

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

Foglio di via e altri versi
di Franco Fortini.
Edizione critica e commentata

Candidato: Dott. Bernardo De Luca

Tutore: Prof. Andrea Mazzucchi

Cotutore: Prof. Antonio Saccone



Napoli 2016

INDICE

Introduzione	p. 5
Nota al testo	p. 35
Abbreviazioni bibliografiche	p. 51
<i>Foglio di via e altri versi</i> . Edizione critica e commentata	p. 71
<i>E questo è il sonno, edera nera, nostra</i>	p. 72
GLI ANNI	p. 77
<i>La città nemica</i>	p. 78
<i>Quando</i>	p. 83
<i>Oscuramento</i>	p. 87
<i>Se sperando</i>	p. 89
<i>Italia 1942</i>	p. 94
<i>Varsavia 1939</i>	p. 100
<i>Varsavia 1944</i>	p. 105
<i>Coro di deportati</i>	p. 111
<i>Valdossola</i>	p. 118
<i>Per un compagno ucciso</i>	p. 123
<i>Canto degli ultimi partigiani</i>	p. 128
<i>Manifesto</i>	p. 132
ELEGIE	p. 136
<i>Cinque elegie brevi – I.</i>	p. 138
<i>II.</i>	p. 143
<i>III.</i>	p. 145
<i>IV.</i>	p. 146
<i>V.</i>	p. 147
<i>Di Natale</i>	p. 149
<i>Di Porto Civitanova</i>	p. 153
<i>Di Maiano</i>	p. 159
<i>Di Palestrina</i>	p. 165
<i>Di Vallecrosia</i>	p. 169
<i>Sulla via di Foligno</i>	p. 175
<i>Tomba di Vetulonia</i>	p. 178
<i>Della Sihltal</i>	p. 183
<i>vice veris</i>	p. 190
ALTRI VERSI	p. 195
<i>Foglio di via</i>	p. 196
<i>La rosa sepolta</i>	p. 201

<i>Lettera</i>	p. 205
<i>Sonetto</i>	p. 212
<i>Strofe</i>	p. 218
<i>Per una cintura perduta nel bosco</i>	p. 221
<i>La buona voglia</i>	p. 224
<i>Sagezza</i>	p. 229
<i>La tempesta</i>	p. 233
<i>Rivolta agraria</i>	p. 237
<i>Consigli al morto – I.</i>	p. 240
<i>II.</i>	p. 243
<i>Canzone per bambina</i>	p. 245
<i>Imitazione del tasso</i>	p. 250
<i>Coro dell'ultimo atto</i>	p. 253
Appendice I. <i>Nota</i> (1946) e <i>Prefazione</i> (1967)	p. 257
Appendice II. Testi inseriti a partire da FV67	p. 264
Appendice III. <i>Chants du mort (folklore roumain)</i>	p. 274

*A Chiara e Matilde,
e alla “gioia avvenire”*

INTRODUZIONE

1. Foglio di via ovvero la poesia dell'evento

Foglio di via e altri versi viene pubblicato la prima volta nel 1946; raccoglie testi scritti dal 1938 al 1945, un arco cronologico segnato da uno degli eventi collettivi più tragici della storia contemporanea: la Seconda guerra mondiale. La maggioranza delle poesie fu composta negli anni di guerra, quando il soldato Fortini, chiamato alle armi nel luglio del 1941, fu prima di stanza a Milano, poi, dopo l'Armistizio dell'8 settembre, in fuga nella Svizzera neutrale, definita dallo stesso Fortini un «rifugio della libertà».

Nei campi di accoglienza per gli espatriati, il giovane soldato e poeta matura le scelte di una vita e scrive i versi del suo primo libro organico di poesia (e, più in generale, primo libro della sua lunga ed eterogenea attività letteraria). Nella casa di Alberto Fuhrmann, pastore valdese che accoglie il giovane rifugiato, Fortini compone molte delle liriche di *Foglio di via* e vive quella che con le sue stesse parole è definibile come «una vera seconda università, un momento straordinario»¹. Qui, infatti, conosce numerosi intellettuali europei, come lui in fuga dall'assedio hitleriano, e si apre alle suggestioni culturali provenienti da diversi paesi dell'Europa continentale. Ad esempio, in questo torno di tempo, Fortini legge e traduce i poeti della Resistenza francese. Quest'ultima fu un'esperienza significativa, che mostrò a Fortini un modo di fare poesia radicalmente diverso da quanto aveva scritto lui stesso negli anni precedenti la guerra.

Negli stessi mesi, un giovane studente di Ginevra, Jean Starobinski, in un saggio cruciale per la comprensione della poesia resistenziale francese, ragiona sul rapporto tra *poesia* e *guerra*, e sul valore di esperienze poetiche di autori come Aragon, Éluard o Emmanuel. Non sappiamo con certezza se Fortini abbia letto l'articolo di Starobinski pubblicato su «Lettres» nel gennaio del 1943, ma non è improbabile che ciò sia avvenuto, visti i rapporti che i due intellettuali intrattennero in quei mesi, testimoniati anche da una breve corrispondenza epistolare. Ripercorre brevemente le teorie esposte da Starobinski può essere un buon viatico per affrontare in prima battuta la poesia di *Foglio di via*; non solo l'articolo fornisce alcune categorie poetiche utili per situare la poesia del primo Fortini in un quadro dal respiro europeo, ma ci mostra anche quali fossero le urgenze storiche e culturali di quei terribili mesi e quale fosse la posta in gioco per chi, nonostante tutto, continuava a scrivere poesie.

¹ Per una ricostruzione dettagliata dell'esilio svizzero, si veda BROGGINI 1999. Inoltre, per una panoramica sugli scrittori rifugiati in Svizzera (con rappresentazione cartografica) molto utile BRESCIANI-SCARPA 2012. Una ricostruzione biografica dettagliata della vita di Fortini è leggibile in LENZINI 2003.

Intitolato *Introduction à la poésie de l'événement*,² il saggio di Starobinski prende le mosse dal ruolo del poeta nel momento in cui è posto di fronte alla tragedia del presente: «Dinnanzi ad alcuni eventi gravi e assoluti, il testimone, colpito nel profondo, prorompe nel canto, cioè nel grido che aspira alla purezza». Come per il coro della tragedia classica, secondo Starobinski in questi momenti storici al poeta spetta il compito di testimoniare gli eventi tragici, appartenenti alla sfera del mito o, in generale, a quella collettiva. A differenza dell'antichità, però, il ruolo del singolo individuo ha ben altro peso, e dunque la forma più completa di testimonianza si dà quando, «gli occhi ben aperti dinanzi all'evento, un poeta si appoggia all'eterno per innalzare, muovendo al tempo stesso dal suo io individuale e dalla prova condivisa, un canto che esprime la sofferenza e che dà forma a una speranza in cui tutti possano riconoscersi». Dopo aver tracciato questa prima ipotesi generale, Starobinski passa all'analisi di un passo tratto dalla premessa di Victor Hugo alla *Voix intérieures*, nella quale l'autore ottocentesco riflette sulle tre principali modalità del poetare: la prima legata alla natura, la seconda al focolare e l'ultima agli avvenimenti politici e pubblici.

L'analisi del passo di Victor Hugo serve a Starobinski per tracciare la linea di separazione tra la poesia moderna e quella classica civile: oggi, dopo le esperienze poetiche di Baudelaire e Rimbaud, non è più possibile immaginare una netta divaricazione tra tre diversi ambiti poetici; la realtà poetica è «fondamentalmente una e la fusione in cui *ogni uomo* deve ritrovarsi [...] viene conseguita in ciascun poema e non separando le raccolte e giustappoendo generi». Attraverso la separazione delle diverse modalità poetiche, il poeta era in grado di porre una distanza tra sé e gli eventi storici tale da poter dar vita a una poesia “edificante”; Hugo, ad esempio, poteva ergersi ad un'«altezza sovrana rispetto all'evento» e in tal modo vestire i panni di un «maestro che fa lezione», certo erede di una grande tradizione didattica e satirica, ma ormai fuori dall'orizzonte di attesa della contemporaneità.

Negli anni in cui Starobinski scrive, «teatro dell'evento» non è più la strada parigina (come poteva essere, appunto, per Hugo), ma l'intero universo. Poiché la guerra assume le proporzioni di una catastrofe mondiale, il poeta non può più ergersi al di sopra del tumulto, non può intrattenere con la storia lo stesso rapporto che s'instaura «tra spettatore e spettacolo».

Dunque, qual è il compito che spetta al poeta di fronte al cataclisma della guerra mondiale? Per rispondere a questa domanda, vale la pena riprendere diffusamente le parole dello stesso Starobinski:

² L'articolo è oggi leggibile nella traduzione italiana curata da G. Pedullà in STAROBINSKI 2005, da cui si cita.

La poesia non si contenta di seguire Hugo elevando magistralmente l'evento politico al rango di evento storico. Al nostro tempo, già calata nella storia, la responsabilità del poeta è piuttosto di conferire all'evento storico la qualità di evento interiore, di esprimerlo nella lingua lirica del sentimento piuttosto che in quella del giudizio e dell'esortazione. Dire allora che il poeta è costretto al grido, significa che deve dimenticare le parole e le formule convenzionali per trovare in se stesso una parola nascente, al limite dell'indicibile.

Il poeta che ha provato l'esperienza della tragedia bellica deve, in sostanza, vedere la «storia nell'uomo, piuttosto che l'uomo nella storia», secondo una celebre formula di Pierre Emmanuel ripresa dallo stesso Starobinski. Naturalmente, una tale prospettiva comporta dei rischi, che nondimeno devono essere assunti in tutta la loro contraddizione; primo fra tutti quello di dare forma a «sentimenti chiari ed illimitati» che sorgono dall'esperienza della guerra. La forma, infatti, traccia dei confini instabili, sempre esposti all'immediata rottura «per eccesso di intensità». È per questo motivo che, in filigrana, nel saggio di Starobinski è leggibile anche una critica alla lirica sorta dall'«evento»: la possibilità, cioè, che i testi prodotti dallo scontro con la Storia cadano in una facile retorica della liberazione, in vista di un futuro che riscatti i dolori individuali e collettivi di cui il poeta si fa testimone.

Come detto, non sappiamo se Fortini abbia letto il saggio del critico ginevrino. Se però ripercorriamo le pagine del primo volumetto di poesie di Fortini, è possibile constatare come il progetto poetico complessivo corrisponda alle linee direttrici tracciate da Starobinski. Basti qui, ad esempio, soffermarsi sullo stesso titolo della raccolta, che oltre ad essere il titolo di una delle liriche più rappresentative, è anche un indizio indiretto di poetica.

Nella prefazione alla seconda edizione (qui leggibile nell'APPENDICE I), Fortini afferma che «“il foglio di via” voleva essere la “bassa di passaggio” che nei trasferimenti accompagna il soldato isolato»: il soldato è per eccellenza uno dei protagonisti del fluire storico, immesso dunque in una catena di eventi che lo rendono testimone di accadimenti di portata collettiva; tuttavia, Fortini coglie (e si autorappresenta in) questa figura nel momento in cui essa è “isolata”, cioè quando vive gli eventi della storia sotto il segno dell'estraneità. Il “foglio di via” è quindi anche un viatico per raggiungere un luogo altro nel quale il soldato sia in sintonia con una nuova comunità; nella poesia eponima il soggetto lirico è infatti immaginato in transito, da una condizione di estraneità a un incontro con un popolo nuovo: transito descritto come un movimento spaziale preciso, che porta dalle altezze della montagna ai villaggi della valle. Se però ci soffermiamo sull'identità di questo soldato, non

possiamo non notare che è anche un poeta; ciò ci permette di individuare un'ulteriore potenzialità figurale inscritta nell'immagine del "foglio di via": quest'ultimo è da identificare anche con la poesia stessa, lo strumento grazie al quale il poeta-soldato può dare forma alla sua testimonianza e, quindi, rappresentare la storia non più come estraneità.

Dunque, l'io lirico di *Foglio di via* vive la propria esperienza e gli eventi storici non rinunciando alla contraddizione inscritta nel rapporto tra individuo e collettività; se da un lato, quando assume le sembianze della catastrofe, la storia si pone come evento che annichila l'individuo, dall'altro lo stesso individuo può autoscopicamente indagare quanto della storia è in lui (si ricordi la seconda metà della massima di Emmanuel: «vedere la storia nell'uomo»). È grazie a quest'operazione che il soggetto può installarsi nella contraddizione e farsi testimone sia della propria *Erlebnis*, che di un'esperienza collettiva.

A molti anni di distanza, ritornando su *Foglio di via* in occasione dell'auto-antologia inserita nei *Poeti del Novecento* (PN), Fortini definisce in questi termini il suo esordio poetico:

Fortini iniziò verso il 1937 con una versificazione scolastica che, nonostante una sua precoce opposizione intellettuale e morale all'ambiente e alla cultura dell'ermetismo fiorentino, non poteva non risentire di alcune forme tipiche della poesia del periodo 1910-35, e soprattutto degli esempi di Jahier, Ungaretti e Montale. La realtà storica e politica circostante sopraggiunse però ad alterare, se non a sopprimere, ogni inclinazione idillica; anzi, la innestò su di una ripresa di accenti del romanticismo tragico. Fra le vicende della persecuzione politica e razziale, l'esperienza della guerra, i contatti con la Resistenza e l'emigrazione, si vennero così componendo i versi di *Foglio di via*; libro allora isolato, fra l'attesa della guerra, la guerra e la fine del dopoguerra, ossia fra progressione e regressione, sonno e veglia, speranza e autonegazione (PN : 168).

Il passo sottolinea alcuni tratti salienti del libro che possono essere ancora oggi utili per una descrizione della poesia esordiale di Fortini. Innanzitutto, sin dalle prime prove risalenti al '37,³ Fortini riconosce la sua distanza dalla poetica egemone degli anni tra le due guerre: l'Ermetismo. Inoltre, viene riconosciuta alla triade Jahier, Ungaretti e Montale l'influenza più pervasiva dei modelli precedenti. Vedremo che sarà soprattutto Montale il modello più presente, come testimoniano i numerosi prelievi lessicali, sintattici e in generale stilistici; Jahier e Ungaretti, invece, sono dei

³ Per un primo approccio alla poesia fortiniana degli anni fiorentini, vd. PALUMBO 1998 e PULINA 1989; per un attento studio dell'attività intellettuale pre-bellica e della poesia precedente l'esordio in volume, si veda soprattutto DAINO 2013.

modelli per così dire astratti: l'uno, per la tensione a costruire una poesia corale dai risvolti civili, sebbene a partire da una base "espressionista"; l'altro, in quanto modello decisivo per la narrazione autobiografica del poeta-soldato. Tuttavia, al di là delle coordinate letterarie che costituiscono la formazione poetica dell'autore, è interessante notare che Fortini definisce *Foglio di via* un «libro isolato», in virtù delle esperienze personali e collettive evocate in quel suo primo libro poetico.

Probabilmente, l'originalità riconosciuta al suo esperimento esordiale è da addebitare proprio alle modalità poetiche riconducibili alle teorizzazioni di Starobinski. Difatti, gli eventi richiamati (la guerra, la Resistenza, l'emigrazione ecc.) fanno tutti riferimento ad una sfera dell'esperienza che racchiude in sé elementi riconducibili sia al singolo individuo, sia alla collettività entro la quale l'individuo stesso si situa. In questa prospettiva va letto il riferimento al romanticismo tragico, una tradizione cioè che, sebbene fondata sull'unicità dell'io lirico, si complica attraverso lo scontro frontale con la realtà storica. Potremmo infatti dire che *Foglio di via* si sviluppa attraverso la dialettica fra due poli delle forme poetiche, corrispondenti ai due poli dell'individuo e della collettività: la *greater Romantic lyric*, di cui i principali modelli italiani sono rappresentati in *Foglio di via* da Leopardi e Montale (influenze particolarmente evidenti nella sezione elegiaca) e quella che, sulla scorta di Starobinski, abbiamo definito "poesia dell'evento", i cui immediati esempi sono i poeti della Resistenza francese.⁴ La dialettica tra questi due poli è evidente sin dalla struttura macrotestuale del libro.

2. La struttura macrotestuale

Se analizziamo gli argomenti di *Foglio di via* ricorrendo alle categorie fornite da Niccolò Scaffai nella sua indagine sul *libro di poesia* novecentesco (SCAFFAI 2005 : 37-43)⁵, possiamo constatare che la raccolta di Fortini si situa a cavallo tra

⁴ Per *greater Romantic lyric* s'intende un testo poetico che contiene «il monologo di un io poetico individuato che si muove in un paesaggio individuato e intrattiene un colloquio con se stesso, con un interlocutore silenzioso o con le cose. Di solito, la prima persona incomincia descrivendo ciò che vede, e poi si addentra in una riflessione latamente filosofica che la spinge a prendere una decisione morale, a risolvere un problema emotivo, ad affrontare una perdita tragica o a riflettere sulla condizione umana» (MAZZONI 2005 : 179).

⁵ Come evidenziato dallo stesso Scaffai, l'analisi degli argomenti del libro di poesia non esaurisce il senso di una raccolta poetica; essa rappresenta però un prima tappa utile per la comprensione delle strutture macrotestuali. Il quadro teorico delineato da SCAFFAI 2005 (40-41) è fondato su un repertorio di argomenti poetici «storicament[i] attuat[i]» presentati in una prospettiva storiografica utile per il nostro oggetto di studio. In generale, per la fisionomia del libro di poesia, oltre al già citato lavoro di Scaffai, sono stati tenuti in considerazione: GENOT 1967; TESTA 1983; SANTAGATA 1989; DE ROOY 1997; TESTA 2003.

«argomento di contesto» e argomento lirico-amoroso, al pari di altri due libri che recano evidenti tracce degli effetti della Seconda guerra mondiale, cioè il *Diario d'Algeria* di Sereni e *La bufera e altro* di Montale. *Foglio di via* si presenta, infatti, sia come un «libro Storia», nel quale la dimensione extratestuale ha un peso fondamentale nella gestazione del libro, sia come sintesi del rapporto amoroso con una deuteragonista assente (SCAFFAI 2005 : 77-82). Vi sono tuttavia delle differenze: il *Diario d'Algeria* di Sereni esibisce il suo ancoraggio alla realtà extratestuale e alla Storia grazie alla struttura diaristica, nella quale sono registrate fedelmente tappe e tempi del viaggio e della prigionia del soldato; nella *Bufera e altro* a prevalere è l'argomento amoroso, essendo la Storia lo sfondo entro il quale si muovono le vicende dell'*io* e del *tu*. In *Foglio di via*, invece, Fortini gestisce i due piani dell'argomento attraverso l'accostamento delle sezioni in cui è suddiviso il libro.

Così come apparso nel 1946,⁶ *Foglio di via* è suddiviso in tre sezioni: *Gli anni*, *Elegie* e *Altri versi*; ha, inoltre, sul modello delle liriche di apertura delle prime due raccolte montaliane, un componimento liminare che introduce l'intero libro (*E questo è il sonno, edera nera, nostra*). Soprattutto nel rapporto tra la prima e la seconda sezione è evidente la giustapposizione di due tipologie di argomenti.

Gli anni sin dal titolo indica una strategia macrotestuale legata allo sviluppo della temporalità degli eventi; sebbene l'indicazione possa essere interpretata anche come allusione ad una biografia dell'*io* (e tale inizialmente appare), tuttavia bisogna evidenziare che il principale fine della sezione sembra essere quello di restituire l'impatto dell'evento bellico sull'*io* e sulla collettività. I primi tre componimenti di *Gli anni*, infatti, descrivono lo stato del soggetto poetico nel suo rapporto conflittuale col contesto che l'accoglie. La principale protagonista, qui, è Firenze, definita *città nemica* proprio nella lirica di apertura della sezione. Sebbene, dunque, in primo piano appaia la spettrografia del soggetto poetico, questa è in realtà disegnata a partire dalla relazione dell'*io* col mondo che lo circonda, un mondo connotato politicamente (il Fascismo) e culturalmente (il *milieu* della Firenze anni Trenta). È questo il motivo per cui in questi versi l'*io* appare dominato dal sentimento di estraneità, mentre il contesto in cui si muove (la città) è prima di tutto un'immagine dell'ostilità (LENZINI 2013 : 87).

⁶ In questa introduzione si fa riferimento appunto alla *princeps* di *Foglio di via*, che è stata scelta come testo-base per l'edizione critica. Per quanto riguarda le sezioni, tuttavia, esclusa la pubblicazione dei testi di FV46 nella prima edizione di *Poesia ed errore* (1959 – PE59), l'ordinamento resterà invariato a partire dalla seconda edizione del 1967. Per la *Storia editoriale*, lo scioglimento delle sigle e le motivazioni addotte per la scelta di FV46, si rimanda alla *Nota al testo* che segue l'*Introduzione*. Per una lettura, invece, di *Foglio di via* secondo l'assetto dell'ultima volontà d'autore, si veda LENZINI 2013.

Dopo questi primi componimenti, già nella semplice successione dei titoli le liriche mostrano quanto la realtà esterna, la Storia con il suo portato tragico, entri prepotentemente nella vita dell'individuo, occupandone in sostanza la totalità del vissuto. Il componimento che segna questo passaggio è *Italia 1942*, un testo per il quale i bombardamenti hanno rappresentato l'occasione che ha mosso il poeta al canto. Inoltre, è necessario sottolineare come proprio i titoli delle liriche che, da qui in poi, occupano l'intera sezione rechino precise informazioni geografiche e/o temporali (*Italia 1942*, *Varsavia 1939*, *Varsavia 1944*, *Valdossola*) oppure indichino una situazione "collettiva" (*Coro di deportati*, *Per un compagno ucciso*, *Canto degli ultimi partigiani*, *Manifesto*). Infine, solo la seconda lirica della sezione (*Quando*) presenta una datazione bassa in contraddizione con la posizione alta (probabilmente, perché legata a temi pre-bellici – si veda il cappello introduttivo alla stessa lirica), mentre la successione delle restanti poesie suggerisce anche uno sviluppo cronologico, testimoniato dalla datazione dei singoli testi e in linea con il titolo della sezione, *Gli anni* appunto.

Dunque, la Storia, e in particolare l'evento della Seconda guerra mondiale, rappresenta l'argomento principale della prima sezione. Sebbene questo sia declinato in funzione anche biografica e lirica, non vi è dubbio che l'extratesto entri prepotentemente a strutturare il testo. D'altro canto, la stessa alternanza tra liriche per così dire monodiche e liriche corali descrive la complessa dialettica cui è sottoposto il soggetto nel momento in cui subisce gli eventi storici; una dialettica cioè che costringe a confrontarsi con la doppia natura dell'esperienza bellica, contemporaneamente esperienza individuale e collettiva. Non è così, invece, per la seconda sezione, *Elegie*. Già nel titolo vi è un ripiegamento soggettivistico, essendo l'elegia dalla latinità in poi il genere votato alla confessione amorosa. Difatti, sin dalle *Cinque elegie brevi* che la aprono, ci troviamo di fronte a un classico dialogo in absentia tra *io* e *tu* nel quale il principale modello è il Montale degli *Ossi* e delle *Occasioni*.⁷

Dopo le prime liriche dedicate esclusivamente alla ricostruzione della relazione amorosa, la sezione procede con componimenti che rappresentano un viaggio geografico e spirituale attraverso l'Italia centrale. Difatti, tutte le liriche presentano

⁷ Per l'intertestualità montaliana si rimanda al paragrafo *Dovuto a Montale* in questa stessa introduzione e al commento alle singole liriche. Tuttavia, qui è utile anticipare che una delle principali motivazioni che hanno condotto alla scelta di FV46 come testo-base è legata al tentativo di recuperare la fisionomia poetica più fedele all'immagine esordiale di Fortini. Le *Elegie* subiscono con gli anni la scure dei ripensamenti e nell'assetto macrotestuale ultimo (definitivo già in FV67) risulta essere la sezione che subisce le cassature. A farne le spese, sono proprio i testi in cui è più evidente l'assunzione del modello montaliano.

nel titolo una specificazione geografica e/o temporale, tramite l'accostamento della preposizione di specificazione (semplice o articolata) alla località geografica che accoglie le meditazioni dell'*io*. Fa eccezione a questa prassi di titolazione solo la conclusiva *vice veris*. Tuttavia, la citazione oraziana («Solvitur acris hiems grata vice veris et favoni»; *Odi*, I, 4, v. 1: “si dissolve l’aspro inverno con il dolce ritorno della primavera e dello zefiro”) viene rifunzionalizzata per descrivere il passaggio dal novembre e dagli autunni del ripiegamento soggettivistico alla primavera e all’aprile della “liberazione”; passaggio che suggella la natura mentale e spirituale del cronotopo elegiaco.

Se la prima sezione si chiudeva con componimenti dalla natura corale datati 1945 (e, quindi, legati alla conclusione della guerra e della lotta resistenziale), l’apertura della seconda sezione con un gruppo di liriche scritte entro il biennio 1939-42 indica una precisa strategia macrotestuale e, per così dire, narrativa. La sezione elegiaca, infatti, sul piano diegetico va interpretata come un’*analessi*, nella quale il poeta descrive esclusivamente la sua evoluzione interiore, che va dai turbamenti amorosi a quelli religiosi e politici. Sebbene la relazione con la deuteragonista rappresenti l’*occasione* per la meditazione sullo stato del soggetto, in realtà nelle *Elegie* l’argomento principale non è tanto l’assenza dell’amata o la fine della relazione, quanto la crisi dell’*io* e l’assenza di prospettive di senso.

In alcuni componimenti la figura femminile assume tratti identitari ambigui, per cui è difficile tracciare una netta linea di demarcazione tra narrazioni di esperienze dell’autore empirico e figurazioni allegoriche testuali. Un indizio di questa ambiguità tra piano dei referenti e figuralità allegorica è data dall’assenza di un *senhal* o di un nome specifico per identificare precisamente la donna amata. D’altro canto, proprio il tema dell’impossibilità di pronunciare il nome della deuteragonista crea le situazioni liriche in cui più evidenti sono i risvolti religiosi di questo rapporto (si veda, in particolare, *Sulla via di Foligno*). A tal proposito, non è sbagliato dedurre che, in questo micro-canzoniere lirico, Fortini volle riportare i propri turbamenti giovanili, scissi tra le ragioni della letteratura, quelle religiose (si ricordi che, nel 1939, Fortini si convertì alla religione protestante della chiesa valdese)⁸ e le incipienti istanze etico-politiche, che prenderanno poi il sopravvento dopo l’esperienza della guerra e della Resistenza.

⁸ Per l’evoluzione religiosa del giovane Fortini, nonché per l’influenza della prospettiva protestante sulla sua attività poetica e saggistica, fondamentale è il volume di Davide Dalmas, *La protesta di Fortini* (DALMAS 2006). Inoltre, per gli stessi argomenti, ma con particolare attenzione agli scritti prebellici, si veda DAINO 2013 (soprattutto il capitolo conclusivo, *Scatto etico e fede religiosa (1938-1941)*, pp. 87-159).

Un dato testuale non secondario che permette di rilevare la vocazione lirica della sezione elegiaca è l'assenza di riferimenti specifici alla guerra e alle vicende esistenziali scaturite dall'esperienza bellica (come, ad esempio, l'esilio). Un caso particolare ma significativo è l'elegia *Della Sihltal*, ambientata nei territori della Svizzera neutrale, ma priva di informazioni trasparenti sulle ragioni che conducono il soggetto lirico nella valle oltralpe. Non a caso, la lirica sarà espunta dall'assetto definitivo di *Foglio di via* quando, a partire dall'edizione del 1967, Fortini decide di smussare il ripiegamento soggettivistico della sezione elegiaca, a favore delle sezioni più sbilanciate su temi d'interesse collettivo (cioè, la prima e la terza).⁹

L'ultima sezione, *Altri versi*, raccoglie i testi più maturi di Fortini, ma è anche la sezione in cui più si fatica a riconoscere un principio ordinatore: lo stesso titolo generico, almeno superficialmente, indica l'eterogeneità dei testi qui raccolti. In realtà, la quasi totalità delle liriche di *Altri versi* esibisce un modo poetico, e anche di costruzione macrotestuale, che sarà proprio del Fortini maturo. I componimenti della terza sezione, infatti, sono una sintesi di avvenimenti e stati dell'*io* rappresentati nei testi delle prime due, a partire dalla poesia eponima della raccolta che nel giro di pochi versi ricapitola il tema dell'estraneità che pervade l'intero libro. Tuttavia, la particolarità di questi testi sta nell'esibizione di un *background* culturale che incide profondamente sulla stessa costruzione delle singole liriche, in virtù di una poetica che «si nutre, al pari e forse più di altre, di una cultura che è consustanziale all'ispirazione» (la definizione è di CARRAI [2002 : 357], formulata proprio a proposito di una lirica di *Altri versi*, cioè *La buona voglia*). Siamo, in pratica, agli albori del *manierismo* fortiniano, che nei libri di poesia maturi si concretizzerà nella costruzione di sezioni in cui le rappresentazioni *di maniera e dal vero* (titolo di una delle sezioni di *Questo muro*) procedono parallelamente; anzi, è forse proprio la *maniera* che permette all'*io*, e dunque al lettore, di smascherare le rappresentazioni illusorie dello stesso *vero*.¹⁰ All'altezza di *Foglio di via*, questa pratica testuale è messa in atto con minor coscienza critica e non è ancora fulcro dell'intera prassi poetica fortiniana. Probabilmente, è questa una delle principali eredità del magistero di Noventa, da cui Fortini riprende sia la tendenza a comporre una poesia che mira ad avere dei destinatari precisi, sia la passione per i modelli della tradizione italiana, magari anche inattuali (Tasso, Manzoni, Leopardi, Carducci ecc.); ma è soprattutto il “cantar allusivo”¹¹ di Noventa a incidere sulla formazione poetica del giovane

⁹ Tra gli studi recenti che hanno sottolineato la volontà “partigiana” di rilettura del primo libro di versi, grazie agli interventi di espunzione e inserzione dei testi, vi è DAINO 2007.

¹⁰ Cfr. MAZZONI 2002 : 199-204.

¹¹ Vd. PRALORAN 1991.

allievo; con gli anni, infatti, questo strumento diventerà caratteristica peculiare di Fortini, anche rispetto agli altri autori del panorama secondo-novecentesco. A questo punto, non è forse azzardato ipotizzare che nel titolo *Altri versi* non vi sia da scorgere l'indicazione di un'eterogeneità di forme, quanto piuttosto l'allusione, forse anche velatamente ironica, alla natura letteraria delle liriche di cui è collettrice la sezione.

A differenza di quanto recita la *Nota* dell'autore apposta al volume uscito nel 1946 («L'autore, al momento di raccogliere le sue composizioni, avrebbe voluto vederle collegate naturalmente fra loro da una qualche concordia di motivi o espressioni; e le ha riconosciute, invece, come gli anni che le han generate, diverse e divise secondo diversità e divisioni che erano, prima di tutto, sue proprie; e irresolute, astratte», vd. APPENDICE I), in realtà, sebbene le tre sezioni siano ognuna espressione di una modalità poetica diversa dalle altre, la raccolta risponde a dei principi di coesione che potremmo sintetizzare in questo modo: il rapporto tra le prime due sezioni è fondato su di una connessione narrativa, che tende a differenziare le poesie più legate agli eventi della storia collettiva e quelle che invece sono il riflesso dell'evoluzione interiore dell'*io*; entrambe, in ogni caso, collaborano alla raffigurazione complessiva di una stagione della vita del soggetto e della storia collettiva. La terza sezione, invece, intrattiene con le due precedenti, da un lato, un rapporto di continuità, in quanto tema delle poesie sono gli stessi avvenimenti narrati nelle sezioni precedenti; dall'altro lato, invece, un rapporto per così dire differenziale, fondato cioè sulla percezione della difformità formale tra testi più legati all'espressione diretta dell'esperienza individuale o collettiva e testi in cui la mediazione letteraria è più marcata.

3. *Temi e forme. Ermetismo, neorealismo, classicismo.*

Il passaggio dalla “poetica dominante” degli anni Trenta, l'Ermetismo, alla stagione neorealista, è in realtà molto più problematico di come solitamente appare nelle ricostruzioni storiografiche. Innanzitutto, perché lo stesso Ermetismo non solo mostrava già prima dello scoppio della guerra evidenti segni di cedimento, ma anche perché ciò che poteva sembrare un campo coeso era in realtà già molto più sfrangiato e plurale di quanto si pensasse; inoltre, il Neorealismo, almeno in poesia, non ha prodotto opere significative e, soprattutto, non ha dato vita a nuovi modi poetici in seguito approfonditi: molti dei libri che in questa tendenza s'inscrivono non raggiungono valori estetici tali da poterli inserire nel canone della poesia

novecentesca.¹² Tuttavia, è indubbio che la gran parte degli autori che vivono l'esperienza della guerra, direttamente o indirettamente, è spinta a rivisitare le proprie categorie poetiche affinché l'*Erlebnis* bellica possa trovare una nuova forma in cui essere trasmessa. D'altro canto, il passaggio è più o meno evidente negli autori sia della vecchia che della nuova generazione: Quasimodo e Gatto, che partivano da posizioni ermetiche "forti", negli anni della guerra ridefiniscono la propria poesia in base alle urgenze storiche del presente; ma anche Sereni, Caproni, Luzi, giovani autori a vario modo influenzati dall'ermetismo (Sereni, Caproni) oppure suoi espliciti adepti (Luzi), si trovano a fare i conti con le aporie esperienziali cui costringe l'evento della Seconda guerra mondiale. Molte opere tematizzano esplicitamente l'esperienza bellica, altre presentano la guerra come lo sfondo entro cui si muovono l'*io* e gli altri personaggi. Inoltre, già nelle raccolte uscite negli anni immediatamente precedenti allo scoppio della guerra, l'evento bellico veniva pre-sentito, e questo influiva non poco sui libri pubblicati (si pensi a titoli quali *Le Occasioni* di Montale, *Frontiera* di Sereni oppure *Cronistoria* di Caproni).

Anche *Foglio di via* porta i segni di questa temperie, con la particolarità però di rappresentare il primo libro con cui l'autore si presenta al pubblico. Se, infatti, è possibile per la gran parte degli autori citati tracciare un confine tra produzione pre-bellica e post-bellica, al fine di poter vagliare continuità e discontinuità tra le due fasi, non è così per Fortini. Certo, esiste tutta una produzione pre-bellica pubblicata in riviste che di sicuro può fungere da termine di paragone; tuttavia, questa produzione è costituita da episodi isolati, prove che verranno poi scartate nel momento in cui il poeta costruisce il suo libro organico.

Questo dato permette di analizzare *Foglio di via* nella sua originalità e permette inoltre di scindere chiaramente quanto delle sue forme può essere ricondotto al contesto culturale e poetico degli anni 1938-46, e quanto invece sia da ricondurre esclusivamente al bagaglio stilistico e poetico dell'autore. Di solito, ad esempio, è abbastanza comune sottolineare una chiara influenza ermetica sul libretto d'esordio fortiniano. Non vi è dubbio che, per un autore nato e formatosi a Firenze, l'Ermetismo abbia rappresentato un termine di paragone importante per le prime prove poetiche. Tuttavia, grazie anche al magistero di Noventa e alla collaborazione alla «Riforma letteraria», Fortini si riconobbe fra la schiera degli oppositori

¹² Sulla ricostruzione del periodo di transizione tra anni Trenta e dopoguerra, si veda ora GIOVANNUZZI 1999 e GIOVANNUZZI 2012; sulla poesia neorealista, invece, ancora fondamentale oggi SITI 1980a. Per quanto riguarda definizione e analisi dei modi dell'Ermetismo, si veda almeno MENGALDO 1991b e, ora, AFRIBO-SOLDANI 2012 : 94-100. Per un quadro generale su lingua e modi novecenteschi, si veda ora BOZZOLA 2015 e ZUBLENA 2015.

all'Ermetismo, pur nutrendo sempre rispetto per molti dei suoi rappresentanti, come ad esempio Mario Luzi.¹³

Se ripercorriamo le singole liriche di *Foglio di via* è possibile notare che le “occasioni” ermetiche sono minime, se non nulle¹⁴. Due, in particolare, sono i testi che contengono più evidenti segni della poetica d'anteguerra: *E questo è il sonno*, lirica introduttiva della raccolta, e *Della Sihltal*, penultima elegia della seconda sezione. In questi componimenti possiamo notare l'uso esibito di una tecnica analogica, che privilegia la metafora tra i tropi dell'officina poetica; in entrambe le liriche, l'incipit con la congiunzione coordinante “e”, che tace tuttavia le premesse discorsive, è tratto smaccatamente ungarettiano: basti ricordare che le due liriche eponime delle prime due raccolte di Ungaretti (*Allegria* e *Sentimento del Tempo*) cominciavano proprio con una coordinazione “sospesa”. In *E questo è il sonno*, referenti vaghi come il *vento* e la *sorgente*, associati allo stato dell'*io* oppure all'identità del soggetto-poeta, sono riconducibili a una certa atmosfera quasimodiana (DAINO 2007 : 223). In *Della Sihltal*, invece, ci si può trovare di fronte a una descrizione ambientale fiorentina («Spenti sulle pareti i santi cristofori | Dagli acanti di pietra | Migrando le vergini al vento esili spoglie | Di molto antiche rose») nella quale la concentrazione metaforica assolutizza e tende a trasformare in simboli quelli che appaiono come elementi ornamentali di chiese e duomi fiorentini.

Ora, se è vero che queste poesie recano evidenti tracce stilistiche riconducibili all'Ermetismo, tuttavia per comprenderne il valore e la funzione nell'economia generale della raccolta, bisogna soffermarsi sulla strategia macrotestuale e sul percorso intrinseco dell'intero libro. Difatti, le due liriche hanno in realtà una datazione bassa: *Della Sihltal*, giusta l'indicazione geografica legata all'esilio svizzero, è datata nell'indice di FV46 1943; *E questo è il sonno*, invece, risale addirittura al 1946, secondo la data posta in calce alla stessa lirica in PE59. Dunque, grazie alla datazione, i due testi apparirebbero come una paradossale involuzione: dopo aver scritto liriche corali o di argomento bellico che farebbero riferimento a

¹³ Per una ricostruzione dei rapporti tra Fortini e Noventa e, soprattutto, per una discussione delle implicazioni poetiche per il più giovane intellettuale, vd. URGNANI 1996 e LUPERINI 2007.

¹⁴ È necessario qui precisare che, quando escono i primi libri poetici di Fortini, l'etichetta ermetica è molto meno circoscritta di quanto lo sia oggi. Basti pensare che anche un autore come Montale, testualmente distante dalla poetica dell'Ermetismo, veniva a quel tempo incluso in questa corrente. Tuttavia, si vedano le affermazioni perentorie dei primi recensori di Fortini: «Tutta la prima parte della raccolta [*Poesie ed errore* del 1959] dal '37 al '40 e anche, parzialmente, dal '40 al '45, ha un'ipoteca ermetica», SCALIA 1959; Gilberto Finzi, recensendo *Una volta per sempre* (1973), che includeva anche *Foglio di via*, nel riferirsi al libro d'esordio, afferma che Fortini è «partito ermetico, con un bel libro che aveva gusto e sapore di poesia», FINZI 1963. Per una discussione della collocazione ermetica del primo Fortini, con particolare attenzione anche ai componimenti pre-*Foglio di via*, vd. DAINO 2013 : 31-59.

tutt'altra temperie poetica, Fortini ritornerebbe ai suoi anni di formazione, scrivendo testi di ascendenza ermetica.

In realtà, questa strategia va letta alla luce di uno dei percorsi tematici principali della raccolta: il risveglio dell'io da una condizione sonnambolica e nichilista, appartenente ad una fase della vita dell'autore empirico associabile agli anni della giovinezza fiorentina. Difatti, entrambi i componimenti hanno come tema principale la negazione di un'idea egocentrica e narcisistica dell'esistenza e della poesia; negazione che Fortini decide, paradossalmente, di rendere attraverso gli strumenti poetici di quella che secondo lui era la corrente principe di una tale visione esistenziale: l'Ermetismo. La contraddizione è probabilmente una strategia per suggerire la natura dialettica di ogni autentico percorso interiore ed è da interpretare come una rilettura *a posteriori* di un periodo specifico della vita dell'autore. Potremmo infatti dire che siamo di fronte ad una ricostruzione condotta a tavolino, specchio non del Fortini pre-bellico, ma piuttosto di quello che ormai ha già vissuto e fatte sue le esperienze della guerra, dell'esilio e della Resistenza.

Scongiurato dunque questo primo equivoco, un secondo a cui pure bisogna far riferimento è quello secondo il quale *Foglio di via* sarebbe ascrivibile a una temperie *tout court* neorealista. In questo caso, però, già i primi recensori (vd. ROMAGNOLI 1946 e CALVINO 1995) avvertirono che non era possibile ridurre gli slanci collettivistici di molte liriche di *Foglio di via* all'istanza neorealista, soprattutto se questa viene identificata con una letteratura condizionata dall'apriorismo moralistico dell'impegno.

Successivamente, i principali critici e lettori di Fortini¹⁵ riconobbero che quelli facilmente confondibili con tratti neorealisti erano in realtà modalità precipue del giovane poeta, che esprimeva sì l'urgenza di confrontarsi con temi e forme collettive, ma che declinava questa stessa urgenza attraverso una problematizzazione degli elementi testuali, stilistici, tematici, nonché morali. Si pensi ad esempio ad una poesia come il *Canto degli ultimi partigiani*, nella quale «la forma epica e corale del brano [...] è altrettanto un omaggio all'ideale di spersonalizzazione e oggettività collettiva quanto un mezzo per ridurre la realtà, per via di iterazioni e di ellissi, al suo scheletro emblematico, dove gli oggetti si coagulano antirealisticamente in una fissità glittica e spettrale» (MENGALDO 1996: 396); oppure al dittico dedicato a Varsavia e alle sue vicende legate all'istituzione e alle rivolte del ghetto ebraico (*Varsavia 1939* e *Varsavia 1944*). Qui il poeta non denuncia semplicemente gli orrori della guerra, ma adopera una strategia finzionale che gli consente di evitare la facile retorica di una

¹⁵ Si vedano, in particolare, BERARDINELLI 1973; RABONI 1980; SABBATINO 1981; SITI 1980b; MENGALDO 1996; LENZINI 2013.

poesia di denuncia. Infatti, i due testi sono pensati come un'immaginaria traduzione da poesie polacche, *escamotage* che permette il canto corale di *Varsavia 1939* e l'inserzione di un *io* testimoniale in *Varsavia 1944*.

In *Coro dei deportati*, invece, si registra l'influenza dei testi della Resistenza francese, in particolare degli autori che furono anche i principali protagonisti del Surrealismo: evidente l'ascendenza surrealista, già riconosciuta da RABONI (1980 : 160), dell'immagine conclusiva dell'«occhio del cielo lontano». Infine, una lirica come *Manifesto*, che dovrebbe mimare la prassi propagandistica legata alla Resistenza, ci mostra come, anche sul piano morale, *Foglio di via* non fornisca semplici schematismi: il componimento infatti restituisce una visione complessa delle tensioni e degli scontri fra gli attori in campo negli anni della guerra e del dopoguerra. Qui, prima di prefigurare una società avvenire libera dalla dittatura, il poeta sferra un attacco durissimo contro lo stesso popolo cui si appella («MIO POPOLO CANAGLIA | [...] MIO POPOLO ASSASSINO | MIA VERGOGNA»), riconoscendolo in qualche modo responsabile del male vissuto.

