entendez-vous par oralité?*, «Langue française», vol. 56, 1982, pp. 6-23.
- , *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.
- , *Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style*, «Langages», vol. 29, fasc. 118, 1995, pp. 31-55.
- , *Benveniste: sémantique sans sémiotique*, «Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre», fasc. 9, avril 1997, pp. 307-326.
- , *Le rythme et la lumière: avec Pierre Soulages*, O. Jacob, Paris 2000.
- , *Célébration de la poésie*, Lagrasse (Aude), Verdier, Lagrasse 2001.
- , *Dans le bois de la langue*, L. Teper, Paris 2008.
- , *Langage, histoire, une même théorie*, Verdier, Lagrasse 2012.
- Messori, R., Mattioli, E., *La parola itinerante: spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione*, Mucchi, Modena 2001.
- Michon, Pascal (a cura di), *Avec Henri Meschonnic: les gestes dans la voix*, Rumeur des Ages, La Rochelle 2003.
- , *Pourquoi avons-nous besoin d'une rythmologie politique?*, «Multitudes», fasc. 46, septembre 2011, pp. 172-179.
- , *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Presses Universitaires de France, Paris 2005.
- Modica, M., *L'estetica di Galvano Della Volpe: marxismo, linguistica e teoria della letteratura*, Officina, Roma 1978.
- Mondello, E., *Gli anni delle riviste: le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta: con un repertorio di 173 periodici*, Milella, Lecce 1985.
- Montale, E., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984.
- Montani, P., Ardivino, A., Guastini, D., *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea: un'introduzione all'estetica*, GLF editori Laterza, Roma 2002.
- Moroni, M., *Essere e fare: l'itinerario poetico di Antonio Porta*, Luisè, Rimini 1991.
- Moroni, M., Butcher, J., (a cura di), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian poetry in the Sixties and Seventies*, Troubador Publishing, Leicester (UK) 2004.

- Morpurgo-Tagliabue, G., *Il concetto di stile. Saggio di una fenomenologia dell'arte*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1951.
- Muraca, G., *Utopisti ed eretici nella letteratura italiana contemporanea: saggi su Silone, Bilenchi, Fortini, Pasolini, Bianciardi, Roversi e Bellocchio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.
- Muzzioli, F., *Politica e estetica: la questione irrisolta della critica marxista*, «Between», vol. V, fasc. 10, novembre 2015, pp. 1-11.
- Nencioni, G., *Antropologia poetica?*, «Strumenti critici», vol. VI, fasc. 19, 1972, pp. 243-258.
- Nespor, M., *Fonologia*, il Mulino, Bologna 1993.
- Olson, C., *Collected Prose*, Ed. D. Allen and B. Friedlander, with an Introduction by R. Creeley, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1997.
- Orelli, G., *Tutte le poesie*, a cura di P. De Marchi, introduzione di P. V. Mengaldo, bibliografia di P. Montorfani, Mondadori, Milano 2015.
- Paccagnella, I., Gregori, E., (a cura di), *Mimesis: l'eredità di Auerbach: atti del XXXV Convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*. Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano, Esedra, Padova 2009.
- Pagliarani, E., *Tutte le poesie: 1946-2005*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2006.
- Panofsky, E., *La prospettiva come forma simbolica*, traduzione di E. Filippini, con uno scritto di M. Dalai Emiliani, Abscondita, Milano 2007.
- Pasolini, P. P. *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986.
- , *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988.
- , *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1998 (2 voll.).
- , *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Mondadori, Milano 1999 (2 voll.).
- , *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999.
- , *Tutte le poesie*, a cura e con una postfazione di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2003 (2 voll.).
- Pastore, S., *La frammentazione, la continuità, la metrica: aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Istituti editoriali poligrafici internazionali, Pisa 1999.
- Pavese, C., *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1943<sup>4</sup> (prima edizione: Ivi, 1936).
- , *Poesie*, a cura di M. Mila, Einaudi, Torino 1961.

- Pellegrino, P., *Adorno e la teoria della letteratura*, «Idee», vol. 58, gennaio 2005, pp. 113-152.
- , *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo, Lecce 2004.
- Perilli, P., Cera Rosco, T., *Il colpo di coda: Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, E. Campi (a cura di) Marco Saya edizioni, Milano 2016.
- Perlini, T., *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo libri, Bari 1968
- Pinchera, A., *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento. Da Pascoli ai Novissimi*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», I, 1966, pp. 92-127.
- , *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale: I. "Ossi di seppia"*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», VII, 1969, pp.155-184.
- , *La metrica dei "Novissimi"*, in «Ritmica», 4 (1990), pp. 62-76.
- Pietropaoli, A., (a cura di), *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1994.
- , *Fra retorica e metrica: saggi sulla poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2014.
- Pinotti, A., *Chi ha paura dello pseudomorfo?*, «Rivista di estetica», fasc. 62, settembre 2016, pp. 81-98.
- Pleynet, M., Roche, D., Faye, J.-P., *Poeti di Tel Quel*, A. Giuliani, J. Risset (a cura di), Einaudi, Torino 1968.
- Poggio, P. P. (a cura di), «Vol. 2: Il sistema e i movimenti, Europa: 1945-1989», in *L'altronevecento*, Jaca Book, Milano 2011.
- Porta, A., *La palpebra rovesciata.*, Quaderni di Azimuth, Milano 1960.
- , *Il grado zero della poesia*, vol. «Marcatré», fasc. 2, gennaio 1964, pp. 41-42.
- , *Passaggi obbligati*, «Prospettive Settanta», vol. II, fasc. 3, luglio-settembre 1976, pp. 78-81.
- (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*. Introduzione, antologia e note ai testi di A. Porta, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.
- , *Nel fare poesia: (1958-1985)*, Sansoni, Firenze 1985.
- , «Dagli Ispano-americani alla "Spoon River Anthology"», Buffoni Franco (a cura di), *La Traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano 1989, pp. 277-282.
- , *Il progetto infinito*, G. Raboni (a cura di) Quaderni Pier Paolo Pasolini, Ed. Fondo P. P. Pasolini, Roma 1991.
- , *Tutte le poesie: (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Garzanti, Milano 2009.