Dunque, il giovane Fortini appare estremamente ricettivo nei confronti delle principali correnti letterarie degli anni a cavallo tra Trenta e Quaranta. Tuttavia, è importante sottolineare quanto in realtà queste suggestioni vengano poi declinate in maniera del tutto personale. Quando la retorica sembra prendere il sopravvento e inficiare la genuinità della resa poetica, ciò avviene non tanto per un adeguamento alle istanze politiche del momento, quanto per la volontà di non censurare quegli eccessi del vissuto che dovrebbero essere sottoposti a una maggiore mediazione formale; come ha sostenuto BERARDINELLI (1978 : 23), in molte poesie di *Foglio di via*, «la violenza, anche quella della speranza, tende a esorbitare dall'ordito letterario».

Quando, però, il giovane Fortini non rinuncia allo schermo della letteratura, crea alcuni dei suoi testi più belli e soprattutto preziosi per la successiva produzione in versi. Si tratta, in particolare, delle liriche raccolte nella terza sezione: qui, la mediazione letteraria è più evidente e comincia a prendere forma il «classicismo» fortiniano. Bisogna, però, mettere a fuoco l'originalità della prassi poetica di Fortini rispetto allo scenario poetico immediatamente precedente. Infatti, già a quest'altezza, il recupero della tradizione in Fortini non è un «ritorno all'ordine» paragonabile a quello che prese vita negli anni successivi alla Prima guerra mondiale. Sin dall'esordio, il classicismo di Fortini si presenta come un manierismo che esibisce il suo nutrirsi di forme morte: si pensi, a tal proposito, all'*Imitazione del Tasso*, perfetto madrigale in stile cinquecentesco, oppure al *Sonetto* che con forme e immagini della classicità tenta di circoscrivere uno degli eventi più tragici della contemporaneità,

l'Olocausto. Tuttavia, non siamo nemmeno ancora di fronte alla complessità teorica del Fortini maturo, per il quale il manierismo poetico è una forma di straniamento. Quest'ultimo è un'operazione allegorica e figurale, deputata a mimare sul piano delle forme poetiche il passaggio di consegne dalle classi dominanti del passato alla classe rivoluzionaria futura, attraverso la rifunzionalizzazione della lingua e delle forme in cui quelle stesse classi dominanti si erano riconosciute. Questa teoria dello straniamento manieristico troverà una delle sue formulazioni più affascinanti nella voce enciclopedica dedicata al *Classico* (NSI : 271-73). Secondo il Fortini degli anni della maturità, infatti, l'accezione di "classico" in letteratura deve essere tradotta in termini morali, e deve circoscrivere quelle qualità del carattere e del comportando che si concretizzano in «maturità, saggezza, nobiltà, serenità, compostezza, riserbo»; queste stesse qualità possono essere ricondotte alle «formule fondamentali che, secondo il pensiero socialista, appartenevano al mandato della classe operaia», e cioè «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». Dunque, sul piano letterario, e più specificamente della prassi poetica, queste ipotesi teoriche si traducono in quella sorta di straniamento delle forme tradizionali attraverso il quale il poeta può allegoricamente alludere allo stato di cose presente e ad un suo possibile sovvertimento: quando Fortini afferma, in un testo esplicitamente metapoetico (*Poetica in nuce*, OI : 963), «le forme morte, purché ben morte, sono da preferirsi alle innovazioni», indica proprio la volontà di sottrarsi a un'idea di poesia intesa come mimesi dell'interiorità, perché «quanto maggiore è il consenso sui fondamenti della commozione tanto più l'atto lirico è confermativo del sistema». Invece, riutilizzare le forme classiche significa poter costringere il lettore a porsi in modo critico nei confronti del presente e a postulare una totalità dei rapporti umani che trova una sua rappresentazione nelle scelte stilistiche e linguistiche.

Nondimeno, all'altezza di *Foglio di via*, probabilmente il recupero delle forme classiche va interpretato come «lo schermo letterario che permette di introdurre la ragione, frenando la partecipazione affettiva troppo violenta, rendendo pronunciabili cose impronunciabili. Si può parlare, in una situazione del genere, solo aggrappandosi alla tradizione» (MARAZZINI 1981 : 203). In definitiva, il classicismo del primo Fortini andrebbe interpretato come uno strumento atto ad arginare la violenza degli eventi storici vissuti, in modo da poter formalizzare il dolore esperito e poterlo rifondere nel bagaglio della memoria collettiva. Solo così il poeta può assumere il ruolo di testimone di fronte agli eventi della Storia.

L'originalità della prospettiva poetica fortiniana, dunque, è già tutta definita nella prima raccolta; pur se la tangenza con temi e forme delle principali scuole letterarie del momento farebbe pensare a una sorta di eclettismo poetico, il giovane Fortini è innanzitutto un poeta che si relaziona criticamente alle forme e ne fa oggetto di rifunzionalizzazioni specifiche. Questo perché quelle stesse forme alludono a modi di esistenza diversi, che richiedono il sovvertimento o l'adempimento al di fuori del testo letterario. In questa prospettiva, risulta ad esempio più trasparente il recupero di moduli e stilemi ermetici, che non va interpretato come semplice influenza di una corrente letteraria, quanto piuttosto come un lucido recupero *a posteriori* per poter tracciare possibili percorsi esistenziali che richiedono un adempimento reale. È grazie a questo atteggiamento che, negli anni successivi, Fortini rappresenterà un caso unico di indipendenza dalle principali correnti della modernità, discendenti dai movimenti post-simbolisti o dalle avanguardie. Valgono forse già per *Foglio di via* le parole che Zanzotto dedicò alla poesia fortiniana nell'introdurre una *plaquette* destinata poi ad essere inserita in *Questo muro*:

Fortini può identificare nell'individualità, nella persona poetica singola, quella verità in atto che non è mai riconducibile a sbandieramenti di parole d'ordine, a blateranti autorità di scuole letterarie, e infine a condizionamenti imposti dalle varie modalità dei poteri, delle Potenze huius mundi. Egli resta sempre lontano da quelle presunzioni che caratterizzano i cosiddetti «portatori di identità» i quali sentono se stessi come fossero cromosomi o geni di una realtà di gruppo: antropologica, politica, e, più che mai, letteraria.¹⁶

4. Dovuto a Montale

All'indomani dell'uscita del suo primo libro poetico, Fortini invia a Montale una copia di *Foglio di via*; sebbene la vicinanza a Noventa negli anni della Firenze delle *Giubbe rosse* rendeva possibile una sua identificazione come antimontaliano, tuttavia Fortini riconobbe sempre in Montale il vero grande lirico del Novecento, colui che «conclude[va] un processo di interpretazione lirica del mondo che aveva avuto il suo inizio, mai in seguito veramente portato innanzi, nella poesia di Leopardi» (PN : 142). Questo riconoscimento non verrà mai negato, anche quando Fortini sarà negli anni successivi lontano dal conservatorismo liberale del critico del «Corriere della sera» oppure quando non condividerà più nemmeno la sua poesia, all'altezza della

¹⁶ Lo scritto fu pubblicato come nota introduttiva alla *plaquette* di Fortini, *Un'obbedienza. 18 poesie 1969-1979*, pubblicata per S. Marco dei Giustiniani (Genova) nel 1980; oggi è leggibile in ZANZOTTO 2001.

svolta di *Satura*.¹⁷ In ogni caso, la breve risposta di Montale al cortese invio del libro ci mostra un aspetto di una parte delle liriche di *Foglio di via* mai indagato fino in fondo. Leggiamo la responsiva montaliana:¹⁸

Caro Fortini,

ho letto il libro che mi hai gentilmente fatto mandare e che Einaudi ha sconciato coi suoi timbri per paura che io lo rivendessi alle bancarelle. Nella 2^a parte, specialmente, ci ho trovato cose molto belle (p. es a pag. 53, 59 e 61) e che dimostrano in te un temperamento fuori del comune. Mi ha fatto anche egoisticamente piacere che in esse tu abbia assimilato forme ed esperienze che anni fa giudicavi severamente. Il lato invece “corale” o “unanimista” del tuo libro mi sembra più intenzionale, meno felice. Insomma, dei due scogli a cui va incontro oggi un giovane poeta – l’ermetismo e la “reazione” deliberata [al med]esimo – tu hai evitato brillantemente il primo che il secondo. Com’è del resto naturale e come accade, oggi, un po’ a tutti. I tempi per un Eden poetico collettivo non sono ancora maturi; matureranno? In un certo senso sarebbe anche la morte dell’arte, vagheggiata da molti utopisti...

Credimi con molti ringraziamenti e auguri

Tuo
Eugenio Montale

Ci sono almeno due punti molto significativi in queste poche righe di risposta del poeta ligure. Innanzitutto, Montale riconosce alla poesia del giovane Fortini la capacità di superare le secche che si erano create fra i due scogli dello scenario poetico dell’immediato dopoguerra: l’Ermetismo e la «reazione deliberata» al movimento. Probabilmente, qui Montale si riferisce alla svolta poetica di autori quali Quasimodo e Gatto, o più in generale alla temperie neorealista che già si cominciava a respirare. Abbiamo già indicato quali siano le strategie adottate da Fortini per essere schiacciato da questa dicotomia; qui interessa focalizzare l’attenzione sul secondo punto significativo della lettera: il riconoscimento da parte di Montale di un valore estetico elevato nella seconda parte della raccolta, cioè la sezione delle *Elegie*, e in particolare in tre componimenti, che risultano essere, stando all’indicazione delle pagine nella lettera, *Di Vallecrosia*, *Della Sihltal* e *vice veris*.

¹⁷ Per la lettura di parte della corrispondenza epistolare intrattenuta tra Fortini e Montale e per una disamina del rapporto conflittuale tra i due, non privo però di riconoscenza e stima reciproca, vd. LUPERINI 1982.

¹⁸ Lettere dattiloscritte di Montale a Fortini, con firma a penna, 21 maggio 1946 (viale Duca di Genova 38) Carta intestata: Il Mondo, | *sott.* Lettere scienze arti musica (in maiusc.) | Firenze | Palazzo Strozzi. La lettera è conservata presso L’Archivio e Centro Studi Franco Fortini. Colgo qui l’occasione per ringraziare Luca Lenzini ed Elisabetta Nencini per il cortese aiuto durante i giorni di consultazione dell’Archivio.

La lettera è molto esplicita sul sentimento narcisista provato da Montale alla lettura della seconda sezione: «mi ha fatto egoisticamente piacere» afferma Montale, riferendosi ai versi di Fortini in cui è chiaro il marchio della sua lezione; inoltre, Montale non nasconde che motivo di gioia è anche vedere far tesoro della sua poesia chi, nella Firenze degli anni Trenta, «giudicava severamente» il suo stesso *milieu* culturale e le esperienze poetiche che lì maturavano.

D'altro canto, già Calvino nella sua recensione del 1946 riconosceva il magistero di Montale nella seconda sezione (CALVINO 1995 : 1058), in *Di Maiano*, ancora in *Di Vallecrosia* e nelle *Elegie brevi* che la aprono. Fortini, d'altra parte, non ha mai celato di essere stato fortemente influenzato soprattutto dalle *Occasioni*, ancor prima che il secondo volume montaliano uscisse nella sua interezza: «Serbo nella memoria una pubblica lettura di versi già destinati a *Le occasioni*, recitati dal mio amico Piero Santi. Non rammento se fosse già uscito o no il volume, ma *Eastbourne*, per esempio, letta in quell'occasione non mi uscì più dalla memoria meno superficiale» (FLS : 29).¹⁹

Analizzando le singole liriche, è possibile evidenziare infatti numerose riprese, che vanno da singole tessere lessicali a vere e propri calchi sul piano della sintassi, della prosodia e delle tematiche generali. Difatti, la sezione è ricca di situazioni riconducibili al modello montaliano, a partire dalla topica del dialogo in absentia tra *io* e deuteragonista assente. Le *Cinque elegie brevi*, ad esempio, sono cinque frammenti nei quali le riprese da Montale appaiono al limite della parodia. Si prenda, a titolo esemplificativo, l'incipit della breve elegia V («Perditi oramai, caro volto») nel quale l'attacco con un verbo sdrucchiolo e la ripresa del sostantivo *volto*, nonché la stessa tipologia tematica legata alla meditazione sul tempo e sul ricordo, fanno pensare immediatamente al mottetto *Non recidere, forbice, quel volto*, composto nel 1937 e probabilmente già in circolo nell'ambiente fiorentino (fu pubblicato infatti sulla rivista «Olimpo» nel 1938 e poi sull'«Almanacco Letterario Bompiani» nel 1940). In generale, tutte le singole riprese (di cui si dà conto nei cappelli introduttivi e nelle note di commento alle liriche) denunciano una vicinanza al poeta ligure che i successivi rimaneggiamenti (dalla seconda edizione del 1967) tenderanno a oscurare.

Non sembra un caso, infatti, che due delle tre liriche citate da Montale nella sua lettera di risposta (*Di Vallecrosia* e *Della Sihltal*) vengano eliminate in FV67, insieme a quattro delle *Cinque elegie brevi* e a *Tomba di Vetulonia*. Quando Fortini negli anni Sessanta decide di ripubblicare la sua prima raccolta di poesia, aggiorna il suo profilo esordiale secondo quelle che sono le istanze intellettuali e politiche del

¹⁹ Per l'influenza montaliana su più generazioni di autori della poesia secondo-novecentesca, con particolare attenzione all'eredità delle *Occasioni*, vd. SIMONETTI 2002.

presente. Se è vero che i sette testi introdotti nella nuova edizione (vd. APPENDICE II) furono scritti e composti nello stesso giro di anni delle liriche pubblicate nella prima edizione, è tuttavia indubitabile che esse fanno riferimento a una sfera culturale e poetica lontana da quella delle *Elegie*. Basti solo evidenziare che tutti i sette testi, inseriti nella prima o nella terza sezione, hanno come oggetto temi bellici e resistenziali.

Questo, infatti, è uno dei motivi che spingono qui a riproporre l'edizione del 1946 (vd. *Nota al testo*): è così possibile ricostruire la fisionomia esordiale di Fortini come appariva negli anni della sua apparizione; se lo stesso Montale proprio in quel 1946 riconosceva in Fortini un poeta che aveva fatto tesoro della sua lezione, nonostante le tensioni durante il periodo fiorentino, non è irrilevante ripercorrere il libro così come poteva essere letto negli anni dell'esordio.

5. *La metrica. Teoria e prassi*

La definizione di Fortini come «poeta essenzialmente metrico» si deve a Giovanni Raboni (RABONI 1986 : 33). Con quest'affermazione il poeta lombardo non voleva certo esprimere un giudizio spregiativo sulla prassi poetica di Fortini, il quale, tra l'altro, risultava uno dei suoi più importanti interlocutori, nonché figura di riferimento tra quelle della generazione precedente alla sua. Definire Fortini "poeta metrico" significava innanzitutto riconoscere che la sua poesia evitava di percorrere la strada principe della poesia moderna, quella che vede sostanzialmente logorare le convenzioni metriche in nome di una sempre più stringente associazione tra piano dei contenuti e piano della prosodia. In secondo luogo, Raboni sottolineava uno degli aspetti principali della produzione in versi fortiniana: la possibilità, cioè, di evitare qualsiasi forma di immediatezza, attraverso gli elementi ritmici della poesia. Difatti, più che essere uno strumento atto a favorire l'immedesimazione del lettore con le istanze della voce enunciatrice, la metrica o ritmica fortiniana è piuttosto uno schermo che installa una distanza tra *io* e lettore, al fine di suggerire una riflessione critica sullo stato del mondo e di evitare qualsiasi consenso fondato sulla commozione.

Per comprendere appieno la peculiare prospettiva metrica di Fortini, è utile ripercorrere brevemente le occasioni saggistiche che il poeta dedicò nello specifico alla metrica contemporanea. In questo modo, è possibile mettere a fuoco forme e valori della metrica di *Foglio di via*, e verificare continuità e discontinuità rispetto alle successive teorizzazioni, attraverso le quali solitamente si legge la sua produzione poetica.

Fortini ha dedicato alla metrica una serie di scritti teorici articolata in due tempi: il primo blocco è costituito da tre scritti apparsi in rivista nel biennio 1957-58 e poi inseriti nel volume *Saggi italiani* (1974)²⁰; il secondo, invece, è formato da un unico scritto intitolato *Metrica e biografia* (MB) apparso su «Quaderni piacentini» nel 1981, a più di venti anni di distanza dai tre precedenti. Le riflessioni contenute in questi saggi sono «sconvolgenti da un punto di vista prettamente tecnico-metricologico [...] sconvolgenti per la datazione» (DAL BIANCO 2006 : 41).

Una recente proposta teorica vuole che la nascita della metrica sia dovuta al processo per cui «l'informazione non genetica non può che utilizzare, al suo primo apparire si potrebbe dire, una macchina "astratta" sostanzialmente "metrica" (perché comunitariamente "memorabile") e "narrativa" (in quanto associativa), vale a dire un insieme di regole per la memorizzazione di enunciati che vanno detti sempre, anche a ogni successivo ribadimento, *una volta per tutte*» (FRASCA 2005 : 40). Rileggendo i saggi di Fortini, si potrebbe affermare che egli ha tentato di recuperare strenuamente la dimensione comunitaria insita nelle forme metriche, dimensione minacciata ormai da un secolo e mezzo di poetiche post-romantiche: queste ultime avevano esaltato i valori ritmici della scrittura in versi a discapito di quelli metrici, riducendo i significanti a spia dell'originalità e del genio dell'autore; per Fortini, invece, «la pratica in senso militante della metrica, il suo rispondere a un progetto sul piano della prassi condivisa (dove "metrica" e "condivisa", nella prospettiva di Fortini, sono sinonimi) sembra per un attimo ricostruire un senso, la pienezza di un dover esser (un adempimento)» (GIOVANNETTI 2008 : 138).

La lettura del ritmo come espressione dell'interiorità del poeta è nettamente rifiutata, a favore del patto metrico stretto tra autore e lettore. Ecco perché Fortini dichiara esplicitamente che «non esiste nessuna verità ritmica prima della menzogna metrica» (*Metrica e libertà*, SE : 790). La griglia metrica si presenta come uno strumento di straniamento, il solo capace di mediare la presenza collettiva nella forma poetica²¹; l'inautenticità della finzione metrica si fa portatrice dell'autentico rapporto tra poeta e pubblico: «*se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica attraverso la ripetizione [...], l'aspettazione metrica è attesa della conferma di una identità sociale*» (SE : 792, corsivo dell'autore).

²⁰ *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. Oggi sono tutti leggibili in Franco Fortini, *Saggi italiani* (SE : 785-817).

²¹ «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. Metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva» (SE : 792).

Dopo aver stabilito queste coordinate teoriche, ciò che si affaccia all'orizzonte fortiniano è un problema di prassi: se le forme metriche tradizionali si sono dissolte e sgretolate sotto i colpi dell'infrazione espressivista, il loro recupero non può che rappresentare una tragica allusione a un'armonia perduta o una parodia di vecchi stilemi. Qual è, allora, la metrica che sostituisce i vecchi schemi della tradizione ereditata? Scomparso il sillabotono, caratterizzato da isosillabismo e da schemi accentuali più o meno fissi, che cosa può sostituirlo nella costruzione del verso? Qual è l'*a priori* metrico su cui si fonda il rapporto tra autore e destinatario? Secondo Fortini, dopo la fase in cui metrica tradizionale e verso libero erano in netta opposizione, alla fine degli anni cinquanta, invece, «sembra evidente che stia costituendosi una vera e propria metricità, canonica dunque, come “riconoscimento di forme” [...] su di una ormai più che semisecolare ritmica “libera”» (*Verso libero e metrica nuova*, SE : 801). Dopo i momenti dialettici di recupero e infrazione delle norme classiche, sono apparse nuove «costanti metriche intersoggettive», dovute al tentativo di singoli poeti di ridurre la libertà conquistata in «convenzione privata». Il nuovo verso sarebbe un compromesso fra «numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale fra l'uno e l'altro di questi», mentre la proprietà principale sarebbe l'isocronismo degli accenti. In definitiva, «la grande varietà dei versi liberi tende ormai a ridursi sotto uno dei tre tipi che già Pavese aveva creduto ritrovare a tre, a quattro e a cinque accenti maggiori con una maggiore frequenza dei primi due tipi naturalmente» (SE : 804).

L'ipotesi di un verso accentuale è controversa nonché molto discussa. Sebbene molti critici abbiano espresso diverse perplessità riguardo alla possibilità di avere un verso accentuale italiano²², tuttavia nel corso del Novecento molti poeti hanno fatto ricorso a questa tipologia di verso: nella prima metà del secolo, Pavese e Bacchelli furono tra i primi sperimentatori della nuova forma, mentre negli anni sessanta anche un poeta della Neoavanguardia come Antonio Porta si servì di questo verso.²³ In *Poesia e poetica*, Porta ritiene che il verso accentuale sia una delle poche tipologie di verso all'altezza dei tempi, grazie alla sua duttilità e ai margini di libertà che concede; infatti, secondo il poeta milanese, «scegliendo per una poesia i tre o i

²² Significativo a tal proposito che Mengaldo definisca gli scritti metrici fortiniani «più ingegnosi che convincenti» (MENGALDO 2000b : 271); cfr. MENICHETTI (1993 : 96-98): «In concreto, 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 sconfinata fatalmente in quella libera». Infine, su questi temi vd. BERTINETTO 1979 : 225-32.

²³ Per una ricognizione su teorie e pratiche del verso accentuale vd. GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010 : 271-277. Oltre a discutere le possibilità effettive di un verso accentuale italiano, viene approfondita anche la proposta fortiniana. Inoltre, si veda anche COLANGELO 2002.

quattro accenti o i cinque, si potranno usare mezzi ritmici diversi, funzionanti a strati diversi» (PORTA 2009 : 609).

Al di là delle criticità del verso accentuale, interessa qui mettere in evidenza quanto per Fortini il problema metrico è di tale portata da chiamare in causa più vaste problematiche che riguardano le istituzioni letterarie *tout court*.²⁴ Il percorso teorico qui riproposto, sebbene sia successivo di una decina d'anni alle poesie raccolte in *Foglio di via*, ci è utile per comprendere anche uno degli aspetti più interessanti della prima raccolta fortiniana. Innanzitutto, *Foglio di via* fonda quella sorta di sperimentalismo originale di cui ha parlato MENGALDO (2000b : 288) in un saggio fondamentale per l'interpretazione metrica dell'intera produzione fortiniana: «molta poesia contemporanea a Fortini, e moderna in genere, sperimenta al di fuori del cerchio incantato e rassicurante delle forme tradizionali; [in Fortini] invece la sperimentazione avviene entro quel perimetro, certo allontanandosi dal centro verso la periferia, uscendone per rientrarvi, ma insomma sempre in relazione a quanto quel perimetro delimita».

Nella produzione tarda, da *Una volta per sempre* in poi, metrica accentuale e manierismo assumeranno sempre più una vera e propria funzione allegorica. In *Foglio di via*, invece, la rimodulazione e rifunzionalizzazione degli schemi classici hanno in sé un valore allusivo, ma sono protese a creare un argine formale alle urgenze storiche del presente. In tutte e tre le sezioni che compongono la raccolta, possiamo notare che il metro classico, variamente modulato, viene posto al servizio di tre diverse modalità poetiche. Tuttavia, la prassi principale è quella di sottrarre alle convenzioni passate almeno una delle loro costanti. Infatti, nelle poesie di *Foglio di via* ci troviamo di fronte a strutture private di almeno uno dei tre fattori principali della metrica classica: “isostrofismo” forte, simmetria versale e regolarità delle rime. Spesso, in Fortini a farne le spese è soprattutto la regolarità delle rime, anche perché la strategia allusiva si presenta al lettore già dall'assetto grafico dei componimenti.

Abbiamo detto, però, che nelle tre sezioni si riscontrano tre diverse modalità. Nella prima, *Gli anni*, le forme classiche vengono riutilizzate innanzitutto come mimesi di modi popolari, in quanto oggetto del poetare sono temi e argomenti collettivi. Vi troviamo allora le quartine fortemente rimate, sul modello delle canzoni marziali, di *Canto degli ultimi partigiani*, nel quale l'ossessiva ripetizione di parole-rima viene rifunzionalizzata per descrivere la tragicità del momento; oppure vi troviamo le quartine fittizie del mimetico *Manifesto*, nel quale la funzione allusiva è demandata all'*escamotage* grafico del maiuscoletto.

²⁴ Per un approfondimento delle problematiche legate al verso accentuale, oltre ai già citati lavori di Giovannetti e Colangelo, mi sia consentito rinviare a DE LUCA 2013.

Ugualmente, in componimenti quali *Varsavia 1939*, *Varsavia 1944* e *Per un compagno ucciso*, le quartine sono lo schema strofico principale. Tuttavia, qui l'utilizzo di una tipologia strofica tradizionale è in linea con un'idea di classicità intesa quale compostezza ed equilibrio, testimoniata anche dall'utilizzo di una forte base endecasillabica. Se è giusta l'analisi, allora probabilmente anche in questo caso siamo di fronte ad una strategia che tenta di raffreddare un contenuto ad alta intensità emotiva, al fine di creare un terreno di condivisione con i destinatari fondato sulla distanza e non sulla commozione. Dunque, il fine è l'autocoscienza critica del soggetto e della collettività dei vinti dalla Storia, non la denuncia nuda e cruda degli orrori.

Sempre nella prima sezione, un caso del tutto particolare è rappresentato dalla *Città nemica*. Qui abbiamo un modello metrico specifico, cioè Dante, evidente già nella scelta della tipologia strofica: la terzina. Anche se quest'ultima farebbe pensare alla *Commedia*, in realtà sembra più pertinente qui riferirsi al Dante petroso. Non solo l'ossessiva ripetizione del sintagma *città nemica* fa pensare immediatamente alle parole-rima degli esperimenti delle quattro petrose, ma la stessa caratterizzazione della città natale pare ricalcare quella della donna ostile delle rime dantesche. Difatti, la *Città nemica* si presenta come il più importante antecedente di quell'esperimento oltranzistico che è la *Sestina a Firenze* di *Poesia e errore*, nella quale il riferimento alla lezione dantesca è, naturalmente, imprescindibile (vd. CALENDI 1995).

Nella seconda sezione elegiaca, il metro assume una diversa *facies*, perché diversi sono gli argomenti da esprimere e, quindi, gli effetti da raggiungere. Il tono si fa discorsivo e il verso tende a distendersi: la meditazione viene condotta attraverso esametri barbari e versi composti, oppure attraverso l'alternanza di endecasillabi e versi minori; l'evoluzione dell'io può essere raffigurata o in brevi distici che circoscrivono l'appello alla donna amata (*Cinque elegie brevi*), oppure in componimenti meditativi lunghi (*Di Porto Civitanova*, *Di Vallecrosia*, *Di Maiano*, *Della Sihltal*). In sostanza, qui Fortini ripercorre nel giro di pochi testi la grande lirica moderna. E non è un caso che i due modelli principali, quasi ipotesti parodici, siano Leopardi e Montale. *Di Porto Civitanova*, ad esempio, esibisce esplicitamente nella sua struttura metrica (una canzone libera di endecasillabi e settenari) e nel suo stile il modello di riferimento, Leopardi. È come se, a quest'altezza, Fortini ritenesse necessario ripercorrere un luogo cruciale leopardiano, cioè l'estraneità tra *io* e *mondo*, riprendendo le stesse strutture metriche e stilistiche dell'ipotesto. Tuttavia, questa poesia va interpretata alla luce del "movimento" complessivo della sezione e della raccolta, nelle quali questo episodio rappresenta un'analisi narrativa.

Nella terza sezione, invece, ci troviamo di fronte ad una modalità già molto vicina al manierismo del Fortini maturo. Un manierismo indicato sin dai titoli di alcuni componimenti (*Sonetto* e *Strofe*), grazie al quale l'autore inasprisce la frizione tra il contenuto storico tragico e le forme che devono veicolarlo. Vi ritroviamo sonetti o suoi derivati (*Sonetto*, *La buona voglia*), distici (*Lettera*, *La rosa sepolta*), quartine rimate (*Saggezza*), un componimento che rievoca la ballata (*Canzone per bambina*), un madrigale (*Imitazione del Tasso*). Altri componimenti presentano un ipotesto specifico, fino a presentarsi come delle vere e proprie traduzioni: è il caso dei *Consigli al morto*, traduzione dei *Chants du mort*, a loro volta versione francese di canti appartenenti al folklore rumeno (vd. il cappello introduttivo ai *Consigli* e l'APPENDICE III). La particolarità è data dal fatto che spesso queste liriche hanno per oggetto un simbolo (*la rosa*) oppure una situazione narrativa appartenente alla cultura alta (*Imitazione del Tasso*, *Sonetto*) o popolare (*Per una cintura perduta nel bosco*, *Consigli al morto*, *Canzone per bambina*), che assumono nella ricontestualizzazione macrotestuale una funzione allegorica. È forse questo il motivo che rende la sezione *Altri versi* più vicina alla poesia matura e tarda di Fortini (in particolare, di *Paesaggio con serpente* e *Composita solvantur*).

Un'ultima importante notazione da fare riguarda i testi-dispositivi di *Foglio di via*, quei testi cioè che si pongono come snodi importanti nell'assetto macrotestuale. In particolare, si tratta della lirica incipitaria (*E questo è il sonno*) e di quella in chiusura (*Coro dell'ultimo atto*), nonché dei testi funzionali al passaggio da una sezione all'altra (*vice veris*, che chiude la seconda sezione, e *Foglio di via*, che apre la terza).

Unica lirica ad essere esclusa dal sistema delle sezioni in virtù della sua funzione liminare e introduttiva, *E questo è il sonno* condivide con *vice veris* un particolare grafico: l'adozione del corsivo. Il parallelismo è giustificato dal fatto che *E questo è il sonno* istituisce uno dei temi principali del libro, cioè il risveglio dal sonno della stagione nichilistica ed egocentrica; *vice veris*, invece, chiude la sezione in cui erano descritti i turbamenti giovanili del poeta e sancisce la definitiva fuoriuscita dallo stato sonnambolico. Dunque, le due poesie sono l'una lo specchio dell'altra. Ma *vice veris*, sul piano metrico, si presenta anche come un'anticipazione della sezione successiva, *Altri versi*. Difatti, la monostrofe di quattordici versi, benché priva di rime, allude indubbiamente a un archetipico sonetto, che troverà poi piena realizzazione in *Altri versi*.

Immediatamente successiva a *vice veris*, è la poesia eponima della raccolta, *Foglio di via*, che sintetizza quelli che sono i principali temi del libro: l'estraneità, l'esilio, la solitudine del soldato, la ricerca di un dialogo autentico tra gli uomini.

Metricamente, il testo si presenta come una successione di tre terzine più un verso isolato in chiusura. Escluso il verso in chiusura, lo schema delle tre terzine viene ripreso nel componimento che chiude sezione e libro, *Coro dell'ultimo atto*. Se uguale è lo schema metrico, opposto è il contenuto profondo della lirica, che sancisce il definitivo superamento della solitudine dell'*io*, in nome dell'esperienza bellica e attraverso un'auspicata unione di momento etico e momento estetico. Il che, sempre per via oppositiva, rimanda all'incipitaria *E questo è il sonno*, di cui la conclusiva *Coro dell'ultimo atto* rappresenta il perfetto rovescio.

Dunque, la metrica, oltre che per i suoi valori intrinseci, risulta essere un elemento di primo piano anche per l'assetto macrotestuale. I parallelismi metrici, infatti, vengono utilizzati come strumento di rafforzamento tra il percorso di senso del libro e le posizioni macrotestuali, in modo da fornire anche sul piano formale un sistema di rimandi che collabora alla strutturazione della raccolta.

Ora, se queste sono le principali modalità di rinfunzionalizzazione dei valori metrici in *Foglio di via*, bisogna chiedersi se esse hanno una qualche forma di collegamento con le teorie fortiniane esposte ad apertura di paragrafo. Non vi è dubbio, infatti, che a quest'altezza probabilmente Fortini non sia ancora giunto ad una sistematizzazione del suo pensiero sulla prassi metrica. Inoltre, appare velleitaria qualsiasi ipotesi di sovraccaricare l'analisi metrica di *Foglio di via* secondo i dettami della metrica accentuale esposti nei saggi del 1957-58. Tuttavia, possiamo dire che già a quest'altezza il giovane Fortini riconosce nelle forme metriche un valore che va ben al di là della ritmica del verso e, ancor di più, di una pretesa musica interiore. La metrica è innanzitutto un terreno di condivisione tra autore e lettore, una convenzione che allude ad un rituale perduto che esige di essere riattivato. Non è azzardato riconoscere nelle forme metriche di *Foglio di via* quel «contenuto sedimentato»²⁵ per il quale Fortini prenderà posizioni dure sia contro la lirica di ascendenza simbolista, sia contro la poesia delle neoavanguardie, entrambe colpevoli di logorare le convenzioni letterarie in nome della mimesi dell'interiorità o della società. Fortini però è consapevole che ugualmente erroneo è proporsi come «neoclassicisti». Dunque, già in *Foglio di via* è possibile scorgere l'originale trattamento delle forme metriche, che prevede un manierismo carico di tensioni e mai adagiato sulla semplice

²⁵ «Solo una visione monoculare della “cosa” letteraria può non accorgersi che ciò che si dice strutturale e formale reca in sé “valori” e “comunicazioni”, ossia dimensioni pratiche e conoscitive un tempo visibili come tali ma che, rimosse o dimenticate, hanno assunto la *facies* delle figure metriche e di discorso [...]. Quel che si chiama struttura e forma non è altro che contenuto dimenticato o (come dice Adorno) “sedimentato”» (NSI : 277-78); per la citazione dal filosofo tedesco, vd. ADORNO 1977 : 10.

ripresa della forma classica; questa più che un valore dato, appare piuttosto come un valore da acquisire e invereare.

6. Foglio di via *nel percorso poetico fortiniano*

Col senno di poi, *Foglio di via* appare come il momento fondativo della lirica fortiniana non semplicemente perché suo primo libro poetico. Prima di tutto, come in molti autori della sua generazione, la guerra tende a istituirsi come un “orizzonte permanente” (ALFANO 2014 : 201), il trauma che fonda la sua fisionomia di uomo e intellettuale. Sul piano tematico, infatti, nelle successive raccolte, numerose sono le occorrenze di immagini e situazioni che riprendono quelle già incontrate nella sua prima raccolta. Ad esempio, la figura del soldato isolato ricorre più volte lungo tutto l’arco dell’opera poetica. Si pensi a una poesia come *A metà*, che nella sistemazione ultima di *Poesia e errore* dà il nome ad un sottogruppo di testi della macrosezione *Al poco lume*; la terza strofa recita: «a metà della strada – quando il comando è lontano/ e il foglio scritto è sbiadito di pioggia/ e la battaglia è un’eco e la notte precipita/ e chi porta il messaggio ha l’affanno del disertore». Il soldato allude anche in questo caso alla figura del poeta, custode di un messaggio da consegnare; ancora una volta, l’uomo nella storia appare in viaggio, alla ricerca disperata di un Altro cui consegnare il “foglio”. Inoltre, l’accostamento al disertore mette in evidenza la condizione di solitudine che vive il soldato-poeta, che rinvia alla figura del personaggio lirico di *Foglio di via*.

Oppure, si pensi ancora all’immagine del soldato (questa volta non isolato, ma disperato) che ritorna nella poesia considerata il testamento poetico di Fortini: «*E questo è il sonno*»...*come lo amavano il niente*, ultimo componimento “serio” di *Composita solvantur*. Nella penultima strofa, si legge: «Volokolàmskaja Chaussée, novembre 1941./ “Non possiamo più, – ci disse, – ritirarci./ Abbiamo Mosca alle spalle”. Si chiamava/ Klockov». Come indicato dal titolo-incipit, la poesia si apre con un riferimento al primo componimento di *Foglio di via*, cioè *È questo è il sonno, edera nera, nostra*; dunque, sin dall’esordio, la poesia di *Composita solvantur* si presenta al lettore come una resa dei conti con la memoria. La strofa, infatti, recupera uno dei temi principali di *Foglio di via*, e cioè il tentativo di un individuo di appellarsi agli altri per evitare la catastrofe storica: il soldato Klockov, commissario politico a capo della resistenza russa, rappresenta questa disperata chiamata. Come ha specificato Lenzini: «Il tempo storico, e con esso la figura di un sacrificio, doveva suggellare l’ultimo atto della vicenda poetica di Fortini» (LENZINI 2008 : 247).

Nell'ultimo componimento citato, la connessione macrotestuale a lunga gittata, attraverso la ripresa della prima lirica di *Foglio di via*, testimonia anche la volontà fortiniana di presentare la sua poesia come un blocco in cui prevale la continuità. Se nelle connessioni tra una raccolta e l'altra, Fortini aveva utilizzato la soluzione di porre in epigrafe, ad apertura di un nuovo libro, l'ultimo componimento della raccolta precedente (è il caso della *Gioia avvenire*, posta in epigrafe di PE69, e di *L'ordine e il disordine*, in epigrafe in PS), attraverso la ripresa di *E questo è il sonno* nell'ultima poesia seria di *Composita solvantur*, Fortini presenta il testo come un vero e proprio bilancio, poetico ed esistenziale, di un'intera vita (RAPPAZZO 2007 : 72); non a caso, la lirica si conclude con il celebre verso: «proteggete le nostre verità». Verità il cui primo barlume appare proprio in *Foglio di via*.

Al di là però delle singole riprese dal primo libro, *Foglio di via* è un momento fondativo per la prospettiva intrinsecamente poetica di cui questa raccolta si fa portatrice e che rappresenterà, sebbene declinata in modi più maturi, una costante lungo tutto l'arco della produzione poetica. Il primo libro, infatti, come indicato dallo stesso Fortini, era un "libro isolato", perché conteneva modi di interazione tra storia ed estetica non percorsi da altri autori coevi. La volontà fortiniana di fare della poesia il campo delle tensioni della storia, certo da una specifica prospettiva politica, ma all'altezza di *Foglio di via* ancora in maniera asistematica, è forse ciò che di più prezioso ci trasmette l'esperienza poetica fortiniana. Non che in altri autori lo scontro con la Storia non sia ugualmente importante. Tuttavia, Fortini sacrifica tutto ciò che possa creare un contatto con il lettore che non sia meditazione critica sullo stato di cose presente e sull'urgenza di intervenire per modificarlo. Quest'attitudine ha fatto pensare ad una poesia fredda, complice anche qualche misinterpretata massima fortiniana, che respinge il lettore contemporaneo di poesia, abituato prima di tutto a riconoscersi nel testo poetico e nelle istanze della soggettività che lo informa. In realtà, nulla di freddo vi è in quella poesia se, dietro la distanza fortiniana, scorgiamo il canto disperato di chi vede il fantasma di un futuro avvenire, che nega i modi di esistenza presenti e la condanna dell'uomo allo spreco di sé.

Per chi aveva vissuto l'esperienza della guerra e provati quasi tutti i suoi più tragici episodi (la guerra in sé, naturalmente, ma anche le persecuzioni razziali, l'esilio, la Resistenza), la Storia non poteva essere rubricata nella categoria del semplice "tempo passato". Dolori, aspirazioni e contraddizioni di quel tempo sarebbero rimasti come lo spettro perpetuo cui sacrificare qualsiasi ipotesi di *gioia avvenire*. Ciò comporta la rinuncia alla poesia intesa come forma di espressione narcisistica ed egocentrica del soggetto poetico. Questa rinuncia ha significato per

Fortini, in tempi di espressivismo imperante, la diffidenza di critici e lettori che vedevano anche nel poeta il moralista e l'ideologo.

Nella prima edizione della prima raccolta, questo passaggio cruciale che segna irreversibilmente la sua fisionomia poetica e intellettuale è particolarmente evidente. Evidente sin dalle soglie paratestuali e materiali del libretto. La copertina dell'edizione einaudiana del 1946, infatti, recava un disegno dello stesso Fortini in cui vi era rappresentato un giovane dormiente. Come poi precisato dallo stesso Fortini nella *Prefazione* del 1967, il giovane disegnato voleva rappresentare il dormiente che s'intravede nella prima poesia di *Foglio di via*, *E questo è il sonno*. Potremmo infatti dire che la raccolta descrive proprio il passaggio da uno stato sonnambolico dell'*io*, disperso nello spreco dell'esistenza (di cui la poesia rappresenta il primo inganno o illusione), ad uno stato di attenzione e di veglia verso il presente, la storia e gli altri uomini, dopo che il soggetto, "gli occhi aperti di fronte all'evento", ha acquisito la coscienza che l'unica soluzione al male presente è quella etico-politica, per la quale l'uomo e il poeta devono agire. Questa soluzione, tuttavia, è sempre di là da venire, non si dà mai nella concretezza del momento e può solo essere additata, anche quando pare illusoriamente più vicina (e, negli anni di *Foglio di via*, tale apparve la stessa "Liberazione"). Non è un caso, infatti, che la raccolta si chiuda sì con un momento, per così dire, positivo, ma che ha il carattere dell'auspicio più che della constatazione. Se in *Coro dell'ultimo atto* il soggetto è pienamente immesso nel flusso del divenire storico, dopo un'esperienza che gli ha concesso un vero e proprio percorso gnoseologico («conoscerà ognuno una cosa vera»), non si deve tuttavia interpretare questa conclusione come un punto d'arrivo, ma piuttosto come un punto di partenza. «Le grandi opere ignude» sono tutte da compiere e non resta dunque che tornare al lavoro: l'ultimo verso di *Foglio di via* significativamente recita «E noi e voi torneremo al lavoro», aprendo lo spazio dell'azione futura e, paradossalmente, concludendo il libro più su quanto resta ancora da fare, che su quanto fatto.

Proprio la condizione del poeta come vigile osservatore del presente e la volontà di trasformare la poesia nel campo figurativo delle tensioni storiche hanno reso Fortini uno degli autori attualmente più ridiscussi nel panorama poetico contemporaneo. Se in vita più attenzione fu concessa ai poeti suoi amici e interlocutori (si pensi a Sereni, Zanzotto, Luzi), oggi molti autori si rifanno direttamente o indirettamente alla sua lezione, anche coloro la cui prassi poetica appare distante da quella fortiniana. Da Milo De Angelis ad Andrea Inglese, attraverso Fabio Pusterla, Gabriele Frasca, Antonella Anedda, Stefano Dal Bianco e altri, in molti dei principali attori della scena poetica contemporanea è registrabile un'ascendenza fortiniana più o meno

esplicita;²⁶ in alcuni casi quest'ascendenza si concretizza in un riferimento trasparente (e non poche sono le occasioni in cui versi fortiniani sono posti in epigrafe a singole liriche). Già Mengaldo ipotizzava una "funzione Fortini" all'interno della poesia novecentesca, da ricondurre, più che alla ripresa testuale di singoli luoghi fortiniani, a quella che lo stesso critico definiva l'integrale politicità della sua visione poetica (MENGALDO 1987 : 388-90). Al di là di quanto sia adottabile una simile categoria, è qui interessante sottolineare che ritornare alla poesia di Fortini significa confrontarsi con un *corpus* poetico che pare farsi più fecondo col passare degli anni, schiudere le sue verità che, come intimava Fortini, esigono cura e protezione. Probabilmente, il modo migliore di prestare attenzione alla sua opera è ricominciare la lettura dall'atto di nascita della sua poesia, quando un giovane fiorentino, dopo quella che appariva una vera e propria catastrofe individuale e collettiva, decide di dare la sua testimonianza degli eventi storici in veste di poeta. Questo perché la stessa metafora sottesa all'immagine del *foglio di via* ben si presta a rappresentare l'intera sua attività poetica; già Pasolini sottolineava quanto Fortini fosse un poeta che, anche in tempo di pace, appariva perpetuamente in stato di guerra. E, difatti, la sua condizione è stata probabilmente sempre quella che si intravede nel suo primo libro: un soldato che reca affannosamente un *foglio di via*, alla ricerca disperata di destinatari precisi che possano accogliere e, soprattutto, decifrare il suo messaggio.

²⁶ Una prima indagine è leggibile in CROCCO 2015.

NOTA AL TESTO

1. STORIA EDITORIALE

Foglio di via e altri versi viene stampato per la prima volta nel 1946 (FV46), presso Einaudi e grazie all'intercessione di Elio Vittorini. La raccolta è divisa in tre sezioni (*Gli anni*, *Elegie*, *Altri versi*) dalle quali è esclusa l'incipitaria *E questo è il sonno*, testo liminare e introduttivo sul modello degli incipit dei libri montaliani (*Ossi di seppia* e *Occasioni*). Il libro raccoglie in totale 42 testi, suddivisi in questo ordine: incipit (*E questo è il sonno*), prima sezione (*Gli anni*) 12 testi, seconda sezione (*Elegie*) 14 testi, terza sezione (*Altri versi*) 15 testi. Il libro è aperto da una breve nota contenente genesi e dedica al padre (vd. APPENDICE I), mentre nell'Indice finale è possibile leggere l'anno di composizione di ogni lirica.

In seguito, la quasi totalità dei testi viene inclusa nell'edizione di *Poesia ed errore* del 1959 (PE59), pubblicata per i tipi di Feltrinelli, che dispone i testi non più secondo le sezioni e l'ordinamento della prima edizione, ma semplicemente in ordine cronologico, con macro-partizioni scandite per forbici temporali. Questa impostazione fu concordata con il direttore editoriale della Feltrinelli, Giorgio Bassani, che puntava alla costruzione di un diario autobiografico in versi²⁷. Ogni lirica ha una data per anno; in alcuni casi, le indicazioni cronologiche divergono leggermente dalle stesse contenute nell'indice di FV46.

Nel 1967, tuttavia, Fortini ripubblica *Foglio di via* nella collana bianca di Einaudi (FV67), aggiungendo un'importante prefazione (vd. APPENDICE I), che *a posteriori* rilegge il periodo in cui furono composte le poesie della raccolta. In questa nuova edizione l'autore interviene innanzitutto ristabilendo struttura e ordinamento originari (dunque con tre sezioni, intitolate secondo le diciture della prima edizione), ma soprattutto sopprimendo e aggiungendo alcuni testi. In particolare, vengono escluse ben 7 liriche dalla sezione centrale: quattro delle *Cinque elegie brevi* (nello specifico, le n. II, III, IV, V), *Tomba di Vetulonia*, *Di Vallecrosia*, *Della Sihltal*. Sono invece inclusi 4 testi nella prima sezione (*Militari*, *A un'operaia milanese*, *Basilea 1945*, *Manifesti-II*) e 3 testi nella sezione finale (*E guarderemo*, *Consigli al morto – E tu pregali*, *La gioia avvenire*).

Di seguito, si presenta una tabella sintetica: a sinistra sono posti i testi presenti in FV46, ma esclusi da FV67; a destra, quelli aggiunti in FV67. Ad ogni titolo è associata la data di composizione, ricavabile dall'indice di FV46 e di FV67.

²⁷ Per la genesi della seconda raccolta fortiniana, si rinvia a DAINO 2011.

FV46	FV67
<i>Cinque elegie brevi II</i> (1939)	<i>Militari</i> (1942)
<i>Cinque elegie brevi III</i> (1941)	<i>A un'operaia milanese</i> (1943)
<i>Cinque elegie brevi IV</i> (1941)	<i>Basilea 1945</i> (1945)
<i>Cinque elegie brevi V</i> (1939)	<i>Manifesti</i> (1945)
<i>Di Vallecrosia</i> (1942)	<i>E guarderemo</i> (1945)
<i>Tomba di Vetulonia</i> (1941)	<i>Consigli al morto (E tu pregali)</i>
<i>Della Sihltal</i> (1943)	<i>La gioia avvenire</i> (1945)

Nel 1969, Fortini ripubblica per Mondadori *Poesia e errore* (dunque, sopprimendo nel titolo la *d* eufonica della congiunzione): la riedizione sancisce la definitiva separazione tra prima e seconda opera poetica; quest'ultima, ora, ha una nuova veste: non più l'ordine cronologico dei testi che mima un diario autobiografico, ma una struttura articolata in sezioni per lo più tematiche.

Foglio di via, invece, viene negli anni successivi inserito in tre raccolte antologiche: nel 1974, Mengaldo allestisce per Mondadori il volume di *Poesie scelte (1938-1974)*, che contiene 17 testi tratti da FV67 (PSc); quattro anni dopo (1978) appare per Einaudi il volume complessivo *Una volta per sempre (Foglio di via – Poesia e errore – Una volta per sempre – Questo muro)*. *Poesie 1938-1973* (UVS78), che accoglie i primi quattro libri poetici nella loro interezza e che rappresenta per *Foglio di via*, dal punto di vista dell'assetto generale, l'ultima volontà d'autore (tuttavia, non dissimile dalle "penultime volontà"²⁸ di FV67); infine, nel 1990, sempre per Einaudi viene pubblicato l'ultimo volume antologico (*Versi scelti 1939-1989 – VSc*), che accoglie una selezione di testi di *Foglio di via* allestita sul modello di quella del '74.

Infine, bisogna ricordare il volume di *Versi primi e distanti 1937-57* (All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1987), che raccoglie, tra gli altri, anche i testi di FV46 eliminati dalla seconda edizione (FV67). Tuttavia, vi è un'eccezione: due delle *Cinque elegie brevi*, infatti, non figurano in questa raccolta. Dunque, queste liriche sono presenti solo ed esclusivamente in FV46. Esse non figurano nemmeno nella

²⁸ ITALIA 2013 : 15-26.

recente pubblicazione di *Tutte le poesie* (TP), che, rispettando l'ultima volontà d'autore, non le accoglie né in FV, né in VPD.²⁹

2. CRITERI DI EDIZIONE

2. 1. Per l'edizione critica e commentata, si è scelto come testo base FV46. Diversi motivi hanno indotto all'opzione di disattendere l'ultima volontà d'autore: tutti sono riconducibili non a parametri di qualità (l'edizione del '46, infatti, non è migliore o peggiore delle successive), ma a ragioni storico-documentarie, sia per quanto riguarda l'evoluzione interna della produzione poetica fortiniana, sia per quanto riguarda l'immagine esordiale dell'autore. Prima di esporre dettagliatamente queste ragioni, bisogna evidenziare che ha collaborato a questa scelta anche la prospettiva di ricerca legata ad una tesi dottorale; la recente pubblicazione dell'*opera omnia* in versi di Fortini (TP) ha rimesso in circolo la produzione poetica fortiniana, le cui ultime testimonianze editoriali risalivano alle opere pubblicate in vita. Rispettando questo volume l'ultima volontà d'autore, oggi *Foglio di via* è leggibile facilmente nella sua veste ultima, così come liquidata dall'autore in UVS78. Dunque, ciò ha permesso di poter ripresentare *Foglio di via e altri versi* nella sua veste originaria senza eccessive preoccupazioni riguardanti la circolazione di un testo che non rispetta l'ultima volontà d'autore. Inoltre, se si considera che alcune liriche presenti in FV46 sono escluse da TP – non per difetti di curatela, ma per volontà d'autore (vd. supra e cappello introduttivo alle *Cinque elegie brevi*) – il recupero mette a disposizione un libro non facilmente ricostruibile, data anche l'assenza di un'edizione critica delle opere poetiche fortiniane.

Ritornando però ora alle ragioni su citate, è stato dimostrato (DAINO 2007) che, nel passaggio da FV46 a FV67, Fortini compie attraverso le cassature e le giunte una rilettura “partigiana” del proprio esordio poetico. Eliminando cioè 7 testi dalla sezione centrale, che risalgono sostanzialmente alla formazione degli anni Trenta, e aggiungendone altrettanti scritti durante o dopo la Liberazione (dunque, a guerra conclusa e dopo l'esperienza resistenziale), Fortini ancora il proprio esordio a una stagione politica e culturale più marcata, quando ormai in lui erano chiare le scelte ideologiche e politiche da compiere. Deve aver influito su questa strategia di ripensamento anche il periodo storico in cui cade la pubblicazione di FV67: siamo, infatti, negli anni di fermento della politica europea, alla vigilia del Sessantotto, quando Fortini nel campo della cultura italiana ha assunto ormai una fisionomia ben

²⁹ Per una dettagliata analisi del tormentato iter redazionale delle *Cinque elegie brevi* si rimanda al corrispettivo cappello introduttivo.

precisa. Difatti, è fra i principali intellettuali marxisti, fra i più ascoltati dai movimenti della sinistra eretica ed extraparlamentare. Basti pensare che appena due anni prima della ripubblicazione di *Foglio di via* esce anche *Verifica dei poteri*, libro saggistico che ben presto diventa uno dei documenti più importanti della cultura marxista italiana. Dunque, non è improbabile che le scelte compiute nella riedizione del libretto d'esordio siano in parte da ricondurre alla posizione politico-ideologica del Fortini degli anni Sessanta.

Al di là però dei legami tra poesia e militanza politica, l'ipotesi di recuperare FV46 si giustificava anche per ragioni meramente poetiche. Innanzitutto, la sezione che nel 1967 subisce la scure dei ripensamenti, cioè *Elegie*, è in realtà quella in cui sono più evidenti le influenze che hanno pesantemente agito sulla formazione del giovane poeta. In particolare, si palesa in questa sezione il debito che Fortini deve alla poesia di Montale, un autore con il quale il nostro avrà sempre un rapporto contraddittorio, caratterizzato dal riconoscimento del magistero formale, ma anche dalla dura condanna del retroterra ideologico che cela la sua poesia. Non a caso, quest'influenza fu messa già in evidenza dalla prima tempestiva recensione della raccolta fortiniana, uscita sull'«Unità» del 14 luglio 1946 e firmata da Italo Calvino (CALVINO 1995 : 1057).

Un altro dato di primo piano è la fisionomia del libro esordiale e l'evoluzione interiore dell'*io* che da essa si evince. Sebbene, infatti, i testi inseriti in FV67 siano forse esteticamente più validi di quelli esclusi (basti pensare a *La gioia avvenire*, una lirica che lo stesso autore riconosce particolarmente rappresentativa della prima fase poetica), essi sono sbilanciati sul momento di autocoscienza politica del soggetto poetico, riconducibile alle esperienze della guerra e della Resistenza. In FV46, invece, i testi in seguito cassati erano rappresentativi di una stagione altrettanto importante della biografia di Fortini: cioè, gli anni di turbamento interiore nei quali si condensarono la sua formazione letteraria e quella religiosa. Recuperare la fisionomia originaria del libro significa, dunque, ripresentare un percorso poetico e interiore in parte oscurato dalle successive scelte d'autore e racchiuso, invece, nella disposizione e selezione dei testi così come apparse nel '46.

Inoltre, un'ultima giustificazione per la ripresentazione di FV46 è legata all'immagine d'autore cristallizzatasi nel campo della poesia secondo-novecentesca; infatti, per alcuni poeti che negli anni del dopoguerra guarderanno a Fortini come ad un fratello maggiore, *Foglio di via* è sostanzialmente l'opera uscita nel '46, che tentava un difficile compromesso tra l'urgenza di trattare argomenti collettivi (in linea con una generale tendenza neorealista) e l'eredità lirico-simbolista della tradizione poetica italiana (eredità visibile nella sezione elegiaca). Basti pensare a

Giovanni Raboni che, in un articolo degli anni Ottanta – *Temî resistenziali e “stile da traduzione” in ‘Foglio di via’* (RABONI 1980) – fa riferimento alla prima raccolta fortiniana rievocando l’immagine di copertina del ’46, che recava un ritratto di giovane dormiente disegnato dallo stesso Fortini.

Nonostante queste ragioni giustificano l’opportunità di offrire un testo più vicino all’immagine esordiale dell’autore, si è deciso di accludere i testi inseriti a partire da FV67 in una delle APPENDICI (III) poste in calce al volume, in modo da permettere al lettore che voglia avere un quadro completo di ricostruire, attraverso la *Tavola di concordanza* e gli apparati critici, l’intero iter redazionale della prima raccolta fortiniana.

2. 2. L’apparato critico delle poesie è posto in calce alla singole liriche, delimitato da due strisce orizzontali. Le sigle delle edizioni di FV e delle pubblicazioni in rivista delle singole poesie sono desumibili dall’elenco dei *Testimoni* posto qui di seguito. L’apparato è suddiviso in due fasce, tre nel caso di pubblicazione in rivista anteriore a FV46. La prima fascia registra le edizioni d’autore, con i relativi rimandi di pagina, il titolo (se diverso dalla *princeps*) e le date esplicitamente indicate. Per quanto riguarda queste ultime, alcune datazioni di FV46 differiscono leggermente da quelle poste in calce alle liriche in PE59. In sede di commento, si è dato maggior credito alla datazione fornita nell’indice di FV46, non solo perché più vicine alla fase di composizione delle liriche, ma anche perché le modifiche in PE59 appaiono funzionali al diverso progetto editoriale della raccolta, strutturata come un diario autobiografico che, probabilmente, ha influenzato posizione e, dunque, nuova datazione delle liriche. Una prova indiretta è fornita da FV67: nell’indice di questo volume, infatti, vengono ristabilite le date di FV46, quando differenti da quelle di PE59.

La seconda fascia raccoglie le varianti di lezioni sostanziali o di forma, ordinate secondo il loro processo evolutivo: dalla lezione di base di FV46 all’ultima volontà d’autore.

La terza fascia, invece, raccoglie le varianti di lezioni sostanziali o di forma tra FV46 e le pubblicazioni precedenti all’uscita in volume del 1946, ordinate secondo il loro processo genetico.

Di seguito, un elenco dei criteri grafici adottati per l’allestimento della seconda e terza fascia di apparato:

- la lezione del testo soggetta a mutamento è riferita col numero del verso, o dei versi, in cui ricorre e delimitata da una parentesi quadra chiusa;

- la variante è posta successivamente alla parentesi quadra chiusa ed è individuata dalla sigla del suo testimone posto in grassetto, o dei testimoni che sono concordi nel riferirla. Se lo stesso verso ha più varianti nel suo processo evolutivo o genetico lo schema precedente è ripetuto tante volte quanto il numero delle varianti.

- la barra verticale indica il passaggio da un verso all'altro, una doppia barra il passaggio da una strofa all'altra.

- i versi a scalino sono considerati versi unici. Nel caso in cui vi sia variante in questo verso, lo scalino è indicato da una barra obliqua.

- se nel percorso evolutivo delle varianti si verifica il caso in cui nei testimoni tardi della raccolta venga ristabilita la lezione originaria, si troverà una parentesi tonda affianco alla lezione di FV46: (*anche in* + sigla).

- tra parentesi tonde e in corsivo le notazioni indispensabili del curatore. Si è scelto infatti di adottare un apparato "parlato", pur riducendo al minimo gli interventi discorsivi.

- dove indispensabile (vd. *Cinque elegie brevi*), si è scelto di registrare per intero una versione precedente della lirica eccessivamente dissimile da quella della *princeps*.

3. TESTIMONI

1. Edizioni

1^a ed.: Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, | Giulio Einaudi Editore [Torino, 1946] = FV46

Volume di pp. 99, numerate da 5 a 93. In copertina un disegno in bianco e nero (di mano dello stesso Fortini) che rappresenta un giovane dormiente. A p. 5 nota dell'autore con descrizione della genesi del libro e dedica a Dino Lattes, padre del poeta (vd. APPENDICE I). Nell'Indice alle pp. [95-96] i titoli delle poesie recano tra parentesi tonde la data di composizione di ogni lirica, ad eccezione dell'incipitaria *E questo è il sonno, edera nera, nostra*. [Colophon, p. 99:] «Finito di stampare | nella Tipografia G. Capella | in Cirié il 30 aprile 1946».

2^a ed.: Franco Fortini, *Poesia ed errore 1937-1957*, Feltrinelli Editore, Milano [1959] = PE59

Volume di pp. 270, numerate da p. 9 a p. 270. In copertina, in caratteri molto grandi, il titolo dell'opera e, in dimensioni piccole, nome dell'autore ed editore. Il libro accoglie tutta la produzione poetica fortiniana fino al 1957, secondo un ordine cronologico. Le poesie di *Foglio di via* fanno parte delle prime tre sezioni (1937-1940, 1941-1945, 1946-1950). A p. 259, si legge la seguente *Nota*: «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 | segnate al momento della redazione o che ho creduto | 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. || Le note che seguono vogliono chiarire qualche | riferimento o allusione particolare». Seguono note alle singole poesie. Tre sono dedicate a liriche di *Foglio di via*: «*Per un compagno ucciso*. Composta in seguito alla notizia, | poi sementita, della uccisione di Luciano Bolis. Il Bolis, | eroico partigiano, aveva invece tentato il suicidio perché | le torture tedesche avrebbero potuto indurlo a parlare. || *Valdossola*. Alla data 16 ottobre 1944, durante la ritirata | dei partigiani, ero con loro in Val Devero, una | laterale della Valdossola. || *Consigli al morto*. Sono rifacimenti di canti funebri | rumeni». Tra le poesie pubblicate in FV46 e in FV67, mancano in PE59 tre testi: *Tomba di Vetulonia*, *La buona voglia*, *La gioia avvenire*. Ogni lirica ha una data in calce, in alcuni casi leggermente diversa da FV46. [Colophon, p. 270:] «Finito di stampare il 7 gennaio 1959 | della Tip. Tecnografica Milanese | Via Spartaco 17 | Milano».

3^a ed.: Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi. Nuova edizione riveduta con una nota dell'autore*, | Giulio Einaudi Editore [Torino, 1967] = FV67

Volume di pp. 74, numerate da 6 a 70. In copertina è stampata la poesia eponima della raccolta, secondo una modalità da ricondurre alla collana di poesia della casa editrice. In quarta di copertina, oltre ai titoli della *Collezione di poesia* Einaudi, si legge la seguente nota biografica: «Franco Fortini è nato nel 1917 a Firenze, dove ha studiato. Il suo | primo libretto di versi, che qui si ristampa, è del 1946. In quegli | anni è stato redattore del “Politecnico” e dell’ “Avanti!”; nel | 1955-57, di “Ragionamenti”. Vive a Milano dal 1945, si è occupato | di pubblicità, è stato consulente editoriale, insegna in una | scuola secondaria. Ha tradotto molto, in particolare le poesie di | Eluard (1955) e di Brecht (1959). I suoi versi si leggono in *Poesia | ed errore* (1959), *Una volta per sempre* (1963), *L'ospite ingrato* | (1966); fra

i suoi libri di prosa saggistica ricordiamo *Asia Maggiore* | (1956), *Dieci inverni* (1957), *Verifica dei poteri* (1965)». Alle pp. 5-10, vi è una nuova *Prefazione* scritta per la ripubblicazione (vd. APPENDICE I). A p. 11, in corpo minore in basso a destra, la *Nota* del 1946. Nell'Indice alle pagine [69] e 70 i titoli delle poesie recano tra parentesi tonde la data di composizione di ogni lirica, ad eccezione dell'incipitaria *E questo è il sonno, edere nera, nostra* e di *Coro dell'ultimo atto*. [Colophon, p. 72:] «Finito di stampare in Torino il 28 gennaio 1967».

4^a ed. : Franco Fortini, *Una volta per sempre. Foglio di via Poesia e errore* | *Una volta per sempre Questo muro* | *Poesie 1938-1973*, Einaudi [Torino, 1978] = UVS78

Volume di pp. 389, numerate da p. 10 a p. 383. Il libro raccoglie le prime quattro raccolte poetiche dell'autore. In sovraccoperta, un particolare della *Santa Lucia* di Francesco del Cossa; il dipinto è in relazione con la massima manzoniana riportata sul retro: «Un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlare con più precisione, irrevocabilmente». Nell'aletta destra, si legge il seguente scritto fortiniano: «Alla “qualità espressiva” dei miei ver-|si ci pensino i critici. Sono uno di loro e | so che se sbagliano è quasi sempre per in-|dulgenza verso se stessi. In quei versi ho | forse portato in salvo il giovane che sono | stato e che continua entro di me, con la | sua poesia e il suo errore; che erano, e | perché erano, di innumerevoli altri. L'au-|tobiografismo è stato probabilmente il | mio modo, non intenzionale e anzi avver-|sato, di affermare “a contrario” il bisogno | di obiettività, la Cosa, come dicono i filo-|sofi; invece di continuare a percuotere | una porta che non può aprirsi e voler an-|dare oltre la lirica con le forme della liri-|ca. È probabile che con molta pena noi si | stia soltanto preparando la felicità che un | poeta mostrerà facilmente; oppure le con-|dizioni perché nei nostri versi altri legga | una felicità che non abbiamo saputo di | averci chiuso dentro. || Credo alla verità di alcune mie poche | poesie perché ogni loro verso porta il se-|gno della contraddizione. Però non posso | sapere se quel segno è subito o interpreta-|to, se è documento o contributo. I miei | versi esistono appena per rammentare co-|me viviamo: fra la trionfale organizzazio-|ne delle carogne contro qualsiasi bene | possibile e pubblico. || Sono ormai così persuaso della natura | cerimoniale dello scrivere, così rispettoso | di ogni possibile istituzione retorica, così | ben difeso dalla confusione delle catego-|rie, che senza iattanza e a voce bassa pos-|so dire che la poesia è sufficiente a se stes-|sa ma non a me e che più di tutto mi im-|porta la semplice verità». Nella bandella di sinistra, invece, si legge la seguente nota: «Sono in questo volume tutti i versi che F. Forti-|ni ha composti dal 1938 al 1973 e pubblicati in | quattro raccolte (“Foglio di via e altri versi”, I^a | ed. 1946; “Poesia e

errore”, I^a ed. 1959; “Una | volta per sempre”, I^a 1963; “Questo muro”, I^a | 1973)». A p. 355 si legge la seguente *Nota alla presente edizione*: «I testi delle quattro raccolte di versi, qui ripubblicati sotto il titolo | della terza, sono quelli delle loro ultime edizioni, comparse rispettivamente | nel 1967, 1969, 1963 e 1973. || Corrette alcune sviste di stampa e introdotto qualche mutamento ortografico, in due luoghi ho tolto quasi quattro versi in tutto, dieci o dodici ne ho | rifatti (fra questi, anche per puntiglio metrico, l'*envoi* della *Sestina a | Firenze*). Pochissimi sono gli altri interventi, quasi tutti nelle due più | vecchie raccolte e nessuno nell'ultima». *Foglio di via* è leggibile da p. 4 a p. 58. L'assetto macrotestuale rispecchia quello di FV67. Alle pp. 357-362 si leggono invece la *Nota* del 1946 e la *Prefazione* del 1967 (vd. APPENDICE I). L'Indice, a differenza delle precedenti edizioni di FV, presenta solo i titoli delle poesie, dunque senza data di composizione. [Colophon, p. 385:] «Stampato per conto della Casa editrice Einaudi | presso le Industrie Grafiche G. Zeppego & C. s. a. s., Torino».

2. *Antologie d'autore*

Franco Fortini, *Versi primi e distanti 1937-1957*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1987= VPD

Volume di pp. 115, numerate da p. 7 a p. 110. Il libro accoglie tutti i testi in vario modo rifiutati dall'autore, o perché inizialmente inseriti nelle raccolte ma in seguito esclusi o perché, pubblicati in rivista, non vengono poi inseriti in una raccolta complessiva. A p. 7 si legge la seguente nota: «Quella che qui si stampa è una parte dei versi che | ho scritto fra i venti e i quarant'anni e non si leggono | negli altri miei libri. || Queste poesie erano quasi per due terzi nelle prime | edizioni di *Foglio di via* (1946) e di *Poesia ed errore* | (1958 [ma 1959]) ma per criterio di qualità o ragioni di ordina-|mento le avevo escluse dalle ristampe. Le altre non | sono comparse in volume o sono inedite. || Prima del 1939 avevo scritto moltissimi versi. Di | quasi tutti non ho copia. Dei pochi allora apparsi in ri-|viste, la maggior parte non mi sembra meritare oggi | sorte più mite e devo disconoscere quelli che qui non | sono presenti. || Non perché il tempo li abbia resi migliori recupero | ora questi né perché li creda capaci di dire qualcosa di | diverso dalle prime raccolte. Semmai le confermano. | Certi passaggi e fratture – per esempio, fra versi ante-|riori al 1942 e i successivi; come fra quelli scritti dopo | il 1968 e fin verso il decennio seguente – mi | paiono qui anche più evidenti che nelle raccolte, so-|prattutto in forma di prove, enunciati, esperimenti, | versioni. || Come è tenace l'illusione autobiografica. Solo per- | ché

hanno a che fare con il resto delle mie scritte, di | buttar via queste carte il coraggio mi è fin qui manca-|to. Una loro bella copia, amichevole e numerata, me | ne darà quanto ce ne vuole per farla davvero finita | con altri residui? || L'ordine è presso a poco cronologico. Dove possibi-|le, anche tematico. I versi deformi di *Al di là della speranza* sono del novembre 1956. Come documento | di quelle circostanze ne ripubblico in appendice la ver-|sione originale comparsa allora in «Officina» e in | *Poesia ed errore* e poi riprodotta da G. C. Ferretti nel | libro che nel 1975 dedicò alla rivista bolognese. In | una recente ristampa di *Una volta per sempre* ho con-|fermato invece la versione abbreviata. || 10.9.1987». Da p. 17 a p. 25 il volume raccoglie i testi di FV46 esclusi da FV67: due delle *Cinque elegie brevi* (intitolate, qui, *Due elegie*), *Di Vallecrosia*, *Tomba di Vetulonia*, *Della Sihltal*. [Colophon, p. 115:] «ACQUARIO N. 167 || Questo volumetto fuori commercio, a cura di | Vanni Scheiwiller, è stato stampato a Milano | nell'officina d'arte grafica A. F. Lucini | in trecento copie numerate da 1 a 300; | le prime cento copie hanno allegata | un'acquaforte originale numerata e firmata | di Franco Fortini. || 10 settembre 1987».

Franco Fortini, *Versi scelti 1939-1989*, Einaudi [Torino, 1990] = VSc

Volume di pp. 472, numerate da p. 8 a p. 463. Il libro accoglie una selezione antologica della produzione poetica fortiniana fino a *Paesaggio con serpente*, compresa una selezione di traduzioni poetiche. A p. 1 si legge la seguente *Nota introduttiva*: «Una prima parte della presente scelta comprende composizioni pubblicate in *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, dove si raccolgono le poesie di *Foglio di via e altri versi* (1946), *Poesia e errore* (1959), *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973). A quelle da *Paesaggio con serpente. Poesie 1973-1983*, stampate nel 1984, seguono – col titolo di *Penultime* – alcune poesie inedite. | Una seconda parte è di versi da *L'ospite ingrato, primo e secondo* (1986); e di traduzioni, già nel volume *Il ladro di ciliegie* (1982). In quello non figurano due testi presenti qui: un sonetto da Góngora e un frammento da Mandel'stam, ricevuto da una versione francese di Rémi Roche. La “imitazione” da un antico cinese, che si situa a conclusione del libro, era nelle mie *Poesie scelte (1938-1973)*, pubblicate nel 1974 a cura di Pier Vincenzo Mengaldo. Ancora una volta lo ringrazio per l'amicizia e il consiglio. | Sono intervenuto su alcuni tratti ortografici e segni di interpunzione. Ho mutuato sei versi. Volessi spiegare ragioni e criteri della scelta, farebbe di bisogno un discorso tanto lungo quanto inutile per il lettore che sempre ci si augura di meritare». Il volume accoglie 23 testi di *Foglio di via*, da p. 4 a p. 34. Per questi testi, l'antologia rappresenta l'ultima volontà d'autore. A p. 443, nella sezione *Note*,

riguardo a *Foglio di via*, si legge: «Questi versi sono stati composti fra il 1938 e il 1945. Poche poesie avevo | pubblicate prima della guerra su riviste fiorentine, altre ne avevo scritte | quand'ero militare e altre ancora fra il 1944 e 1945. Vittorini le lesse in | manoscritto, ne accolse sul "Politecnico" e nel settembre del 1945 le propose | a Einaudi; che nell'aprile 1946 le stampò». [Colophon, p. 464:] «Stampato per conto della Casa editrice Einaudi | presso lo Stabilimento Tipolitografico G. Canale & C., s. p. a., Torino».

3. Poesie pubblicate in rivista

Lett39

F. Lattes (nome originario di Fortini), *Sei elegie brevi* [1-3 *Infedeltà*; 4-5 *Ignoranza*; 6 *Gli anni morti*], in «Letteratura», III, 4, ottobre 1939. Le *Sei elegie brevi* sono una versione primitiva e molto diversa delle *Cinque elegie brevi* di FV46. In questa rivista, sono inoltre pubblicate altre poesie di Fortini: *Dedicando poesie future*, *Canto d'amore*, *Senza preghiera*, accolte in seguito in PE59.

AvL1

F. FORTINI, *All'Italia* [*Italia 1942* in FV46], in «Avvenire dei Lavoratori», Zurigo, 25 febbraio 1945, p. 1.

AvL2

F. FORTINI, *Coro di deportati*, in «Avvenire dei Lavoratori», Zurigo, 15 aprile 1944, p. 1

AvL3

FORTINI, *Varsavia 1939 e 1944*, in «Avvenire dei Lavoratori», Zurigo, 31 agosto 1944, p. 2.

POL1

F. FORTINI, *Coro dell'ultimo atto e Imitazione del Tasso*, in «Il Politecnico», n. 5, 27 ottobre 1945, p. 3. Le poesie sono seguite dalla seguente nota: «Per taluno la poesia era un esercizio rischioso, avventuroso, anche quando la si voleva portare con l'umiliato orgoglio di un mestiere. Poi diventò un dovere. Stava per aprirsi la scena di un ultimo atto di tragedia – una vita, una guerra – al di là della pena personale. Gli anni della guerra ci trascinarono, come pietre nel torrente, senza scampo, e dicevamo

a noi stessi che saremmo stati egualmente dannati, dopo, alla fatica silenziosa e umile di vivere, al lavoro, che era la sola dignità dei disperati. Oppure, sulla musica esatta e fragile di un madrigale del Cinquecento, araldico come una divisa di torneo, un veleno d'amore tentava di dissolversi. Il poeta forzava la compattezza di quegli endecasillabi antichi e diceva del suo amore quel che si può dire di tutti gli amori, riprendendo appunto per questo le parole del Tasso: "Fummo un tempo felici"...».

POL2

F. FORTINI, *Consigli al morto – Vai diritto e La sera si fa sera*, in «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 2. Le poesie sono seguite dalla seguente nota: «Di Fortini abbiamo pubblicate altre liriche nel n° 5. Sono, questi "Consigli al morto", rifacimenti su motivi di antichi canti funebri rumeni. Alla morte segue un viaggio verso la pace, attraverso una natura miracolosa. Nel primo dei "Consigli" s'illumina una primavera di apparizioni. Nel secondo si percorre un viaggio notturno per i boschi, fra animali funebri, verso un colle di paradiso, dove sta reintegrata la vita larvale dell'anima».

TAVOLA DI CONCORDANZA

Nella colonna di sinistra, le poesie successivamente escluse da FV67-UVS78 sono contrassegnate da un asterisco; nella colonna centrale sono indicate le poesie di FV46 e FV67-UVS78 accolte in PE59 e le sezioni in cui sono incluse (scandite per forbici temporali); nella colonna di destra, invece, le poesie non presenti in FV46 sono contrassegnate da un asterisco. Tra parentesi quadre si indica la datazione, ricavabile in FV46 e FV67 nei rispettivi indici, mentre in PE59 la data è posta in calce alle singole liriche.

FV46	PE59	FV67-UVS78
1. <i>E questo è il sonno</i> [senza data]	1937-1940	1. <i>E questo è il sonno</i> [senza data]
GLI ANNI	<i>Sapessi</i> (= <i>Cinque elegie brevi I</i>) [1939]	GLI ANNI
2. <i>La città nemica</i> [1939]	<i>Altri saprà</i> (= <i>Cinque elegie brevi II</i>) [1939]	2. <i>La città nemica</i> [1939]
3. <i>Quando</i> [1944]	<i>Ora dal sonno</i> (= <i>Cinque elegie brevi III</i>) [1939]	3. <i>Quando</i> [1944]
4. <i>Oscuramento</i> [1940]	<i>Perditi oramai</i> (<i>Cinque elegie brevi</i> (= <i>Cinque elegie brevi IV</i>)) [1939]	4. <i>Oscuramento</i> [1940]
5. <i>Se sperando</i> [1938]	<i>Di Porto Civitanova</i> [1939]	5. <i>Se sperando</i> [1938]
6. <i>Italia 1942</i> [1942]	<i>Di Maiano</i> [1939]	6. <i>Militari*</i> [1942]
7. <i>Varsavia 1939</i> [1944]	<i>Se Sperando</i> [1939]	7. <i>Italia 1942</i> [1942]
8. <i>Varsavia 1944</i> [1944]	1941-1945	8. <i>A un'operaia milanese*</i> [1943]
9. <i>Coro di deportati</i> [1942-44]	<i>La città nemica</i> [1941]	9. <i>Varsavia 1939</i> [1944]
10. <i>Valdossola</i> [1944]	<i>Quando</i> [1941]	10. <i>Varsavia 1944</i> [1944]
11. <i>Per un compagno ucciso</i> [1944]	<i>Oscuramento</i> [1941]	11. <i>Coro di deportati</i> [1942-44]
12. <i>Canto degli ultimi partigiani</i> [1945]	<i>Di Palestrina</i> [1942]	12. <i>Valdossola</i> [1944]
13. <i>Manifesto</i> [1945]	<i>Sulla via di Foligno</i> [1942]	13. <i>Per un compagno ucciso</i> [1944]
ELEGIE	<i>Militari</i> [1942]	14. <i>Basilea 1945</i> [1945]
14. <i>Cinque elegie brevi – I</i> [1939]	<i>Italia 1942</i> [1942]	15. <i>Canto degli ultimi partigiani</i> [1945]
15. II* [1939]	<i>Voce di deportati</i> (= <i>Coro</i>)	16. <i>Manifesti</i> – MIO

	<i>di deportati</i> [1942]	POPOLO CANAGLIA [1945]
16. III* [1941]	<i>Di Natale</i> [1943]	17. IN VIA NICOLA PICCINNI* [1945]
17. IV* [1941]	<i>A un'operaria milanese</i> [1943]	ELEGIE
18. V* [1939]	<i>Foglio di via</i> [1943]	18. <i>Sapessi</i> [1939]
19. <i>Di Natale</i> [1943]	<i>La rosa sepolta</i> [1944]	19. <i>Di Natale</i> [1943]
20. <i>Di Porto Civitanova</i> [1939]	<i>Varsavia 1939</i> [1944]	20. <i>Di Porto Civitanova</i> [1939]
21. <i>Di Maiano</i> [1938]	<i>Varsavia 1944</i> [1944]	21. <i>Di Maiano</i> [1938]
22. <i>Di Palestrina</i> [1942]	<i>Sonetto</i> [1944]	22. <i>Di Palestrina</i> [1942]
23. <i>Di Vallecrosia*</i> [1942]	<i>Lettera</i> [1944]	23. <i>Sulla via di Foligno</i> [1942]
24. <i>Sulla via di Foligno</i> [1942]	<i>Per un compagno ucciso</i> [1944]	24. <i>vice veris</i> [1944]
25. <i>Tomba di Vetulonia*</i> [1941]	<i>Valdossola, 16 ottobre 1944</i> [1944]	ALTRI VERSI
26. <i>Della Sihtal*</i> [1943]	<i>Voce degli ultimi partigiani (= Canto degli ultimi partigiani)</i> [1944]	25. <i>Foglio di via</i> [1944]
27. <i>vice veris</i> [1945]	<i>Per una cintura perduta nel bosco</i> [1944]	26. <i>E guarderemo*</i> [1945]
ALTRI VERSI	<i>Saggezza</i> [1944]	27. <i>La rosa sepolta</i> [1944]
28. <i>Foglio di via</i> [1944]	<i>La buona voglia</i> [1944]	28. <i>Lettera</i> [1944]
29. <i>La rosa sepolta</i> [1944]	<i>Strofe</i> [1945]	29. <i>Sonetto</i> [1944]
30. <i>Lettera</i> [1944]	<i>Rivolta agraria</i> [1945]	30. <i>Strofe</i> [1944]
31. <i>Sonetto</i> [1944]	<i>Consigli al morto – Va diritto; E tu pregali; La sera</i> [1945]	31. <i>Per una cintura persa nel bosco</i> [1944]
32. <i>Strofe</i> [1945]	<i>Versi per funghi (= Per una cintura nel bosco)</i> [1945]	32. <i>La buona voglia</i> [1944]
33. <i>Per una cintura perduta nel bosco</i> [1944]	<i>E guarderemo</i> [1945]	33. <i>Saggezza</i> [1944]
34. <i>La buona voglia</i> [1944]	<i>Manifesti – Mio popolo canaglia – In via Nicola Piccinni</i> [senza data, ma incastonata tra due poesie datate 1945].	34. <i>La tempesta</i> [1944]
35. <i>Saggezza</i> [1944]	<i>Europa 1945 (= terzo frammento di Basilea 1945)</i> [1945]	35. <i>Rivolta agraria</i> [1945]
36. <i>La tempesta</i> [1944]	1946-1950	36. <i>Consigli al morto – Va</i>

		<i>diritto</i> [1945]
37. <i>Rivolta agraria</i> [1945]	<i>Vice veris</i> [1946]	37. <i>E tu pregali*</i> [1945]
38. <i>Consigli al morto (Da antichi canti funebri) I</i> [1945]	<i>Coro dell'ultimo atto</i> [1946]	38. <i>La sera si fa sera</i> [1945]
39. II [1945]	<i>Epigrafe per "Foglio di via" (=E questo è il sonno, edera nera, nostra)</i> [1946]	39. <i>Canzone per bambina</i> [1945]
40. <i>Canzone per bambina</i> [1945]	<i>Imitazione del Tasso</i> [1946]	40. <i>Imitazione del Tasso</i> [1945]
41. <i>Imitazione del Tasso</i> [1945]		41. <i>Coro dell'ultimo atto</i> [senza data]
42. <i>Coro dell'ultimo atto</i> [1945]		42. <i>La gioia avvenire*</i> [1945]

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Di seguito, ordinate per generi letterari e secondo la diacronia delle opere, si sciolgono le sigle relative alla produzione poetica e saggistica di Fortini. Inoltre, vi si trovano anche le abbreviazioni degli altri autori citati nel commento. Infine, per quanto riguarda gli studi critici, si è scelto di adoperare il sistema harvardiano, grazie al quale il commento non è gravato da eccessive indicazioni bibliografiche.

OPERE DI FORTINI

1. Poesia

Foglio di via (=FV)

FV46: *Foglio di via e altri versi*, Einaudi, Torino, 1946.

FV67: *Foglio di via e altri versi*, nuova edizione riveduta con una nota dell'autore, Einaudi, Torino, 1967.

Poesia e errore (=PE)

PE59: *Poesia ed errore*, Feltrinelli, Milano, 1959.

PE69: *Poesia e errore*, Mondadori, Milano, 1969.

Una volta per sempre (=UVS)

UVS63: *Una volta per sempre*, Mondadori, Milano, 1963.

UVS78: *Una volta per sempre (Foglio di via – Poesia e errore – Una volta per sempre – Questo muro). Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino, 1978

Questo muro (=QS)

QS73= *Questo muro*, Mondadori, Milano, 1973.

Poesie scelte (=PoS)

Poesie scelte (1938-1973), a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Oscar Mondadori, Milano, 1974.

Il ladro di ciliegie (=LC)

LC78= *Il ladro di ciliegie e altre versioni di poesia*, Einaudi, Torino, 1978.

Paesaggio con serpente (=PS)

PS84= *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Einaudi, Torino, 1984.

Versi primi e distanti (=VPD)

VPD87= *Versi primi e distanti 1937-1957*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1987.

Versi scelti (=VSc)

Versi scelti 1939-1989, Einaudi, Torino, 1990.

Composita solvantur (=CS)

CS94= *Composita solvantur*, Einaudi, Torino, 1994.

Tutti i libri di poesia di Fortini, compreso il volume di traduzioni, sono ora raccolti in F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. LENZINI, Oscar Mondadori, Milano, 2014 (TP). Quando nelle note di commento le opere sono citate con la sola sigla del titolo (ad esempio, *Poesia e errore* = PE) e non con l'indicazione numerale della data (*Poesia e errore*, edizione del 1969 = PE69) i luoghi testuali citati sono tratti da TP, che rispecchia per tutti i volumi l'ultima volontà d'autore.

2. Prosa

Dieci Inverni = DI

Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista, Feltrinelli, Milano, 1957; nuova edizione con prefazione dell'autore, De Donato, Bari, 1974.

Sere in Valdossola = SV

Sere in Valdossola, Mondadori, Milano, 1959; nuova edizione con un *Avvertenza* 1985, Marsilio, Venezia, 1985.

Verifica dei poteri = VP

Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie, Il Saggiatore, Milano, 1965; seconda edizione accresciuta, ivi, 1969 (ristampa Garzanti, Milano, 1974); Einaudi, Torino, 1989, con un *Premessa*; ora in SE, pp. 11-396, da cui si cita.

L'ospite ingrato = OI

L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici, De Donato, Bari, 1966; nuova edizione *Ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato, 1985; ora in SE, pp. 857-1127, da cui si cita.