- Praloran, M., *Metro e ritmo nella poesia italiana: guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2011.
- Raboni, G., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori riuniti, Roma, 1976.
- , *La poesia che si fa: cronaca e storia del Novecento poetico italiano: 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005.
- , *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2006.
- Rao, S., *Sujet et traduction. De la décision de Ladmiral à la pulsion de Berman*, «Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», vol. 52, fasc. 3, 2007, pp. 477-483.
- Rappazzo F., *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Renahan, R., *The Derivation of ῥυθμός*, «Classical Philology», vol. 58, fasc. 1, gennaio 1963, pp. 36-38.
- Revel, J., *Le vocabulaire de Foucault*, Ellipses, Paris 2009.
- Ringoot, R., *Questionner le discours avec Michel Foucault. Actualisations théoriques et actualité éditoriale*, «Mots. Les langages du politique», fasc. 94, novembre 2010, pp. 199-207.
- Rosselli, Amelia, *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964.
- , *Serie ospedaliera*, il Saggiatore, Milano, 1969.
- , *Documento: (1966-1973)*, Garzanti, Milano 1976.
- , *Primi scritti: 1952-1963*, Guanda, Milano 1980.
- , *Impromptu*, S. Marco dei Giustiniani, Genova 1981.
- , *Dieci poesie da Sleep: (1953-1966)*, Fasano, Cosenza 1988.
- , *Appunti sparsi e persi: 1966-1977*, Empirìa, Roma 1997.
- , *Le poesie*, a cura di E. Tanello, prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1998.
- , *Sleep: poesie in inglese*, (tradotto da) E. Tanello, Garzanti, Milano 1992.
- , *Amelia Rosselli dice Amelia Rosselli: Impromptu*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.
- , *Sonno-sleep (1953-1966)*, traduzione di A. Porta, a cura di N. Lorenzini, S. Marco dei Giustiniani, Genova 2003.
- , *Una scrittura plurale: saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004.

- , *Lettere a Pasolini: 1962-1969*, S. Giovannuzzi (a cura di), Ed. San Marco dei Giustiniani, Genova 2008.
- , *La libellula e altri scritti*, SE, Milano 2010.
- , *È vostra la vita che ho perso: conversazioni e interviste, 1964-1995*, M. Venturini, S. de March (a cura di), Le lettere, Firenze 2010.
- , *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con un saggio di E. Tanello, Mondadori, Milano 2012.
- , *Impromptu: a trilingual edition*, Jean Charles Vegliante, Diana Thow, Gian Maria Annovi, Guernica, Toronto 2014.
- , *Due parole per chiederti notizie: lettere (inedite) a David Tudor*, a cura di G. Gigliucci, introduzione di E. Tanello, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova 2015.
- Roversi, R., Scalia. G., Marchi, D., Migliori, K., (a cura di), *Officina, 1955-1959*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1979.
- Rueff, M., *Les nouvelles variations belliqueuses*, «Italiens. Littérature – Civilisation – Société», fasc. 13, dicembre 2009, pp. 139-191.
- Salvadori, M., L., *Storia dell'età contemporanea: dalla Restaurazione all'eurocomunismo*, Loescher, Torino 1977.
- Salvucci, P., Sichirollo, L., Losurdo D., (a cura di), *György Lukács nel centenario della nascita: 1885-1895: atti del convegno internazionale sul tema György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985, svoltosi ad Urbino dal 13 al 15 febbraio 1985 presso l'aula magna della Facoltà di Magistero dell'Università di Urbino*, Quattroventi, Urbino 1986.
- Sandoz, C., *Les noms grecs de la forme. Étude linguistique*, [Thèse] (Inst. Sprachwiss. Bern: Arbeitspapiere, 6) Institut für Sprachwissenschaft, Berne 1972.
- Sanguineti, E., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961.
- , *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.
- , *Poesia del Novecento italiano*, Einaudi, Torino 1969.
- Sanguineti, E., Rosselli, A., Pagliarani, E., *Neoavanguardia e dintorni. La poesia italiana del secondo Novecento*, Palumbo, Palermo 2004.
- Sasso, L., *Antonio Porta*, La Nuova Italia, Firenze 1980.
- Schmitt, J.-C., *Les rythmes au Moyen Age*, Gallimard, Paris 2016.
- Scotto, F., *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Donzelli, Roma 2013.

- Sebeok, T. A. (a cura di), *Style in language*, MIT Press Massachusetts Institute of technology, Cambridge (Mass.) 1960.
- Segre, C., *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1969.
- Sereni, V., *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995.
- Shipley, J. T. (a cura di), *Dictionary of world literature: criticism, forms, technique*, Philosophical library, New York 1953.
- Sisto, M., *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria» 55, 2007, pp. 86-109.
- Siti, W., *La metrica dei "Rapporti"*, «Nuovi Argomenti», fasc. 25, 1972, pp. 112-130.
- , *L'endecasillabo in Pasolini*, «Paragone-letteratura», vol. XXIII, fasc. 270, agosto 1972.
- , *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975.
- , *Il neorealismo nella poesia italiana: 1941-1956*, Einaudi, Torino 1980.
- , *La voce verticale: 52 liriche per un anno*, Mondolibri, Milano 2015.
- Soldani, A. (a cura di), *Metrica italiana e discipline letterarie. Atti del convegno di Verona (8-10 maggio 2008)*, Ed. del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze «Stilistica e metrica italiana», IX, 2009.
- , *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Carocci, Roma 2010.
- Solmi, R., *Introduzione a Minima moralia di Theodor W. Adorno*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Spitzer, L., *Linguistics and Literary History*, Princeton University press, Princeton 1948
- , *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di A. Schiaffini nel 1954 Laterza, Bari 1954.
- Starobinski, Jean, *1789: les emblemes de la raison*, Flammarion, Paris 1973 (tr. it. *1789, i sogni e gli incubi della ragione*, Garzanti, Milano 1981).
- Szondi, P., *Poésies et poétiques de la modernité: sur Mallarmé, Paul Celan, Walter Benjamin, Bertolt Brecht*, (a cura di) Mayotte Bollack, Presses universitaires de Lille, Lille 1981.
- Terreni, A., Turchetta, G., (a cura di), *Mettersi a bottega: Antonio Porta e i mestieri della letteratura: atti del Convegno, Università degli studi di Milano, Milano, 10 dicembre 2009*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2012.
- Testa, E. (a cura di), *Dopo la lirica: poeti italiani, 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.
- Todorov, T., (a cura di) *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, Paris 1965 (tr. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 1968<sup>6</sup>)

- Tomaševskij, B. V., *Teoria della letteratura*, traduzione di M. Di Salvo, Feltrinelli, Milano 1978.
- Tynjanov, J. N., *Gogol' i Dostoevskij (K teorii parodii)*, Petrograd 1921, poi in *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929 (tr. it. *Dostoevskij e Gogol' (per una teoria della parodia)*, in *Avanguardia e tradizione*, tr. it. di Sergio Leone, Dedalo libri, Bari 1968, p. 168 e ss.).
- , *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di Giovanni Giudici e di Ljudmila Kortikova, il Saggiatore, Milano 1968.
- , *O parodii*, in Id., *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva 1977, tr. it. a cura e con una nota di M. Di Salvo, *Sulla parodia*, in M. Bonafin (a cura di), *Dialettiche della parodia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1977, pp. 25-47.
- Ungaretti, G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969.
- , *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola e G. Radin, Mondadori, Milano 2010.
- Vetri, L., *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni sessanta*, edizioni del verri, Mantova 1984.
- Verbaro, C., (a cura di), «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*»: per Amelia Rosselli. *Atti del convegno, Università della Calabria, 13 dicembre 2006*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.
- , *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio. La dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16, 2013, pp. 7-19
- , *Pasolini: nel recinto del sacro*, Perrone, Roma 2017.
- Vittorini, E., *Gli anni del Politecnico: lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino 1977.
- , *Cultura e libertà: saggi, note, lettere da Il Politecnico e altre lettere*, Percorsi del 900', N. Aragno, Torino 2001.
- Viviani, C., *La voce inimitabile: poesia e poetica del Secondo Novecento*, Il melangolo, Genova 2004.
- Wachtel, M., *The development of Russian verse: meter and its meanings*, Cambridge University Press, New York-Cambridge 1998.
- Wellek, R., Warren A., *Theory of Literature*, Harcourt, Brace, New York 1949, (tr. it. P. L. Contessi, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, il Mulino, Bologna 1956).
- Zanzotto, A., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994.