I Cani del Sinai = ICS

I Cani del Sinai, De Donato, Bari, 1967; nuova edizione Einaudi, Torino, 1979, con una *Nota 1978 per Jean-Marie Straub*; nuova edizione con in appendice F. FORTINI, *Lettera agli ebrei italiani*, Quodlibet, Macerata, 2002; ora in SE, pp. 397-454, da cui si cita.

Ventiquattro voci per un dizionario di lettere = VV

Ventiquattro voci per un dizionario di lettere, sottotitolo di copertina *Breve guida a un buon uso dell'alfabeto*, Il Saggiatore, Milano 1968; seconda edizione, ivi, 1998.

Saggi italiani = SI

Saggi italiani, De Donato, Bari, 1974; nuova edizione, Garzanti, Milano, 1987; ora in SE, pp. 455-855, da cui si cita.

I poeti del Novecento = PN

I poeti del Novecento, Laterza, Bari, 1977; nuova edizione, ivi, 1988.

Questioni di frontiera = QS

Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977, Einaudi, Torino, 1977.

Nuovi Saggi Italiani = NSI

Nuovi Saggi italiani 2, Garzanti, Milano, 1987.

Fortini. Leggere e scrivere = FLS

Fortini. Leggere e scrivere (in collaborazione con Paolo Jachia), Marco Nardi editore, Firenze, 1993.

Saggi ed epigrammi = SE

Saggi ed epigrammi, a cura e con un saggio introduttivo di L. LENZINI e uno scritto di R. ROSSANDA, «I Meridiani», Mondadori, Milano, 2003.

3. Edizioni postume

Dialoghi col Tasso = DT

Dialoghi col Tasso, a cura di P. V. MENGALDO e D. SANTARONE, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

Franchi dialoghi = FD

F. FORTINI, F. LOI, *Franchi dialoghi*, Manni, Lecce, 1998.

Le rose dell'abisso = RA

Le rose dell'abisso, a cura di D. SANTARONE, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Un dialogo ininterrotto = UDI

Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994, a cura di V. ABATI, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

Un giorno o l'altro = UGLA

F. FORTINI, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. MARUCCI e V. TINACCI, introduzione di R. LUPERINI, Quodlibet, Macerata, 2006.

4. Interventi sparsi

FORTINI 1941a

F. FORTINI, *Manzoni e De Sanctis*, «Argomenti», 1, marzo 1941, p. 45; ora in SE.

FORTINI 1941b

F. FORTINI, *Non siamo disposti*, «Lettere d'oggi», 5-6. giugno-luglio 1941, pp. 5-6; ora in SE.

FORTINI 1944

F. FORTINI, *Il silenzio d'Italia*, «Rivista della Svizzera Italiana», IV, 29, aprile 1944, pp. 163-8; II: «Rivista della Svizzera Italiana», IV, 30-31, maggio 1944, pp. 234-7; ora in SE

FORTINI 1945a

F. FORTINI, *Questa terra che non dimentica nulla*, «Italia libera», 6 ottobre 1945.

FORTINI 1945b

F. FORTINI, *La poesia è libertà*, «Il Politecnico», 8, novembre 1945, p. 2.

FORTINI 1946

F. FORTINI, *A proposito delle Rime di Dante*, «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 54-8. Titolo originale: *A proposito delle Rime di Dante (Come leggere i classici)*; ora in SE

OPERE DI ALTRI AUTORI

ANTOLOGIA PALATINA

ANTOLOGIA PALATINA (2 voll.), a cura di F. M. PONTANI, Einaudi, «I Millenni», Torino, 1979.

AUDEN 1969

W. H. AUDEN, *Opere poetiche*, a cura di A. CILIBERTI, Lerici, Roma, 1969.

CAPRONI

G. CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. ZULIANI, introduzione di P. V. MENGALDO, Mondadori, «I Meridiani», Milano, 2000.

CARDUCCI

G. CARDUCCI, *Opere*, Edizione Nazionale Zanichelli, Bologna, 1935-1940. Sigle: LG= *Levia Gravia*; OB = *Odi Barbare*; GE = *Giambi ed epodi*; RN= *Rime nuove*; RR= *Rime e ritmi*.

D'ANNUNZIO

G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria* (2 voll.), a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, prefazione di L. ANCeschi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1982 e 1984. Sigle: AL = *Alcyone*.

DANTE

DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Mondadori, «I Meridiani», Milano, 1991-1997. Sigle: *Inf.* = *Inferno*; *Purg.* = *Purgatorio*; *Par* = *Paradiso*.

DANTE^R

DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, Mondadori, Milano, 2014.

LEE MASTERS

E. LEE MASTERS, *Antologia di Spoon River*, traduzione di A. PORTA, Mondadori, Milano, 2001.

LEOPARDI

G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di N. GALLO e C. GARBOLI, Einaudi, Torino, 1962.

LIRICI GRECI

LIRICI GRECI, a cura di M. CAVALLI, G. GUIDORIZZI, A. ALONI, Mondadori, «I Meridiani», Milano, 2007.

MANZONI

A. MANZONI, *Tragedie*, a cura di R. MARCHI, Mondadori, Milano, 1992.

MONTALE

E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Mondadori, «I Meridiani», 1991.
Sigle: OS = *Ossi di seppia*; OC = *Le Occasioni*; BU = *La bufera e altro*.

NOVENTA

G. NOVENTA, *Versi e poesie*, a cura di F. MANFRIANI, Marsilio, Venezia, 1986.

ORAZIO

ORAZIO, *Odi. Epodi*, introduzione, traduzione e note di M. RAMOUS, Garzanti, Milano, 1986.

PASCOLI

G. PASCOLI, *Poesie* (vol. I: *Myricae e Canti di Castelvecchio*, a cura di I. CIANI e F. LATINI), Utet, Torino, 2002.

PETRARCA

F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, Mondadori, «I Meridiani», 1996.

QUASIMODO

S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Finzi, Mondadori, Milano, 1995.

SBARBARO

C. SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. LAGORIO e V. SCEIWILLER, Milano, Garzanti, 1985. Sigle: PI = *Pianissimo*.

SERENI

V. SERENI, *Poesie*, prefazione di D. ISELLA, antologia critica di P. V. MENGALDO, cronologia di G. BONFANTI, bibliografia critica di B. COLLI, apparato critico e documenti a cura di D. ISELLA, Mondadori, «I Meridiani», Milano, 1995. Sigle: F = *Frontiera*; DA = *Diario d'Algeria*.

UNAGARETTI

G. UNGARETTI, *Vita d'uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, apparato delle varianti a stampa a cura di F. CORVI e G. RADIN, note a cura dell'Autore e di A. MARIANNI, commento a cura di C. OSSOLA, F. CORVI e G. RADINI, studi sull'Autore nel "Meridiano" 1969 di L. PICCIONI, G. DE ROBERTIS, A. GARGIULO, P. BIGONGIARI, Mondadori, «I Meridiani», 2009. Sigle: AL= *L'Allegrìa*; ST = *Sentimento del tempo*.

STUDI CRITICI

ADORNO 1972

Theodor Wisengrund Adorno, *Prismi. Saggi di critica della cultura* [1955], Torino, Einaudi, 1972, pp. 3-22.

ADORNO 1977

Theodor Wisengrund Adorno, *Teoria estetica*[1970], Einaudi, Torino, 1977.

AFRIBO-SOLDANI 2012

Andrea Afribo, Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Il Mulino, Bologna, 2012.

ASOR ROSA 1980

Alberto Asor Rosa, *Fortini e le rose*, in FINI 1980, pp. 21-49.

BALICCO 2006

Daniele Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Manifestolibri, Roma, 2006.

BARTH 2002

Karl Barth, *L'epistola ai Romani* (1919), cura, introduzione e traduzione di G. MIEGGE, Feltrinelli, Milano, 2002.

BERARDINELLI 1973

Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.

BERTINETTO 1979

Pier Marco Bertinetti, *Aspetti prosodici della lingua italiana*, Clesp, Padova, 1979.

BONAVITA 2002

Riccardo Bonavita, *La scuola della gioia: le "occasioni" leopardiane di Fortini*, IV-V, 2001-2002, pp. 309-41.

BOZZOLA 2015

Sergio Bozzola, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto I. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Carocci, Roma, 2015, pp. 353-99.

BRESCIANI-SCARPA 2012

M. Bresciani, D. Scarpa, *Gli intellettuali nella guerra civile (1943-1945)*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, 2012, pp. 703-06.

BROGGINI 1999

Renata Broggin, "Svizzera rifugio di libertà". *L'esilio inquieto di Franco Fortini (1943-1945)*, in «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 121-68.

CALENDA 1995

Corrado Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in ID, *Appartenenze metriche ed esegesi dantesca. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli, 1995, pp. 145-53.

CALVINO 1995

Italo Calvino, "Foglio di via" di Franco Fortini, «L'Unità», 14 luglio 1946; poi in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, tomo I, Mondodari, «I Meridiani», Milano, 1995, p. 1057.

CAPRONI 2013

Giorgio Caproni, *Prose critiche (1934-1953)*, a cura di R. Scarpa, Aragno, Torino, 2013.

CARRAI 2002

Stefano Carrai, *Un 'souhait' di Fortini: 'La buona voglia'*, in «L'ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 357-62.

CEPRAGA 2011

Dan Octavian Cepraga, *Edipo in Transilvania: tracce del folklore romeno nel Novecento italiano*, in «Transylvanian Review», 20, pp. 209-25.

COLANGELO 2002

Stefano Colangelo, *L'accento e il senso*, in ID. *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna, 2002, pp. 62-70.

COLUSSI 2006

Davide Colussi, *'Falso sonetto' di Franco Fortini*, in «Per leggere. I generi della lettura», VI, 10, 2006, pp. 89-99.

CROCCO 2015

Claudia Crocco, «Non sono il luogo di una storia generale». *Milo De Angelis attraverso Franco Fortini*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Alberatazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, V, 10, 2015, <http://www.betweenjournal.it/>

DAINO 2007

Luca Daino, *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in "Foglio di via e altri versi" di Franco Fortini*, in «ACME», Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, LX, fasc. I, gennaio-aprile 2007, pp. 209-47.

DAINO 2011

Luca Daino, *Come nasce un libro di poesia? Fortini, Bassani e Sereni editori e poeti*, in *Autori lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di A. Zava, I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, ETS, Pisa, 2011, pp. 211-220.

DAINO 2013

Luca Daino, *Fortini nella città nemica: l'apprendistato intellettuale di Fraco Fortini a Firenze*, Unicopli, Milano, 2013.

DAL BIANCO 2006

Stefano Dal Bianco, *Una visione dal basso*, in LENZINI-NENCINI-RAPPAZZO 2006, pp. 40-5.

DALMAS 2006

Davide Dalmas, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006.

DE LUCA 2013

Bernardo De Luca, *Per una verifica del verso accentuale*, in «L'Ulisse», n. 16, 2013, pp. 20-32.

DE ROOY 1997

Ronald De Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Franco Cesati, Firenze, 1997.

DI GIROLAMO 1976

Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976.

DI GIROLAMO 1977

Costanzo Di Girolamo, *Ritratti critici di contemporanei. Franco Fortini*, in «Belfagor», XXXII, 3, 31 maggio 1977, pp. 298-311.

FINI 1980

Carlo Fini (a cura di), *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Liviana, Padova, 1980. Contributi di A. Asor Rosa, G. Bàrberi Squarotti, R. Barzanti, C. Cases, G. C. Ferretti, C. Fini, C. Garboli, G. Gronda, M. Luzi, G. Magrini, P. V. Mengaldo, G. Raboni, V. Sereni, W. Siti.

FINI-LENZINI-MONDELLI 1989

Carlo Fini, Luca Lenzini, Pia Mondelli (a cura di), *Indici per Fortini. Con due contributi di Franco Fortini*, Le Monnier, Firenze, 1989.

FINZI 1963

Gilberto Finzi, *Recensione a 'Una volta per sempre'* [ed. 1963], in «Il Ponte», ottobre 1963, p. 1327.

FRASCA 2005

Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma, 2005.

GASPAROV 1993

Michail Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna, 1993

GENOT 1967

Gerard Genot, *Strutture narrative della poesia lirica*, in «Paragone», 212, 1967, pp. 35-52.

GIOVANNETTI 2008

Paolo Giovannetti, «*Metrica è, per definizione, tradizione*». *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, in ID., *Dalla poesia al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia contemporanea*, Interlinea, Novara, 2008.

GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010

Paolo Giovannetti-Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010.

GIOVANNUZZI 1999

Stefano Giovannuzzi, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1936-1956)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999.

GIOVANNUZZI 2012

Stefano Giovannuzzi, *La persistenza della lirica. La poesia del secondo Novecento da Pavese a Pasolini*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2012.

GIUNTA 2014

Claudio Giunta, *Commento alle Rime di Dante*, Mondadori, Milano, 2014.

INGLESE 2006

Andrea Inglese, *Le figure dell'attesa nella poesia di Fortini*, in LENZINI-NENCINI-RAPPAZZO 2006, pp. 65-76.

ISELLA 1996

Dante Isella, *Commento a 'Le Occasioni' di Eugenio Montale*, Einaudi, Torino, 1996.

ITALIA-RABONI 2010

Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma, 2010.

ITALIA 2013

Paola Italia, *Editing Novecento*, Salerno, Roma, 2013.

JACHIA 2010

Paolo Jachia, *Fortini e «La poesia delle rose». Note per un commento testuale*, in «Strumenti critici», XXV, 2, maggio 2010, pp. 266-87.

JAWORSKA 2007

Krystyna Jaworska, *Varsavia 1944: Franco Fortini e Stanislaw Baliński*, in *Italia Polonia Europa, scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, a cura di A. Seccherelli, E. Jastrzêbowska, L. Marinelli, M. Piacentini, A. Raffo, G. Ziffer, Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Conferenze 120, Roma, 2007, pp. 182-195.

JOSSA 2011

Stefano Jossa, *Da «donna di province» a «matria insana»: l'Italia dei poeti*, in *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, a cura di S. Frantellizzi, Casagrande, Lugano, 2011, pp. 233-52.

LENZINI 1999

Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce, 1999.

LENZINI 2003

Luca Lenzini, *Cronologia*, in SE (vd. *Abbreviazioni Opere di Fortini*), pp. LXXV-CXXVIII.

LENZINI 2008

Luca Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008.

LENZINI 2013

Luca Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata, 2013.

LENZINI-NENCINI-RAPPAZZO 2006

Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Atti delle giornate di studi tenutesi nel decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania, 9-10 dicembre 2004), Quodlibet, Macerata, 2006

LOLLINI 2000

Luigi Lollini, *Una figura d'amore*, in «L'Ospite ingrato», III, 2000, pp. 349-58.

LONARDI 1990

Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze, 1990.

LORENZINI-COLANGELO 2013

Niva Lorenzini, Stefano Colangelo (a cura di), *Dopo Auschwitz, una verifica. 'Poesia ed errore (1959) di Franco Fortini*, in *Poesia e Storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, pp. 179-85.

LUPERINI 1982

Romano Luperini, *Le lettere antagoniste 1951-52*, in «Belfagor», n. 37, 1982, pp. 685-99.

LUPERINI 2007

Romano Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma, 1986; ora, *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce, 2007.

MANFREDI 1992

Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Eluard*, Pacini Fazzi, Lucca, 1992.

MARAZZINI 1981

Claudio Marazzini, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, in «Metrica», II, 1981, pp. 189-205.

MAZZONI 2003

Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2003.

MAZZONI 2005

Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005.

MENCI 2000

F. Menci, *Dialettica e concezione figurale in Fortini*, in «L'Ospite ingrato», III, 2000, pp. 159-82.

MENGALDO 1978

Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

MENGALDO 1987

Pier Vincenzo Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, pp. 387-406.

MENGALDO 1991a

Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 2-26.

MENGALDO 1991b

Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., pp. 131-157

MENGALDO 1996

Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 411-29

MENGALDO 2000a

Pier Vinceno Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, pp. 255-70

MENGALDO 2000b

Pier Vincenzo Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., pp. 271-90.

MENGALDO 2000c

Pier Vincenzo Mengaldo, *Fortini critico del Tasso*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., pp. 318-24.

MENICHETTI 1993

Aldo Menichetti, *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova, 1993.

NAVA 1991

Giuseppe Nava, *Commento a 'Myrica' di Giovanni Pascoli*, Salerno, Roma, 1991.

NAVA 1996

Giuseppe Nava, *Fortini o la contraddizione del poeta*, in AA. VV., *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, Manifestolibri, Roma, pp. 97-109.

PAGNANELLI 1988

Remo Pagnanelli, *Fortini*, Transeuropa, Ancona, 1988.

PALUMBO 1998

S. Palumbo, *Franco Fortini esordiente. Poesie e prose disperse*, in «Poesia», 118, giugno 1998, pp. 24-8.

PASTORE 1996

Stefano Pastore, *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, in «Studi Novecenteschi», XXIII 51, 1996, pp. 117-55.

PEDULLÀ 2005

Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, Einaudi, Torino, 2005.

PELLINI 2006

Pier Luigi Pellini, *Le stagioni e gli amici: due paragrafi e una premessa sulla poesia di Fortini*, in ID., *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini*, Orelli, Vecchiarelli, Manziana, 2006, pp. 201-40.

PETERSON 1997

Thomas E. Peterson, *The ethical Muse of Franco Fortini*, University Press of Florida, Gainesville, 1997.

PODDA 2008

Fabrizio Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa, 2008.

POLACCO 1996

Marina Polacco, *Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a 'Composita solvantur'*, in «Allegoria», VIII, 21-22, 1996, pp. 42-61.

PORTA 2009

Antonio Porta, *Poesia e poetica*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965; ora in Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Garzanti, Milano, 2009, pp. 609-612.

PULINA 1989

P. Pulina, *La poesia di Franco Fortini dai «Primi versi» a «Foglio di via»*, in «Bollettino per le Biblioteche», 34, aprile 1989, pp. 69-76.

RABONI 1980

Giovanni Raboni, *Temi resistenziali e "stile da traduzione" in Foglio di via*, in FINI 1980, pp. 155-61.

RABONI 1986

Giovanni Raboni, intervento senza titolo, in AA. VV., *Seminario in onore del prof. Franco Fortini*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia [Università di Siena]», VII, 1986.

RABONI 2005

Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano, 2005.

RAPPAZZO 2007

Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini Gadda Pagliarani Vittorini Zanzotto*, Quodlibet, Macerata, 2007.

ROMAGNOLI 1946

S. Romagnoli, *Foglio di via e altri versi di Franco Fortini*, in «Università», 1 ottobre 1946.

SABBATINO 1982

Pasquale Sabbatino, *Gli inverni di Fortini. Il rischio dell'errore nella cultura e nella poesia*, Bastogi, Foggia, 1982.

SANTAGATA 1979

Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova, 1979.

SCAFFAI 2005

Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novcento*, Le Monnier Università, Firenze, 2005.

SCALIA 1959

Gianni Scalia, *Un poeta maieutico: Franco Fortini*, in «Presenza», giugno 1959, p. 13.

SCHOLEM 1978

Ghershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano, 1978.

SERENI 1995

Vittorio Sereni, *Scritture private con Fortini e Giudici*, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995

SERENI 1980

Vittorio Sereni, *Un destino*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, in FINI 1980, pp. 163-71

SIMONETTI 2002

Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale. Le "Occasioni" e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Lucca, 2002.

SITI 1980a

Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Einaudi, Torino, 1980.

SITI 1980b

W. SITI, *Il tarlo*, in FINI 1980, cit., pp. 173-85

STAROBINSKI 2005

Jean Starobinski, *Introduzione alla poesia dell'evento* (1943), in «Caffè illustrato», *Dossier Resistenza*, a cura di G. Pedullà, 23, 2005, pp. 40-3.

STUSSI 1994

Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna, 1994.

TESTA 1983

Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il Melangolo, Genova, 1983.

TESTA 2003

Enrico Testa, *L'esigenza del Libro*, in M. A. BAZZOCCHI e F. CURI (a cura di), *La poesia del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003, 97-119

URGNANI 1996

Elena Ugnani, *Fortini lettore di Noventa*, in «Allegoria», VIII, 21-22, 1996, pp. 80-91.

ZANZOTTO 2001

Andrea Zanzotto, *Franco Fortini: Un'obbedienza*, in Id., *Scritti sulla letteratura (vol. II). Auere e disincanti del Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Mondadori, Milano, 2001, pp. 223-29

ZINATO 1994

Emanuele Zinato, *Il dente della storia. Figure animali nella poesia di Fortini*, in «Hortus», 16, 1994, pp. 20-27.

ZUBLENA 2015

Paolo Zublena, *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto I. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Carocci, Roma, 2015, pp. 403-452.

FOGLIO DI VIA E ALTRI VERSI
EDIZIONE CRITICA E COMMENTATA

Soglia d'entrata della raccolta, *E questo è il sonno* è la lirica depositaria della chiave di lettura di *Foglio di via*. Il modello è esplicitamente Montale: il poeta ligure, sia in *Ossi di seppia (In limine)* che nelle *Occasioni (Il balcone)*, aveva posto una lirica d'introduzione ad apertura di raccolta. Ad accentuare la filiazione montaliana è un particolare grafico: l'adozione del corsivo per l'intero componimento, che sul piano dei contenuti «conferisce [alla poesia], *post factum*, valore di programma dell'intero libro» (ISELLA 1996: 3).

A differenza del predecessore, Fortini dà valore programmatico *ex negativo* alla sua lirica introduttiva: il componimento si presenta come la tappa iniziale di un percorso di emancipazione da una condizione di crisi dell'interiorità che, sul piano delle forme poetiche, si traduce in una poesia dal sapore ermetico, oscura tanto quanto lo stato sonnambolico in cui giace l'io lirico.

Pur se datata 1946 (PE59), l'assenza di riferimenti all'esperienza della guerra e della resistenza colloca idealmente questi versi nel periodo pre-bellico fiorentino, cioè in quegli anni di studio e tormento interiore che l'autore ricorderà sempre di malavoglia. La datazione bassa del componimento è un chiaro segno della volontà fortiniana di oscurare e condannare il proprio passato giovanile, in particolare il periodo della formazione letteraria nella Firenze degli anni Trenta (DAINO 2007: 221-224). Più volte lo stesso Fortini ha sottolineato quanto l'esperienza bellica sia stata una seconda data di nascita, per l'uomo e per il poeta: «La guerra, il servizio militare, rappresentò intanto la scoperta di un'Italia che non conoscevo, perché l'Italia che conoscevo era soltanto l'Italia dell'arte. [...] Beh questa è stata davvero un'esperienza straordinaria e i miei versi stampati cominciano allora. Direi che cominciano – anche se naturalmente ne avevo scritti e pubblicati altri – nell'ottobre del '42, quando mi reco in un ospedale militare di Genova e vedo per la prima volta, su una città, i segni del cannoneggiamento, del bombardamento» (FD : 30-31). *Foglio di via* è la storia del risveglio da un sonno, grazie al trauma della guerra; in *E questo è il sonno* a essere descritto è proprio l'intorpidimento letterario e decadente di un «ragazzo di una famiglia piccolo borghese, fiorentina, in una città piccolo borghese» (IVI: 23).

Dal punto di vista formale, la poesia è intrisa di stilemi ermetici, come sottolineato da MENGALDO (1996: 415); una prima spia è l'adozione del verso incipitario come titolo, strategia testuale molto sfruttata dai poeti ermetici: «questo tipo di intitolazione, che potrebbe anche definirsi un non-titolo, indica con precisione

il processo di de-concettualizzazione che tanta lirica contemporanea subisce, il suo sottrarsi al riassunto e alla parafrasi se non addirittura il prevalere tendenziale del tono sul senso» (MENGALDO 1991a: 14-15). Metafore e analogie si susseguono per giustapposizione; le immagini evocate tentano la descrizione dello stato di “quasi-morte” dal quale il poeta risorge con un «canto». Al parallelismo iniziale tra “sonno” e “morte” (a questa sfera semantica appartengono gli aggettivi riferiti al poeta nella prima quartina: *beati e sepolti*), si succede quello tra “poesia” e “nulla” (si veda la rima finale tra «sorgente» e «niente»). La lirica, infatti, seppur adotta le forme della poesia ermetica, tuttavia ne condanna l’ideologia: il solipsismo del poeta ermetico non può portare che ad una poesia del malessere, senza messaggio e senza destinatari.

Tuttavia, bisogna infine sottolineare che questo resterà un episodio isolato all’interno della raccolta; sebbene presenti spie formali riconducibili ad una *koinè* ermetica, in realtà *Foglio di via* si sviluppa attraverso la dialettica tra due poli: da un lato la *greater romantic lyric* (con modelli principali Leopardi e Montale), dall’altro, la *poesie de l’evenement* (vd. STAROBINSKI 2005), nella quale il principale oggetto di meditazione è un evento, la seconda guerra mondiale, di portata collettiva (per quest’aspetto, i modelli sono soprattutto i poeti della resistenza francese). Dunque, l’«epigrafe per *Foglio di via*» (titolo della poesia in PE59) è una ricostruzione *a posteriori* di un’immagine del giovane Fortini appartenente ad un passato che l’autore intende condannare e superare.

METRICA: la lirica è composta da 8 versi suddivisi in tre strofe: una quartina e due distici. Tutti i versi sono endecasillabi regolari (i vv. 1, 2, 3, 4, 5 sono *a minore*, mentre i vv. 6, 7, 8, hanno accenti di 4^a e 6^a). Particolarità nella costruzione del verso, sono la sineresi in *buio* (che diventa quindi di una sillaba) al v. 4 e la dialefe tra *che* e *odi* al v. 5. Solo due rime a fine verso, ma particolarmente importanti: la prima (4 *sepolti* : 5 *ascolti*) lega le prime due strofe sul modello delle *coblas capcaudadas*; la seconda rima, invece, forma l’ultimo distico baciato (7 *sorgente* : 8 *niente*), come suggello finale della poesia. Il finale a rima baciata è anticipato dalla rima interna 7 *dilaga* : 8 *vaga*.

E questo è il sonno, edera nera, nostra
Corona: presto saremo beati
In una madre inesistente, schiuse
Nel buio le labbra sfinite, sepolti.

*E quel che odi poi, non sai se ascolti
Da vie di neve in fuga un canto o un vento,*

5

*O è in te e dilaga e parla la sorgente
Cupa tua, l'onda vaga tua del niente.*

FV46 7 (senza data); PE59 82 *Epigrafe per "Foglio di via* (datata 1946); FV67 13 (senza data); UVS78 5; VSc 7.

6. un canto o un vento, || (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] un canto o un vento, | **PE59**
7. parla la sorgente | (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] parla la sorgente || **PE59**

1. *E questo è il sonno*: la prima edizione di *Foglio di via* (FV46) ha in copertina un disegno di mano dello stesso Fortini che ritrae un giovane dormiente: «il disegno sulla copertina l'avevo fatto io. Voleva rappresentare il dormiente che s'intravede nella prima poesia» (*Prefazione 1967*). Questo particolare paratestuale ben ci mostra il carattere programmatico della lirica: quello delineato sin dall'inizio è un percorso di risveglio. Il primo verso sarà poi ripreso da Fortini come *incipit* dell'ultima poesia "seria" del suo testamento poetico, cioè *Composita solvantur*: il testo, «saldando inizio e fine, marcando le distanze fra i due estremi si presenta come bilancio di una vita poetica, e forse di un destino» (RAPPAZZO 2007: 72). I primi due versi di quest'ultimo componimento sono preziosi anche per una rilettura *a posteriori* del testo giovanile: in essi, infatti, è confermato il ricordo di una gioventù dispersa in futili e decadenti occupazioni letterarie («*E questo è il sonno...*» *Come lo amavano, il niente, | quelle giovani carni!*). Per l'*incipit* con una congiunzione testuale che tace tuttavia le premesse del discorso, probabilmente il modello principale è UNGARETTI. Si vedano in particolare gli attacchi delle due liriche eponime delle prime due raccolte: «E subito riprende | il viaggio» (*Allegria di naufragi*); «E per la luce giusta, | cadendo solo un'ombra viola» (*Sentimento del tempo*).

1-2. *Edera nera, nostra* | *Corona*: le due immagini sono un'apposizione analogica del *sonno*; poiché quest'ultimo, nei vv. seguenti, diventa principale fonte ispiratrice della poesia, potremmo dire che vi è una sorta di ripresa del mito dell'incoronazione poetica. In questo caso, però, la pianta non è un lauro ma una

semplice *edera*, rampicante solitamente adoperato come ornamento di giardini. In generale, LOLLINI (2000 : 154) ha osservato che l'edera, nella poesia di Fortini, è collegata spesso ad «una condizione immatura e filiare: protezione e isolamento inoperoso, morte civile, negazione del principio di realtà, oblio, assenza di senso storico e di mediazione tra individuale e collettivo, erotismo ingannevole e luttuoso». Fortini dedicherà a quest'arbusto una lirica di UVS, intitolata proprio *L'edera*: qui un ramo appassito di questa pianta è simbolo di un amore e di una stagione della vita ormai irrimediabilmente perduti. Da notare, quindi, la consonanza fra le due poesie sul tema della giovinezza irrecuperabile. Inoltre, in *Foglio di via*, cfr. *Per una cintura perduta nel bosco*: «Ed al bosco rimanga io, dove annotta | tra i veleni dell'acque nere l'edera» (vv. 9-10), con medesima associazione coloristica; *Di Maiano*: «Altre promesse aveva autunno, entro | chiusi giardini, acque opache, e un'eco | di fonte da ninfèi d'edera» (vv. 14-16); *Canzone per bambina*: «Per strade fini il bosco | reca alle grotte vaghe | delle felci e dell'edera» (vv. 11-13); *Di Vallecrosia*: «L'edera, | la tua compagna, nelle vasche ancora | pende tranquilla» (vv. 7-9); in PE, invece, vd. *In una strada di Firenze*, dove l'edera ritorna associata all'immagine della "corona": «Per questo guardo e guardo quel silenzio, | le corone di edera antichissime | e credo che una rosa esiti dentro il sasso» (vv. 14-16). Va evidenziata l'allitterazione della vibrante alveolare, che lega acusticamente le due immagini: *edera nera, nostra | Corona*.

2-4. *Corona...sepolti*: Predominante in questi versi la sfera semantica della morte, mai nominata direttamente ma solo evocata attraverso il sintagma *una madre inesistente* e gli aggettivi *beati* e *sepolti*. Comincia qui l'associazione tra lo stato di semi-morte e l'ispirazione poetica, ravvisabile nell'immagine delle labbra *schiusse* (cioè pronte al "canto") e *sfinite* (dallo stato d'incoscienza del poeta). Per l'immagine della "madre", collegata sempre ad uno stato di quasi-morte, importante un passaggio di uno scritto coevo della poesia, intitolato *Questa terra che non dimentica nulla* (FORTINI 1945a): «la donna che desideriamo ma non riconosciamo compagna è sempre una madre terribile e mortale, e a lei, indietro, capovolti nel buio, verso la morte del non essere, ci respinge un'immagine». Per l'accostamento, invece, tra la figura del poeta e il "sepolto", cfr. QUASIMODO, *Un sepolto in me canta*, vv. 9-12: «E un sepolto in me canta | che la pietraia forza | come radice, e tenta segni | dell'opposto cammino».

5-6. *E quel...vento*: I due versi descrivono la successiva fase (*e quel che odi poi*) di emersione del canto poetico dall'ispirazione; la sovrapposizione di canto e vento

(qui legato dalla rima imperfetta con la rima del distico finale 6 *vento* : 7 *sorgente* : 8 *niente*) è un tratto ermetico, riscontrabile nelle liriche del Quasimodo prebellico e nel primo Luzi (DAINO 2007: 223, RABONI 2005: 108). Viene qui instaurata una delle principali isotopie naturali del libro, cioè quella delle stagioni, attraverso l'immagine del paesaggio innevato. L'opposizione inverno/primavera, associata allo stato del soggetto lirico, rappresenta una delle costanti dell'imagery di *Foglio di via*. (cfr. DI GIROLAMO: 308); in generale, in tutto il percorso poetico fortiniano hanno molta importanza i cicli delle stagioni: essi incarnano il momento di mediazione nella dialettica tra natura e cultura. Infine, nella produzione poetica immediatamente successiva a FV, appare ancora determinante la necessità del superamento della fase sonnambolica e del canto narcisistico. In particolare, si vedano questi versi di un'importante lirica di PE, soprattutto per il suo valore metapoetico e per la contrapposizione con *E questo è il sonno*: «Dichiara che il canto vero | è oltre il tuo sonno fondo | e i vertici bianchi del mondo | per altre pupille avvenire» (*Arte poetica*, vv. 9-12).

7-8. *O è in te...niente*: A differenza delle strofi precedenti, introdotte dalla coordinante "e", il distico finale è aperto dalla disgiuntiva "o". Esso chiude la poesia con il riconoscimento della fonte originaria (*sorgente*) della poesia: l'interiorità *cupa* del poeta, che per giustapposizione s'identifica con un'*onda* musicale, destinata a perdersi nel vuoto del suo messaggio. Abbiamo qui in definitiva una sostanziale sfiducia nella poesia e nei suoi meccanismi di seduzione, i quali non sono all'altezza di razionalizzare il malessere del poeta. Questa contraddizione è una delle costanti della poesia fortiniana: si pensi all'emblematico titolo della seconda raccolta dell'autore (*Poesia ed errore*). Da sottolineare l'iterazione dell'anastrofe (*la sorgente* | *cupa tua*, *l'onda vaga tua*) con posposizione dell'aggettivo possessivo.

GLI ANNI

LA CITTÀ NEMICA

Il mito di Firenze, città imperturbabile adagiata sulla sua leggenda, è centrale nel percorso di formazione del giovane Fortini. Se, infatti, in un primo momento «solo il passato, la religione estetica delle antiche chiese ed armi fiorentine, Dante o Masaccio, commuovevano il ragazzo» (UDI: 415), ben presto questa stessa commozione si trasforma in sentimento di estraneità: «vivevo, senza saperlo, in un semidelirio estetico per le forme del mondo e per la sua storia e credevo fosse colpa, peccato, condanna» (IVI: 431). Datata 1939 (FV46, ma 1941 in PE59) e posta ad apertura della sezione *Gli anni* (che presenta dispiegato per tappe il percorso che va dal “nichilismo” del giovane dormiente al tentativo palingenetico del soldato esiliato), *La città nemica* è un primo momento di formalizzazione dello schermo che divide io e mondo. È infatti in seno alla città natale che nasce il sentimento d’esilio che prefigurerà quello vero del soldato in fuga di *Foglio di via*. Il primo recensore del libretto d’esordio fortiniano, Italo Calvino, parlò appunto di «lunghissimo esilio» (CALVINO 1995: 1057) per definire lo stato di esclusione che caratterizza le varie fasi vissute dall’io lirico. In questo componimento, benché mai esplicitamente nominata, Firenze si presenta quindi come la personificazione di questa modalità di auto-percezione dell’io nel mondo: come suggerito da LENZINI (2013: 87), «è come se il poeta dicesse che l’inizio del suo percorso non è in un generico luogo a lui ostile in un dato momento, ma nel luogo deputato dell’ostilità, una ostilità fattasi città».

La “petrosità” della città è una chiara eredità dantesca (e non è un caso che Fortini tornerà sui suoi anni fiorentini ricorrendo alla sestina – vd. *Sestina a Firenze*, in PE – introducendo fra le parole-rima il sostantivo «pietra», già presente nella sestina dantesca). Servendosi dell’antico modello, il poeta disegna il profilo di una città babilonica e infernale, dove «strade», «mura», «torri», «pietre» strutturano un campo semantico nel quale la durezza (e di conseguenza tutti i suoi correlati metaforici – quali “impenetrabilità”, “ostilità”, “rifiuto” ecc.) ne è il tratto saliente. Il modello dantesco, inoltre, è fondamentale anche per l’auto-rappresentazione come *exul immeritus*, che il giovane Fortini riprende dall’epistola VI: la lettera in cui Dante si scaglia contro i suoi “scelleratissimi” concittadini. L’epistola fu sicuramente letta dal poeta, che ne fece uno dei testi cardini della sua formazione (LENZINI 2013: 90). In definitiva, la città è “nemica” perché proprio la cristallizzazione dei suoi miti estetici finisce col gettare il soggetto in una dimensione astorica assunta come colpa, in quanto escludente qualsiasi ipotesi di «gioia avvenire».

Il rapporto tra la città natale e il poeta sarà una costante nella produzione successiva di Fortini, a dimostrazione di quanto il libro d’esordio sia collettore della

maggior parte degli sviluppi futuri della poesia fortiniana, sia dal punto di vista tematico che formale. Poiché strettamente collegata a *La città nemica*, si veda la sezione di PE *In una strada di Firenze* (in particolare, la già citata *Sestina a Firenze* e l'eponima *In una strada di Firenze*); inoltre, sempre in PE, si veda *Canzone*, prima poesia del terzo tempo della sezione *I destini generali*, e *In lingua mortua*.

METRICA: il testo è costituito da cinque terzine irregolari (o pseudo-terzine) più un verso isolato in chiusura. Anche dal punto di vista strofico, quindi, la presenza dantesca è evidente. Siamo nei dintorni di quel manierismo fortiniano che MENGALDO (2000b: 288) definisce di «secondo grado», e che rende le forme di *Foglio di via* una prefigurazione di quelle dell'ultima, e più matura, stagione della poesia fortiniana. Un manierismo, quindi, che presuppone la “traduzione” e il “rifacimento”. D'altro canto, basti qui osservare che prosodicamente i versi sono liberi: poche le occorrenze endecasillabiche (vv. 3, 9, 15), marcata l'alternanza libera di versi brevi (settenari, ottonari e novenari) e versi lunghi (dal dodecasillabo al doppio settenario). Le terzine non hanno rime regolari, tuttavia un ruolo fondamentale è svolto dalle rime-identiche; in particolare, si notino il sintagma *della città nemica*, ripetuto per ben cinque volte in posizione finale di verso (vv. 3, 5, 7, 11, 12) e le rime identiche interne nella prima (1 *strade* : 3 *strade*) e nella quarta terzina (11 *pietre* : 12 *pietre*). Si potrebbe quindi parlare di terzine “grafiche”, allusione a quelle forme morte che Fortini interpreterà, sulla scorta di Adorno, come «contenuto sedimentato» (FORTINI 1987: 294). Infine, l'insistenza sulle parole-rima fa pensare ad una prova tecnica di sestina, che troverà il suo adempimento nella *Sestina a Firenze* di PE.

Quando ripeto le strade
Che mi videro confidente,
Strade e mura della città nemica;

E il sole si distrugge
Lungo le torri della città nemica
Verso la notte d'ansia;

5

Quando nei volti vili della città nemica
Leggo la morte seconda,
E tutto, anche ricordare, è invano;

E «Tu chi sei?», mi dicono: «Tutto è inutile sempre», 10
Tutte le pietre della città nemica,
Le pietre e il popolo della città nemica,

Fossi allora così dentro l'arca di sasso
D'una tua chiesa, in silenzio,
E non soffrire questa luce dura 15

Dove cammino con un pugnale nel cuore.

FV46 11 (datata 1939); PE59 29 (datata 1941); FV67 17; UVS78 9; VSc 8.

10. E «Tu chi sei?», mi dicono:] E “tu chi sei?” mi dicono, **PE59**] E « Tu chi sei?»,
mi dicono, **FV67, UVS78, VSc**

14. in silenzio, | (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] in silenzio; || **PE59**

15. luce dura | (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] luce dura || **PE59**

1. *Quando*: “ogni volta che”, frase temporale con valore iterativo, ripresa al v. 7. Associata al verbo *ripetere*, la congiunzione immette nel clima di ossessività e ripetizione che permea l'intero componimento.

2. *Confidente*: LENZINI (2013: 88) vi ha ravvisato una chiara ascendenza leopardiana («in fronte | la gioia ti splendea, splendea negli occhi | quel confidente immaginare», *Le ricordanze*), in virtù di un'allusione a un passato giovanile fatto di gioia e pienezza; la “città nemica”, infatti, non sarebbe stata tale negli anni dell'adolescenza.

3. *Città nemica*: il sintagma, con inversione tra sostantivo e aggettivo, sarà ripreso in una poesia della sezione centrale *Elegie*, intitolata *Di Maiano*: «Degli astri e i lumi della nemica città», v. 5; «Felici i giorni vili, il sonno morto | che ora grava la mia nemica città», v. 26. È proprio in virtù di questa ripresa intratestuale che è possibile identificare la città nemica con Firenze: Maiano, infatti, è un borgo sulla prima cerchia collinare intorno a Firenze.

4-6. *E il sole...d'ansia*: La terzina funge da notazione ambientale, situando il soggetto in una luce crepuscolare fra tramonto e notte; il tratto coloristico disegna una totalità negativa, dettata dal predicato metaforico *si distrugge* associato al *sole* per indicare il tramonto (v.4) e dalla specificazione *d'ansia* per caratterizzare l'attesa della *notte* (v.6).

7. *volti vili*: le prime strofe descrivono la città con una climax che va dall'inorganico (*strade, mura, torri*) all'umano. I *volti* sono sussunti quindi nel generale clima di aridità e impenetrabilità della città. La viltà come caratteristica del tempo fiorentino ritornerà in *Di Maiano* (vv. 23-25): «Forse è il segno promesso – e non pregare / felici i giorni vili, il sonno morto / che ora grava la mia nemica città».

8. *Leggo la morte seconda*: citazione biblica e dantesca. Si veda in particolare *L'Apocalisse* di Giovanni: «Gli ignavi, e agli increduli, e agli esecrandi, e agli omicidi e ai fornicatori, e agli stregoni, e agli idolatri, e a tutti i bugiardi, la sorte loro sta nel lago ardente di fuoco e zolfo, e questa è la seconda morte». Per Dante, invece, cfr. *Inf.* I, 114-117: «loco eterno; ove udirai le disperate strida, | vedrai gli antichi spiriti dolenti, | ch'a la seconda morte ciascun grida». Inoltre, *Epistula VI*, 2, 5: «Vos autem divina iura et humana transgredientes, quos dira cupiditatis ingluviis paratosin omne nefas illexit, nonne terror secunde mortis exagitat [...] ?». Nella *Città nemica*, invocare la morte seconda per i cittadini fiorentini, e quindi per la stessa città, significa escludere qualsiasi prospettiva di redenzione: fuor di metafora, una città senza futuro.

10-12. *E «Tu chi sei?»...città nemica*: Cfr. *Canzone* (vv. 1-12), in PE, che riprende e amplifica nelle prime due strofe questi versi: «E sempre impenetrabili saranno | le case, gli archi, la pietà | delle chiese che a scaglia a scaglia sempre | la tramontana consuma, città | che non compresi mai, dove portai | la mente opaca, gli inganni | che sono cella e muro dove m'annido. || Cosa m'hai dato di bene che ora | non sia veleno o vite d'altri o fronti | di sasso che mi dicono “non sei | nostro, va' via” quando ritorno ai tuoi | smorti segreti, Firenze?». La battuta dialogica al v. 10 va interpretata come una sorta di prosopopea dell'intera città; il *mi dicono* va riferito infatti sia a *popolo* che a *pietre*; è significativo inoltre che il soggetto venga anticipato dalla rima identica interna al v. 11 (*pietre*). Il dialogo in due tempi è figura di una doppia negazione che coincide con il significato profondo del testo: non riconoscimento dell'io e assenza di qualsiasi principio evolutivo della storia. «La

vanità di ogni cosa decreta l'assenza di futuro, commina la condanna ad un eterno presente fatto di ripetizione. [...] L'io è senza cittadinanza e non è *ricosciuto*; al soggetto è negata non solo la fraternità ma perfino l'identità» (LENZINI 2013 : 90).