- , *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999.
- Zumthor, P., *Pour une poétique de la voix*, «Poétique», vol. 40, décembre 1979, pp. 514-524.
- , *Introduction à la poésie orale*, Éd. du Seuil, Paris 1983.
- , *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Essais et conférences Collège de France, Presses Universitaires de France, Paris 1984.

## Indice dei nomi

- Abati, Velio, 10, 209, 341  
Abercrombie, David, 176  
Adorno, Theodor Wiesengrund, 5, 11, 15, 20, 67, 69, 70, 73, 80, 85, 86, 87, 93, 100, 101, 103, 107, 123, 136, 147, 213, 233, 272, 321, 421, 524  
Agamben, Giorgio, 17, 26, 27, 157, 227, 228  
Agosti, Stefano, 180  
Ajello, Nello, 25, 241  
Albertazzi, Silvia, 15  
Albright, Daniel, 349  
Alighieri, Dante, 93, 135, 158, 159, 251, 252, 254, 423, 434, 527  
Allason, Barbara, 503  
Allen, Donald, 346  
Amodio, Luciano, 24, 260  
Anastasio Sinaita, 443  
Anceschi, Luciano, 276, 334, 335, 336, 337, 338, 342, 344, 507  
Andreoli, Aldo, 192  
Annovi, Gian Maria, 393, 394  
Aragon, Louis, 107, 347, 470  
Arasse, Daniel, 38  
Ariosto, Ludovico, 446  
Aristotele, 33, 35, 36, 37  
Arnaut Daniel, 251  
Arrighi, Giovanni, 547  
Artaud, Antonin, 463  
Asor Rosa, Alberto, 14, 23, 25, 103, 105, 109, 115, 116, 117, 124, 125, 126, 147, 209, 442, 448, 491  
Auerbach, Erich, 24, 90, 157, 158, 159  
Bacchelli, Riccardo, 190, 191, 192  
Bacon, Francis (filosofo), 407  
Bacon, Francis (pittore), 362, 395  
Badini Confalonieri, Luca, 44  
Bailly, Jean Sylvain, 99  
Baldini, Rolando, 404  
Balestrini, Nanni, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 363, 370, 417  
Balicco, Daniele, 54, 96, 104, 106, 148, 173, 189, 298, 368, 373, 378, 408, 427, 436  
Bally, Charles, 20, 243  
Bandini, Fernando, 180, 302, 342  
Banfi, Antonio, 337  
Barbarant, Olivier, 347  
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 29, 153  
Barbieri, Daniele, 279  
Bardazzi, Giovanni, 44  
Barengi, Mario, 111, 293  
Barilli, Renato, 336  
Barth, Karl, 153, 157  
Barthes, Roland, 53, 72, 73, 119, 123, 507  
Bartók, Bela, 380

Basaglia, Franco, 237  
 Bassani, Giorgio, 142, 143, 144  
 Bateson, Gregory, 463  
 Battistini, Andrea, 405  
 Baudelaire, Charles, 69, 84, 135, 275, 407, 455, 463  
 Bazzocchi, Marco Antonio, 323, 325  
 Beccaria, Giulia, 44  
 Bechelloni, Giovanni, 136, 170, 224, 352  
 Bedeschi, Giuseppe, 349  
 Beethoven, Ludwig van, 123, 455  
 Bellocchio, Piergiorgio, 293, 295  
 Bellofiore, Riccardo, 140  
 Beltrami, Pietro G., 32, 254  
 Bene, Carmelo, 527, 528  
 Benini, Stefania, 384  
 Benjamin, Walter, 15, 16, 28, 29, 43, 49, 51, 57, 69, 81, 97, 168, 199, 253, 430, 432, 499, 512, 513, 522, 539, 540  
 Benveniste, Émile, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 62, 67, 93, 159, 160, 197, 209, 223, 318, 319, 371, 390, 419, 458, 507, 508, 524, 536  
 Berardinelli, Alfonso, 295  
 Berio, Luciano, 355  
 Bernini, Gian Lorenzo, 324  
 Bertinetto, Pier Marco, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 412, 413, 415, 421, 430, 479  
 Bertolucci, Attilio, 292, 417  
 Bertoni, Federico, 15  
 Betocchi, Carlo, 417  
 Billiani, Francesca, 299  
 Binni, Lanfranco, 173, 198  
 Blaise, Albert, 450  
 Bloch, Ernst, 61, 123, 461  
 Blok, Aleksandr Aleksandrovič, 351  
 Bo, Carlo, 120, 276  
 Boccuzzi, Céleste, 508  
 Bodei, Remo, 99, 434  
 Bohr, Niels, 349  
 Boisacq, Émile, 34, 35  
 Bolaño, Roberto, 65  
 Bologna, Sergio, 521, 522  
 Bonafin, Massimo, 248  
 Bonavita, Riccardo, 13, 19, 65, 66, 80, 97, 99, 142, 143, 144, 145, 189, 205, 208, 211, 249, 281, 300, 402, 404, 405, 439, 470  
 Bonincontro, Marilia, 84  
 Bonola, Gianfranco, 49  
 Bonola, Roberto, 349  
 Boulez, Pierre, 203  
 Bourassa, Lucie, 508  
 Bourdieu, Pierre, 19, 300, 402  
 Brăiloiu, Constantin, 283  
 Brecht, Bertolt, 15, 20, 24, 25, 28, 29, 43, 67, 129, 158, 178, 192, 199, 205, 226, 253, 275, 278, 371, 458, 463, 466, 468, 469, 470, 471, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 489, 491, 492, 496, 501, 503, 513, 519, 522, 547  
 Brentano, Clemens peud. di Clemens Wenzeslaus Brentano de La Roche, 476  
 Breton, André, 151, 152  
 Brissot, Jacques Pierre, 44  
 Brueghel il vecchio, Peter, 506  
 Buffoni, Franco, 515  
 Bumiller, Anna, 192