15. *Luce dura*: sinestesia, memore certamente della celeberrima sinestesia dantesca di *Inf.*, V, 27 : «Io venni in loco d'ogne luce muto»; tuttavia, vi è una minima variazione: se nella *Commedia* il rapporto sinestetico era tra vista e suono, qui invece è tra vista e tatto. Il modello dantesco, e in particolare quello infernale, risulta determinate anche per le singole costruzioni figurali.

16. *Dove...cuore*: il verso finale, dalla forte caratterizzazione espressionistica, suggerisce un inevitabile destino di morte cui conduce la città nemica, che apre per opposizione a un destino di rigenerazione già avvertibile nella lirica immediatamente successiva (*Quando*).

QUANDO

Dopo le prime due liriche che introducono allo stato di ripiegamento del soggetto poetico, riconducibile sia a una fase psicologica dell'io (*E questo è il sonno*), sia al rapporto di questi con l'esterno (*La città nemica*), la terza lirica della raccolta e seconda della prima sezione apre nella temporalità del libro la dimensione dell'attesa. Qui, infatti, viene innescata per la prima volta quella dialettica tra passato e futuro nella quale l'io lirico riconoscerà una modalità di lettura degli eventi storici che si trova a fronteggiare. La poesia prende le mosse da una riflessione poetica, in questo connessa con la lirica proemiale; a quest'altezza della raccolta, infatti, appare determinante per il soggetto un ripensamento della propria figura di poeta, affinché la poesia non sia riflesso di uno stato esistenziale narcisistico ed ego-centrico. In questa prospettiva va letto l'utilizzo della prima persona plurale, come tensione quindi ad un più autentico accordo dell'io con gli altri uomini.

Quando è interpretabile come una lirica «interamente segnata dall'attesa, lasciata interamente in bilico, come una protasi senza apodosi, come una domanda senza punto interrogativo, ad indicare, quindi, una speranza, una volontà tesa, un'aspirazione per il momento priva di conseguenze esplicitate» (DALMAS 2006: 322). La datazione bassa del componimento (1944 in FV46) è particolarmente interessante per comprendere le strategie di costruzione del libro di poesia, soprattutto se si considera la posizione alta che Fortini assegna a questa lirica. Se è vero che la prima sezione allude ad un racconto biografico (*Gli anni*), non bisogna pensare questa narrazione come cronologia annalistica, ma piuttosto come graduale emergenza della coscienza poetica e politica dell'io. Benché l'esperienza della guerra sia stata già consumata, nessun riferimento alla fase bellica vi è in questa coppia di distici, che, come le due liriche successive (*Se sperando* e *Oscuramento*), immette l'io e il lettore nella pura dimensione dell'attesa.

Abbiamo detto che la particolarità della poesia sta nell'immaginare un futuro diverso a partire da una riflessione meta-poetica; collegando questa osservazione alla datazione del componimento, deduciamo che la lirica ha valore retrospettivo: Fortini ritorna ai suoi anni d'anteguerra con la coscienza che in quel periodo un radicale cambiamento dell'io – e degli uomini tutti – non poteva essere prefigurato, se non a partire da un ripensamento della propria fisionomia di poeta; la guerra sancirà il definitivo punto di non ritorno tra il passato di “vergogna” e “orgoglio” e il presente di speranza.

La speranza in un futuro di liberazione e la volontà di prefigurare una realtà di radicale cambiamento sono tratti distintivi dell'io fortininiano: essi rimarranno una

costante dell'intera produzione poetica, sebbene colorandosi di diverse sfumature, in coincidenza del modificarsi della realtà storico-sociale e del pensiero filosofico-politico dell'autore. Il seme originario di questo atteggiamento è da cercare nell'influenza della "teologia negativa" che incise profondamente su Fortini nei suoi anni di formazione e lo portò alla conversione al protestantesimo. Constatata la negatività assoluta del presente, si apre di fronte all'io l'immagine di un'alterità positiva collocata però in un tempo futuro indeterminato. Lo spazio dell'attesa è contemporaneamente uno spazio privato e di tutti. In *Foglio di via*, infatti, l'evento che modifichi lo stato di cose è sempre immaginato come interno al piano della storia. Questo è il motivo per cui il tema della speranza appare strettamente correlato alla visione politica del poeta, così da dar vita ad una «compresenza di motivi cristiani e socialisti» (DALMAS 2006 : 323) della quale questa poesia ne è un primo, importante, esempio.

METRICA: Due distici legati da rima ai vv. 2 e 3 (*parole : sole*). Il primo verso è un endecasillabo con accenti di 1^a, 6^a e 10^a; il quarto invece un novenario tradizionale con accenti di 2^a e 5^a. I due versi sono intervallati da due tredecasillabi con quattro accenti forti: «questo chiasmo ritmico aumenta la compattezza della struttura e la perentorietà dell'ultimo verso, il più breve e più battente» (DALMAS 2006 : 322). Tra le figure di suono, particolarmente significativa è l'allitterazione insistita fra le parole semanticamente piene dell'ultimo verso: *paSSO, SOgnO, SOgna*.

Quando dalla vergogna e dall'orgoglio
Avremo lavato queste nostre parole.

Quando ci fiorirà nella luce del sole
Quel passo che in sogno si sogna.

FV46 13 (datata 1944); PE59 (datata 1941); FV67 18; UVS78 10; VSc 9.

2. lavato] lavate **PE59, FV67, UVS78, VSc**

1. *Quando*: l'incipit con congiunzione temporale è tratto tipico di *Foglio di via*; si riveda a tal proposito *La città nemica*, anch'essa strutturata tramite l'anfora della

congiunzione. Tuttavia, se nella precedente poesia questa strategia suggeriva l'ossessiva ripetizione del tempo passato nel presente, qui essa è posta al servizio di un'altra prospettiva temporale; l'assenza di una principale, lascia in sospeso le subordinate introdotte da *quando*. L'andamento sintattico, dunque, riproduce iconicamente quel sentimento di speranza che caratterizza il soggetto poetico. Quindi, non più la ripetizione dell'esistenza, ma l'apertura di una dimensione dell'attesa. A tal proposito, cfr. *Se sperando*, poesia strettamente collegata a *Quando*. *Dalla vergogna e dall'orgoglio*: le due specificazioni fanno riferimento ai tratti salienti dell'*io* prebellico; sebbene apparentemente in antitesi, vergogna e orgoglio sono i correlativi del sentimento di *colpa* e dell'*egocentrismo* allusi e denunciati già nella liminare *E questo è il sonno*. Cfr. UNGARETTI, AL, *Preghiera*: «Quando mi desterò | dal barbaglio della promiscuità | in una limpida e attonita sfera || Quando il mio peso mi sarà leggero || Il naufragio concedimi Signore | di quel giovane giorno al primo grido».

2. *Queste nostre parole*: benché qui adoperi la prima persona plurale, il sintagma va riferito senza alcun dubbio al poeta come individuo singolo. Al più, è possibile ipotizzare che con l'utilizzo del *noi* si faccia riferimento al contesto in cui è immesso il soggetto lirico. In particolare, data la vicinanza con *La città nemica*, il *milieu* culturale di riferimento è la Firenze degli anni Trenta. Dunque, è possibile leggere in filigrana una critica alla cultura poetica egemone di quegli anni, cioè l'Ermetismo. La principale critica che infatti il giovane Fortini rivolge prima di tutto a sé stesso è quella di percepire il mondo esterno solo ed esclusivamente in funzione della propria interiorità.

3-4. *Quando...sogna*: sono i versi grazie ai quali prende avvio la principale dialettica temporale che governa *Foglio di via*: la tensione, cioè, del soggetto lirico verso un futuro di *gioia*. Quest'ultimo, a seconda degli eventi vissuti, oscilla tra due poli: nelle *Elegie*, ad esempio, il futuro è rinnovamento spirituale dell'*io*; nelle liriche in cui più marcata è la nuova coscienza politica del poeta, dopo gli avvenimenti bellici, il futuro è prefigurazione di una società avvenire *libera*, che riscatti i dolori della guerra. Dal punto di vista formale, è da sottolineare l'accumulo delle figure retoriche in questi due soli versi: la grammaticalizzata metafora del *fiorire*; il *sole* come immagine di letizia futura; il *passo* che è una specificazione della metafora del viaggio dell'esistenza. Da un lato, esse descrivono immagini di letizia, dall'altro, però, mettono in evidenza anche la vaghezza e la natura indefinita di una prefigurazione futura. Inoltre, la trama figurale è messa in evidenza dalle figure di

suono: l'allitterazione del nesso *-so* (*sole*, *passo*, *sogna*, *sogno*) e la figura etimologica *sogno/sogna*.

OSCURAMENTO

L'oscuramento cui si fa riferimento nel titolo è probabilmente una prima allusione alla realtà bellica, in particolare ai «bombardamenti alleati sulle città italiane, una novità-choc per la popolazione» (LENZINI 2013: 97). La guerra, quindi, fa il suo ingresso nella raccolta attraverso un'esperienza traumatica, quale quella dei bombardamenti, che Fortini ricorderà come un momento cruciale di presa di coscienza. Tuttavia, è lo stesso Fortini ad informarci di aver visto per la prima volta gli effetti di un «cannoneggiamento» nel 1942 a Genova (FORTINI 1980 : 31); di conseguenza, poiché la poesia *Oscuramento* è datata 1940 in FV46, bisogna interpretare l'allusione come riferimento alla pratica di oscurare le luci di una città per mettere al riparo gli obiettivi militari e strategici dagli attacchi aerei. Siamo dunque anche qui nella dimensione di attesa di un evento, sebbene di segno opposto rispetto alla poesia precedente *Quando*. Con quest'ultima, *Oscuramento* condivide, oltre alla dimensione dell'attesa, anche la struttura formale: una coppia di distici e l'uso della 1^a persona plurale. Il “noi”, però, diventa concreto: nell'ultimo verso, infatti, il poeta esplicita che si tratta di una coppia di persone; probabilmente, siamo di fronte alla prima apparizione della figura femminile che diventerà deuteragonista nella seconda sezione, *Elegie*.

Proseguendo il percorso dialettico tra io/noi/altri, in questi versi i due protagonisti appaiono alteri («con la fronte alta», v. 4) e in opposizione rispetto agli altri uomini («una folla di schivi», v. 3); ritorna un tema già apparso nella *Città nemica*, cioè il disprezzo per i “volti vili”. Tuttavia, a quest'ultimo sentimento comincia a sostituirsi un moto di compassione e di avvicinamento; ne è testimonianza l'associazione dell'odio e dell'amore al v. 3. *Oscuramento* rappresenta dunque una tappa del percorso di autocoscienza politica del soggetto lirico, prima dell'esperienza personale della guerra, ma già avviato verso la palingenesi individuale e collettiva, che troverà un primo adempimento nella successiva *Se sperando*.

METRICA: coppia di distici non rimati, formati da due endecasillabi classici in apertura e chiusura (il v. 1 è sdrucchiolo, il v. 4 presenta invece diafe tra la 9^a e la 10^a sillaba). I due versi centrali sono invece un tredecasillabo (v. 2) e un endecasillabo ipermetro. Quindi una struttura a chiasmo con alternanza tra metricismo “forte” e metricismo “debole”.

Sotto le coppe viola delle lampade

Colme di condanna va una folla di schiavi

Dove rosi per loro d'odio e d'amore
Noi due passiamo con la fronte alta.

FV46 15 (datata 1940); PE59 (datata 1941); FV67 19; UVS78 11.

2. schiavi (*anche in UVS78*)] schiavi, **FV67, PE59**

3. d'odio e d'amore (*anche in FV67, UVS78*)] di odio e di amore **PE59**

2. *colme di condanna*: l'associazione di un tratto umanizzante alle *lampade* è utilizzata in funzione di una riduzione degli elementi ambientali ad una temperie morale. *una folla di schiavi*: l'oscuramento del titolo, oltre a riferirsi alla pratica bellica di celare gli obiettivi strategici dagli attacchi aerei, va letto anche come correlativo di una condizione collettiva; dunque, attraverso l'immagine di una folla di schiavi, Fortini fa qui riferimento alla realtà totalitaria del fascismo. Non solo la città è fisicamente senza luce, ma è anche moralmente senza scampo. Probabilmente, è possibile leggere in filigrana una reminiscenza degli *automi* montaliani, soprattutto in virtù del rapporto di opposizione tra i due personaggi protagonisti del breve componimento e la *folla di schiavi*. Cfr. MONTALE, OC, *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*: «forse | gli automi hanno ragione. Come appaiono | dai corridoi, murati!».

3-4. *Dove...fronte alta*: il soggetto poetico e la figura che lo accompagna sono, da un lato, in relazione oppositiva con gli altri uomini, dall'altro, sono tuttavia mossi da un sentimento di contraddittoria compassione. Se l'*odio* riconduce, dunque, il rapporto dell'*io* con gli altri alla *condanna* evocata nel primo distico, l'*amore* problematizza la netta opposizione del soggetto e degli "schiavi". *Noi due*: probabilmente, questa coppia va ricondotta alla relazione amorosa che Fortini intrattenne con una giovane fiorentina alla fine degli anni Trenta, interrotta dalla chiamata alle armi nel 1941. Il rapporto assurgerà a tema principale nella sezione *Elegie*, dove viene però ricondotto ad uno stadio dell'interiorità ancora percepito come *egocentrismo*; difatti, esso rappresenterà una fase da superare. *Con la fronte alta*: con questa conclusione, il poeta suggerisce il prevalere del sentimento di opposizione tra sé e gli altri.

SE SPERANDO

Nonostante la datazione alta in FV46 (1938), la lirica descrive una diversa qualità della speranza, fino ad ora sentimento circoscritto alla propria palingenesi intellettuale oppure legato al riscatto dell'io nei confronti di una società cui opporsi. È un sentimento che troverà il proprio adempimento solo nel momento in cui la guerra sancirà il distacco dalla stagione dei turbamenti giovanili: con l'esperienza bellica, il dormiente sarà costretto a risvegliarsi dal sogno di dolore personale e di estraniamento rispetto al mondo e agli altri uomini. Ben altro dolore, infatti, renderà il soggetto disposto a riconoscere nell'incontro con l'alterità una soluzione al male del presente. Dunque, *Se sperando*, nonostante appartenga alla fase prebellica, suggerisce che la componente "resistenziale" sia già presente *in nuce* nella fisionomia poetica del giovane autore (DAINO 2007 : 219). Vanno lette in questa prospettiva le parole di Italo Calvino, che si riferiscono probabilmente proprio ad una poesia come questa: «Franco Fortini, il giovane poeta fiorentino di cui Einaudi ci presenta il folto quaderno *Foglio di via*, è nell'interesse della sua opera poeta della resistenza. Poeta della resistenza fin dalle più antiche liriche della raccolta» (CALVINO 1995: 1957).

A testimonianza, però, del fatto che la poesia sia ancora legata a un sentimento di inappartenenza culturale – più che a una presa di coscienza conseguente l'esperienza bellica – vi è un passaggio importante della prefazione scritta dall'autore per la seconda edizione della raccolta (1967), nel quale si fa riferimento proprio ad un verso di *Se sperando*: «Per le vie delle città bombardate e nelle caserme la sua cultura piccolo-borghese si incontrava con l'Italia delle fanterie, col "popolo". Che cosa gli poteva servire aver letto Proust, Joyce, Rilke, Gide? Credeva fossero i libri degli altri, dei complici della violenza e dell'oppressione [...]. E qualche volta nei suoi versi, le figure non assumevano le facce sublimi e inebetite di certa pittura fascista: "Un sole sui volti profondo..."?».

L'interrogativa negativa finale traccia una linea di demarcazione tra il prima e il dopo la guerra, cui coincidono due differenti prospettive etiche: la prima, fondata sulla complicità con gli oppressori e di carattere eminentemente culturale; la seconda, basata invece sull'incontro con i militari e gli uomini del popolo, frutto di un'esperienza dell'alterità già avviata ad una maggiore caratterizzazione politica, e nella quale la dialettica del riconoscimento di sé nell'altro è la più importante acquisizione.

Il componimento, inoltre, delimita con nettezza il campo dell'*imagery* sul quale si fonda l'intera raccolta. Le isotopie principali, già riconosciute da DI GIROLAMO

(1977 : 303), sono tutte giocate sull'alternanza delle stagioni e, di conseguenza, sui paesaggi che ad esse si associano. La natura però non è solo romanticamente uno specchio dell'interiorità dell'io lirico, quanto il campo della mediazione tra lo stato del soggetto e le fasi storiche della realtà sociale. Se è vero, infatti, che la postura del poeta Fortini è spesso riconducibile alla *greater romantic lyric* («un individuo determinato posto in un luogo determinato, dialogando con un interlocutore silenzioso, con se stesso o col paesaggio, scopre una verità profonda, prende una decisione morale, fronteggia una crisi interiore o rievoca una perdita tragica [MAZZONI 2005 : 14]), tuttavia in Fortini questa stessa impostazione si complica, in virtù della natura discorsiva e argomentativa della sua voce. Di conseguenza, anche le metafore naturali non costituiscono una simbologia dell'io, ma piuttosto la strumentazione argomentativa per descrivere i rapporti tra io, mondo e società. Ora, in *Foglio di via* questa strategia resta latente e taciuta, mentre nella fase matura molto spesso essa sarà oggetto di meditazione nelle stesse poesie (e si pensi alla celebre *Traducendo Brecht*, in UVS). In *Se sperando*, come già notato da PAGNANELLI (1988 : 35), natura e storia sono strettamente correlate: «la stagione finale della pienezza (l'estate della prima strofe, nella connotazione del sole profondo) viene preparata dalle sere d'aprile e, condizionata da quel *se* iterato, riunisce nel progetto (non chiaro e allo stato embrionale) l'elegia della giovinezza, dell'amore e dell'engagement».

Invece, a proposito delle strutture dell'argomentazione poetica, bisogna notare come il componimento presenti un interessante parallelismo tra sintassi e contenuto, fondato sull'idea della "sospensione" (e si badi che la lirica è chiusa proprio dai puntini sospensivi). Questo procedimento è reso dall'associazione del campo semantico della speranza a un movimento sintattico basato sulla successione di quattro protasi senza apodosi (tre introdotte dalla congiunzione *se* e una da *quando*), che evidenziano quanto la speranza sia un sentimento che attende perennemente un inveramento. È proprio questo, in definitiva, il messaggio ultimo della lirica.

METRICA: tre strofe formate rispettivamente da 3, 2 e 3 versi, più un verso finale conclusivo (ma con la particolarità, già evidenziata, di lasciare in sospeso proprio le conclusioni). Le prime due strofe sono introdotte da congiunzioni subordinanti che avviano le prime due protasi, a marcare un andamento congiunto di metro, sintassi e discorso. Tuttavia, nella terza strofa vi è la coda della seconda protasi, che si chiude con cesura forte al mezzo del settimo verso. Nel verso conclusivo si pone maggiore enfasi sull'ultima protasi, anticipando a questa il vocativo *Compagni* (v. 9). Sebbene l'andamento prosodico sia fortemente influenzato dalla sintassi e i versi siano di misura variabile (dal primo verso lungo – leggibile

come un endecasillabo strozzato dall'inciso – ai brevi versi centrali, mai però al di sotto dell'ottonario), bisogna evidenziare la presenza di due endecasillabi classici: il v. 5 e il v. 8. Poche le rime: facile e tronca quella tra i vv. 1 e 4 (*verrà : sarà*), più significativa quella tra i vv. 3 e 5 (*profondo : fecondo*).

Se, sperando con te, dalle sere d'aprile verrà
La gioia delle estati fedeli
E un sole sui volti profondo;

Quando il silenzio sarà
Come una viva parola fecondo,

5

E un giusto dolore con radici di quercia
Stringerà i giorni; se i giorni
Presi a noi giusti torneranno liberi;

Compagni, se tutto non è finito...

FV46 17 (datata 1938); PE59 24 (datata 1939); FV67 20; UVS78 12.

1. *Se, sperando con te*: viene anche qui ribadita la presenza di una coppia di protagonisti, forse da ricondurre alla relazione amorosa evocata già nella precedente *Oscuramento*. Tuttavia, bisogna notare il graduale distanziamento, racchiuso qui in una singola lirica, che caratterizza il soggetto nel suo rapporto con il mondo e gli altri uomini. Difatti, l'ultimo verso, grazie al vocativo *compagni*, segna una netta opposizione tra l'apertura e la chiusura di questo componimento: da un'iniziale appello ad un singolo individuo a quello verso una comunità di sodali, forse anche connotata politicamente, sebbene a quest'altezza, stando alla data di composizione (1938), Fortini non intrattenga rapporti significativi con movimenti e partiti di sinistra.

1-2. *Dalle sere...fedeli*: vengono qui enunciati alcuni termini chiave dell'intera raccolta. Aprile, infatti, rappresenterà il mese in cui, grazie all'imminente arrivo della primavera, l'*io* potrà prefigurare il tanto agognato rinnovamento, soprattutto perché

in opposizione con i turbamenti dell'autunno e del novembre. Questa netta differenza tra le stagioni, specchio dello stato del soggetto poetico, trova la sua radicalizzazione nella sezione elegiaca. Si vedano, ad esempio, i versi centrali della poesia che chiude le *Elegie (vice veris)*: *Ora conosco | Perché mai dagli inverni ove a fatica | Si levò questo esistere mio vivo | M'è rimasto quel nome, che mi scrivo | Su quest'aria d'aprile*». La *gioia* è altro termine chiave, anch'essa associata ad una stagione della vita avvenire, inizialmente immaginata come *regeneratio* interiore, in seguito come radicale cambiamento di una condizione collettiva. Sebbene siano rare le occorrenze nella prima edizione, tuttavia nella seconda il termine *gioia* verrà messo in risalto maggiormente dalla poesia esplicitaria *La gioia avvenire*, sin dal titolo riferita ad una prefigurazione di un tempo futuro.

3-5. *E un sole...fecondo*: questi versi sono costruiti attraverso due tecniche principali, entrambe legate all'articolazione sintattica del discorso, con immediate ricadute dal punto di vista dei significati; abbiamo, infatti, l'uso della sintassi sospesa, che accomuna il componimento alla precedente *Quando*, e una costruzione della frase con un ordine delle parole alterato. In particolare, significativi i due iperbatì legati ai sostantivi *sole* e *silenzio*, entrambi distaccati dagli aggettivi (tra l'altro, in rima) *profondo* e *fecondo*. Come sostenuto da SITI (1980b: 177), «rovesciata l'angoscia in speranza, la sintassi sospesa allude palesemente alla rivoluzione». Per la sintassi sospesa, probabilmente il modello principale è ancora una volta Montale. Cfr. MONTALE, *Canevale di Gerti* (OC): «Se la ruota s'impiglia nel groviglio | delle stelle filanti ed il cavallo | s'impenna tra la calca, se ti nevica | sui capelli e le mani un lungo brivido | d'iridi trascorrenti [...] se si sfolla la strada e ti conduce | in un mondo soffiato entro una tremula | bolla d'aria e di luce dove il sole | saluta la tua grazia».

6. *Giusto dolore*: Il dolore, sentito come campo di condivisione con le altre vittime della guerra, sarà il sentimento che fonda la nuova coscienza politica del soldato/poeta, grazie al quale potrà percepire un nuovo rapporto con il mondo a sé esterno; cfr. *Italia 1942*: «liberi in fermo dolore compagni» (v. 16); *Manifesto*: «POPOLO DI DOLORE | LA BOCCA PIÙ IMPURA | PUÒ OFFRIRE L'AMORE | PIÙ FORTE». *Con radici di quercia*: metafora naturalistica che definisce il dolore come fondamento della possibile libertà futura.

8. *A noi giusti*: l'aggettivo, che è da collegare al *giusto dolore* dei versi precedenti, grazie al quale ci si può riconoscere, appunto, come uomini *giusti*,

radicalizza il campo dei soggetti politici, per cui, sebbene non esplicitamente nominati, è inevitabile l'evocazione di una schiera opposta di *ingiusti*. È una tipica struttura mentale del primo Fortini, per cui il mondo degli uomini è suddivisibile, come recita la *Prefazione 1967*, nelle coppie «oppressi/oppressori e amici/nemici».

9. *Compagni, se tutto non è finito...*: Al di là della possibile caratterizzazione politica specifica, è indubbio che il sostantivo *compagni* faccia qui riferimento ad una nuova coscienza del soggetto che, a differenza delle poesie sin qui incontrate, è disposto a riconoscere negli altri non una *folla di schiavi* o solo *dei volti vili*, ma dei simili, accomunati dalla sofferenza del dolore, con cui progettare un futuro di cambiamento. Tuttavia, quest'ultimo può essere solo alluso; difatti, i puntini sospensivi conclusivi ribadiscono la necessità, a quest'altezza, di vedere già nella nuova disposizione del soggetto una prima, fondamentale, acquisizione.

«Più di mezzo secolo fa, di fronte alle macerie di Genova bombardata, ebbi una visione di ‘nuova umanità’ che era direttamente ispirata dal gruppo degli apostoli nell’affresco del *Tributo* di Masaccio: *Gravi uomini ardenti avvenire | liberi in fermo dolore compagni*, dove erano inseparabili l’ardore e il dolore, la libertà e la solidarietà» (UDI : 707). In questa intervista, insieme ai versi centrali della poesia *Italia 1942*, ritorna l’immagine, già in precedenza rievocata, della città ligure distrutta dai bombardamenti: la guerra, dopo le prime premonizioni apparse nelle poesie precedenti, entra nella raccolta con la sua manifestazione più catastrofica. Il dato è importante perché mostra quanto il sentimento di comunione con gli altri uomini, e quindi la visione di un futuro di liberazione, non nasca dalle poesie dedicate alla Resistenza, che saranno piuttosto il naturale sbocco di questa premessa, quanto dal riconoscimento dell’altro nel momento di maggior dolore, nel punto più basso della civiltà occidentale. Non è un caso che Fortini faccia delle macerie di una singola città la sineddoche della storia culturale e politica di un’intera nazione. A ben vedere, è una dinamica che accomuna Fortini ad un altro poeta che, posto di fronte alle rovine di Genova, collegherà quel paesaggio ai fondamenti culturali di un’intera nazione e ne farà direttamente oggetto poetabile. Quando, in piazza Bandiera a Genova, Giorgio Caproni vedrà il monumento di Enea circondato dai frantumi, reali e simbolici, di una civiltà, non potrà che ritornare ai miti fondativi di quella stessa civiltà: il passato di distruzione e rifondazione contenuto in quell’immagine si fa figura dell’emergenza attuale (vd. CAPRONI 2013 : 316-17 e CAPRONI, PE, *Il passaggio d’Enea*).

Nell’intervista citata, abbiamo visto che anche Fortini si rifà per la visione del presente ad un’immagine artistica del passato: *Il pagamento del tributo*, affresco di Masaccio nella Cappella Brancacci della chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze. Il ricordo degli apostoli che circondano Cristo sembra al giovane militare un’immagine degli uomini che nel «fermo dolore» (v. 16) del presente sono già una prefigurazione degli «uomini avvenire» (v. 15), cioè di coloro che riscatteranno quello stesso dolore, in nome di un civiltà rifondata dalle proprie macerie. Tuttavia, sebbene attraverso l’allusione a Masaccio il poeta si ricolleggi ad una tradizione secolare, il componimento è tutt’altro che un’apologia della cultura italiana. Infatti, come ha sostenuto JOSSA (2011 : 241), nella poesia di Fortini « l’Italia non è una storia e geografia, le sue ‘vie’ e le sue ‘città’, piene di dolore e lacrime. Non è neppure una storia e una tradizione, religiosa (“la cenere di passione / delle chiese”) o letteraria (“la voce / dei tuoi libri lontani”). Non è monumenti e costumi, arte ed

ethnos, chiese e libri. È un presente, che costringe e vincola (“necessaria prigionia”), ma che spinge anche a guardare al futuro, nel nome di una solidarietà che rende liberi. La retorica patriottica di stampo risorgimentale è quindi rifiutata del tutto».

Se nelle prime due strofe la nazione viene descritta per ciò che “non è”, la terza stanza introduce con un’avversativa l’elemento centrale della poesia: le «parole / tessute di plebi» sono ciò che determina nell’io il momento di svolta, la fuoriuscita dalla palude dell’interiorità angosciata descritta nel componimento liminare della raccolta: «l’“ora” dell’*incipit* sta a indicare una svolta, un momento di forte gravidanza nell’itinerario soggettivo, tanto più significativo in quanto il tema della città era stato finora declinato in senso negativo (nel senso cioè, dell’inappartenenza)» (LENZINI 2013 : 101). L’incontro con l’umanità annichilita dalla distruzione tecnologica e, in particolare, con coloro che ne rappresentano lo scalino più basso della struttura sociale («le plebi»), è l’evento che segna definitivamente lo scarto tra il prima e il dopo, in questo processo di formazione poetica e intellettuale che rappresenta *Foglio di via*.

Bisogna infine ricordare che, come molti dei modi e dei contenuti di questa opera d’esordio, la poesia intrattiene espliciti rapporti intertestuali con la produzione successiva di Fortini. In particolare, con una lirica contenuta nell’ultima opera poetica fortiniana (come già, lo si è visto, *E questo è il sonno*), che sin dal titolo richiama il componimento qui in esame: *Italia 1977-1993* (CS). Qui Fortini allude esplicitamente alla sua raccolta d’esordio, ma si rovescia la dialettica tra i tempi e la speranza: se in *Italia 1942* la distruzione della guerra crea un spazio di solidarietà e quindi un’immagine di un futuro di riscatto, in *Italia 1977-1993* la finta pace degli *anni di piombo*, in realtà guerra civile latente, è solo motivo di incupimento; nel tardo componimento, infatti, il popolo appare come una minaccia: «La gente alle finestre / applaudiva la polizia / e urlava: “Ammazzateli tutti”»). Le precise riprese lessicali (*martello, mente, vie, compagni*) fanno pensare ad un esplicito collegamento, che ribalta definitivamente le speranze sorte dalla guerra e dalla Resistenza: l’anziano Fortini sa che quella speranza di «restituzione dell’uomo a se stesso» (VP : 176) sorta dalla guerra e affinata nel dopoguerra con l’ideologia marxista, negli anni del neocapitalismo è rimasta inascoltata.

METRICA: strofe irregolari di versi per lo più brevi, dal settenario al decasillabo (settenari i vv. 3, 8, 9; ottonari i vv. 1, 2, 11, 12, 13; novenari i vv. 5, 7, 10; decasillabo il v. 6), con una graduale distensione della misura versale; in chiusura, infatti, la strofa finale assume un andamento endecasillabico, attraverso l’incastonatura di tre endecasillabi con accenti di 4^a e 7^a (vv. 15-17) fra due novenari

(vv. 14 e 18). Fitti i rimandi rimici, sebbene non disposti secondo uno schema rigido. Si segnalano la rima in apertura 1 *amarti* : 2 *salutarti*; l'interstrofica 3 *prigione* : 6 *passione*; inoltre, le infrastrofiche 5 *umani* : 8 *lontani*, 11 *mente* : 12 *presente*, 14 *dico* : 18 *antico*, 15 *avvenire* : 17 *morire*. Infine, è da sottolineare il collegamento interstrofico dato dall'insistita assonanza tra 3 *prigione* : 7 *voce* : 9 *parole* : 13 *avvolge* : 16 *dolore*.

Ora m'accorgo d'amarti
Italia, di salutarti
Necessaria prigione.

Non per le vie dolenti, per le città
Rigate come visi umani 5
Non per la cenere di passione
Delle chiese, non per la voce
Dei tuoi libri lontani

Ma per queste parole
Tessute di plebi, che battono 10
A martello nella mente,
Per questa pena presente
Che in te m'avvolge straniero.

Per questa mia lingua che dico
A gravi uomini ardenti avvenire 15
Liberi in fermo dolore compagni.
Ora non basta nemmeno morire
Per quel tuo vano nome antico.

FV46 19 (datata 1942); PE59 35; FV67 22; UVS78 14; VSc 10.

1. d'amarti (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] d'amarti, **PE59**
5. umani (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] umani, **PE59**
8. lontani (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] lontani, **PE59**

8. lontani] lontani; **AvL1**

1-3. *Ora*: l'apertura con l'avverbio segna un momento di netto distacco rispetto al passato; una svolta da inserire anche nel contesto macrotestuale. *Italia*: il modulo dell'allocuzione all'Italia sarà ripreso anche in poesie successive alla prima raccolta: si veda, ad esempio, *Aprile italiano*, PE, vv. 9-12: «Italia serpe ghiotto | di sete e sassi, svegliati. | Torna al tuo nulla ansioso | perfetto e luminoso». *Necessaria prigione*: apposizione analogica dell'Italia; il sostantivo *prigione* si riferisce sia all'insofferenza del poeta verso l'ambiente culturale italiano degli anni di formazione, sia verso il Fascismo; tuttavia, questa condizione passata appare, dopo l'evento della guerra, una tappa "necessaria": l'*io* ha infatti preso coscienza di un'autentica svolta nel suo percorso.

4-8. *Le vie dolenti*: il sintagma riprende esplicitamente «la città dolente» di *Inf.*, III, 1. Attraverso questa trama di rimandi, è possibile collegare questo passo alla *città nemica* e, dunque, probabilmente parafrasare il testo in questo modo: «posso ora amarti (v.1) non per l'appartenenza ad una tua città». Inoltre, la citazione dantesca sottolinea la stretta correlazione tra geografia e cultura, categorie non più utili ad un riconoscimento identitario. *Le città | rigate come visi umani*: l'analogia è un probabile riferimento ai bombardamenti (anche per la vicinanza con il termine *cenere* del verso successivo): così come i visi umani portano le tracce della loro esperienza, ugualmente le città hanno ora i segni di un evento distruttivo. *La cenere...lontani*: le due negazioni racchiudono in sostanza gli elementi principali della formazione culturale del giovane Fortini: i turbamenti religiosi, che nel 1939 lo condussero alla conversione alla chiesa valdese; la passione per l'arte, approfondita attraverso lo studio di chiese e duomi fiorentini, nonché dei loro patrimoni pittorici e scultorei (si ricordi che Fortini si laureò con una tesi in Storia dell'Arte, vd. DAINO 2013 : 31-59); infine, l'amore per la letteratura italiana. Il sostantivo *cenere* va interpretato sia come riferimento ai numerosi abbattimenti di monumenti storici causati dai bombardamenti, sia come allusione a uno degli elementi ritualistici principali della religione cristiana.

9-11. *Ma...mente*: Anche se, di primo acchito, in contraddizione con quanto si afferma nella poesia, un passo tratto da un articolo del giovane Fortini, scritto durante gli anni dell'esilio svizzero, è utile per la comprensione di questi versi; qui, tuttavia, i «libri lontani» hanno un valore positivo, non prima però di averli vagliati alla luce della lingua viva delle "plebi": «Perché più che nelle cattedrali distrutte la casa è

nella nostra lingua. Lingua dei dialetti contadini e cittadini, lingua dei libri, l'Italia è nella sua antichissima e nuova lingua che serba quanto è vivo della tradizione e prepara tutto il futuro. Anche nelle parole; nella loro tenerezza e violenza, precisione ed oscurità, nella loro minuta esattezza provinciale come nella loro universale vastità, posa la esistenza italiana come nazione, la garanzia medesima della libertà. Domani gli italiani dovranno parlarsi se vorranno riconoscersi dopo tanti anni di silenzio e di parole falsificate: parleranno anche uomini e classi che tacciono da secoli, muti nati si leveranno con le parole del giudizio e della volontà». Il brano è tratto dall'articolo *Il silenzio d'Italia*, pubblicato nell'aprile 1944 sulla «Rivista della Svizzera Italiana» (FORTINI 1944 : 1214). Al di là del giudizio sulla cultura di appartenenza, i versi della poesia e questo passo condividono la medesima urgenza di ripensare il rapporto tra gli italiani a partire da una rinnovata percezione della propria lingua; quest'urgenza è da ricollegare anche alla necessità di fuoriuscire dalla retorica fascista. In questa prospettiva, va letta la condanna dei “libri lontani”: per evitare, dunque, qualsiasi compromissione con il patriottismo del Ventennio. Inoltre, dal punto di vista formale, va sottolineata in questi versi l'insistita allitterazione della dentale sorda, che mima il movimento percussivo evocato dalla metafora del “martello”: *tessute, battono, martello, mente, questa, presente, te, straniero*.

12-13. *Per questa pena presente*: lo stato del soggetto in seguito alla visione dei bombardamenti. *Straniero*: l'io non si riconosce, come abbiamo visto, negli elementi culturali della nazione, ma solo nella *pena* del destino che subiscono uomini e città. Dichiarandosi straniero, dunque, il soggetto poetico allude alla possibilità di giungere ad una più autentica visione dell'appartenenza comunitaria.

14-16. *Mia lingua*: oltre alla lingua intesa in senso etno-linguistico, probabilmente è da leggere in filigrana anche una vera e propria dichiarazione di poetica, ipotesi corroborata da un passo tratto dal già citato articolo *Il silenzio d'Italia*: «Lingua come strumento della ricerca dei propri compagni: e si tocca qui del pubblico e delle persone, quanto dire la premessa d'ogni poetica e letteratura» (FORTINI 1944 : 1218). Ogni poesia deve avere i propri destinatari, e questa è una costante della visione del fatto letterario in Fortini. I *gravi uomini ardenti avvenire* sono prefigurati dai *compagni* dell'oggi, in virtù del loro *fermo dolore*, cioè della violenza subita e della sofferenza percepita. Solo questi possono essere riconosciuti come i reali destinatari della stessa poesia che il poeta sta enunciando. *A gravi...compagni*: i due versi sono costruiti in modo da prevedere una scansione lenta e percussiva: entrambi, infatti, sono basati sulla successione di quattro *ictus*, con tre

termini piani ed uno sdrucchiolo; inoltre, collabora alla messia in rilievo di questi due versi la coppia di allitterazioni della *-r* e della *-i*.

17-18. *Ora*: con la ripetizione dell'avverbio nel penultimo verso, il componimento si chiude a specchio, ribadendo il momento di svolta cui assistiamo in queste righe. *Non basta...antico*: viene nuovamente enunciata l'impossibilità di riconoscersi nella nazione in quanto *ethnos* oppure memoria culturale: non è più concesso morire in nome di valori astratti. La fondazione di una nuova comunità non è data dal territorio, dalla lingua o da una cultura, ma solo dal dolore esperito collettivamente, il quale è motivo di rigenerazione della lingua (e della poesia). *Vano...antico*: la coppia di aggettivi incastona il sostantivo, ponendone in risalto la vaghezza; d'altro canto, il sostantivo *nome* ha di per sé una valenza allusiva, che, associata ai due aggettivi, sottolinea la futilità dell'appello a valori che non facciano riferimento all'esperienza del dolore, ma a retaggi culturali passati.

VARSAVIA 1939

Le poesie *Varsavia 1939* e la successiva *Varsavia 1944* formano un dittico in cui sono rappresentati gli eventi significativi che coinvolsero la capitale polacca (invasione dell'esercito nazista, istituzione del Ghetto di Varsavia, ribellione degli ebrei); furono pubblicate per la prima volta sull'«Avvenire dei Lavoratori» in Svizzera nell'agosto 1944 e, come suggerisce lo stesso Fortini, pensate come «traduzioni da un inesistente polacco» (*Prefazione 1967*). Ironia della sorte, due settimane dopo le poesie vennero realmente tradotte in polacco dal poeta Stanislaw Balinski e pubblicate il 15 novembre 1944 a Londra su una rivista di esuli polacchi di orientamento socialista: «Robotnik Polski w Wielkiej Brutanii» (JAWORSKA 2007 : 189).

Dopo il riconoscimento di un terreno di condivisione con i vinti della Storia (vd. *Italia 1942*), il poeta si autorappresenta come individuo immesso in una collettività solidale, parte di una comunità cementata solo ed esclusivamente dal dolore scaturito dalla violenza subita. Il poeta può, dunque, parlare per gli altri, cedere la propria voce, o meglio accordarla secondo le frequenze di una sofferenza non più esclusiva del soggetto lirico, ma di una collettività anche non immediatamente prossima. Di qui, l'utilizzo della prima persona plurale, tratto caratterizzante *Foglio di via*, che comincia proprio con questa poesia dedicata ai fatti che sconvolsero la capitale polacca; lo stile corale utilizzato da Fortini è per certi aspetti in linea con la tendenza della poesia dell'immediato dopoguerra, cioè di quella corrente neorealista che pur tuttavia non ha lasciato in eredità opere significative (SITI 1980a). Le strategie retoriche divergono però profondamente, poiché in Fortini il canto corale non è mai immediata poesia civile di adesione alla contingenza storica, ma mediazione tra io e mondo; sicché, inserite nel contesto dell'intera raccolta, anche le poesie più spiccatamente legate a quella stagione assumono una *facies* diversa. Difatti, è vero quanto lo stesso Fortini afferma, sebbene in retrospettiva, delle tensioni contenute nel suo libro d'esordio: «il vero motivo di quella poesia, il suo vero contenuto, era la tensione fra l'esperienza di una interiorità in dialogo e lotta col mondo (sentito come grande fantasma di un assoluto) e la coscienza sempre crescente di una tendenziale verifica dell'individuo nella storia collettiva (e della “parola” nella “lingua”)» (*Prefazione 1967*).

A testimonianza della diversa impostazione della voce fortiniana, vi è la strategia di pensare i testi come delle traduzioni, affinché sia posto un filtro tra l'ambizione del

poeta a farsi portatore di un'istanza collettiva e la retorica immediata e, talvolta, stucchevole che comporta una tale assunzione. Sebbene, nella prefazione alla seconda edizione, Fortini includa esperimenti del genere nel fenomeno neorealista dello «stile da traduzione», tuttavia bisogna evidenziare come la tendenza paratattica e discorsiva delle liriche corali, e in particolare di *Varsavia 1939*, sia la risultante di un complesso rapporto tra testo ed eventi reali. L'eccedenza emotiva degli eventi narrati non poteva che essere resa attraverso una sintassi piana e una riduzione degli elementi ornamentali: «La violenza, anche quella della speranza, tende a esorbitare dall'orbito letterario, che sembra adeguarsi a mala pena alla violenza delle negazioni e della passione pratica. Il verso ha una scansione elementare e decisa, l'enunciazione vuole essere diretta e dirimpente» (BERARDINELLI 1978 : 23).

Le tre quartine si aprono con l'insistita anafora della prima persona plurale, distinguendosi così nettamente dalle poesie che precedono, fondate sull'introspezione lirica oppure sul rapporto tra due soggetti (un noi "duale", profondamente diverso da quello corale). La prima strofa si presenta come un'allocuzione ad una comunità nemica: è l'opposizione, tipica del primo Fortini, di amici/nemici, oppressi/oppressori. L'impostazione corale e la conflittualità dei personaggi collettivi presenti sulla scena (di cui uno, l'allocutario, silenzioso) crea un'atmosfera drammatica. Il passato, rappresentato attraverso l'immaterialità delle «parole» dette, viene spazzato via dalla concretezza e violenza dei referenti chiamati in causa («fame» e «baionette»). Nella seconda strofa i sentimenti di gioia e dolore, sempre ricondotti ad uno stato passato (non più pensato come *continuum* temporale che porta al presente – ma come scisso da questo dalla violenza dell'evento bellico), lasciano spazio al sentimento di speranza, che abbiamo visto essere costitutivo dell'intera raccolta. Ciò che nelle poesie precedenti (in particolare, *Quando* e *Se sperando*) era connotato come stato di attesa del solo soggetto lirico, ora viene ricondotto ad una comunità di offesi («La nostra vita è in mano ai fratelli»). In questa prospettiva, l'ultima quartina sancisce la fondazione di una «poetica dell'avvento», dove il sentimento di radicale cambiamento dello stato attuale non è più riconducibile alla speranza di un singolo, ma a quella di un intero popolo che sogna il liberatore («la nostra fede è la croce»). Calato nel piano dell'immanenza storica, il simbolo della crocefissione allude ad un evento reale di rivolta, certo futuro e quindi avvenire. Come ha sostenuto PETERSON (1997 : 12): «His own poetics of "advent" projects a future of greater hope and fortune than the present. Thus the details of present perceptions are willfully obscured so as to emphasize their clarity when viewed from the perspective of generality and the future».

METRICA: tre quartine di versi ruotanti intorno alla misura dell'endecasillabo. Nello specifico, il testo è costruito secondo un'alternanza di endecasillabi regolari (il v. 3 e, soprattutto nella parte finale, i vv. 7-10) e di endecasillabi ipermetri. Nessuna rima, solo assonanze sparse tra parole di fine verso e/o al mezzo (*parole, volta, care, fame, sterili, fratelli, lontani, abitano* ecc.). Le strutture di parallelismo non sono infatti da ricondurre agli aspetti fonici, ma a quelli sintattici. Ogni quartina si apre con l'anafora del pronome di prima persona plurale; inoltre, esse sono suddivise in distici che rispecchiano un determinato ordine sintattico e semantico: i primi due versi di ogni quartina introducono infatti una negazione riguardante eventi passati; gli ultimi due, invece, introducono constatazioni sul presente, asserzioni che si oppongono alle negazioni iniziali.

Noi non crediamo più alle vostre parole
 Né a quelle che ci furono care una volta
 Il nostro cuore l'ha roso la fame
 Il sangue l'han bevuto le baionette.

Noi non crediamo più ai dolori alle gioie 5
 Ch'erano solo nostre ed erano sterili
 La nostra vita è in mano dei fratelli
 E la speranza in chi possiamo amare.

Noi non crediamo più agli dèi lontani
 Né agli idoli e agli spettri che ci abitano 10
 La nostra fede è la croce della terra
 Dov'è crocefisso il figliuolo dell'uomo.

FV46 21 (datata 1944); PE59 43; FV67 24; UVS78 16.

- 2. una volta (*poi anche in FV67, UVS78*)] una volta. **PE59**
- 3. la fame (*poi anche in FV67, UVS78*)] la fame, **PE59**
- 6. ed erano sterili (*poi anche in FV67, UVS78*)] ed ora vili; **PE59**
- 8. e la speranza (*poi anche in FV67, UVS78*)] e la speranza, **PE59**

- 2. una volta] una volta. **AvL3**
- 3. l'ha roso] l'ha mangiato **AvL3**

6. sterili] sterili. **AvL3**

7. è in mano] è nelle mani **AvL3**

12. crocefisso] crocifisso **AvL3**

1. *Noi...parole*: nel primo verso è immediatamente instaurata l'opposizione fra due collettività, attraverso l'apertura con il pronome di prima plurale e l'aggettivo *vostre* in posizione finale di verso. *Parole*: Gli "oppressori" vengono in prima istanza definiti dalla falsità delle loro parole; la possibilità di avere un'interazione comunicativa autentica è uno dei nodi centrali di *Foglio di via*, che assurge a tema principale anche nella poesia eponima. Riconoscere l'inautenticità delle parole del "nemico" è dunque il primo, fondamentale, passo.

2. *Né...volta*: Come in *Italia 1942*, anche le parole della stessa comunità di appartenenza del poeta devono essere ripensate e rifondante, in nome delle nuove esperienze tragiche vissute.

3-4. *Il nostro...baionette*: i due versi sono costruiti con una scansione in tre tempi, data dalla successione dei tre sintagmi principali: *il nostro cuore / l'ha rosso / la fame | il sangue / l'han bevuto / le baionette*. La similarità ritmica sottolinea la medesima carica violenta su cui sono fondate le due metafore, nelle quali vengono alluse le condizioni estreme vissute dagli oppressi: la fame, che costringe le vittime non solo a subire una deprivazione fisica, ma anche morale (*il cuore*); la violenza, che è resa attraverso l'umanizzazione delle baionette, tramite l'associazione al campo semantico della nutrizione (*l'han bevuto*). Proprio grazie alla doppia metafora nutrizionale (*fame e sete*), i due schieramenti risultano figuratamente agli antipodi (privazione/sazietà).

5-6. *Noi...sterili*: la guerra e la violenza subita incidono profondamente sui soggetti che ne fanno esperienza. Il passato è considerato sideralmente lontano e qualsiasi tipo di sentimento ad esso associato non può essere più rievocato: il presente ha modificato la mappa emozionale degli individui. *Crediamo*: il verbo accomuna questa quartina a quella precedente; tuttavia, il *credere* associato alla sfera emozionale indica che i protagonisti muovono la loro riflessione a partire da uno stato di "coscienza"; non è infatti solo una dichiarazione di impossibilità della rievocazione, ma la volontà di non dar più credito a *gioie e dolori* del passato. *Solo nostre*: i sentimenti legati al passato, infatti, fanno riferimento ad una sfera

esperienziale individuale, mentre quella delle vittime è un'esperienza che potenzialmente unisce tutti coloro che hanno subito la violenza degli oppressori. *Sterili*: la variante *vili*, inserita in PE59, viene successivamente cassata per ristabilire quella originaria, *sterili* appunto. Difatti, il tratto della *viltà* abbiamo visto essere associato principalmente alle schiere di *schiavi* che popolavano la *città nemica*. La *sterilità*, invece, evoca l'impossibilità di progettare e vivere un'ipotesi di cambiamento, che è quanto accade se i soggetti rievocano *gioie* e *dolori* non del presente.

7-8. *Nostra...amare*: la violenza è l'unico motivo grazie al quale le vittime possono costruire una nuova comunità, nella quale affidarsi l'un l'altro. *Fratelli*: probabilmente reminiscenza da UNGARETTI, AL, *Fratelli*: «Di che reggimento siete | fratelli? [...] istintiva ribellione, | nell'aria attraversata dalla sofferenza, | dell'uomo cosciente della sua | fragilità | Fratelli». Le due poesie condividono l'idea che ogni sentimento di fratellanza deve muovere da una coscienza della propria sofferenza e fragilità. *In chi possiamo amare*: cioè, "le vittime come noi".

9-12. *Noi...uomo*: l'ultima strofa descrive il cambiamento tra il passato e il presente attraverso la metafora religiosa; tuttavia, in quanto linguaggio figurale, essa non va presa alla lettera, ma trasportata sul piano del presente e dell'immanenza. *Gli dei lontani | né agli idoli e agli spettri*: le tre entità evocate fanno riferimento ad una religione pagana; fuor di metafora, ricordi, esperienze e idee della vita passata. *Croce della terra / dov'è crocefisso il figliuolo dell'uomo*: l'immagine della croce, a differenza degli idoli del passato, è un correlativo del presente di sofferenza, in quanto fondato sul sacrificio tragico degli uomini vittime della violenza. Sono, inoltre, messe in evidenza due caratteristiche che ribadiscono i valori su cui fondare una nuova comunità: il sintagma *croce della terra*, infatti, fa riferimento alla vocazione universale di questa nuova coscienza politica (tutte le vittime sono, potenzialmente, una comunità); *il figliuolo dell'uomo*, invece, allude alla funzione messianica insita nella fratellanza sancita dalla violenza.

VARSAVIA 1944

Publicata insieme a *Varsavia 1939* sull'«Avvenire dei Lavoratori» e ad essa strettamente legata per la continuità dei riferimenti narrati (vd. il cappello introduttivo a *Varsavia 1939*), la poesia è una meditazione sulle sorti di un popolo che, dopo l'invasione e l'istituzione di ghetti e campi di concentramento, tenta la ribellione; nel contempo, però, la chiusura è dedicata a una riflessione sul ruolo del poeta e sulla funzione della poesia in una comunità in lotta. Probabilmente, gli eventi che hanno rappresentato l'occasione di questi versi sono le rivolte degli ebrei contro il ghetto e il campo di concentramento presenti nella capitale polacca, in particolare quella dell'agosto 1944 (JAWORSKA 2007 : 182).

A differenza della poesia precedente, gli attori in scena non sono più due ma tre; di conseguenza, la trama pronominale che intesse il testo è più complessa: abbiamo un "io", che però è presente non come protagonista delle vicende o personaggio, ma solo ed esclusivamente in quanto poeta; un "tu" collettivo, e cioè il popolo polacco; infine, una terza persona plurale da identificare, sul piano astratto, con la categoria dei nemici\oppressori, su quello concreto con i nazisti. Ma numerose sono le connessioni di equivalenza (SANTAGATA 1979 : 37-38) che condividono i due testi: oltre naturalmente al titolo, significativi sono la ripresa della struttura metrica (tre quartine) e la strutturazione del testo secondo parallelismi sintattici. Inoltre, il componimento si apre con una congiunzione testuale con valore temporale (*e dopo*) che allude a un prima da ricondurre sì agli eventi reali della città polacca, ma proprio per questo indirettamente anche al testo precedente.

Come molte delle poesie di *Foglio di via*, ma anche della produzione successiva, la lirica parte in *medias res*, tacendo le premesse dalle quali prende avvio il discorso poetico. Nella prima strofa, attraverso l'allocuzione al "tu", il poeta mette in guardia il destinatario dall'arrivo di nuovi liberatori. La seconda quartina, aperta dalla congiunzione avversativa *ma* (collocata in posizione forte ad inizio strofa), esplicita il destinatario dell'allocuzione: il «popolo ucciso mio». Tuttavia, «popolo» qui ha una doppia valenza, a seconda di come si legga e si contestualizzi l'aggettivo possessivo. Infatti, se il "mio" è da riferirsi alla nazione polacca, giusta l'indicazione nel titolo della capitale *Varsavia*, allora l'associazione tra il popolo e il poeta è da ricondurre ad un'astratta solidarietà tra l'enunciatore della poesia e la comunità allocutaria, in nome di un presente di sofferenza e oppressione (si ricordi che l'istanza enunciatrice è da identificare con un finzionale poeta polacco, dato lo statuto di "finta traduzione" del testo – vd. *Varsavia 1939*); se, invece, il possessivo viene ricondotto ai referenti

extra-testuali taciuti, ovvero gli eventi ricollegabili alle ribellione della comunità ebraica polacca, l'associazione tra il poeta e il popolo cui si appella è da leggere come un'appartenenza etnica. In questa seconda prospettiva, il testo sarebbe fra i rari esempi di emersione all'interno di *Foglio di via* del sostrato ebraico di Fortini, il cui cognome originario, si ricorda, era Lattes; cognome che il giovane poeta fu costretto a modificare, adottando quello materno, a causa delle leggi razziali emanate nel 1938 e per le quali il padre Dino Lattes subì diversi episodi di persecuzione. Altro testo in cui, più esplicitamente, appare l'origine ebraica dell'autore è la lirica dedicata alla figura paterna, *Lettera* (al cui cappello introduttivo si rimanda per una discussione del difficile rapporto tra l'autore e la cultura ebraica).

Un elemento testuale sembra avallare questa ipotesi, che non esclude la prima: la rievocazione, cioè, della figura adamitica nella stessa quartina in cui il poeta esplicita il destinatario dell'allocuzione. Con questo riferimento, il poeta rappresenta la libertà come un valore che non si dà mai; essa, piuttosto, è frutto di un lavoro da condurre prima di tutto su se stessi, senza mai dimenticare lo stato della condizione umana, soggetta al peccato e alla morte. Di qui, infatti, il riferimento ai «santi» che «per i deserti nelle caverne» della propria interiorità scolpiscono l'immagine di colui che, essendo il primo uomo, fissa lo stampo della condizione degli uomini avvenire.

Nella terza e ultima strofa, viene evocata sin dal primo verso la figura del poeta e, in un certo senso, discusso il ruolo che gli spetta. La giustizia sorride al poeta perché egli, in virtù delle sue parole, può sconfiggere la morte; negli ultimi due versi, infatti, se alle parole del poeta non viene riconosciuta alcuna possibilità di poter intervenire nel reale («le mie parole che non ti danno pane», v. 11), ad esse tuttavia è affidato il compito di testimoniare per coloro («i figli») che dovranno condurre il medesimo lavoro per giungere alla libertà («le mie parole per le pupille dei figli», v. 12).

Per comprendere al meglio queste note metapoetiche, è utile citare alcuni passi tratti da un articolo scritto a quattro mani con Geno Pampaloni e pubblicato su «Lettere d'oggi» nel giugno-luglio 1941, intitolato *Non siamo disposti*. Dopo una prima parte dedicata alla condanna della cultura ermetica degli anni Trenta, con precisi riferimenti alle teorizzazioni di Carlo Bo, i due giovani letterati affermano: «Ci conforta il pensiero di obbedire ad un severo dovere; di avventurarci in una storia personale e collettiva irta di pericoli; di voler essere fedeli a quella missione civile di educazione che dal passato ci parla con non dimenticabili parole. Sappiamo che dentro questa guerra, dove le nostre parole possono essere disperse e annientate, ed anche al di là di essa, vi sono già delle voci che rispondono alle nostre. [...] È in giuoco una verità che ci importa più delle nostre particolari certezze. Dal coraggio col

quale le sapremo rischiare, misureremo la resistenza di quella verità e di questa testimonianza» (FORTINI 1941b : 1209-10). Le parole d'ordine di questo scritto fanno riferimento ad un'idea di letteratura e poesia basata su presupposti chiari: "educazione", "verità", "testimonianza". Sembra essere proprio questo il ruolo affidato al poeta nella conclusione di *Varsavia 1944*: portare la testimonianza di una verità del presente, affinché in futuro gli uomini («i figli») possano edificare una nuova società a partire da quella stessa testimonianza.

METRICA: tre quartine di versi per lo più irregolari; la quasi totalità è costituita da endecasillabi ipermetri di dodici (vv. 2, 3, 5, 9, 10, 11) o tredici sillabe (1, 7, 12) con accenti di 4^a o 6^a, ad eccezione dei primi due. Endecasillabi regolari i vv. 4 e 8, mentre il v. 6 è un alessandrino non scomponibile. Più che sulle figure di ripetizione del suono, il componimento è fondato sull'iterazione di sintagmi o interi moduli sintattici (*E dopo verranno* al v. 1 e 3; *a + infinito* al v. 2 e 4; *le mie parole*, v. 11 e 12), iterazione che ha naturalmente ricadute sul piano fonico (ad esempio, l'allitterazione della vibrante alveolare, riconducibile anche alla ripetizione delle forme verbali all'infinito e al futuro: *verranno, ancora, contarti, insegnarti, mentirti, verranno, cuore, urlare, forte, libertà*, vv. 1-4).

E dopo verranno da te ancora una volta
A contarti a insegnarti a mentirti
E dopo verranno uomini senza cuore
A urlare forte libertà e giustizia.

Ma tu ricorda popolo ucciso mio 5
Libertà è quella che i santi scolpiscono sempre
Per i deserti nelle caverne in se stessi
Statua d'Adamo faticosamente.

Giustizia è quella che nel poeta sorride
Bianca vendetta di grazia sulla morte 10
Le mie parole che non ti danno pane
Le mie parole per le pupille dei figli.

FV46 23 (datata 1944); PE59 44; FV67 25; UVS78 17.

2. a contarti a insegnarti a mentirti (*poi anche in FV67, UVS78*)] a contarti, a insegnarti, a mentirti; **PE59**
5. Ma tu ricorda popolo ucciso mio (*poi anche in FV67, UVS78*)] Ma tu ricorda, popolo ucciso mio: **PE59**
7. per i deserti nelle caverne in se stessi] per i deserti, nelle caverne, in se stessi, **PE59**] per i deserti delle caverne in se stessi **FV67, UVS78**
9. sorride (*poi anche in FV67, UVS78*)] sorride, **PE59**
10. sulla morte (*poi anche in FV67, UVS78*)] sulla morte: **PE59**
11. pane (*poi anche in FV67, UVS78*)] pane, **PE59**

Titolo: VARSAVIA 1944] VARSAVIA 1943 **AvL3**

1. da te] a ingannarti **AvL3**
2. mentirti] mentirti. **AvL3**
5. ucciso mio] ucciso mio: **AvL3**
7. per i deserti nelle caverne in se stessi] per le caverne per i deserti in se stessi **AvL3**

1-4. *E dopo*: l'apertura con la congiunzione coordinante è tratto tipico di *Foglio di via*: cfr. *E questo è il sonno* («E questo è il sonno, edera nera, nostra | Corona»), *Valdossola* («E il tuo fucile sopra l'erba del pascolo»), *E guarderemo* (FV67) («E guarderemo dai vetri ancora i fanali»), *Consigli al morto II* («E tu pregali, i sette muratori»). Qui, tuttavia, la coordinazione funge anche da collegamento con la poesia precedente, dando vita, attraverso l'avverbio temporale, a una connessione narrativa. *Verranno*: gli oppressori. *A contarti a insegnarti a mentirti*: come già visto in *Italia 1942* e in *Varsavia 1939*, il primo segno dell'oppressione è nel linguaggio. Il verso, anche questo tratto tipico del primo Fortini, è costruito attraverso la ripetizione di tre moduli identici che danno vita ad una scansione percussiva ruotante intorno a tre *ictus* principali. *E dopo...giustizia*: l'iterazione dell'incipit nei vv. 3-4 concede di esplicitare i referenti dei due versi precedenti: verranno *uomini senza cuore*, cioè senza morale (il *cuore* va connesso al medesimo sostantivo di *Varsavia 1939*, dove però era riferito al "popolo" del poeta); avranno parole false legate ai valori della *libertà* e della *giustizia*. L'ordine in cui appaiono queste due ultime parole non pare essere casuale. Come ha infatti notato DALMAS (2006 : 132), in DI Fortini affermerà che è «combattendo per la giustizia» che si può «ottenere per soprammercato la libertà». Di conseguenza, coloro che si presenteranno alla comunità dopo la

liberazione dal nazismo non potranno che essere dei mentitori (come appare, difatti, già nel v. 2, nel quale la triplice definizione delle azioni di coloro che *verranno* viene ricondotta in ultima istanza al campo della menzogna).

5. *Popolo ucciso mio*: esplicitazione del destinatario dell'allocuzione; ricorre più volte in *Foglio di via* l'associazione dell'aggettivo possessivo al sostantivo *popolo*. Cfr.: «mio popolo desto» (*A un'operaia milanese*, FV67), «MIO POPOLO CANAGLIA [...] | MIO POPOLO ASSASSINO [...] | MIO POPOLO DI MORTE» (*Manifesto*).

6-7. *Libertà...faticosamente*: le due ultime stanze glossano i due termini-chiave, *libertà* e *giustizia*, riconducendoli alla loro verità, mistificata dagli oppressori. Come nella precedente poesia, ritorna una metafora religiosa per la descrizione dei nuovi valori assunti dopo gli eventi bellici, in particolare la *libertà*. La figura di Adamo è da leggere qui secondo le coordinate teologiche di Karl Barth e della sua lettura della *Lettera ai Romani*, testo fondamentale nella formazione protestante di Fortini. Difatti, Adamo, secondo le indicazioni di San Paolo, è colui «che per primo mostra come il peccato e la morte siano la caratteristica comune di tutti gli uomini, ma è anche “il tipo di colui che doveva venire”» (DALMAS 2006 : 318). Dunque, in questa quartina, attraverso la metafora religiosa, Fortini suggerisce di considerare la *libertà* come frutto di un lavoro di autocoscienza (i *santi*) sui fondamenti fallibili della natura umana (*Adamo*). *Statua d'Adamo*: apposizione di *libertà*. *Faticosamente*: riferito a *scolpiscono*, il cui soggetto sono i *santi*.

9-12. *Giustizia...figli*: l'ultima stanza è interamente dedicata alla riflessione metapoetica; si giustifica in questo modo la presenza di un *io* connotato esclusivamente dal suo ruolo di poeta, a differenza della precedente poesia nella quale il soggetto enunciatore si identificava completamente con la comunità delle vittime. Il poeta è dunque colui nel quale il valore della *giustizia* si manifesta, in quanto attraverso il suo canto l'uomo può serbare testimonianza degli eventi e, grazie a questa stessa testimonianza, immaginare un futuro diverso, incarnato qui dall'immagine dei *figli*. *Bianca*: anticipa, sul piano della metafora coloristica, la *grazia* di poco successiva. *Vendetta di grazia sulla morte*: la vittoria della poesia sulla morte non è da interpretare come il classico motivo della “fama presso i posteri”; la poesia può superare i limiti biologici dell'uomo perché in essa si consuma *in effigie* quell'avvenire di liberazione cui sono chiamati i figli, gli uomini del futuro. Va letta in questa direzione l'evocazione della *grazia*, cioè della salvezza. Sembra, dunque, che in queste note metapoetiche sia già presente *in nuce* la teoria letteraria

del Fortini maturo; cfr. *Al di là del mandato sociale* (VP): «Ma l'uso letterario della lingua, la sua formalizzazione, non è forse metafora d'un modo d'essere degli uomini? [...] La tradizione umanista introduce nella prospettiva marxista, come fine del comunismo, la fine (o per meglio dire la conservazione-superamento) dell'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»; in definitiva, «l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo» (VP : 176-77). Per il Fortini maturo, quindi, le forme della poesia hanno la capacità, attraverso il loro valore estetico, di indicare un luogo in cui possano essere risolte le contraddizioni della storia; non solo, esse hanno la forza di indicare un futuro in cui l'uomo possa essere "restituito a sé stesso", di prefigurare in definitiva la società comunista avvenire. *Le mie...pane*: attraverso la metafora del *pane*, alla poesia non è riconosciuta nessuna possibilità di intervenire nel presente. *Pupille dei figli*: i *figli* indicano l'uomo del futuro; le *pupille*, invece, introducono il campo semantico della vista perché le parole del poeta creano una realtà *formale* che dovrà essere trasformata dai *figli* in realtà effettuale. Per l'accostamento *occhio/figlio*, cfr. *Decennale* (PE): «ora ci tocca ringraziare | di non portare frutto, di non vedere ogni giorno | crescere i nostri errori negli occhi di un figlio».

CORO DI DEPORTATI

Publicata per la prima volta su «L'Avvenire dei Lavoratori» del 15 aprile 1944, la lirica è la prima che sin dal titolo fa esplicitamente riferimento all'impostazione corale di molte poesie di *Foglio di via*. D'altro canto, l'ultima composizione della prima edizione s'intitola proprio *Coro dell'ultimo atto*, titolo che sottolinea l'importanza della struttura teatrale nell'economia generale della raccolta.

In *Coro di deportati*, sulla scorta delle due liriche precedenti, la collettività assurge a vero e proprio personaggio della scena e intona un canto di speranza nel quale, al presente di chi viene condotto «lontano», si oppone il futuro del ritorno e della possibile rinascita.

Il componimento è diviso in due sezioni, strategia probabilmente da addebitare anche ai differenti tempi di composizione della lirica. Difatti, nell'indice di FV46 la poesia è datata 1942-44 (unico caso); il trattino, più che indicare una continuità, allude a una scansione in due tempi, di cui sono riflesso le due sezioni del componimento.

La prima sezione è composta da tre strofette più un verso *refrain*: le prime due descrivono un futuro di rinascita tramite immagini naturalistiche e idilliche, mentre la terza descrive indirettamente, da un lato, gli effetti futuri della deportazione («E odieremo fin dove le lame \ dei coltelli s'impugnano»), dall'altro, il presente di questo stesso evento. Il canto dei deportati, infatti, bisogna immaginarlo *in fieri*, prodotto nel momento stesso della deportazione. La dimensione della lontananza, ribadita ossessivamente dal verso che divide le strofette («saremo lontani»), oltre a suggerire la contemporaneità di canto e deportazione («maledetto chi ci conduce \ lontano sempre lontano»), allude anche all'impossibilità del ritorno in patria.

Infatti, nella prima strofetta della seconda sezione, i deportati associano ritorno e lontananza, creando un corto circuito semantico che probabilmente descrive gli effetti sugli individui di tale evento. Tuttavia, nella seconda e terza strofetta, attraverso metafore naturalistiche, viene prefigurato un ritorno non ad un luogo preciso, ma a una più autentica dimensione morale: il cuore del deportato, divenuto di pietra a causa della violenza subita («pietra sepolta»), potrà forse un giorno tornare alla sua «legge nuda». Eppure, l'ultimo verso, che richiama in chiusura il campo semantico della lontananza («all'occhio del cielo lontano»), sembra associare all'immagine del rinnovamento il valore dell'utopia e, quindi, dell'inadempimento. Non è un caso che le ultime parole in rima siano proprio *umano* e *lontano*.

Dunque, un canto di disperazione quello dei deportati, che inserisce un elemento di ulteriore complessità nella dialettica tra passato, presente e futuro: la tensione

verso il cambiamento diventa coscienza di una sua impossibilità; la lontananza dal luogo patrio, sancito dalla deportazione, diventa lontananza da qualsiasi ipotesi di riscatto, anche se presentita.

Raboni ha scorto in questa lirica l'influenza della poesia resistenziale francese, in particolare di quella eluardiana, con la quale il giovane Fortini venne a contatto nel periodo trascorso nei campi di rifugio in Svizzera. Nello specifico, il riferimento raboniano è ai versi finali della lirica, dove secondo il critico e poeta si registrerebbe un «effetto squisitamente eluardiano di *ralenti* ottenuto con il passaggio pausato da tre martellanti versi pari a un verso dispari evocante, perdipiù, una lontananza celeste e “surreale”» (RABONI 1980 : 160). In effetti, l'immagine dell'«occhio del cielo» sembra vada letta in questa direzione; tuttavia, è necessario sottolineare che, al di là delle singole tessere metaforiche, più importante appare la struttura generale del coro, sia dal punto di vista formale, che da quello tematico. In questa prospettiva, il riferimento più pertinente sembra essere il Manzoni delle tragedie giovanili e delle canzoni civili. Un autore fra i principali del pantheon dei classici fortiniani, cui il poeta ritorna più volte lungo tutto l'arco della sua produzione saggistica e poetica. Basti qui ricordare che la prima edizione complessiva della sua scrittura poetica (*Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino, 1978) aveva in epigrafe proprio una massima manzoniana («Un vero veduto con gli occhi della mente»), tratta dal saggio *Del romanzo storico*.

Prova più probante del collegamento del *Coro di deportati* con la produzione giovanile di Manzoni è la ripresa di un luogo del *Coro del Conte di Carmagnola* (in particolare, al v. 17); inoltre, un articolo intitolato *Manzoni e De Sanctis* e pubblicato nel marzo 1941 sulla rivista «Argomenti» (vd. FORTINI 1941a: 1204-5) non solo ci testimonia la precocità degli interessi manzoniani di Fortini, ma ci dimostra anche come proprio a ridosso dei mesi di composizione del *Coro* (da collocarsi nel 1942, secondo la data apposta nell'indice) il giovane poeta tornasse sull'autore lombardo. L'auspicio, infatti, contenuto nell'articolo è che la letteratura italiana possa rinnovarsi grazie al ritorno a Manzoni e al suo rigore morale, nonché alla sua urgenza di connettere strettamente storia e scrittura letteraria. Infine, se si paragonano le strategie testuali di Manzoni a quelle di Fortini è possibile notare come l'una sia il rovescio dell'altra: se Manzoni, infatti, inseriva intermezzi lirici corali all'interno di un testo drammatico, Fortini inserisce intermezzi drammatici all'interno di una raccolta di liriche.

METRICA: componimento diviso in due sezioni, ognuna composta da tre strofette più un verso *refrain* in cui appare l'aggettivo *lontano*, associato ai locutori

oppure ad elementi del paesaggio. Versi per lo più brevi, oscillanti tra l'ottonario e il decasillabo, tipici tra l'altro della struttura corale. Nella prima sezione, il principio fonico prevalente è quello dell'assonanza, in particolare nella prima strofa (*striderà, romperanno, amara, carraie, primavera*); nelle restanti strofette della prima sezione le figure di suono sono invece di tipo grammaticale (*tornare, guardare, carezzare; saremo, rideremo, odieremo*). Nella seconda sezione, s'infittisce il rimando di rime secondo uno schema non rigido: 20 *cortili* : 23 *badili*; 22 *mani* : 24 *lontani* (ribadita ai vv. 25-28 e in assonanza con *tornati* del v. 19); 26 *accoglie* : 29 *foglie*; 32 *volta* : 33 *sepolta*; 34 *umano* : 36 *lontano* (quest'ultima, particolarmente significativa per l'associazione dei campi semantici). Infine, da notare la sapiente costruzione del v. 35, con una successione di rime e consonanze alternate in uno stesso verso (*scheggia : legge; cruda : nuda*).

Quando il ghiaccio striderà
 Dentro le rive verdi e romperanno
 Dai celesti d'aria amara
 Nelle pozze delle carraie
 Globi barbari di primavera 5

Noi saremo lontani.

Vorremmo tornare e guardare
 Carezzare il trifoglio dei prati
 Gli stipiti della casa nuova
 Piangere di pietà 10
 Dove passò nostra madre

Invece saremo lontani.

Invece noi prigionieri
 Rideremo senza requie
 E odieremo fin dove le lame 15
 Dei coltelli s'impugnano.
 Maledetto chi ci conduce

Lontano sempre lontano.

E quando saremo tornati
L'erba pazza sarà nei cortili 20
E il fiato dei morti nell'aria.
Le rughe sopra le mani
La ruggine sopra i badili

E ancora saremo lontani.

Saremo ancora lontani 25
Dal viso che in sogno ci accoglie
Qui stanchi d'odio e d'amore.
Ma verranno nuove le mani
Come vengono nuove le foglie

Ora ai nostri campi lontani. 30

Ma la gemma s'aprirà
E la fonte parlerà come una volta.
Splenderai pietra sepolta
Nostro antico cuore umano
Scheggia cruda legge nuda 35

All'occhio del cielo lontano.

FV46 25-26 (datata 1942-44); PE59 36-38 *Voce di deportati* (datata 1942); FV67 26-27; UVS78 18-19; VSc 12-13.

5. primavera (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] primavera, **PE59**

7. guardare (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] guardare, **PE59**

- 8. prati (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] prati, **PE59**
- 9. nuova (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] nuova; **PE59**
- 11. madre (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] madre, **PE59**
- 22. mani (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] mani, **PE59**
- 23. badili (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] badili; **PE59**
- 27. qui (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] qui, **PE59**
- 30. ora (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] ora, **PE59**
- 33. sepolta (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] sepolta,
- 34. umano (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] umano, **PE59**
- 35. scheggia cruda legge nuda (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] scheggia cruda, legge nuda, **PE59**

- 5. primavera ||] primavera, | **AvL2**
- 7. guardare] guardare, **AvL2**
- 8. prati] prati, **AvL2**
- 9. nuova] nuova; **AvL2**
- 11. madre ||] madre, | **AvL2**
- 17. conduce ||] conduce | **AvL2**
- 20. cortili] cortili, **AvL2**
- 22. mani] mani, **AvL2**
- 23. badili] badili; **AvL2**
- 31. s'aprirà] s'aprirà, **AvL2**
- 34. umano] umano, **AvL2**
- 35. scheggia cruda legge nuda] scheggia cruda, legge nuda, **AvL2**

1-6. *Quando...lontano*: “noi saremo lontani quando, a causa della primavera, il ghiaccio dei fiumi comincerà a sciogliersi e dal cielo improvvisamente le nubi rovesceranno pioggia, che formerà pozze d’acqua sulle strade carrabili”. *Rive verdi*: i fiumi sono *verdi* perché circondati dall’esplosione della vegetazione. *Amara*: l’aggettivo va riferito ad uno stato emozionale, amaro perché legato alla deportazione. *Globi barbari*: le sfere si riferiscono alle nubi, mentre l’aggettivo si riferisce alla terra straniera in cui sono deportati i protagonisti del coro; per *globi* inteso come *nubi* cfr. *New England*, 9-11 (in PS): «Guardo le autostrade dorsali della contea, | le foreste, la favola | che leva globi di blu e indaco lassù»; *Per quanto cerchi di dividere*, 12-14 (in CS): «i globi chiari, i lenti globi | templari cumuli dei venti | non sono me».

7-11. *Vorremmo...madre*: in questa strofa si immagina un possibile ritorno, nel quale appaiono simultanei la certezza che vi siano dei luoghi familiari (*dove passò nostra madre*) e la consapevolezza dell'impossibilità che tutto sia come prima (*gli stipiti della casa nuova*).

13-17. *Rideremo*: il "riso" qui va inteso in senso tragico, manifestazione dell'odio verso gli aguzzini/deportatori. *E odieremo...s'impugnano*: "odieremo a tal punto da impugnare armi per uccidere". *Maledetto chi ci conduce*: il passo è un calco del v. 126 del *Coro* del *Conte di Carmagnola*: «Maledetto colui che lo infrange», nel quale MANZONI si riferisce allo straniero che rompe il patto di fratellanza tra i cittadini di una stessa patria: «Siam fratelli; siam stretti ad un patto», v. 125; patto sancito in nome della carità e della fratellanza cristiani.

19-23. *E quando...badili*: in questa strofa, invece, il ritorno viene immaginato come possibile, e tuttavia, attraverso la giustapposizione d'immagini che alludono allo scorrere del tempo, è presa coscienza dell'irreversibilità degli eventi vissuti. *Erba pazza*: misto di erbe solitamente adoperato per la preparazione di minestre, qui suggerisce un'immagine familiare e domestica. *Il fiato dei morti nell'aria*: il ricordo dei caduti nella deportazione. *Le rughe sopra le mani | la ruggine sopra i badili*: entrambi segni del passare del tempo, sia dei soggetti protagonisti, sia dei luoghi in cui ritornano.

25-36. *Saremo...lontano*: nelle ultime due strofe, nonostante la consapevolezza dell'impossibilità di un ritorno che significhi ristabilire lo *status* precedente la deportazione, il coro enuncia la speranza che dagli eventi vissuti scaturisca un tempo nuovo. Anche per questo *coro*, infatti, vale la legge dialettica osservata nei precedenti componimenti: l'opposizione tra presente e passato permette una nuova disposizione del soggetto, che, in virtù di quanto sofferto, si pone ora in attesa di futuro tempo della liberazione e del ristabilimento di una legge autenticamente umana.

27. *Qui stanchi d'odio e d'amore*: cfr. *Oscuramento*, v. 3: «dove rosi per loro d'odio e d'amore». Anche qui la compresenza dei due opposti sentimenti allude ad una simultanea presenza di opposizione e compassione verso i nemici.

28-30.: *Ma verranno...lontani*: la metafora primaverile viene in questi versi a combaciare con il sentimento di attesa prefigurato. *Ora*: l'avverbio, in opposizione

alla coniugazione futura, ribadisce la natura immaginaria della conciliazione prospettata.

31. *Ma la gemma s'aprirà*: cfr. *Per un compagno ucciso*, vv. 13-14: «Lo spino apre la gemma e l'acqua apre il mattino | dentro il turchino di marzo, al nostro paese», nei quali vi è la medesima associazione di prefigurazione futura e rinascita primaverile, nonché uguale condizione di lontananza dal paese di appartenenza.

33. *Pietra sepolta*: apposizione metaforica di *cuore* del v. successivo; l'immagine è strettamente correlata a quella della *rosa sepolta* dell'omonima poesia. In generale, entrambe le immagini fanno riferimento alla possibilità di riemersione di un valore che si crede perduto: «Ma il più distrutto destino è libertà. | Odora eterna la rosa sepolta» (*La rosa sepolta*, vv. 9-10).

36. *All'occhio del cielo lontano*: immagine di stampo surrealista, come sottolineato da RABONI (vd. cappello introduttivo). Probabilmente essa indica, attraverso il campo semantico della lontananza, un'entità (*l'occhio*) posta in quel tempo futuro (*cielo lontano*) prefigurato nella strofa precedente. Ecco perché in essa è possibile ravvisare anche un'ascendenza cristiana, visto che l'immagine dell'«occhio nel cielo» è uno dei modi tipici di raffigurazione del divino.

VALDOSSOLA

Il 9 ottobre del 1944, Fortini attraversa il confine tra Svizzera e Italia per raggiungere Domodossola. In Svizzera vi era arrivato dopo l'otto settembre 1943 (BROGGINI 1999), per non cadere nelle mani dei tedeschi in seguito all'Armistizio. Dopo diversi mesi di lavoro nei campi per rifugiati di Zurigo e Aldswill, il giovane Fortini decide di raggiungere la Valdossola e di unirsi ai partigiani nell'esperimento repubblicano che qui si sta svolgendo. L'esperienza della Repubblica dell'Ossola ebbe inizio ai primi di settembre del 1944 e si esaurì entro la fine di ottobre a causa dei rastrellamenti nazi-fascisti. Fortini giunse a Domodossola proprio nei giorni di scontro con le truppe fasciste: la data della lirica *Valdossola*, 16 ottobre 1944, fa riferimento ai giorni di assalto delle truppe provenienti da Salò. Fu un'esperienza che segnò profondamente l'autore e di cui lasciò testimonianza in diversi scritti, pubblicati prima su rivista (*Una conversazione in Valdossola*, in «Gazzetta del Nord», 21 dicembre 1946) e poi raccolti nel diario autobiografico *Sere in Valdossola* (SV).

Proprio un passo dell'autobiografia resistenziale ci chiarisce l'occasione della lirica:

Forse per la prima volta mi rendevo conto che certamente sarei stato ucciso. E non volevo morire. Avrebbe potuto essere, ecco in quell'aria chiara e tranquilla, sol che una autoblinda di tedeschi fosse comparsa dietro i pini. Non c'era nulla di terribile o di grandioso. Un centinaio di giovanotti sporchi, stanchi e spaventati, in una valle italiana, aspettavano la fine di un episodio di rastrellamento. [...] Pensavo alle città bombardate, a Firenze colpita, alla mia famiglia probabilmente dispersa. Le mie vicende personali facevano una sola storia con quella di tutti e tutto finiva in quella valle senza uscita. Chi avrebbe saputo di noi? Sarebbe venuta la neve, fino a primavera. E mi venne un verso alla mente, che mi ripetevo, cadenzandolo come un ammonimento: «E il tuo fucile sopra l'erba del pascolo...». Né riuscii a dimenticarmelo. Qualche mese più tardi scrissi una breve poesia che comincia, appunto, con quelle parole. E ora basta che me la ripeta perché riveda i pendii verdi, le rocce nere, le nebbie che scendono lungo le vette nevose, quella natura crudele e deserta; e sull'erba quei giovani distesi, abbandonati, che già parevano uccisi, fra i nastri delle mitraglie e le armi cadute. (SV: 191)

Non è inutile qui evidenziare che Fortini afferma di cadenzare il verso incipitario della lirica come se fosse un ammonimento. L'episodio si colloca, infatti, in seguito a una scelta dolorosa, cioè l'abbandono delle brigate partigiane prima del ritorno in Svizzera, narrato sempre in *Sere in Valdossola*: alla notizia dell'arrivo delle truppe

nazi-fasciste, il comandante dei partigiani raduna gli uomini e offre la possibilità di ritornare in Svizzera a chi non se la sente di affrontare inverno e scontri. Fortini inizialmente accetta, ma quando il camion si ferma a causa di un guasto, torna indietro alla base, «mangiato dalla vergogna della [...] viltà».

Oltre quindi a chiarirci l'occasione della lirica, questi passi di *Sere in Valdossola* ci mostrano che la Resistenza entra nella raccolta *Foglio di via* non come momento euforico e palinogenetico, ma come evento che mostra al soggetto un lato della sua personalità che condivide con gli altri partigiani: la paura, la viltà, la difficoltà di affrontare il conflitto e la morte.

La lirica, infatti, è organizzata secondo tre momenti che si ripetono identici: l'ammonizione ad aver abbandonato l'arma («E il tuo fucile...»); la descrizione dello stato dei «giovanotti sporchi, stanchi e spaventati»; infine, la voce inquietante che annuncia l'arrivo dei nemici («*Verranno ora \ Verranno*»). Nella terza strofa, i tre versi dedicati alla descrizione dei giovani partigiani sono anticipati rispetto al verso di ammonimento, in modo da far risaltare in chiusura il contrasto tra rassegnazione e paura.

Il componimento, quindi, viaggia su due registri: da un lato, l'interiorità del poeta che emerge in tutta la sua complessità, dall'altro, gli eventi della storia collettiva che accomunano lo stesso poeta agli altri individui. In questa prospettiva, Gianluigi Simonetti ha letto proprio in una lirica come *Valdossola* il dissidio tra gli eventi collettivi e il codice della lirica tipico della prima produzione fortiniana: «Decisiva per gli esordi di Fortini è la dialettica che si instaura tra gli eventi della storia collettiva e un codice, quello della lirica, abituato a esprimersi con le parole dell'interiorità. Posto l'inevitabile dissidio tra la lingua dell'anima, tutta letteraria, basata sul pudore linguistico e sulla deformazione soggettiva – tratti familiari per il primo Fortini – e una realtà brutale, irriducibile ad essa, sarà del tutto comprensibile che i soli oggetti connotati presenti in *Foglio di via* siano le armi» (SIMONETTI 2002 : 244-45). Difatti, il fucile variamente associato ad elementi del paesaggio rappresenta il dato concreto da cui parte la caratterizzazione del soggetto e del *noi* collettivo, che tuttavia si pone in netta antitesi alle immagini amene cui è associato («l'erba del pascolo», «l'acqua della fontana», «la pietra di neve»). Anche la guerra di Resistenza, dunque, non è cantata da Fortini con furore eroico, ma è rappresentata in tutta la sua complessità: un evento che prima di tutto minaccia la vita stessa dell'io e dei compagni partigiani.