Buñuel, Luis, 362  
 Butcher, John, 376

Cagli, Corrado, 346  
 Calame, Claude, 33  
 Calenda, Corrado, 252  
 Calvino, Italo, 111, 293  
 Campana, Dino, 384  
 Cangiano, Mimmo, 316  
 Caproni, Giorgio, 254, 401  
 Caputo, Francesca, 377, 379, 385  
 Caravaggio, pseud. di Michelangelo Merisi, 488  
 Carbognin, Francesco, 185  
 Cardarelli, Vincenzo, 179  
 Carducci, Giosuè, 192, 428  
 Carosso, Luigi, 56  
 Carpita, Chiara, 379, 380, 386, 388, 389  
 Carrara, Giuseppe, 228  
 Cases, Cesare, 67, 71, 73, 74, 77, 79, 83, 84, 89, 147, 167, 168, 174, 270, 271, 498, 503, 506  
 Cassola, Carlo, 38  
 Castellana, Riccardo, 155, 416  
 Castellani, Carlotta, 346, 349  
 Castellani, Enrico, 358  
 Cataldi, Pietro, 25, 173  
 Catullo, Gaio Valerio, 298  
 Cavarero, Adriana, 317, 318, 386  
 Cecchi, Emilio, 339  
 Celan, Paul, 65  
 Cepraga, Dan Octavian, 283, 284, 285  
 Cervoni, Aurélia, 437  
 Chantraine, Pierre, 33

Cherchi, Grazia, 295  
 Chiarloni, Anna, 477, 491  
 Chruščëv, Nikita Sergeevič, 139  
 Ciccuto, Marcello, 436  
 Claudel, Paul, 265, 275  
 Cohen, Jean, 531, 532  
 Colangelo, Stefano, 22, 60, 174, 358, 362, 363, 364  
 Condorcet, Nicolas de, 44  
 Contessi, Pier Luigi, 219  
 Contini, Gianfranco, 190, 191  
 Cortellessa, Andrea, 53, 185, 356, 376  
 Coxeter, Harold, 349  
 Creeley, Robert, 346  
 Crispolti, Enrico, 464  
 Croce, Benedetto, 89, 159, 506  
 Crotti, Ilaria, 142  
 Curi, Fausto, 29, 336, 353, 362

Daino, Luca, 65, 142, 144  
 Dal Bianco, Stefano, 180, 230  
 Dalí, Salvador, 362  
 Dalmas, Davide, 19, 66, 153, 306, 467, 468  
 David, Jacques-Louis, 99, 100, 126  
 Davoli, Ninetto (Giovanni), 314  
 De Filippis, Mavi, 469  
 De Lattre de Tassigny, Jean-Marie, 44  
 De Laude, Silvia, 139, 293, 306, 324, 325, 378  
 De Libero, Libero, 179  
 De Luca, Bernardo, 22, 170, 190, 204, 283, 284  
 De March, Silvia, 377

De Marchi, Pietro, 83  
 De Martino, Carmine, 454  
 De Martino, Ernesto, 20, 25, 102, 264,  
 267, 268, 269, 270, 271, 285, 331,  
 387, 428, 445, 450  
 De Robertis, Giuseppe, 339  
 Debenedetti, Giacomo, 339  
 Del Frà, Lino, 444  
 Del Tedesco, Enza, 142  
 Delamier, Catherine, 33  
 Della Corte, Francesco, 298  
 Della Terza, Dante, 157  
 Della Volpe, Galvano, 76  
 Democrito, 35, 318, 508  
 Desideri, Fabrizio, 69  
 Desogus, Paolo, 316  
 Dessons, Gérard, 37, 38, 394, 420, 508,  
 512, 535  
 Di Girolamo, Costanzo, 29, 192, 193,  
 194  
 Di Salvo, Maria, 248  
 Diaco, Francesco, 22, 97, 98, 154, 239,  
 252, 442  
 Diodati, Giovanni, 158  
 Duhaime, Douglas, 348, 349  
 Duncan, Robert, 336  
 Dürer, Albrecht, 30, 437  
 Dutschke, Rudi, 456, 457  
  
 Eckermann, Johann-Peter, 479  
 Edison, Thomas Alva, 149  
 Einstein, Albert, 348, 349  
 Eliot, Thomas Stearns, 57, 149, 349  
  
 Éluard, Paul, 24, 52, 68, 79, 107, 189,  
 205, 217, 255, 275, 311, 429, 440,  
 463, 470, 472, 473, 474  
 Enrico VII di Lussemburgo, 135  
 Enzensberger, Hans Magnus, 463, 482,  
 483  
 Eraclito di Efeso, 508  
 Esposito, Roberto, 335  
 Euripide, 35  
  
 Fabbri, Paolo, 31  
 Falcetto, Bruno, 111, 293  
 Fantappiè, Irene, 19, 66, 306, 410, 465,  
 466, 467, 480, 484  
 Fellin, Armando, 328  
 Fellini, Federico, 25  
 Ferrata, Giansiro, 276  
 Ferretti, Gian Carlo, 273, 276, 299, 300  
 Fichera, Gabriele, 316  
 Fini, Carlo, 16, 195, 406, 426, 436, 442,  
 469, 494, 526  
 Fisher, Mark, 152  
 Flavio Giuseppe, 99, 520  
 Flora, Francesco, 339  
 Folena, Gianfranco, 465  
 Ford, Henry, 149  
 Foucault, Michel, 17, 31  
 Fourier, Charles, 139  
 Francucci, Federico, 366  
 Frasca, Gabriele, 250, 253  
 Fréchet, Maurice René, 380  
 Frénaud, André, 463  
 Freud, Sigmund, 270  
 Friedlander, Benjamin, 346

- Friedrich, Hugo, 275, 276, 278, 286, 300, 336, 471
- Frye, Northrop, 129
- Gadda, Carlo Emilio, 339
- Gagàrin, Jurij Alekseevič, 292
- Gambetti, Giacomo, 314
- Ganni, Enrico, 28, 512, 540
- Garboli, Cesare, 329, 330
- Garofalo, Damiano, 367
- Gasparov, Michail Leonovič, 29, 176, 187, 243
- Gatto, Marco, 316, 427
- Gaunt, Simon, 433
- Giovannetti, Paolo, 21, 22, 176, 181, 185, 186, 188, 190, 192, 198, 228, 252, 303, 309, 357, 363
- Giovanni (Evangelista), 161
- Giovannuzzi, Stefano, 187, 375, 376, 380
- Giudici, Giovanni, 379, 417
- Giuliani, Alfredo, 21, 29, 187, 304, 333, 334, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 370, 371
- Godard, Jean-Luc, 323
- Goethe, Johann Wolfgang (von), 25, 56, 57, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 110, 111, 113, 167, 199, 229, 230, 253, 259, 271, 407, 459, 461, 463, 465, 476, 479, 491, 492, 499, 501, 503, 523
- Goldmann, Lucien, 20, 24, 67, 73, 249, 260, 261, 262, 263, 265
- Góngora, Luis de, 407
- Gor'kij, Maksim pseud. di Aleksej Maksimovič Peškov, 123
- Grag nolati, Manuele, 21, 294, 317
- Gramsci, Antonio, 307, 316, 326
- Grana, Giovanni, 228
- Gregori, Elisa, 157
- Grignani, Maria Antonietta, 416
- Groethuysen, Bernard, 283
- Grosser, Jacopo, 362, 363
- Grouchy, Sophie de, 44
- Guglielmi, Giuseppe, 336
- Guglielmi, Guido, 97
- Guiducci, Armanda, 287
- Guiducci, Roberto, 287
- Guiraud, Pierre, 240
- Guyaux, André, 437
- Halle, Morris, 436
- Hamill, Pete, 452
- Harrison, Roberto Pogue, 389
- Harvey, David, 141
- Hausmann, Georges Eugène, 135
- Haydn, Franz Joseph, 244
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 20, 26, 67, 79, 111, 254, 255, 541
- Heine, Heinrich, 463
- Hergott, Fabrice, 362
- Hölderlin, Johann Christian Friedrich, 26, 455, 476, 502
- Hopkins, Gerard Manley, 275, 419, 507
- Horkheimer, Max, 233, 272, 524
- Huchel, Peter, 463
- Huillet, Danièle, 136, 137, 138, 536
- Husserl, Edmund, 337
- Hytier, Jean, 438

Iddon, Martin, 355  
 Inglese, Andrea, 228, 417  
 Ippoliti, Francesca, 22  
 Isella, Dante, 447  
 Isselstein, Ursula, 477, 491  
 Jachia, Paolo, 10, 154, 377, 442  
 Jacob, Max, 463  
 Jakobson, Romàn Òsipovič, 59, 507, 545  
 Jameson, Fredric, 426, 427, 432, 545  
 Jarry, Alfred, 463  
 Joyce, James, 129  
 József, Attila, 275, 463  
  
 Kafka, Franz, 466  
 Kant, Immanuel, 261, 510  
 Kay, Sarah, 433  
 Keyser, Samuel Jay, 436  
 Kierkegaard, Søren, 153, 311  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 192  
 Kommerell, Max, 26  
 Kraus, Karl, 463  
 Krumm, Ermanno, 338, 339  
  
 Ladmiraal, Jean-René, 467, 512  
 LaDrière, James Craig, 177, 181, 212, 221, 345, 458  
 Lassaigne, Jacques, 283  
 Lausberg, Heinrich, 279, 421, 539  
 Lavezzi, Gianfranca, 176, 181, 186, 188, 190, 192, 198, 252, 303, 309, 357  
 Lavieri, Antonio, 467, 512  
 Lawton, Paul, 113, 168, 246, 493  
  
 Le Goff, Jacques, 96, 430  
 Lefevère, André, 410  
 Leiser, Ruth, 24, 29, 43, 192, 205, 226, 463, 465  
 Lenin, Nikolaj pseud. di Vladimir Il'ič Ul'janov, 123, 136, 215, 242, 291, 352, 521, 543  
 Lenzini, Luca, 9, 10, 49, 66, 67, 102, 106, 131, 140, 192, 298, 314, 403, 407, 450, 451, 452, 459, 480, 481, 482, 506, 507  
 Leonardo da Vinci, 38, 437  
 Leonetti, Francesco, 131, 273, 330  
 Leopardi, Giacomo, 453, 455, 533  
 Leopizzi, Marcella, 508  
 Leucippo, 35  
 Lindenberg, Judith, 73  
 Lisiàt (Athos Iovi), 403, 404  
 Lloyd James, Arthur, 176, 191  
 Loi, Franco, 395  
 Lorenzini, Niva, 359, 371  
 Loreto, Antonio, 228, 376  
 Lowth, Robert, 520  
 Lu Hsün (Zhou Shuren), 60  
 Lucrezio Caro, Tito, 159, 318, 328  
 Lukács, György, 15, 20, 22, 29, 67, 73, 74, 77, 79, 89, 111, 119, 123, 261, 300, 349, 423  
 Luperini, Romano, 17, 20, 48, 49, 144, 155, 263, 294, 298, 403, 416  
 Lutero, Martin, 519, 522  
 Luzi, Mario, 339, 418, 522  
  
 Machado, Antonio, 275  
 Maenza, Rino, 527

- Magrini, Giacomo, 295, 426, 443, 444, 506
- Majakovskij, Vladímir Vladímirovič, 263, 351
- Malebranche, Nicolas, 214, 425
- Mallarmé, Stéphane, 26, 230, 238, 275, 336
- Manacorda, Giuliano, 25
- Manara, Matilde, 483
- Mandel'stam, Osip Èmil'evič, 93, 126, 197, 209, 256, 434, 543
- Manfredi, Anna, 254, 311
- Manganaro, Andrea, 155
- Mangini, Cecilia, 444
- Mann, Thomas, 149
- Mannino, Vincenzo, 304, 305, 316
- Manzoni, Alessandro, 43, 44, 45, 46, 55, 56, 88, 183, 184, 354
- Mao Tse-tung, 54, 141, 530
- Marazzini, Claudio, 254
- Marchesini, Matteo, 10
- Marcuse, Herbert, 51, 80, 81, 95, 96, 104, 122, 123, 171, 271, 281
- Mari, Lorenzo, 316
- Marker, Chris, 367
- Martin, Serge, 30
- Martin-Dauch, Joseph, 126
- Marucci, Marianna, 10, 298
- Marx, Karl, 13, 67, 84, 90, 122, 140, 230, 261, 264, 266, 270, 272, 287, 402, 404, 443, 447, 479, 521, 543
- Masi, Edoarda, 54, 158
- Massari, Paolo, 56
- Mathieu, Carlo, 157
- Matteucci, Giovanni, 69
- Matthiessen, Francis Otto, 67
- Mattioli, Emilio, 152, 506, 508
- Mauruzj, Mauro, 239, 242
- Mazzoni, Guido, 69, 171, 295, 401, 402, 403, 404, 405, 407
- Menci, Francesca, 154
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 9, 12, 13, 14, 18, 22, 23, 29, 52, 53, 54, 68, 78, 80, 83, 94, 155, 156, 178, 190, 206, 222, 229, 244, 247, 249, 250, 253, 254, 257, 291, 338, 365, 376, 378, 386, 402, 411, 416, 420, 421, 467, 469, 470, 471, 473, 488, 491, 494, 496, 498, 526, 544
- Menichetti, Aldo, 183, 184, 190, 191, 193, 195, 196, 251
- Merleau-Ponty, Maurice, 20, 24, 425, 427, 428, 437, 453, 454, 457, 458
- Mesa, Giuliano, 187, 417
- Meschonnic, Henri, 5, 25, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 58, 62, 126, 159, 197, 198, 199, 209, 221, 228, 230, 265, 394, 418, 419, 420, 446, 447, 458, 459, 466, 467, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 520, 521, 524, 525, 535, 536, 537, 543
- Michaux, Henri, 283
- Michelstaedter, Carlo, 123
- Michon, Pascal, 30
- Miegge, Giovanni, 157
- Mila, Massimo, 193
- Milone, Federico, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 363, 370
- Milton, John, 401, 407, 436, 463, 466, 517
- Mondello, Elisabetta, 301
- Montale, Eugenio, 186, 384, 416, 457, 466, 470