METRICA: montaggio triadico di elementi strofici (un verso più tre più due, questi ultimi sempre uguali - «*Verranno ora \ Verranno*» - mentre il primo verso ha

l'emistichio iniziale identico - «E il tuo fucile»). Nell'ultimo movimento, è da registrare l'inversione posizionale tra il primo verso e i tre centrali. Le strofette sono impostate secondo una climax metrica: dal verso disteso a quello veloce, come a suggerire l'incalzare dei nemici e dunque della paura. Il verso incipitario, infatti, è composto da un quinario + ottonario. I tre versi centrali hanno misura media: quinario (v. 2), senario (13), settenari (vv. 3, 8, 9, 10, 14) e ottonari (vv. 4, 14); gli ultimi due, invece, sono versi brevissimi (quaternario e ternario). La climax è suggerita inoltre dall'assetto grafico, basato su un graduale spostamento verso destra degli elementi strofici.

16 ottobre 1944

E il tuo fucile sopra l'erba del pascolo.

Qui siamo giunti
Siamo gli ultimi noi
Questo silenzio che cosa.
Verranno ora 5
Verranno.

E il tuo fucile nell'acqua della fontana.

Ottobre vento amaro
La nuvola è sul monte
Chi parlerà per noi. 10
Verranno ora
Verranno.

Inverno ultimo anno
Le mani cieche la fronte
E nessun grido più. 15

E il tuo fucile sotto la pietra di neve.

Verranno ora
Verranno.

1. *E il tuo fucile...pascolo*: Probabilmente, la scelta di rappresentare l'arma abbandonata è memore del celeberrimo frammento 5 W di Arichiloco: «Del mio scudo qualcuno fra i Sai ora si gloria. Presso un cespuglio | fui costretto a lasciarlo, arma irreprensibile. | Ho salvato me stesso. E allora, cosa mi importa di quello scudo? | Alla malora! Presto me ne procurerò uno non peggiore» (LIRICI GRECI : 435); tra l'altro, simile l'accostamento dell'arma abbandonata ad un elemento del paesaggio. Naturalmente, possibile anche la reminiscenza oraziana, poeta più volte citato da Fortini e di cui un verso in FV assurge a titolo di un componimento (vd. *vice veris*): «E con te, quando fu infranto il valore e uomini | indomiti morsero nell'onta la polvere, | soffrì la folle fuga da Filippi | abbandonando senza onore lo scudo» (ORAZIO, ODI II, 7, vv. 9-12). *L'erba del pascolo*: tutti i referenti associati al *fucile* fanno riferimento al mondo naturale che circonda i partigiani; come sostenuto da PEDULLÀ (2005 : XI-XII), «una delle caratteristiche specifiche della guerra partigiana è [...] la sua natura intimamente tellurica (direbbe Carl Schmitt), il suo legame con una terra e con un paesaggio. [...] Uomo di terra [...], nonostante tutte le eccezioni che possono essere addotte, il partigiano rimane comunque una creatura fondamentalmente non urbana. Il suo ambiente naturale è la montagna, dove le truppe nemiche fanno più difficoltà a convogliare la propria potenza militare. Tipico della narrativa partigiana sarà dunque un particolarissimo *pathos* del luogo». Nella poesia di Fortini, tuttavia, il momento drammatico (cioè, la consapevolezza di un imminente attacco liquidatorio delle truppe nazi-fasciste) rende la natura sideralmente lontana dallo stato dell'*io*: essa si concretizza in immagini dal sapore idillico (*l'erba, la fontana*) che descrivono l'indifferenza del paesaggio a ciò che sta accadendo. Solo nell'ultimo verso sembra delinearsi un accordo analogico tra partigiani e natura.

2-4. *Qui...che cosa*: i tre versi sono da immaginare pronunciati o piuttosto pensati da i partigiani e rappresentano una meditazione sulla tragicità del momento, tale da interrompere lo stesso flusso di pensiero. Difatti, il quarto verso resta sospeso dopo *che cosa*, a causa del sopraggiungere del pensiero dell'imminente arrivo delle truppe nemiche. *Ultimi*: gli ultimi rimasti in vita; cfr. *Canto degli ultimi partigiani*.

5-6. *Verranno ora* | *verranno*: posti come un ossessivo ritornello dell'inquietudine, i due versi si riferiscono all'arrivo dei nazi-fascisti. Il corsivo probabilmente suggerisce che questo sia un grido pronunciato dagli stessi partigiani, che interrompe il flusso di pensieri sulla propria sorte riportato nei tre versetti in tondo.

7. *Acqua della fontana*: cfr. *Quella era la montagna* (PE, 5-8): «Quella era la croce | e questa la fontana | di pietra che gelava | quando veniva la neve», nella quale vi è una medesima ambientazione paesaggistica (la montagna), nonché uguale situazione climatica (l'inverno e la neve), che in *Valdossola* viene esplicitata nel verso successivo.

10. *Chi parlerà per noi*: da riferirsi alle altissime probabilità di morte (in SV, il brano citato nel cappello introduttivo recita: «Forse per la prima volta mi rendevo conto che certamente sarei stato ucciso»). Dunque, alla consapevolezza di essere vicini alla morte immediatamente segue la domanda sulla possibilità che vi sia qualcuno in futuro a testimoniare per i defunti. Anche questa domanda, però, è interrotta dall'inquietante ritornello.

13-15. *Inverno ultimo anno*: “questo inverno coincide con il nostro ultimo momento di vita”. *Le mani...più*: la metafora delle *mani cieche* allude alla definitiva immobilizzazione del soggetto di fronte all'abisso della paura degli attacchi e della morte; un'immobilità tale che nemmeno la voce riesce più a restituire il grido di allarme. Numerosissime sono le attestazioni del verbo *gridare* e del sostantivo *grido* nell'intera produzione poetica di Fortini, corrispettivo dello stato di allarme perenne che caratterizza il soggetto poetico; tuttavia, è qui significativo che, a differenza delle altre attestazioni, il *grido* non corrisponda ad una reale emissione, ma sia solo trattenuto, perché pietrificato dalla paura.

16. *Pietra di neve*: è l'unico momento in cui soggetto e natura sono in accordo; la *pietra* evoca il campo semantico della “durezza”, mentre la *neve* quello della “freddezza”, che sono dei perfetti correlativi della stato in cui sono gettati i partigiani di fronte alla possibilità di fare esperienza della morte.

PER UN COMPAGNO UCCISO

La stesura della poesia si colloca nei mesi trascorsi nei campi di lavoro nella Svizzera neutrale. Qui Fortini ha la possibilità di conoscere molti rappresentanti della cultura italiana ed europea, nonché molti politici; tra quest'ultimi vi è Luciano Bolis, giovane militante del Partito d'Azione. La poesia *Per un compagno ucciso* è a lui dedicata, scritta quando fu diffusa la falsa notizia della sua morte: è lo stesso Fortini che, in una nota di PE59, scrive che questa lirica fu «Composta in seguito alla notizia, poi smentita, della uccisione di Luciano Bolis».

Anche lui rifugiato politico in Svizzera, Bolis rientrò in Italia quando, su invito del futuro presidente del consiglio Parri, fu mandato a sostenere le brigate resistenziali in Liguria. A Genova, il 6 febbraio 1945, fu catturato e sottoposto a tortura per più giorni. Preoccupato di non resistere alle sevizie, tentò il suicidio tagliandosi la gola e i polsi. Ebbe in seguito problemi fisici legati a quest'episodio; una testimonianza è fornita dallo stesso Fortini in quel diario *sui generis* che è *Un giorno o l'altro*: «All'uscita da una riunione di G[iustizia e] l[ibertà] (si liquida il Partito d'Azione [...]) ho incontrato Luciano Bolis. Da quando si tagliò la gola per non parlare sotto tortura nazista non ha riacquisito, della voce, che un filo esilissimo. Mi rammento quando, nel 1944, partì volontariamente da Zurigo per andare, clandestino, a Genova» (UGLA: 56).

La lirica è strutturata come un canto funebre; si parte infatti con la descrizione dei tratti salienti della personalità del caduto, caratterizzato principalmente dalla sua fisionomia politica e aulicamente paragonato all'«uomo che ha vinto i tiranni» (v. 2). Nella seconda strofa, alla catastrofica immagine delle città e dei morti perduti fa da contraltare il sorriso del *compagno ucciso*, che indirettamente invita alla lotta: chi è chiamato a celebrarlo, infatti, non è mosso al pianto dalla sua morte (v. 8). Le ultime due strofe prefigurano, con movimento tipico del primo Fortini, un *amore avvenire*, cioè un futuro di liberazione che riscatti anche la morte dei propri compagni. Nella penultima strofa, tale prefigurazione si concretizza nell'immagine dei «figli», mentre nell'ultima è rappresentata attraverso metafore naturalistiche. Il verso in chiusura è una descrizione icastica della veglia degli «amici», probabilmente da interpretare sia come «veglia funebre», sia come stato di attesa, disposizione verso quel futuro annunciato nei versi precedenti.

Anche in questa poesia, quindi, la resistenza è rappresentata mediante un episodio tragico, di morte. Grazie però alle premesse tragiche del presente è possibile disporsi in uno stato di concentrata attenzione, volontaristicamente protesa verso il

futuro; solo in questo modo è possibile dare senso al passato, ai morti, alle «parole antiche d'Italia», affinché la linea del tempo possa strutturarsi secondo il paradigma della continuità, grazie al quale la morte di un individuo trova il suo riscatto nella storia collettiva.

La lirica è datata 1944 sia in FV46, sia in PE59. Non è possibile stabilire con certezza se la retrodatazione rispetto agli eventi della cattura sia dovuta ad un errore dello stesso Fortini (difatti, gli eventi che videro coinvolto Bolis avvennero agli inizi del febbraio 1945).

METRICA: Quattro quartine di versi a base endecasillabica, sconfinanti spesso nella misura ipermetra oppure da leggere come composti; la maggior parte dei versi, infatti, è costruita con il montaggio di un endecasillabo *a maggiore* (vv. 1, 2, 3, 4, 6, 10, 11, 12, 15) o *a minore* (vv. 8, 9, 14) più una coda di due o tre sillabe. In alcuni casi, però, il verso si presenta sotto veste ambigua: ad esempio, il v. 13 può essere letto sia come un endecasillabo a maggiore, con sinalefe tra *spino^apre, acqua^apre* e dialefe tra *gemma\acqua*, più una coda di tre sillabe, oppure come doppio settenario; lettura quest'ultima forse più pertinente. Il v. 5, invece, è leggibile come un ottonario di 4^a e 7^a più settenario di 3^a e 6^a.

Le quartine non sono rimate secondo schemi classici; ciò nonostante, è fitto il sistema di parallelismi fonici. Nella prima strofa si registra una rima tra 1 *letizia* : 3 *malizia*, più una rima al mezzo tra 2 *tiranni* : 3 *inganni* e una rima interna categoriale tra 3 *temevi* : 4 *chiedevi*. La seconda strofa si apre con una rima interna ossitona (5 *città* : 6 *pietà*), mentre il *devotamente* del v. 7 richiama il *niente* dell'ultimo verso della prima strofa; invece, il *levi* del v. 8 richiama la rima categoriale della strofa precedente. Inoltre, importante dal punto di vista semantico la rima imperfetta tra 5 *cadute* : 6 *perduti*, parole associate rispettivamente alle *città* e ai *morti*. Nella terza strofa, invece, sono presenti una rima grammaticale interna (9 *condurremo* : 11 *guideremo*), la ricca interna 10 *morire* : 11 *avvenire*, nonché la quasi-rima interna 11 *canto* : 12 *amato*. La quarta ed ultima strofa, infine, ha una rima ricca interna (13 *mattino* : 14 *turchino*) e un'assonanza in chiusura (14 *paese* : 16 *neve*).

Eri ogni ora dentro la quieta letizia
Dell'uomo che ha vinto i tiranni;
Non temevi gli inganni della nostra malizia
Non chiedevi più niente al tuo amore.

Sono cadute in profondo le città, dalle fosse 5
 Ci chiedono pietà tutti perduti i morti
 Ma tu levi il sorriso devotamente
 Da altri tempi: e noi non piangiamo per te.

Noi condurremo i passi dei nostri figli
 Sopra la terra, più lieve del tuo morire 10
 E guideremo l'amore avvenire e il canto
 Dov'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 15
 E fissano gli amici dai vetri la sera e la neve.

FV46 29 (datata 1944); PE59 47; FV67 29; UVS78 21.

10. del tuo morire (*poi anche in FV67, UVS78*)] del tuo morire, **PE59**
 12. dov'hai (*poi anche in FV67, PE59*)] dove hai **UVS78**
 14. al nostro paese: (*poi anche in FV67, UVS78*)] al nostro paese. **PE59**

1-4. *Eri...amore*: nella prima strofa è descritto l'uomo in vita attraverso la presentazione dei tratti salienti della sua fisionomia politica. *Quieta letizia*: cfr. *La rosa sepolta*: «dove splendeva la nostra fedele letizia»; il sostantivo *letizia* appare sempre in contesti politicamente connotati e alludenti ad un passato *lieto* opposto alla tragicità del presente. *Che ha vinto i tiranni*: memore forse di un passo dell'*Angelo Mai* leopardiano, dedicato ad un poeta molto caro a Fortini, Torquato Tasso (vd. cappello introduttivo a *Imitazione del Tasso*): «onde privato, inerme | (memorando ardimento) in su la scena | mosse guerra a' tiranni». In generale, il ritratto del defunto socialista e partigiano sembra condotto secondo i dettami della poesia patriottica ottocentesca; a questo forse si devono ricondurre le *parole antiche d'Italia* del v. 15. In questa prospettiva, ad esempio, è indicativo che in una poesia di CARDUCCI (*Ad Antonio Gussalli*), poeta che il giovane Fortini studia e ama, il sostantivo *tiranni* ricorra in rima con *inganni*, come nel nostro componimento: «Quel grande cui tremar

preti e tiranni | e d'ogni servitù gli eterni drudi | quand'ei gli ozi turbò dei tristi ludi |
cui diritto è forza e son ragion gl'inganni».

5-6. *Sono cadute in profondo le città*: quasi certamente allusione ai bombardamenti che dal '43 in poi distrussero molte delle principali città italiane; lo sprofondare, tuttavia, va inteso anche in senso morale. *Ci chiedono pietà tutti perduti i morti*: la possibilità di instaurare un dialogo con i morti, oltre ad essere la ripresa di un *topos* della letteratura occidentale, in Fortini ha sempre un valore squisitamente politico; benjaminianamente, poter dare ragione dei morti significa salvaguardare il passato in nome di un futuro utopico cui tendere. Per la similarità delle immagini costruite, cfr. *Noi non possiamo*, vv. 3-4 e 9-12 (VPD): «Tutto è cambiato, le città sono sparite | la somma delle forza individuali | tende a zero. [...] Perché parlino | i morti bisogna respirare | dentro le loro bocche».

7-8. *Ma tu levi...per te*: il ricordo del partigiano morto non è causa di pianto e lutto, ma motivo per immaginare un tempo non soggetto all'oppressione politica. Difatti, nella quartina successiva si apre la riflessione sui temi del *futuro* e dell'*attesa*. *Devotamente*: l'avverbio, posto in evidenza dall'*enjambement*, contribuisce al ritratto del partigiano come uomo votato ad una causa collettiva.

9-12. *Nostri figli*: l'immagine dei figli, come sempre in Fortini, è metonimia per uomini dell'avvenire. cfr. *Valdossola*: «Le mie parole per le pupille dei figli»; *Ai critici progressisti* (PE): «Non dite che domani la giustizia vi farà vivi | che sarà vendetta nei figli la schiena piagata dei padri». *L'amore avvenire*: il sintagma è praticamente sinonimo del titolo della poesia conclusiva di FV67: *La gioia avvenire*.

13-14. *Lo spino...il mattino*: attraverso le due immagini il poeta descrive il rinnovamento della primavera, in *Foglio di via* sempre figura del rinnovamento individuale e collettivo (vd. *vice veris*). Cfr. *Coro di deportati*: «ma la gemma s'aprirà | e la fonte parlerà come una volta». Difatti, nel verso successivo vi sarà una specificazione temporale precisa (*dentro il turchino di marzo*). *Spino*: nome generico di piante spinose, in particolare del prugno selvatico. *Al nostro paese*: l'Italia, richiamata nel verso successivo e associata alle parole del poeta.

16. *E fissano gli amici dai vetri la sera e la neve*: immagine tipicamente fortiniana, legata agli stati di attesa di coloro che lottano e prefigurano la liberazione e il tempo del riscatto; qui tuttavia lo stato di veglia non indica solo la disposizione

all'attesa e alla speranza, ma allude anche ad una sorta di veglia funebre per il compagno morto. L'immagine, in generale, rimarrà una costante nell'intera produzione poetica fortiniana (vd. DI GIROLAMO 1976, INGLESE 2006). Cfr. *E guarderemo* (FV67): «E guarderemo dai vetri ancora i fanali e gli scali | di una stazione di notte dove una folla tace | di dormenti e di morti d'altri inverni»; *Quando ai dossi dei monti* (PE): « noi guarderemo dai vetri di notte | splendere la meravigliosa neve»; *Tu guardi e vedi* (PE): «Ma altri occhi sono fissi ai vetri, altre unghie | incidono i ghiaccioli | altri uomini contano le stille | delle gronde e resistono alla notte»; *Un'altra attesa* (UVS): «Fuori dei vetri vedi ancora i tetti. | Dentro, dove tu sei, non vedi più»; *Secondo riassunto* (UVS): «Ho lavorato tutti gli anni, ho veduto | poco mutar le stagioni dietro i vetri»; *Il museo storico* (UVS): «Dai vetri dei musei guarderemo i giardini | alti di luce e ai muri la nostra rosa dipinta»; *Da Praga* (UVS): «i visi che ai vetri | fissano il fiume veloce»; *27 aprile 1935* (PS): «Un orto di rose guardavo dai vetri | del liceo trentacinque anni fa»; *Il cugino* (PS): «Lungo il vetro molato disponevo la guancia. | Il corpo era ardente e incerto». Per l'immagine della veglia, invece, cfr. *La posizione*, QM, vv. 12-13: «Noi porteremo a termine comunque il compito vegliando | questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo».

CANTO DEGLI ULTIMI PARTIGIANI

Lirica tra le più famose e antologizzate di *Foglio di via*, il *Canto degli ultimi partigiani* si associa ai componimenti corali già incontrati e rappresenta uno dei più importanti testi dedicati alla Resistenza.

Sin dal titolo viene enunciata la natura estremistica che pervade il *canto*: i partigiani vengono infatti definiti “ultimi”, aggettivo che può avere due interpretazioni, dipendenti dalle due possibili letture del complemento di specificazione. Se identificati con coloro che sono oggetto del *canto*, i partigiani sono “ultimi” perché morti. Di contro, se i *partigiani* sono da identificare con coloro che elevano il canto, essi allora sono “ultimi” perché i soli ancora in vita: gli ultimi rimasti. Ancora una volta, dunque, bisogna sottolineare come la Resistenza si presenti in *Foglio di via* come un evento estremo, ultimativo e sempre associato alla morte (vd. *Valdossola e Per un compagno ucciso*).

Le quattro quartine procedono con un'oscillazione tra due tipologie di rappresentazione apparentemente antitetiche: da un lato, canto popolare ed epico; dall'altro, riduzione anti-realistica ed emblematicizzante. Collaborano al primo aspetto l'adozione del noi collettivo e la natura oralizzante del canto; la rappresentazione anti-realistica, invece, è data dall'essenzialità del dettato poetico e dall'iterazione espressionistica di interi sintagmi che mettono in evidenza particolari macabri delle scene di morte rappresentate. Si veda, a tal proposito, quanto sostiene Pier Vincenzo Mengaldo: «la forma epica e corale del brano [...] è altrettanto un omaggio all'ideale di spersonalizzazione e oggettività collettiva quanto un mezzo per ridurre la realtà, per via di iterazioni e di ellissi, al suo scheletro emblematico, dove gli oggetti si coagulano antirealisticamente in una fissità glittica e spettrale» (MENGALDO 1996: 396).

Nelle prime due strofe sono descritti i corpi dei partigiani morti tramite la focalizzazione su particolari raccapriccianti (teste e bava degli impiccati, unghie e denti di fucilati). Le scene sono presentate attraverso una spersonalizzazione totale dei referenti, proprio per aumentare l'effetto di crudezza di fronte alle immagini di morte. La terza strofa introduce il personaggio lirico collettivo, che si definisce però solo per via di negazione: anche chi canta non è più “uomo”. Ciò che è stato fatto agli altri ha conseguenze dirette su chi è rimasto in vita. La conclusione ribadisce un motivo tipico fortiniano, già più volte incontrato nelle liriche precedenti: solo dopo aver visto attraverso «gli occhi dei morti», cioè di coloro che hanno avuto una vita inadempita, può essere possibile lo scatto verso il futuro di libertà.

METRICA: quattro quartine a rime alternate (ABAB CDCD EFEF GHGH), con la particolarità che le rime B, D, E, F, G sono rime identiche. Tuttavia, l'intero componimento è basato sull'iterazione di parole, sintagmi, strutture sintattiche o interi versi. Nelle prime due strofe i versi dispari sono utilizzati per la descrizione spaziale tramite la ricorsività della specificazione di luogo, mentre i versi pari sono dedicati all'individuazione dei particolari macabri dei partigiani ammazzati. La terza strofa presenta la ripetizione di un unico verso intermezzata da due versi basati sulla negazione degli attributi di umanità, nei quali a cambiare è il solo referente metonimico (*carne* e *cuore*). La quarta strofa, infine, alterna due versi aperti da avversativa ad altrettanti versi in cui il verbo al futuro inserisce un elemento di discontinuità nell'ossessiva iterazione del presente delle strofe precedenti. L'effetto che se ne ricava è quello di un martellamento ossessivo che ricalca le canzoni di guerra, nella quale tuttavia non è l'incitamento patriottico ad essere messo in risalto, quanto piuttosto l'orrore della stessa guerra.

Sulla spalletta del ponte
 Le teste degli impiccati
 Nell'acqua della fonte
 La bava degli impiccati.

Sul lastrico del mercato 5
 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 10
 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 15
 La giustizia che si farà.

FV46 31 (datata 1945); PE59 50 *Voce degli ultimi partigiani* (datata 1944); FV67 32; UVS78 24; VSc 15.

10. d'uomini (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] d'uomini. **PE59**

1-8. *Sulla...fucilati*: come già in *Valdossola*, le immagini di crudo realismo sono associate ad altre di stampo idillico. Vengono rievocate, infatti, in questi versi la *fonte* e l'*erba del prato*. Notevole, dunque, non solo l'uguale strategia figurale, ma anche la ripresa quasi letterale di luoghi testuali. Cfr. *Valdossola*: «E il tuo fucile sopra l'erba del pascolo | [...] E il tuo fucile nell'acqua della fontana. *Spalletta*: "parapetto". *Impiccati*: cfr. *Rivolta agraria*: «Dove i neri impiccati della guerra dei contadini». *Sull'erba secca del prato*: cfr. *Ah letizia* (CS): «Ah letizia del mattino! | Sopra l'erba del giardino | la favilla della bava, | della bava del ragnetto | che s'affida al ventolino»; sebbene diversa sia l'impostazione figurale, non è di secondo piano notare che, nella fase estrema della sua produzione poetica, Fortini ricorra a figure già utilizzate nella sua produzione giovanile, soprattutto se si considera che *Ah letizia* apre le *Sette canzonette del Golfo*, dedicate alla guerra irachena del 1990-91. *Lastrico*: "rivestimento di pietra della strada". In tal modo, Fortini suggerisce anche l'abbandono dei corpi lungo la strada, dopo le barbare uccisioni. La separazione, invece, delle parti di corpo messe in evidenza è una strategia espressionista che carica di violenza la scena rappresentata.

9-12. *Moredere...uomini*: nella penultima quartina, prendono la parola i partigiani ancora in vita, per negare, in quanto testimoni e sopravvissuti, la possibilità di riconoscersi nell'*umano*. Negazione che avviene, come le parti di corpo dei morti, attraverso la separazione di elementi fisici (*carne, cuore*). *Moredere...sassi*: i due versi esprimono il sentimento d'impotenza di coloro che sono rimasti in vita, rappresentati nel paradossale gesto di addentare aria e sassi, gesto mimato sul piano fonico dall'allitterazione della vibrante alveolare e dall'alternanza di vocali più chiuse e più aperte: *mOrdErE l'ArIA mOrdErE i sAssI*.

13-16. *Ma noi...farà*: ritorna nella chiusura, in stretta continuità con *Per un compagno ucciso*, il movimento dialettico tra tempo presente e futuro. *Libertà e giustizia* non solo sono ancora una volta strettamente interdipendenti fra loro, ma anche correlate alla possibilità di comprendere le vite inadempite dei morti. E

proprio grazie a queste che può essere immaginato un tempo dell'adempimento. Cfr. *Varsavia 1944*: «Libertà è quella che i santi scolpiscono sempre | [...] Giustizia è quella che nel poeta sorride».

MANIFESTO

La lirica *Manifesto* sin dal titolo mostra la sua natura eteronoma, essendo un testo sbilanciato verso i destinatari e funzionale al loro incitamento. In PE59, questa poesia sarà associata ad altri due componimenti, con i quali formerà un trittico intitolato *Manifesti*; tuttavia, a partire da FV67 (e dunque anche in UV78 e VSc), i *Manifesti* saranno solo due (vd. APPENDICE II).

Probabilmente, il titolo fa riferimento ai manifestini di propaganda partigiani, spesso distribuiti alla macchia nelle città occupate e ricordati dallo stesso Fortini in alcuni scritti di guerra (si veda a tal proposito *La guerra a Milano* in SV). La datazione bassa (1945 in FV46) potrebbe tuttavia suggerire che ci si riferisca ad una fase post-bellica e l'incitamento andrebbe dunque letto come uno sprone alla ricostruzione dopo la disfatta politica e bellica, in nome della libertà finalmente riacquistata.

Nondimeno, *Manifesto* è interessante anche per le implicazioni legate allo svolgimento dell'intera raccolta. Prima di tutto, è importante notare come nella prima delle quattro strofette vi sia una durissima accusa al popolo: a differenza di quanto ci si potrebbe aspettare da un testo che mima la propaganda resistenziale, il popolo viene definito "canaglia" e "assassino". L'anafora dell'aggettivo possessivo posta ad inizio di tre versi, da un lato, rafforza l'accusa dell'io, dall'altro, include lo stesso personaggio lirico in quel popolo di cui è giudice. La seconda strofa, invece, sembra essere un rovesciamento di quanto sinora ha caratterizzato la fisionomia dell'io lirico: non più il tempo dell'attesa e della scissione tra solitudine e partecipazione collettiva, ma il tempo dell'azione e della nuova coscienza politica, che vede il soggetto inserito in una collettività chiamata alla prassi resistenziale.

Nelle strofe finali, invece, resta invariata l'idea che solo dal dolore e dalla sofferenza è possibile la visione di un «amore | più forte» e di una «misura | più giusta». Alla luce di questa chiusura, dunque, l'accusa iniziale acquista il crisma della necessità: solo dopo aver provato la vergogna di essere stati canaglie e assassini, perché disfatti da «cento piaghe», si può tentare di aspirare ad una solidarietà fra gli uomini che rende liberi; in breve, è ciò che verrà emblemizzato in uno dei versi più belli di *Foglio di via*: «ma il più distrutto destino è libertà» (vd. *La rosa sepolta*).

Abbiamo detto, tuttavia, che il componimento è interessante per le sue implicazioni sull'intera raccolta. Difatti, esso è in una posizione particolarmente importante, cioè a chiusura della prima sezione, fra quei «testi-dispositivi» importanti

per l'assetto macrotestuale. Se l'io lirico è da includere nella requisitoria delle prime due strofette, allora il *Manifesto* è prima di tutto una condanna dell'atteggiamento dell'io, di quel dormiente raffigurato per mano dello stesso Fortini in un disegno posto come copertina della prima edizione (vd. *E questo è il sonno*). Non è un caso, dunque, che proprio dopo questo testo si apra la seconda sezione, intitolata *Elegie*, che dal punto di vista diegetico rappresenta un'analessi sugli anni d'anteguerra: una fase di conflitto interiore per il personaggio lirico, con rimozione del mondo e focalizzazione sulla salvezza individuale; per l'autore empirico, invece, anni da identificarsi con quelli del sonnambulismo della giovinezza fiorentina.

Un dato sulle strategie formali potrebbe rafforzare l'ipotesi qui esposta. SIMONETTI (2002 : 303), analizzando l'influenza montaliana sul giovane Fortini, ha parlato per *Manifesto* di una «diffidenza verso il connubio tra effetto di realtà e preziosismo tipico delle *Occasioni*; è il primo segnale di una polemica antimontaliana destinata a durare. *Foglio di via* preferisce evitare ogni rischio di dimesso sublime azzerando i dislivelli stilistici, sacrificando la parola lirica a quella altrui anche a costo di ridurre il tasso di figuralità della poesia». In altre parole, Fortini si gioverebbe della mimesi di un oggetto di propaganda (il manifesto), per parlare sì della propria interiorità, ma cedendo la propria voce, o meglio negandogli quel "dimesso sublime" che rappresenta per certi aspetti il tratto tipico dell'elegia novecentesca. Se consideriamo però che non solo la sezione successiva è in stile elegiaco, ma che forte in questa è il debito montaliano (proprio soprattutto nelle *Brevi elegie* che la aprono), allora dobbiamo concludere che siamo di fronte ad un testo che anticipa la negazione e la revisione della propria figura di poeta e intellettuale; uno cioè dei temi principali dell'intero libro. Nell'economia generale, quindi, *Manifesto* è un testo cardine, sia per le sue caratteristiche formali, sia per le funzioni che è chiamato a svolgere all'interno del percorso del libro.

METRICA: Quattro quartine composte di settenari, tranne gli ultimi versi della prima, terza e quarta strofa (rispettivamente quaternario, ternario, ternario). Tronco il settenario al v. 7. Sinalefe, invece, al v. 3 tra *popolo* e *assassino*; dialefe al v. 10 tra *più* e *impura* (tra l'altro, classicamente d'obbligo tra vocale accentata e atona); uguale discorso per il v. 11, con dialefe tra *può* e *offrire*. Rime sparse, particolarmente significative quelle interstrofiche di collegamento: sul modello delle *capcaudadas*, 4 *vergogna* : 5 *bisogna* e 12 *forte* : 13 *morte*; di collegamento tra tre strofe 8 *paura* : 10 *impura* : 15 *misura*; significativa la rima ricca intrastrofica 9 *amore* : 11 *dolore* (in assonanza tra l'altro con la successiva *forte/morte*). Infine, rima imperfetta in chiusura (14 *ferita* : 16 *giusta*). Elemento che immediatamente risalta

all'occhio del lettore è quello grafico-mimetico: l'adozione cioè del maiuscoletto per l'intera poesia, che MENGALDO (2000b : 279) riconduce alle pratiche avanguardiste di primo novecento (sebbene tali riferimenti siano rari in Fortini).

MIO POPOLO CANAGLIA
ROTTO DI CENTO PIAGHE
MIO POPOLO ASSASSINO
MIA VERGOGNA

DUNQUE ORA BISOGNA 5
NON ESSERE PIÙ SOLI
NON ASPETTARE PIÙ
NON AVER PIÙ PAURA

POPOLO DI DOLORE
LA BOCCA PIÙ IMPURA 10
PUÒ OFFRIRE L'AMORE
PIÙ FORTE

MIO POPOLO DI MORTE
LA MANO PIÙ FERITA
PUÒ DARE LA MISURA 15
PIÙ GIUSTA

FV46 33 (datata 1945); PE59 68 (*Manifesti I*); FV67 33; UVS78 25; VSc16.

1-4. *Mio...vergogna*: climax che tende gradualmente a riportare il *popolo* che si sta giudicando entro le percezioni emotive del soggetto enunciatore. Difatti, l'aggettivo possessivo, associato inizialmente all'entità *popolo*, viene a specchio nell'ultimo verso ricondotto ad un sentimento dell'io, la *vergogna*. Gli aggettivi *canaglia* e *assassino*, invece, fanno riferimento all'accettazione da parte degli italiani della dittatura fascista, ritenendoli dunque il poeta corresponsabili dei crimini commessi. Tuttavia, attraverso il riconoscimento dei dolori subiti nel v. 2, è leggibile in filigrana anche un moto di compassione del soggetto verso lo stesso *popolo* che sta accusando.

5-8. *Dunque...più*: congiunzione esplicativa tipicamente fortiniana, soprattutto in FV. cfr. *Foglio di via*: «Dunque nulla di nuovo da quest'altezza | [...] Dunque nessun cammino per discendere | [...] Dunque fra poco senza parole la bocca»; *Coro dell'ultimo atto*: «Dunque fra poco tutto sarà compiuto». Per la produzione successiva, cfr. almeno *Prologo ai vicini* (PE): «Dunque era vero che sarebbe stato | ogni cosa come previsto inflessibile»; *4 novembre 1956* (PE): «Dunque era vera la verità». In generale, il *dunque* introduce sempre un momento di riflessione ultimativa. Per il modulo, invece, con ripetizione anaforica della negazione, si veda *Prima lettera da Babilonia* (PE), nella quale, inoltre, è forte la reminiscenza dei temi di FV: «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». Difatti, anche questi versi di *Manifesto* sono una negazione delle principali caratteristiche dell'*io* di FV: il rovello interiore della solitudine, che apre alla sezione successiva (*Elegie*) e alla poesia eponima della raccolta; la dimensione dell'attesa che abbiamo visto essere lo stato principale del soggetto lirico; la paura, emersa in particolare nei componimenti resistenziali.

9. *Popolo di dolore*: nel momento in cui il poeta apre alla possibilità che il *popolo*, e con esso lui stesso, possa trovare un riscatto dall'omertà e dalla corresponsabilità, identifica il fondamento di una tale prospettiva nel *dolore* esperito, come già nei componimenti che precedono.

10-16. *La bocca...giusta*: le due immagini condensano ciò che Fortini stesso definì per FV il «patimento come esperienza liberatrice» (*Prefazione 1967*). Dunque, più i referenti evocati appaiono soggetti a forze che li sovrastano, più essi possono trasformarsi nel loro rovescio: l'impurità della bocca, quindi, in amore e la non misura della mano ferita in giustizia. *La mano...misura*: cfr. *Da poco mi sono* (PE): «E i confini del mio potere | la misura della mia mano | acque e terre del mio corpo | un uomo m'ha raccontato».

ELEGIE

*By silted harbours, derelict works,
In strangled orchards, and the silent comb
Where dogs have worried or a bird was shot.*

W. H. AUDEN*

* «Presso porti ostruiti, lavori abbandonati, | in orti strangolati, e in una valle silenziosa | dove i cani dilaniarono una preda o un uccello»; AUDEN 1969, pp. 348-51. I versi sono tratti dal poemetto *Consider* dell'autore inglese; in questo componimento Auden si rivolge direttamente alla «suprema Antagonista», cioè la Morte. I luoghi indicati nei primi tre versi dell'epigrafe sono proprio quelli da cui la Morte parla ai suoi «admires» (ammiratori). L'epigrafe, dunque, viene rifunzionalizzata da Fortini per descrivere i versi che il lettore si accinge a leggere, nei quali la meditazione sul destino di morte individuale assume ad argomento centrale. Tuttavia, il riferimento alle scene di violenza che si consumano nel contesto intorno (i cani che dilanano una preda) allude alla tragedia collettiva che incombe sull'Italia e l'Europa. Come ha sostenuto DAINO (2007 : 231), grazie all'epigrafe tratta da *Consider*, «le liriche di *Elegie*, così avvinte ai canoni della poesia aulica e autoreferenziale, vengono presentate come dei fantasmi che hanno già vissuto il loro tempo. Composte ai tempi del fascismo e del nazismo, si affacciano sul presente da un luogo remoto e terribile. [...] Ma il privilegiato rifugio dei tempi fiorentini – su cui queste poesie si soffermano diffusamente – non permetteva di vedere la tragedia che incombeva tutt'intorno».

CINQUE ELEGIE BREVI

Dal punto di vista redazionale, *Cinque elegie brevi* è il testo poetico più tormentato di *Foglio di via*; sin dalle prime testimonianze in rivista, l'autore mostra di nutrire numerosi dubbi, testimoniati dalla *varia lectio* e dalle operazioni di inclusione ed esclusione dai diversi testimoni. Poiché vedremo che questo lavoro variantistico ha degli effetti sull'intera raccolta, non è qui inutile ripercorrere brevemente la storia redazionale del testo.

Si tratta di cinque frammenti che raccontano ellitticamente la storia d'amore tra il poeta e una donna assente. La prima volta questa serie di liriche, in una fisionomia profondamente diversa, appare con il nome *Sei elegie brevi* sul n. 4 di «Letteratura» dell'ottobre 1939, rivista diretta da Alessandro Bonsanti. Nel passaggio dalla pubblicazione in rivista a quella in volume, Fortini lavora «più nella direzione del rifacimento che della semplice revisione» (DAINO 2007 : 233). Rimane infatti immutata solo la prima elegia, mentre seconda e terza della serie apparsa in rivista vengono completamente soppresse nel passaggio al volume del 1946; inoltre, la quarta e la quinta della pubblicazione su periodico vengono fuse in quella che è la seconda di *Foglio di via*, così come la sesta diverrà in volume, sempre con varianti, la quinta e ultima. Infine, nella pubblicazione in rivista i frammenti erano raggruppati in tre sezioni (soppresse poi nel volumetto del '46), con titoletti alludenti alle diverse fasi della relazione amorosa: *Infedeltà*, formata dalle prime tre elegie; *Ignoranza*, formata dalla quarta e quinta elegia; *Gli anni morti*, costituita dalla sola sesta elegia.

Nella prima edizione di *Poesia ed errore* (1959), che accoglie nelle sue due prime sezioni molti dei testi di FV46, le brevi elegie vengono riproposte di seguito, senza però essere raggruppate sotto un unico titolo. Inoltre, viene eliminata la quarta di FV46 e reinserita in seconda posizione quella che nella prima pubblicazione di «Letteratura» era la quinta delle *Sei elegie brevi*. La riedizione di *Foglio di via* del 1967, invece, che prevede la caduta totale di sette testi della prima edizione, sopprime quattro frammenti delle *Cinque elegie brevi*, conservando solamente la prima con un nuovo titolo (*Sapessi*). Infine, nel 1987 Fortini raccoglie i suoi versi rifiutati, tra cui i componimenti esclusi da FV67, in un libro intitolato *Versi primi e distanti 1937-1987* (VPD). In quest'opera rientrano anche due delle *Cinque elegie brevi* (*Perditi, oramai, caro volto* e *Altri saprà, e tu ignori*) ma non l'intera serie.

Dunque, un percorso molto tormentato: anche negli anni della maturità, Fortini appare incerto nel reputare questi testi legittimi rappresentanti di una fase poetica precisa. Addirittura nel collettore delle liriche rifiutate (cioè VDP), ben tre delle originarie cinque subiscono un giudizio negativo, tale da non essere reputate degne

nemmeno di figurare nella raccolta con funzione testimoniale. Bisogna quindi chiedersi perché proprio queste brevi liriche hanno una gestazione così problematica, nonché una storia editoriale fatta di apparizioni e sparizioni. Per dare però una risposta soddisfacente a tale questione, è utile ripercorrere temi e forme di questa piccola corona di distici, così come appare nella prima edizione di *Foglio di via*.

Si tratta, come già anticipato, della rievocazione di una storia d'amore tra il personaggio lirico e un *tu* femminile assente. Nell'economia generale della raccolta, questo breve excursus apre l'analessi rappresentata dall'intera sezione *Elegie*, nella quale l'attenzione poetica è focalizzata sull'io lirico e sul suo dramma interiore. Siamo, quindi, negli anni precedenti la guerra, che *a posteriori* il poeta, nella lirica incipitaria della raccolta (*E questo è il sonno*), riconosce come gli anni di sonno e nichilismo interrotti dall'evento della guerra, la quale dà all'io la possibilità di aprirsi al mondo e di riconoscersi nell'alterità degli uomini che soffrono. Nei versi delle *Cinque elegie brevi*, infatti, si descrive un rapporto amoroso secondo le tipiche situazioni dell'elegia d'amore: la lontananza (I), il tradimento (II), il ricordo della relazione (III), la possibilità che il passato ritorni a essere presente (IV) e, infine, la volontà di lasciarsi e non più ritrovarsi (V). A differenza di quanto abbiamo visto accadere nella precedente sezione *Gli anni*, nulla del mondo esterno alla relazione interviene a disturbare la meditazione del poeta.

Anche dal punto di vista delle forme, è percepibile l'immediato distacco dai modi delle liriche di guerra: non più forme serrate e basate sull'insistita iterazione delle parti del discorso, alludenti a ritmi e martellamenti marziali, ma distici distesi e discorsivi, legati probabilmente alla tradizione dell'elegia latina, genere del soggettivismo amoroso. Inoltre, il modello prossimo di questi testi sembra essere il Montale delle *Occasioni*: oltre al tipico dialogo montaliano tra personaggio lirico e deuteragonista assente, le elegie sono costellate di montalismi espliciti, che vanno dalla ripresa lessicale alle movenze stilistiche. Le *Cinque elegie brevi* sono, allora, anche un'importante cartina al tornasole per quel difficile rapporto che Fortini ebbe con Montale, di cui sono testimonianza non solo i debiti formali distribuiti lungo tutto l'arco della produzione poetica, ma anche i numerosi scritti critici dedicati al poeta ligure. Un rapporto, in sostanza, fatto di riconoscimento del magistero formale e di dura critica dell'ideologia conservatrice leggibile in filigrana.

Ora, è pur vero che l'anno di pubblicazione delle *Occasioni* coincide con l'anno di composizione delle *Cinque elegie*, o almeno con una parte di esse (si consideri infatti che la III e la IV sono datate 1941 nell'indice di FV46, mentre le restanti tre 1939). Tuttavia, la stessa presenza di Montale a Firenze, nonché la lettura su rivista di alcuni componimenti, poté assicurare al giovane Fortini la conoscenza dei testi

destinati a formare *Le occasioni*. Per il primo aspetto, una testimonianza dello stesso Fortini ci dà prova del fatto che il giovane poeta ascoltò direttamente alcuni di questi testi («Serbo nella memoria una pubblica lettura di versi già destinati a *Le occasioni*, recitati dal mio amico Piero Santi. Non rammento se fosse già uscito o no il volume, ma *Eastbourne*, per esempio, letta in quell'occasione non mi uscì più dalla memoria meno superficiale», FLS : 29). Per il secondo, invece, è ipotizzabile una lettura su rivista dei componimenti più vicini alle elegie fortiniane, cioè i *Mottetti*: di sicuro, ad esempio, è possibile che Fortini abbia potuto leggere sulla «Gazzetta del Popolo» del 5 dicembre 1934 «*Lo sai debbo riperderti e non posso*», «*Molti anni, e uno più duro sopra il lago*», «*Brina sui vetri; uniti*». È da considerare, infine, che un'anticipazione di testi poi confluiti nelle *Occasioni* era stata pubblicata nella plaquette del 1932 *La casa dei doganieri e altri versi* (Vallecchi).