Moore Jr., Barrington, 95  
 Morante, Elsa, 103, 294  
 Morin, Edgar, 72  
 Moroni, Mario, 376  
 Morpurgo-Tagliabue, Guido, 160  
 Mounin, Georges, 506  
 Mughini, Giampiero, 404  
 Munk, Andrzej, 366, 367, 368  
 Münzer, Thomas, 22  
 Muscetta, Carlo, 25  
  
 Naldini, Nico, 131, 293, 302, 342  
 Nava, Giuseppe, 73, 448  
 Nekrasov, Nikolaj Alekseevič, 248  
 Nencini, Elisabetta, 10, 73  
 Nenni, Pietro, 306, 360  
 Nesper, Marina, 176  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 69, 139, 368, 430  
 Nono, Luigi, 355  
 Norberg, Dag, 344  
 Novalis, pseud. di Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 167  
 Noventa, Giacomo, 66, 106, 468, 469, 476  
  
 Ó Ceallacháin, Éanna, 298  
 Olbrechts-Tyteca, Lucie, 12  
 Olivetti, Adriano, 184  
 Olson, Charles, 177, 336, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 357, 388  
 Omero, 520  
 Orazio Flacco, Quinto, 216, 217, 452  
  
 Orecchio, Davide, 291  
 Orelli, Giorgio, 83, 417  
 Ossola, Carlo, 29, 132  
 Ostolopov, Nikolai Fedorovich, 247  
  
 Paccagnella, Ivano, 157  
 Paci, Enzo, 436  
 Pagliarani, Elio, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 363, 370, 383, 418, 519, 522  
 Pagnanelli, Remo, 133, 143  
 Pampaloni, Geno (Agenore), 184  
 Pancrazi, Pietro, 339  
 Panofsky, Erwin, 30, 32, 249  
 Panzieri, Raniero, 295, 296  
 Paolo di Tarso, 153, 157, 158  
 Pareyson, Luigi, 237  
 Partesana, Ezio, 95  
 Pascal, Blaise, 261  
 Pascoli, Giovanni, 428  
 Pasolini, Pier Paolo, 10, 23, 25, 102, 130, 131, 139, 140, 143, 169, 179, 192, 207, 208, 210, 212, 236, 237, 242, 249, 254, 276, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 333, 335, 340, 341, 342, 360, 364, 378, 379, 380, 382, 386, 394, 407, 412, 418, 439, 445, 522  
 Passannanti, Erminia, 442, 448  
 Paterson, Thomas, 295  
 Paulhan, Jean, 283  
 Pavese, Cesare, 67, 184, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 204, 220, 304, 309, 486

Pazzaglia, Mario, 29  
 Peluso, Sabatino, 10  
 Perelman, Chaïm, 12  
 Perlini, Tito, 123  
 Petrarca, Francesco, 112, 251, 411, 453  
 Pichois, Claude, 135  
 Pietropaoli, Antonio, 29  
 Piga, Emanuela, 15  
 Pike, Kenneth, 176  
 Pinchera, Antonio, 29, 358  
 Pinotti, Andrea, 28, 512  
 Pio XII (Eugenio Maria Giuseppe Pacelli), 44  
 Platen-Hallermünde, August (von), 192  
 Platone, 33, 36, 209, 508, 513  
 Podda, Fabrizio, 23, 51, 428, 497, 525  
 Pontani, Filippo Maria, 465  
 Porta, Antonio pseud. di Leo Paolazzi, 21, 333, 336, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 376, 377, 391, 392, 417, 495  
 Pound, Ezra, 336, 349  
 Poussin, Nicolas, 436  
 Praloran, Marco, 32, 33  
 Pratolini, Vasco, 24, 79  
 Pretagostini, Roberto, 33  
 Prete, Antonio, 498  
 Proust, Marcel, 16, 45, 56, 98, 214, 425, 431, 432, 463, 469  
 Quasimodo, Salvatore, 179, 194  
 Queneau, Raymond, 463  
 Quintiliano, Marco Fabio, 159  
 Raboni, Giovanni, 23, 53, 56, 57, 58, 143, 189, 227, 228, 229, 355, 469, 480, 500  
 Racine, Jean, 217, 262, 264, 265, 388, 389  
 Radin, Giulia, 132  
 Raffaeli, Massimo, 144, 145  
 Raimondi, Luca, 15  
 Ranchetti, Michele, 49  
 Rankine, Claudia, 228  
 Rappazzo, Felice, 10, 47, 259  
 Ravera, Marco, 237  
 Reagan, Ronald Wilson, 141  
 Récamier, Jeanne Françoise Julie Adélaïde Bernard, 99  
 Reccia, Alessandra, 155, 157  
 Remotti, Francesco, 390  
 Renello, Gian Paolo, 417  
 Ricorda, Ricciarda, 142  
 Riediger, Hellmut, 28, 512, 540  
 Rilke, Rainer Maria, 275, 463  
 Rimbaud, Arthur, 123, 275, 336, 384, 437, 463  
 Ripellino, Angelo Maria, 197  
 Risset, Jacqueline, 336, 506  
 Risso, Erminio, 98, 334  
 Romanò, Angelo, 273  
 Rossanda, Rossana, 528  
 Rosselli, Amelia, 21, 25, 182, 187, 218, 333, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394  
 Rosselli, Carlo, 386  
 Rosselli, Nello, 386  
 Roversi, Roberto, 131, 273, 330, 442

Russo, Luigi, 339  
  
 Said, Edward Wadie, 95  
 Salinari, Carlo, 25  
 Sandoz, Claude, 35  
 Sanguineti, Edoardo, 308, 334, 336, 350, 354, 355, 356, 359, 360, 361, 362, 363, 370, 376, 418, 522  
 Santarone, Donatello, 158, 159, 239, 242, 444  
 Sartre, Jean-Paul, 51, 424  
 Scalia, Gianni, 273  
 Sceab, Moammed, 246  
 Schiaffini, Alfredo, 71  
 Schiavetti, Fernando, 192  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich (von), 15, 78, 79, 80, 122, 287, 402, 423  
 Schleiermacher, Friedrich, 506  
 Schmidt, Alfred, 140  
 Schmitt, Jean-Claude, 30, 37  
 Scholem, Gershom, 505  
 Schweppenhäuser, Hermann, 28, 512, 540  
 Sciascia, Salvatore, 139  
 Sciolla, Loredana, 73  
 Scipione, pseud. di Gino Bonichi, 384  
 Scotti, Mariamargherita, 298, 312  
 Scotto, Fabio, 508  
 Seferis, Giorgio, 465  
 Segre, Cesare, 59, 170, 175, 378  
 Sereni, Vittorio, 54, 142, 144, 187, 295, 296, 329, 417, 418, 447, 466, 498, 522  
 Seyès, Emmanuel Joseph, 44  
 Shakespeare, William, 81, 132  
 Shelley, Percy Bysshe, 455  
 Siciliano, Enzo, 392, 417  
 Silone, Ignazio, 192, 306  
 Simonetti, Gianluigi, 436  
 Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de, 44  
 Sisto, Michele, 19, 66, 306, 410, 466, 467  
 Siti, Walter, 15, 16, 139, 195, 258, 259, 293, 294, 295, 302, 304, 305, 306, 324, 325, 342, 378, 412, 436  
 Šklovskij, Viktor Borisovič, 255  
 Sofocle, 35  
 Soldani, Arnaldo, 249  
 Solmi, Renato, 57, 67, 97, 147, 168, 321, 522  
 Solmi, Sergio, 417  
 Somaini, Antonio, 28, 512  
 Spagnoletti, Giacinto, 379  
 Spinoza, Baruch, 240  
 Spitzer, Leo, 24, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 93, 111, 113, 127, 142, 229, 262, 515  
 Starobinski, Jean, 99, 100, 126, 293  
 Steffin, Margarete, 463  
 Stein, Gertrude, 389  
 Steiner, George, 505, 506  
 Stolterfoht, Ulf, 401  
 Straub, Jean-Marie, 136, 137, 138, 536, 537  
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič, 253  
 Sweezy, Paul Marlor, 50  
 Tagliaferri, Aldo, 344, 346

Tal, Kalì, 386  
 Talamo, Roberto, 257  
 Tandello, Emmanuela, 375  
 Tasso, Torquato, 56, 446  
 Tavani, Giuseppe, 37  
 Tenco, Luigi, 258  
 Terenzio Afro, Publio, 159  
 Terracini, Benvenuto Aronne, 506  
 Terreni, Alessandro, 371  
 Thatcher, Margaret, 141  
 Thibon, Gustave, 214  
 Thomas, Dylan, 336  
 Thow, Diana, 393  
 Tiedemann, Rolf, 28, 512, 540  
 Tinacci, Valentina, 10, 298, 408  
 Tinelli, Giacomo, 15  
 Tirinato, Maria Vittoria, 10, 81, 480,  
 499, 506, 507, 522, 523  
 Togliatti, Palmiro Michele Nicola, 94,  
 314  
 Tomaševskij, Boris Viktorovič, 20, 219  
 Tommaseo, Niccolò, 191, 418, 522  
 Totò, pseud. di Antonio de Curtis, 314  
 Turchetta, Gianni, 371  
 Tynjanov, Jurij Nikolaevič, 247, 248,  
 257  
 Ulrych, Margherita, 410  
 Unamuno, Miguel de, 275  
 Ungaretti, Giuseppe, 132, 179, 194, 246,  
 247, 248, 250, 257, 283, 418, 451,  
 501  
 Valery, Paul, 237, 238, 239, 240, 241,  
 242, 286, 438  
 Vallejo, César, 275  
 van Dijk, Teun Adrianus, 59, 79  
 Vecchi, Vania, 404  
 Vegliante, Jean-Charles, 22, 393  
 Venanzio Fortunato, 540  
 Venturini, Monica, 377  
 Venuti, Roberto, 498  
 Verbaro, Caterina, 318, 319, 322, 323,  
 324  
 Verga, Giovanni, 354  
 Vetri, Lucio, 336, 338  
 Vidal-Naquet, Pierre, 99  
 Villalta, Gian Mario, 180  
 Vitez, Antoine, 265  
 Vitruvio Pollione, Marco, 160  
 Vittorini, Elio, 295, 296  
 Vittorino, Gaio Mario, 344  
 Viviani, Cesare, 11, 12, 13  
 Volponi, Paolo, 179  
 Voronca, Ilarie, 283  
 Wachtel, Michael, 29, 30, 210, 211, 236,  
 243, 244  
 Warren, Austin, 20, 26, 177, 218, 219,  
 224  
 Weil, Simone, 214, 215, 217, 425  
 Wellek, René, 20, 26, 177, 218, 219, 224  
 Wettstein, Jacques, 433  
 Whitman, Walt, 348  
 Williams, William Carlos, 349  
 Wilson, Edmund, 67  
 Wittgenstein, Ludwig, 5

Wolff, Robert Paul, 95

Zabban, Giorgina, 393

Zampa, Giorgio, 416

Zanzotto, Andrea, 16, 17, 179, 180, 182,  
183, 184, 185, 187, 209, 301, 302,  
341, 364, 389, 395, 418

Zava, Alberto, 142

Zenone di Elea, 16

Zinato, Emanuele, 15, 55, 56, 154, 436

Zingone, Alexandra, 436

Žižek, Slavoj, 141

Zumthor, Paul, 458, 532, 533, 534, 535,  
536

## Ringraziamenti

A conclusione di questo lavoro, desidero innanzitutto ringraziare il «Centro Studi Franco Fortini» dell'Università di Siena per avermi dato la possibilità di consultare le carte già organizzate con scrupolo da Fortini nei suoi inverni a Fieravecchia. Il mio ringraziamento va in particolare a Elisabetta Nencini, per la sua disponibilità e pazienza, e a Luca Lenzini, che mi ha concesso più di una volta la generosità di un confronto e mi ha fornito materiali e aneddoti utili ad arricchire questa ricerca.

Un ringraziamento speciale a Daniele Balicco, Marco Antonio Bazzocchi, Stefano Colangelo, Manuele Gragnolati e Antonio Montefusco, che più di una volta hanno accolto i miei dubbi e ascoltato le mie domande, indirizzandomi verso nuove strade e punti di osservazione impossibili altrimenti da raggiungere. Ringrazio inoltre i miei colleghi dell'ELCI, l'Equipe Littérature et Culture Italiennes di Sorbonne Université.

Questi tre anni di lavoro non sarebbero stati possibili senza il dialogo costante, il supporto e l'amicizia di: Riccardo Antoniani, Marine Aubry-Morici, Margaux Bastien, Stefania Caristia, Giuseppe Carrara, Letizia Colopi, Maria Conte, Silvia Cucchi, Ludovica del Castillo, Carla De Nardin, Vito Di Battista, Alessandro Fiorillo, Giuseppe Andrea Liberti, Filippo Milani, Marco Mongelli, Chiara Nifosi, Elena Sbrojavacca, Grazia Scocca, Veronica Tabaglio, Gaia Tomazzoli, Martina Vischetti. Nei momenti passati insieme a Parigi, a Venezia e a Bologna, più di una volta ho creduto con loro «meno sconsiderata la speranza».

Ringrazio infine i miei genitori, per la fiducia e il sostegno di sempre. E soprattutto Federica, che nell'ordine e nel disordine si muove verso la sua «gioia avvenire». Anche a lei questa tesi è dedicata.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO**

**DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'**

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto ... ANDREA AGLIOZZO .....

nato.. a ... CATANIA ..... (prov. .CT.. ) il ... 05/05/1990 .....

residente a ... SAN TEODORO ..... in ... VIA DEGLI ANGELI ..... n. 86..

Matricola (se posseduta) ... 956242 ..... Autore della tesi di dottorato dal titolo:  
MUTARSI IN ALTRA VOCE. FUNZIONI DELLA METRICA NELL'OPERA DI FRANCO FORTINI .....

Dottorato di ricerca in ... ITALIANISTICA .....

(in cotutela con ... SORBONNE UNIVERSITÉ .....

Ciclo ... XXXI .....

Anno di conseguimento del titolo ... 2019 .....

**DICHIARO**

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via Internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie;

Data 11/12/2018

Firma 

## NON AUTORIZZO

l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto la tesi depositata per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca.

## DICHIARO

- 1) che la tesi, in quanto caratterizzata da vincoli di segretezza, non dovrà essere consultabile on line da terzi per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca;
- 2) di essere a conoscenza del fatto che la versione elettronica della tesi dovrà altresì essere depositata a cura dell'Ateneo presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze dove sarà comunque consultabile su PC privi di periferiche; la tesi sarà inoltre consultabile in formato cartaceo presso l'Archivio Tesi di Ateneo;
- 3) di essere a conoscenza che allo scadere del dodicesimo mese a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca la tesi sarà immessa in rete e comunicata al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto.

Specificare la motivazione:

- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e/o informazioni sensibili dell'Università Ca' Foscari di Venezia.
- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e informazioni di enti esterni o aziende private che hanno partecipato alla realizzazione del lavoro di ricerca relativo alla tesi di dottorato.
- dichiaro che la tesi di dottorato presenta elementi di innovazione per i quali è già stata attivata / si intende attivare la seguente procedura di tutela:

.....;

Altro (specificare):

ACCORDI DI PUBBLICAZIONE

.....

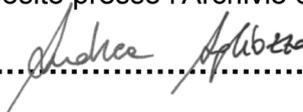
.....

.....

A tal fine:

- dichiaro di aver consegnato la copia integrale della tesi in formato elettronico tramite auto-archiviazione (upload) nel sito dell'Università; la tesi in formato elettronico sarà caricata automaticamente nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, dove rimarrà non accessibile fino allo scadere dell'embargo, e verrà consegnata mediante procedura telematica per il deposito legale presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 11/12/2018 .....

Firma  .....

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta.

Firma del dipendente addetto .....

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.

## Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Andrea Agliozzo      matricola: 956242

Dottorato: Dottorato di ricerca in Italianistica

Ciclo: 31°

Titolo della tesi : Mutarsi in altra voce. Funzioni della metrica nell'opera di Franco Fortini

La ricerca propone uno studio della nozione di «metrica» nell'opera poetica e saggistica di Franco Fortini, estendendo la riflessione estetica all'etica e alla politica. Il lavoro si articola sulle diverse declinazioni della coppia *metrica e biografia*, utilizzata da Fortini come titolo di una poesia pubblicata su «Officina» nel 1955 e di una conferenza discussa presso l'Università di Ginevra nel 1980; le due date definiscono i termini cronologici della ricerca. La tesi è strutturata in tre parti. Nella prima vengono esaminati i concetti chiave del percorso poetico e intellettuale di Fortini – storia, letteratura, forma e figura – nelle diverse accezioni che assumono lungo la traiettoria biografica dell'autore. La seconda analizza i saggi sulla metrica della fine degli anni Cinquanta, verificando il nesso «libertà-necessità» sullo sfondo della dialettica tra individuo e collettività. La seconda parte ospita inoltre un confronto con la teoria del verso e la pratica compositiva di Pasolini, dei *Novissimi* e di Amelia Rosselli; nonché un'indagine “antropologica” del rapporto «metro-ritmo» sviluppata a partire dal lavoro di Ernesto De Martino. La terza e ultima parte espone i limiti di una metrica in quanto “misura aritmetica”, verificando la riflessione sulla forma alla luce della critica del ritmo di Henri Meschonnic confrontata con il lavoro di traduzione di Fortini, il cui studio permette di valutare l'impatto dei modelli di Brecht e di Goethe sulle scelte formali dell'autore.

The research investigates the notion of “metrics” in Franco Fortini's work, extending aesthetic inquiry to ethics and politics. The work is based on the different variations of the couple *metrics and biography*, used by Fortini as a title for both a poem published in «Officina» in 1955 and a conference paper presented at the University of Geneva in 1980; these dates set the time span of the research. The thesis is composed of three parts. The first examines the key concepts of Fortini's poetic and intellectual path - history, literature, form and figure - in the different meanings that they assume along his biographical trajectory. The second part analyses the essays concerned metrics and stylistic criticism of the late 1950s, verifying the relationship between freedom and necessity in a dialectic between the individual and the community. The second part also hosts a confrontation with the theory of verse and compositional practice of Pasolini, the *Novissimi* and Amelia Rosselli. The third and last part shows the limits of a metric conceived as an «arithmetic measure»: in order to delve into the theory of form, I confront Meschonnic's critique of rhythm with Fortini's translations. The study of these latter allows us to estimate the impact of models such as Brecht and Goethe on the formal choices of the author.

Cette recherche se propose d'étudier la notion de « métrique » au sein de l'œuvre poétique et critique de Franco Fortini. Ce concept fera l'objet d'une analyse esthétique croisée aux domaines de l'éthique et de la politique. Le travail s'articule autour des différentes significations du concept de *métrique* et *biographie*, couple utilisée par Fortini comme titre d'un poème publié dans « Officina » en 1955 et d'une conférence présentée à l'Université de Genève en 1980. Ces deux dates circonscrivent les termes chronologiques de notre recherche. La thèse se structure en trois parties. La première introduit les concepts clés du parcours poétique et intellectuel de Fortini – à savoir histoire, littérature, forme et figure – analysés selon leurs différentes significations dans le parcours biographique de l'auteur. La seconde prend en compte les essais sur la métrique publiés vers la fin des années Cinquante, en vérifiant le lien entre « liberté » et « nécessité » à la lumière de la dialectique entre individu et collectivité. Cette partie tisse aussi une comparaison entre la théorie du vers et la pratique de composition chez Pasolini, les *Novissimi* et Amelia Rosselli. La troisième et dernière partie, enfin, expose les limites d'une métrique conçue comme « mesure arithmétique », en vérifiant la réflexion sur la forme à la lumière de la critique du rythme d'Henri Meschonnic, comparée au travail de traduction de Fortini. L'étude de ce rapport permet ainsi d'évaluer l'impact des modèles de Brecht et de Goethe sur le choix formel de l'auteur.

Firma dello studente

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Andrea Appello", written over a horizontal line.