A questo punto, è possibile tentare un'ipotesi che spieghi il complesso iter redazionale dei testi, e la loro graduale esclusione dal corpus delle opere accettate. Infatti, tutto ciò è probabilmente da ricondurre alla ridefinizione della propria fisionomia intellettuale e poetica che Fortini attua negli anni di pubblicazione della seconda edizione di *Foglio di via*. Da un lato, Fortini alla fine degli anni Sessanta è ormai un intellettuale affermato della sponda marxista della cultura italiana; e, quindi, ancorare maggiormente *Foglio di via* alla fase bellica e resistenziale, sopprimendo i testi più elegiaci e di stampo montaliano, giocava naturalmente a favore di un'immagine esordiale legata a quella stagione della politica italiana (DAINO 2007). Dall'altro, dal punto di vista poetico, Fortini tende gradualmente ad eliminare le tracce di una più marcata influenza della stagione poetica degli anni Trenta sulla sua produzione in versi. Al prezzo, però, di rendere meno incisivo uno dei percorsi tematici e narrativi più interessanti del libro d'esordio: quello che rende evidente la frattura tra il prima e il dopo la guerra. In FV46, infatti, la fase pre-bellica di solitudine e scissione interiore del soggetto appare analiticamente rappresentata, proprio a partire dalla *Cinque elegie brevi* che aprono la sezione, nelle quali questa fase è ricondotta ad una relazione amorosa turbolenta.

METRICA: i cinque componimenti sono costruiti da una doppia coppia di distici esametrici barbari e versi composti, tranne l'ultimo che presenta un verso singolo in più in chiusura. La prima lirica è formata da versi composti: v.1 ottonario più novenario; v. 2 alessandrino; v. 3 endecasillabo più settenario; v. 4 ottonario più settenario. Nella seconda lirica, abbiamo: v. 1. settenario più novenario; v. 2 alessandrino; v. 3 doppio novenario; v. 4 alessandrino. La terza lirica presenta invece al v. 1 un doppio ottonario, un endecasillabo ipermetro ai vv. 2 e 4, mentre il v. 3 è

composto da un ottonario più un endecasillabo (con dialefi). La quinta è composta invece da un ottonario più novenario (v. 1), da un alessandrino (v. 2), da un novenario più ottonario (v. 3), da un settenario più novenario (v. 4) e in clausola da un doppio novenario (v. 5). Prevale il tono discorsivo e dialogico, quindi più rarefatte sono le rime. Tuttavia bisogna segnalare nella II la rima interna 3 *laguna* : 4 *bruna*; nella III la rima ricca tra 1 *spenta* : 3 *tenta* e nella IV l'allusione allo schema a rime alternate attraverso la rima ricca tra 1 *volta* : 3 *raccolta* e l'assonanza tra 2 *rami* : 4 *mani*; inoltre, in quest'ultima poesia da sottolineare anche la rima interna 2 *breve* : 4 *lieve*.

I.

Sapessi il male che soffro, lontano da te, piangeresti.

Ma non esser felice, se t'abbandoni, e vinci!

Quando per te patisco mi consola un'altra creatura:

Suo è il pianto che odo in cuore, quando mi perdo in te.

Lett39 *INFEDELTÀ*; FV46 39 (datata 1939); PE59 15; FV67 37; UVS78 29.

3. per te patisco (*anche in FV67, PE59, FV67, UVS78*)] per te patisco, **Lett39**

1-2. *Sapessi*: l'apertura con verbo al congiuntivo imperfetto dal valore ottativo esplicita immediatamente la natura del dialogo con il *tu* femminile, un tipico rapporto *in absentia*. La parola del soggetto poetico è caratterizzata quindi da frustrazione, in quanto l'*io* non può mettere al corrente la co-protagonista della propria condizione interiore. Situazione tipica della lirica d'amore, Fortini eredita questo *topos* dal Montale coevo delle *Occasioni*. *Il male che soffro*: male causato dalla lontananza dell'amata, esplicitata dall'incidentale successiva. *Lontano da te*: cfr. «Lontano, ero con te quando tuo padre | entrò nell'ombra e ti lasciò il suo addio», MONTALE, OC, *Mottetti*, IV (vv. 1-2). *Ma non...e vinci!*: “ma non essere felice di questo mio stato, se allietandoti di ciò giungi a sopraffarmi”. Per la costruzione con avversativa + ipotetica

cfr. MONTALE, OC, *Iride* (vv. 25-26): «ma li credi tu eguali se t'avventuri | fuor dell'ombra del sicomoro».

2-4. *Quando...te*: A questi due versi va ricondotto il titolo assegnato alla lirica in Lett39: *Infedeltà*. La sintassi mima il gioco di specchi tra i tre attanti (*io, tu* e la donna del tradimento) della relazione amorosa: la disposizione chiasmica dei due versi (temporale+principale – principale+temporale) collabora alla messa in scena della complessità della situazione emotiva del soggetto. *Quando...creatura*: “quando soffro per te mi consola un'altra donna: quando, invece, mi perdo nell'amore verso te, provo un sentimento di colpa tale da ricordarmi il suo pianto”.

II

Altri saprà, e tu ignori, i cieli che schiude il tuo sguardo
Altri rapiti regni la tua natura adombra.

Un'ala ha sfiorato la spenta laguna, si flettono lente
Nei cerchi d'acqua bruna le luminose nebbie.

FV46 40 (datata 1939); PE59 16-17; VPD 17-18

Si riportano di seguito le versioni delle due elegie apparse su Lett39 (con titolo IGNORANZA, e numerate rispettivamente 4 e 5 – saranno in seguito riproposte senza titolo in PE59 e in VPD, con data 1939), dalla contaminazione delle quali nasce la versione di FV46:

4 Altri saprà, e tu ignori, il dono del tuo chiaro sguardo; [ma in **PE59**, **VPD** dopo ignori, : i cieli che schiude il tuo sguardo] | solo chi è morto sa quanto rallegra il sole.
| Così gli stagni spenti un'ala sfiorando, si piegano | bianche, nei cerchi brevi, le luminose nebbie.

5 Altri saprà, e tu ignori, il dono del tuo chiaro sguardo [ma in **PE59**, **VPD** dopo ignori,: i cieli che schiude il tuo sguardo]; | altri rapiti regni la tua natura adombra. || Tu li dimenticasti: e vivi dunque nei segni delle notti e dei giorni questa vicenda umana || che ne [in **PE59**, **VPD**: ci] consuma e rivolge! Dal tuo vivo volto la fiamma | cadrà con gli anni: ed io solo saprò chi eri.

1-2. *Altri...ignori*: a differenza del modello montaliano, qui non sono gli *altri* uomini a essere inconsapevoli della deuteragonista, ma è lo stesso personaggio femminile a non essere cosciente del proprio potere su coloro che vengono a contatto con lei. Sebbene la situazione sia rovesciata, i versi sono intessuti di montalismi (in grassetto si sottolineano luoghi testuali dettagliatamente ripresi); cfr. «Come tutto di fuori si protende | al muover del tuo capo, | aligero folletto, e tu lo **ignori**», MONTALE, OS *Upupa, ilare uccello* (vv. 8-10); «Parlo d'altro, | ad **altri** che t'**ignora**», MONTALE, OC, *L'anima che dispensa* (vv. 9-11); «In te converge, **ignara**, una raggèra, | di fili; e certo alcuno d'essi apparve | ad **altri**», MONTALE, OC, *Stanze* (vv. 21-23); «**Tu stessa ignori** il giuoco che si svolge | sul quadrato e ora è nembo alle tue porte», MONTALE, *Nuove stanze* (vv. 18-19); «Che t'**ignoravo** e non dovevo: ai colpi | d'oggi lo so, se di laggiù s'**inflette** | un'ora e mi riporta Cumerlotti | o

Anghébeni», MONTALE, *Lontano, ero conte quando tuo padre*, (vv. 5-7). *Cieli...sguardo*: “le possibilità d’esistenza che il tuo sguardo mostra”. Quello dello sguardo della donna, capace di mostrare nuove modalità di vita che si oppongono al presente, è tema montaliano; basti ricordare qui “lo sguardo” della *Clizia* di *Nuove stante* (vv. 20-21): «Follia di morte non si placa a poco | prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo». *Altri...adombra*: l’anafora di *altri* (prima nelle vesti di pronome indefinito, poi aggettivo) crea un parallelismo tra coloro che conoscono le virtù salvifiche della donna e le immagini di “nuovi regni” additati dal suo sguardo. *Rapiti regni...adombra*: “il tuo essere cela possibilità di vita strappate al corso normale dell’esistenza”. Probabile un’allusione al Fascismo.

3-4. *Un’ala...nebbie*: questi versi rappresentano un correlativo paesaggistico dell’opposizione tra vita priva di significato e nuovo senso additato dalla donna: in un contesto oscuro (*la spenta laguna*) una presenza indecifrabile (*un’ala*) mostra possibilità di senso nuove (*le luminose nebbie*) rispetto all’ordinaria stagnazione (*i cerchi d’acqua bruna*). Cfr. «Dove l’ultime voci il giorno esala | viaggia una **nebbia**, alta **si flette** un’**ala** | di cormorano», MONTALE, OS, *Incontro*. «È scorsa un’**ala** rude, **t’ha sfiorato** le mani, | ma invano: la tua carta non è questa», MONTALE, OC, *Brina sui vetri; uniti*.

Ora dal sonno l'alito alto dei platani, spenta
L'ansia che il giorno inquieta arse, ti leva

Stupita: ritorna ai prati che una volta furono e tenta
L'anima antica giuochi dimenticati.

FV46 41 (datata 1941); PE59 18 (datata 1939).

Questa breve elegia è presente solo in FV46 e PE59, ma è ora assente dal corpus di TP, in quanto non inserita da Fortini nelle poesie rifiutate di VPD.

3. stupita:] stupita. **PE59**

1-2. *Ora...leva*: “Una volta placata l'ansia che caratterizzò i giorni passati, ora il profumo dei platani portato col vento ti sveglia con stupore”. I versi, associati a i due conclusivi, descrivono un'epifania memoriale legata al personaggio femminile. Il componimento, infatti, rappresenta una tappa della relazione amorosa, nella quale, dopo le vicissitudini della prima lirica, gli amanti sperano di poter ritornare al passato. Oltre alla situazione “narrativa”, il componimento sembra riecheggiare una strofa del mottetto liminare delle *Occasioni*: «**Ora** a quel vuoto ho congiunto | ogni mio tardo motivo, | sull'arduo nulla si spunta | **l'ansia** di attenderti vivo», MONTALE, *Il balcone* (vv. 5-8).

3-4. *Stupita*: messo in evidenza da un forte *enjambement* interstrofico, l'aggettivo segnala il repentino passaggio alla rievocazione memoriale. *Ritorna...dimenticati*: “la memoria (*l'anima antica*), grazie alla sensazione ricevuta, rievoca luoghi (*prati*) e letizie (*giuochi*) di un tempo (*dimenticati*)”. Per la rievocazione di un passato felice rispetto al presente, non sembra casuale questo parallelismo montaliano con un testo degli *Ossi di seppia*: «Ma riaddotti dai viottoli | alla casa sul mare, al chiuso asilo | della nostra **stupita** fanciullezza, | rapido rispondeva | a ogni moto dell'**anima** un consenso | esterno» MONTALE, *Fine dell'infanzia* (vv. 62-67).

IV

Non torneremo, lo sai. Leva ancora una volta
Le dita al raggio breve della gioia tra i rami.

Presto la sera verrà. Ma quanta luce è raccolta
Ora nella corona lieve delle tue mani.

FV46 42 (datata 1941).

Il componimento è presente solo in FV46; non essendo stata inserita da Fortini nel volume di versi rifiutati (VDP), la lirica non figura ora nemmeno nella recente pubblicazione dell'opera omnia in versi (TP).

1-2. *Non torneremo, lo sai*: Sebbene la constatazione iniziale neghi la possibilità che il passato ritorni, in realtà nei versi successivi si allude ad un momento di *gioia* coincidente con uno stato già vissuto dai protagonisti. L'attacco sembra riprendere il primo dei mottetti delle *Occasioni*, già pubblicato nel 1934 sulla «Gazzetta del popolo»: «Lo sai: debbo riperderti e non posso», MONTALE, OC, v. 1. *Leva...rami*: «Alza le dita ancora una volta verso la luce che trapela tra i rami, presagio di gioia». L'immagine è correlativo di un momento felice della relazione amorosa. La *luce* va ricollegata alle *luminose nebbie* dell'elegia II (vd. nota). *Breve*: l'aggettivo suggerisce l'istantaneità e la labilità degli attimi di *gioia*.

3-4. *Presto la sera verrà*: fuor di metafora, la gioia che caratterizza quest'istante (la *luce*) scomparirà. *Ma...mani*: «tuttavia, ora possiamo godere di quest'attimo di pienezza». I due distici sono dunque costruiti a specchio: ad una prima constatazione e asserzione, che occupa il primo emistichio dei rispettivi primi versi, fa seguito la descrizione dell'immagine della donna illuminata dal sole, che si oppone alla minaccia enunciata nell'asserzione precedente. *Corona lieve delle tue mani*: le mani della donna sembrano identificarsi con i rami attraverso cui filtra la luce solare; vi è dunque una sorta di metamorfosi panica che suggerisce la positività dell'epifania di gioia. Il parallelismo figurale è confermato dall'assonanza che lega *rami* e *mani*, nonché dalla rima interna tra i due aggettivi (*breve* : *lieve*), rispettivamente associati al *raggio* e alle *mani*.

Perditi ormai, caro volto, insieme agli affanni passati
Dove si perde l'alito di questa notte, l'onda

Che ascolto quieta dei fiumi; dove discendono gli anni
Morti, le voci spente. Salirà dagli umidi grani

Domani, nell'alba, l'allodola: mi avrai lasciato per sempre. 5

Lett39 *Gli anni morti*; FV46 43 (datata 1939); PE59 19; VPD 17

1. passati (*anche in PE59*)] passati, **Lett39**
 3. fiumi; (*anche in PE59*)] fiumi – **Lett39**
 4. grani (*anche in PE59*)] grani, **Lett39**
 5. l'allodola:] l'allodola; **PE59**
-

1. *Perditi ormai, caro volto, insieme agli affanni passati*: Anche qui, l'attacco è un calco di un celebre *Mottetto* montaliano: «Non recidere, forbice, quel volto, | solo nella memoria che si sfolla», MONTALE, OC, v. 1; la lirica condivide con il mottetto il tema dell'impossibile resistenza della memoria allo scorrere del tempo (tra l'altro, nella pubblicazione in rivista la *breve elegia* s'intitolava *Gli anni morti*); tuttavia, a differenza della poesia montaliana, qui il soggetto poetico non oppone resistenza a questo processo: il verbo iniziale, anzi, sembra suggerire un augurio dell'*io*. Di più, il soggetto sembra voler fortemente che la relazione amorosa divenga *tempo morto*, cioè non più capace di suscitare reazione nell'*io*. Da notare, sempre riguardo al parallelismo, l'identico incipit metrico con un verbo proparossitono. *Affanni passati*: il sintagma allude ad una condizione di sofferenza vissuta dal soggetto durante le vicissitudini della relazione.

2-4. *Dove...spente*: l'*io* auspica che gli anni trascorsi con l'amata si perdano (cioè, tendano a diventare memoria) senza più incidere sull'equilibrio interiore del

soggetto, così come la notte lentamente si dissolve e i fiumi scorrono placidamente. Cfr. MONTALE, OS, *Debole sistro al vento*, vv. 13-16: «Il gesto indi s'annulla, | tace ogni voce, | discende alla sua foce | la vita brulla».

4-5. *Salirà...per sempre*: “Domani all'alba, salirà il canto dell'allodola dai campi di grano, umidi per la notte”. L'immagine conferma quanto l'*io* percepisca la fine della relazione come un momento positivo. Il canto dell'allodola, infatti, è segno di rigenerazione e nuova vita. Dunque, sebbene siano profonde le similarità con la relazione *io/tu* delle *Occasioni*, tuttavia gli stati d'animo del soggetto rispetto alle apparizioni/sparizioni dell'amata sono opposti, in quanto l'*io* attende che la relazione col mondo non sia più mediata dalla deuteragonista.

DI NATALE

Con questa lirica inizia nella sezione *Elegie* la prassi di intitolazione con specificazioni temporali o geografiche. Tutti i titoli della sezione, infatti, hanno la preposizione *di* più indicazione di tempo (e il caso, appunto, di *Di Natale*) o geografica (le restanti sette). Sono escluse da questa prassi le iniziali *Cinque elegie brevi e*, in chiusura, *vice veris* (sebbene anche in quest'ultima poesia le indicazioni temporali, celate sotto la citazione oraziana, sono particolarmente importanti, soprattutto se correlate all'ambientazione invernale delle restanti elegie – si veda il cappello introduttivo alla lirica). Con questa strategia Fortini sembra alludere ad un percorso spirituale incentrato sulla giovinezza fiorentina e sulle diverse occasioni di viaggio che danno vita alle meditazioni dell'*io*.

Sebbene la datazione sia piuttosto bassa (1943 – FV46), il componimento ripropone la situazione già incontrata nelle *Cinque elegie brevi*: un dialogo tra un *io* e un *tu* in absentia, nel quale predominano i colori della nostalgia e della rievocazione amorosa. L'ambientazione invernale, tipica di *Foglio di via*, è qui classicamente associata allo stato dell'*io*, conseguenza della lontananza dalla deuteragonista. Quest'ultima viene immaginata nei luoghi in cui fu vissuta la relazione, che diventano anche i luoghi di una stagione della vita: la giovinezza. Anche in questa lirica, al pari di quelle della sezione *Gli anni*, l'*io* è in attesa di un rinnovamento, che però si concretizza qui nelle forme di un rinnovamento intimo (si vedano i vv. 7-8). Nei due versi in chiusura, sembra emergere una differente concezione del fare poetico rispetto a quanto apparso, ad esempio, in *Varsavia 1944* (vd. cappello introduttivo), a cui viene riconosciuto il ruolo di legare a distanza *io* lirico e personaggio femminile, probabilmente proprio in virtù del potere rievocativo e memoriale insito nella scrittura in versi, ed in particolare in quella elegiaca.

Una poesia, quindi, che riprende il tema elegiaco e amoroso declinandolo in modo tradizionale, sulla falsariga di un classicismo che, nell'economia generale della raccolta, appare come un fase da superare, eticamente ed esteticamente. È questo il filo rosso che unisce i testi della sezione di elegie che si oppone alle altre due sezioni entro cui è incastonata.

METRICA: distici di versi lunghi, spesso esametri barbari o composti (si vedano i vv. 1, 2, 4, 7, 9, 11, formati da un settenario più un ottonario o novenario). In alcuni casi (vv. 3, 5, 8, 10), invece, un endecasillabo è incastonato all'interno di un verso dalla misura più lunga, oppure si tratta di un endecasillabo ipermetro (v. 6); in chiusura, l'ultimo verso è significativamente un endecasillabo *a maggiore* con sinalefe

compagno ucciso, v. 16 (e relativa nota): «E fissano gli amici dai vetri la sera e la neve». *Tintinnano...slitte*: “il cuore si rallegra all’ascolto dei campanelli delle slitte”; il verso è probabile reminiscenza leopardiana (d’altro canto, e lo vedremo in particolare in *Di Porto Civitanova*, Leopardi è con Montale il modello principale della sezione *Elegie*): «E, dalla via corrente, odi lontano | tintinnio di sonagli; il carro stride | del passeggiere che il suo cammin ripiglia. | Si rallegra il core». LEOPARDI, *La quiete dopo la tempesta*, vv. 22-25. L’uso assoluto della preposizione *a* è, invece, tratto tipicamente ermetico (vd. MENGALDO 1991b).

3-6. *Caldo...riposa*: “Il tuo giovane seno, avvolto nella lana e riscaldato dal sole, trova requie dal nostro amore”. *Dunque...giovinezza*: Probabilmente, questi versi alludono ad una fase della relazione successiva a quella descritta nelle *Cinque elegie brevi* (d’altro canto, la data della lirica è successiva a quelle delle poesie precedenti): la donna, infatti, è nei luoghi in cui fu consumato un tempo l’amore (*là, dove al mondo eravamo soli*); quest’ultimo assurge ad emblema di un’intera stagione della vita, la giovinezza, sentita come irrimediabilmente perduta. *Bianchi*: perché innevati; l’aggettivo suggerisce anche un’idea di purezza da collegare alla gioventù dei due protagonisti.

7-8. *Non si crede...insieme*: il verso enuncia la volontà dell’*io* di non recidere il rapporto con la deuteragonista, in nome di un rinnovamento spirituale da attuare congiuntamente. *Tu...bellezza*: l’intreccio tra pronomi personali e aggettivi possessivi è correlativo di quella fusione enunciata nel verso precedente e grazie alla quale i due protagonisti possono scoprirsi *anime nuove*.

9-10. *Così...vita*: i due versi introducono una relazione causa-effetto tra la sofferenza del poeta e il disamore della donna. *Ore avere*: perché prive d’amore. *Giorno lungo*: perché caratterizzato dall’attesa del rinnovamento. *Dove...vita*: “dove obbediente al tuo nuovo sentimento di rinnovamento, tu sei disposta ad immaginare una nuova vita, che non prevede il nostro amore”.

11-12. *Né sai...alle tue dita*: “e non sai che è la mia poesia a far sì che, in questo pomeriggio in cui riemergono i ricordi, tu possa essere presa da un sentimento di serenità”. La chiusura è dedicata ad una riflessione metapoetica. Il soggetto lirico, infatti, solleva il dubbio che sia proprio la poesia che egli va enunciando causa della letizia che coglie la donna nei luoghi della memoria amorosa. Probabilmente, qui si fa riferimento al potere della poesia, in particolare quella elegiaca, di riportare al

presente gli avvenimenti e gli stati emozionali passati. *Pomeriggio antico*: l'aggettivo è da ricondurre ai luoghi in cui è immaginata la deuteragonista: essi, infatti, sono quelli legati alla relazione d'amore con l'*io*, ormai appartenente al passato. *Un nastro...dita*: il verso è costruito attraverso l'accostamento di una metafora e di una sineddoche: il *nastro di velluto* è, infatti, un correlativo della serenità della donna, mentre le *dita* alludono al personaggio nella sua totalità.

Nel 1939 il giovane Fortini ha un incarico come supplente in un Istituto Tecnico di Porto Civitanova nelle Marche (LENZINI 2003 : LXXXVI); qui scrive la poesia omonima, datata appunto 1939 nell'indice di FV46. L'indicazione geografica ha in questa poesia particolare importanza: non solo perché, come già evidenziato, scandisce le tappe di un percorso geografico e spirituale attraverso i paesaggi dell'Italia centrale, ma anche perché in questo caso i luoghi diventano luoghi della letteratura. Siamo, infatti, nelle terre leopardiane per eccellenza, a pochi chilometri da Recanati. Leopardi è uno dei modelli principali della sezione *Elegie*, ma in *Di Porto Civitanova* la presenza leopardiana è talmente marcata da apparire una ripresa ai limiti della parodia.

Diversi critici si sono soffermati su questa poesia proprio in virtù delle palesi reminiscenze leopardiane; in particolare, LONARDI (1990 : 176) ha scorto in questa lirica «l'entrata nel moderno» di Fortini, grazie alla mediazione nello specifico di un testo come *Tramonto della luna*, nella quale il tema predominante è l'estraneità tra mondo e *io*. D'altro canto, in un saggio decisivo per la ricostruzione della sua prassi poetica (*Metrica e biografia*, MB), lo stesso Fortini lega i suoi esordi ad un processo di «derealizzazione», cioè di crisi del rapporto io-mondo, di cui sarebbe emblematico il v. 33 del *Tramonto* leopardiano, citato esplicitamente nel saggio del 1981: «esso a lei veramente è fatto estrano».

Al di là delle singole riprese e dei numerosi calchi, interessa qui sottolineare la generale impostazione del testo secondo i dettami della poetica leopardiana, nonché evidenziare il legame tra le numerose occasioni saggistiche che Fortini dedicò a Leopardi e questa lirica. In tal modo, sarà possibile comprendere al meglio le connessioni tra questa poesia e il modello ottocentesco.

Per quanto riguarda il primo punto, già LENZINI (1999 : 56) notava come l'intera lirica fosse impostata secondo i dettami della poetica "idillica": «il rapporto tra l'io e il paesaggio, in *Di Porto Civitanova*, è tutto mediato da Leopardi, dal Leopardi idillico». Vi troviamo, infatti, il personaggio lirico posto di fronte ad una scena paesaggistica, nella quale egli trova requie dal suo «vaneggiare degli anni»; la percezione degli agenti atmosferici, in particolare attraverso il suono, agisce direttamente sulla psiche del poeta: la «sospensione dell'*hic et nunc* è tutta designata da termini ascrivibili ad una sensibilità uditiva» (PODDA 2008 : 79). Una percezione lirica, e quindi un rapporto con il paesaggio, che ricorda naturalmente *L'infinito* leopardiano, dove non solo il suono, ma anche la sapiente gestione della deissi

(esplicitamente ripresa da Fortini), collaboravano alla costruzione dell'immagine poetica.

Sin dalle prime battute della poesia, lo scarto percepito dal soggetto tra l'*ora* e l'*allora* è la premessa dell'accordo tra il poeta e il paesaggio, sicché i referenti chiamati in causa non sono funzionali ad una descrizione della realtà esterna, ma fungono, piuttosto, da catalizzatori dello stato dell'io. Nel finale l'opposizione tra il soggetto passato e quello presente crea un cortocircuito dialettico, grazie al quale l'io esprime l'esigenza di un cambiamento futuro: come quando bambino il poeta attendeva "bramoso" un raggio di sole all'alba, ora egli attende un elemento di scarto («un cenno / un lume, un volo»), immagine di un cambiamento di stato (la fine dell'estraneità tra soggetto e mondo). Come evidenziato da LENZINI (2008 : 57), la figura del «fanciullo che attende spasmodicamente ("bramoso") il primo raggio di sole è una situazione reiterata e radicata in profondo nella storia dell'io; uno scenario di attesa e di speranza che va a costituire un intimo nucleo simbolico del rapporto tra io e mondo».

Dunque, il testo è intriso di "leopardismo", sia dal punto di vista formale, che tematico-contenutistico. Per comprendere però appieno la portata di questo legame, è necessario ripercorrere brevemente le diverse occasioni leopardiane che costellano la produzione critica di Fortini. Si tratta in particolare dei saggi *La leggenda di Recanati*, pubblicato sul «Politecnico» nel 1946, e *Per il passaggio della gioia*, apparso su «Quaderni piacentini» nel '67 e poi inserito quello stesso anno in *Verifica dei poteri*. Inoltre, due interventi inseriti in *Nuovi saggi italiani* (1987) hanno nuovamente come oggetto temi leopardiani: *Sopra il ritratto di una bella donna* e *La sorella Paolina*. Interessano qui i primi due saggi, non solo perché sono rispettivamente vicini alla prima e seconda edizione di *Foglio di via*, ma anche perché in essi Fortini propone una lettura personale della produzione poetica di Leopardi, in opposizione alle principali letture critiche di quegli anni (BONAVITA 2002 : 317-41). In particolare, in *La leggenda di Recanati* Fortini si scaglia contro l'interpretazione «bianca» di Leopardi, che tendeva a fare del recanatese un anticipatore della «poetica della purezza, della privazione, del silenzio, dell'evocazione pura» e, in definitiva, un rappresentante dell'*art pur l'art*. Siamo, in sostanza, nei dintorni di quella polemica contro l'Ermetismo che caratterizza la maggior parte della produzione critica degli anni giovanili di Fortini.

Nello scritto degli anni Sessanta, invece, al rifiuto dell'ala "bianca" della critica leopardiana, Fortini aggiunge quello dell'interpretazione progressista e marxista. Data la natura della sua ideologia, è inevitabile che Fortini ritenga in parte esatta la lettura condotta dai rappresentanti della critica marxista; tuttavia, l'autore tiene a

precisare che il portato fondamentale della poesia leopardiana è spesso oscurato dall'interpretazione, per così dire, sociologica. Sebbene, infatti, Leopardi sia portatore di un messaggio disperato, secondo Fortini l'avventura formale dei *Canti* è in ultima istanza un *passaggio della gioia*, termine paradossale se lo si immagina associato alla poesia leopardiana. Quest'idea è strettamente legata alla teoria della poesia descritta negli altri saggi inclusi in *Verifica dei poteri*: «la poesia non scherza: essa consente realmente di consumare l'avvenire in effigie, l'iddio *sub specie*, il grano in erba; al limite, di negare l'avvenire stesso, di trasformarlo in eterno»; ciò è reso possibile solo grazie alle “forme” della poesia, che consentono allegoricamente di consumare in anticipo e prefigurare un futuro di «restituzione dell'uomo a sé stesso». È proprio questo, secondo Fortini, il messaggio ultimo della poesia di Leopardi, che restituisce la *gioia* di un futuro possibile alluso dall'armonia delle sue forme.

Dunque, attraversare la poesia leopardiana significa ripercorrere la gioia delle forme: solo queste consentono di consumare quell'avvenire in effigie, che, secondo Fortini, è uno dei compiti della grande poesia. Le reminiscenze da Leopardi saranno molto più rade in futuro; eppure, *Di Porto Civitanova* appare un momento fondativo dell'intera produzione poetica fortiniana: un momento da superare, ma che tuttavia ha il carattere della necessità.

METRICA: metricamente il testo conferma la sua ascendenza leopardiana (come detto, siamo ai confini della parodia). Si tratta infatti di una canzone libera, con strofe irregolari e libera alternanza di endecasillabi e settenari sciolti; l'unica eccezione alle due tipologie di verso è il quinario al v. 17. Abbiamo quindi sei strofe: la prima costituita da due settenari in apertura più quattro endecasillabi (i vv. 4-5 formano un endecasillabo a scalino, novenario più bisillabo con sinalefe tra *volgeva* e *i*) e un settenario finale; la seconda strofa è formata da quattro endecasillabi; la terza da cinque endecasillabi e un quinario in penultima posizione; la quarta strofa da tre endecasillabi più settenario in chiusura con forte enjambement interstrofico tra sostantivo e aggettivo; la quinta, che ha il suo incipit sintattico nella precedente, è formata da due endecasillabi più settenario; infine, la sesta e ultima strofa, che suggella con una comparativa il lungo periodo iniziato nella quarta, è formata da due e tre endecasillabi intermezzati da un settenario. Poche rime; si segnalano in particolare la distanziata 17 *stamani* : 25 *umani* e la rima al mezzo 10 *mare* : 11 *scompare*, rinforzata dall'assonanza negli stessi versi tra *fiato/opaco* e *onde/oltre*.

Qui mi condusse il lungo
Vaneggiare degli anni

FV46 47-48 (datata 1939); PE59 20-21; FV67 39-40; UVS78 31-32; VSc 19.

8-9. *quieta*. || E m'addormenta (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] *quieta*. | E m'addormenta **PE59**

20. non deluso; povero,] non deluso. Povero; **PE59, FV67, UVS78, VSc**

22-23. dell'aria || sibilante] dell'aria | sibilante **PE59, FV67, UVS78, VSc**

29. un cenno (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] un cenno, **PE59**

1-4. *Qui...volgeva*: “Sono giunto qui dopo molti anni di vaneggiamento, che ora lieto, ora triste, ma sempre inutilmente, mi occupava la mente». Al di là dei luoghi testuali precisi, i versi sono intessuti di lemmi leopardiani: “vaneggiare”, “invano”, “fanciullo”, “volgeva” ecc. Inoltre, tipicamente leopardiana la situazione lirica: l'*io* è posto di fronte ad una scena, descritta nei versi successivi, evocata attraverso la finzione di un'enunciazione al presente, introdotta dal deittico *qui*, posto ad apertura di componimento. Grazie a questa costruzione scenica, il soggetto enunciatore può meditare sul proprio passato e sul proprio destino. *Il lungo vaneggiar degli anni*: Cfr. LEOPARDI, *Aspasia*, vv. 103-16: «E sebben pieni | di tedio, alfin dopo il servire e dopo | un lungo vaneggiar, contento abbraccio | senno con libertà». *Mi volgeva*: Cfr. LEOPARDI, *Al Conte Carlo Pepoli*, vv. 110-113: «Ben mille volte | fortunato colui che la caduca | virtù del caro immaginar non perde | per volger d'anni».

4-7. *I tempi...quieta*: Il verso 5 è a scalino per marcare lo scarto con la meditazione dei versi successivi. Difatti, il soggetto riconosce la lontananza del passato, che non duole più, e la letizia dei nuovi *tempi*. *I tormentosi...più*: cfr. LEOPARDI, *Alla sua donna*, vv. 38-40: «E per li poggi, ov'io rimembro e piango | i perduti desiri, e la perdita | speme de' giorni miei»; ma anche *Consalvo*, vv. 94-95: «Morrò contento | del mio destino omai, né più mi dolgo | Ch'aprii le luci al dì». *Nuova...quieta*: “le immagini del mondo mi appaiono ora nuove e serene”. Da notare la costruzione impreziosita dall'anastrofe, con l'aggettivo *quieta* collocato in posizione finale di periodo e verso. Anche per questi versi è possibile individuare una reminiscenza leopardiana: cfr. *La vita solitaria*, vv. 25-26: «Ivi quando il meriggio in ciel si volge, | la sua tranquilla imago il sol dipinge», dove ritornano anche l'uso del deittico ad apertura di verso e il verbo *volgere*.

8-11. *E m'addormenta...nebbie*: “il suono continuo della risacca e del vento sul mare opaco, che oltre l'orizzonte delle nebbie scompare, placa i mie sensi”. La

percezione degli agenti atmosferici incide sui sensi e sulla psiche del soggetto poetico; anche questa è situazione tipicamente leopardiana: la percezione uditiva del vento richiama, infatti, il più celebre componimento della lirica italiana moderna, *L'infinito*. A tal proposito, si veda quanto afferma PODDA (2008 : 79): ««Il vento, sineddoche che sta per tutto ciò che è udibile, è il vero interlocutore dell'io; esso porta il peso doloroso del passato, ad esso ora il monologo ribatte ed oppone la propria resistenza»».

12-17. *E deserta...stamani*: immagine idillica; alle tipiche scene agricole leopardiane, Fortini qui preferisce un'ambientazione marina, sostituendo agricoltori e fabbri con i pescatori. *E deserta è la riva*: cfr. *Le ricordanze*, vv. 141-144, nei quali l'aggettivo *deserta* è ugualmente posto in evidenza ad inizio di verso: «quella finestra, | ond'eri usata favellarmi, e dove | mesto riluce de le stelle il raggio, | è deserta». *Ora...vento*: la forza lamentosa del vento è resa tramite l'allitterazione del nesso *-nt* e i legami delle liquide: «*Ora aLLe aNTeNNe si LameNTa iL veNTo*».

16-30. *A questa...chiami*: “sono ora su questa riva: stanco dei tormenti passati ma non da essi deluso; povero. Ma se mi siedo sul fianco di una barca, riparandomi dal vento e dimenticando i miei affanni e la mia estraneità agli altri uomini, mi sembra di attendere, senza affanni e mestamente, un segnale di speranza, di rinnovamento, come quando fanciullo aspettavo all'alba il primo apparire del sole”. Le tre strofe finali contengono un unico ampio periodo, costruito attraverso l'incastonamento di una comparativa fra le subordinate e la principale. Questa strategia dilaziona il momento di pienezza finale: la sintassi, infatti, è anche un correlativo dell'attesa spasmodica del soggetto. *Ma...chiami*: i tre versi finali alludono alla tipica postura fortiniana di attesa e speranza verso il futuro; nondimeno, per l'ambientazione marina e per tessere lessicali, il modello principale di questa chiusura sembra essere l'*Arsenio* montaliano, vv. 56-60: «e se un gesto ti sfiora, una parola | ti cade accanto, quello è forse, Arsenio, | nell'ora che si scioglie, il cenno d'una | vita strozzata per te sorta, e il vento | la porta con la cenere degli astri». Inoltre, il *lume* e il *volo* richiamano tipici correlativi montaliani, quali il baluginare dei fari e il passaggio alato della Clizia delle *Occasioni*.

Maiano è una località nei dintorni di Firenze, famosa per i suoi giardini (la località appare anche nella *Primavera hitleriana* di Montale, proprio attraverso l'immagine degli «orti»; vedremo a breve l'importanza del poeta ligure per questo componimento). Vi abitava Noventa, quindi è possibile ipotizzare che il giovane Fortini vi si recasse spesso per incontrare colui che in quegli anni era la figura più prossima ad un maestro («G. mi ha chiesto notizie di Giacomo Noventa. Non so dove sia. Ha lasciato la sua villa di Majano e forse è nel Veneto con i figliuoli, la moglie, le poesie e un libro che stava scrivendo da mesi», SV : 22). La poesia è datata 1938 in FV46 (ma 1939 in PE59), fa parte dunque dei testi appartenenti al periodo pre-bellico.

Il componimento è strettamente correlato alla poesia di apertura della prima sezione della raccolta, *La città nemica* (vd. cappello introduttivo): il sintagma del titolo appena citato appare qui, con inversione dell'aggettivo, per ben due volte. Tipica della sezione *Elegie*, emerge in questo testo l'estraneità dell'io con il contesto che lo accoglie: in questa lirica, in particolare, la città di nascita del poeta. A differenza della *Città nemica*, però, il tono elegiaco non si risolve in invettiva contro Firenze e la sua "viltà", ma piuttosto mette in evidenza la condizione di esule in patria del soggetto. La riflessione procede su due binari paralleli: da un lato, la meditazione dell'io è focalizzata sul tempo passato, che, sebbene di primo acchito felice, viene ora riconosciuto come il tempo del «sonno morto»; dall'altro, questa nuova consapevolezza concede al soggetto di prefigurare un tempo di gioia e di fine del rapporto conflittuale col mondo. Si ribadisce, dunque, quanto già incontrato nella precedente *Di Porto Civitanova*, anche se, a differenza di quest'ultima, la condizione di crisi del soggetto è qui imputabile ad un ambiente preciso, alla stasi della Firenze dei «duomi potenti». Tuttavia, a legare strettamente le due liriche è ancora l'impostazione generale del testo: rappresentata al presente («Ora», v. 1), la riflessione del poeta prende le mosse dal paesaggio che ha di fronte, secondo i dettami della *greater romantic lyric*.

Ritroviamo, inoltre, in questo testo la dialettica che muove la maggior parte delle liriche della raccolta, che potremmo anzi dire informare l'intero libro: la dialettica, cioè, tra un momento presente di crisi, un passato di accidia (percepito infatti come stato sonnambolico) e un futuro di riscatto (sempre immaginato, però, come «lontano»)– e si veda a tal proposito la chiusura di questa stessa poesia).

La lirica si apre con una descrizione del paesaggio in cui sono evidenti, al loro primo apparire, i segni della stagione invernale. Quest'ultima, connotata

negativamente e in accordo con lo stato del soggetto, mostra la natura malefica della «nemica città» e del tempo in cui il poeta vi ha speso la propria giovinezza. La seconda strofa apre uno spazio dialogico con un interlocutore che, tuttavia, non può essere identificato con un vero e proprio personaggio; piuttosto, questo dialogo va interpretato come un classico appello del soggetto a sé stesso (DAINO 2007 : 234). Elemento atmosferico che sembra avere un potere sovranaturale, il vento svela la vera natura dei gesti umani: una «fitta ridda» di insignificanti azioni, destinate a disperdersi come gli anni della giovinezza dell'*io* e l'«esile gioia» che li caratterizzava. Nella terza strofa vengono direttamente messi a confronto passato e futuro: l'autunno era stato vissuto come una «promessa», avvertita come speranza di «riposo» dai turbamenti e dalle scissioni del giovane. Nondimeno, nell'ultima strofa, l'avvento dell'inverno mostra la «pena» che abita i «potenti duomi» di Firenze, dove erano trascorsi i felici giorni che, ora, appaiono essere giorni «vili». La presa di coscienza dello scarto tra il prima e il dopo, acquisita grazie ai nuovi occhi con cui l'*io* è in grado di guardare il passato di viltà, viene accolta come parte dell'inveramento della promessa («Forse è il segno promesso»): il personaggio lirico può finalmente incominciare la sua veglia e ascoltare i minimi avvenimenti («il passo») che annunciano un futuro privo di scissioni.

SIMONETTI (2002 : 261) ha notato come in *Di Maiano* molti stilemi, immagini, nonché giri sintattici, siano riconducibili ad una matrice montaliana. A ben vedere, il testo che sembra essere il modello principale per questa lirica è *Eastbourne*. Abbiamo già visto (vd. *Cinque elegie brevi*) come Montale sia uno dei principali modelli per questa sezione; abbiamo inoltre sottolineato come proprio lo stesso Fortini riconobbe in *Eastbourne* uno dei suoi principali modelli meno “superficiali” («*Eastbourne*, per esempio, [...] non mi uscì più dalla memoria meno superficiale», FLS : 29). Il giovane Fortini poteva certamente leggere questa poesia sulla rivista «Letteratura», dove fu pubblicata per la prima volta insieme a *Corrispondenze* nel 1937; una rivista, tra l'altro, nella quale Fortini pubblicò alcuni testi lirici, tra cui proprio i suoi più elegiaci. Gli elementi che legano il testo fortiniano a *Eastbourne* di Montale sono due: la presenza del vento come agente che scuote la normalità dell'accadere quotidiano e la rappresentazione dell'insensatezza dei gesti umani.

Dunque, Montale assurge ancora una volta a modello della sezione elegiaca. Questo dato, come detto, non è secondario, in quanto incide sulla fisionomia di poeta che Fortini costruisce nel passaggio dalla prima alla seconda edizione di *Foglio di via*: nel 1967, eliminando proprio da questa sezione la maggior parte dei testi, il poeta tenderà a staccare il suo esordio da una temperie montaliana e, *latu sensu*, post-simbolista. Tuttavia, bisogna ipotizzare che *Di Maiano* non subisca lo stesso destino,

ad esempio, delle *Cinque elegie brevi*, in virtù del suo valore altamente autobiografico. Strettamente correlata a *La città nemica*, questa poesia esplicita nessi e rimandi narrativi dell'intera raccolta: senza *Di Maiano*, il percorso del soggetto risulterebbe monco.

METRICA: componimento di quattro strofi variabili (5 versi la prima, 8 la seconda, 7 la terza, 8 la quarta), costituite principalmente da endecasillabi regolari. L'eccezione principale e più significativa sono i due endecasillabi ipermetri in cui compare il sintagma «nemica città» (vv. 5 e 25), leggibili anche come tredecasillabi tronchi. Vi sono poi settenari ai vv. 2, 8, 10 e due ottonari che chiudono la lirica. Radi i fenomeni di parallelismo fonico; si segnalano, tuttavia, la triplice rima interna nella prima strofa (1 *fiumi* : 3 *fumi* : 5 *lumi* – con paronomasia tra i primi due sostantivi) che, insieme alla ripetizione anaforica dell'avverbio *ora*, crea una fitta rete di parallelismi in cinque versi; la rima facile, ma particolarmente importante dal punto di vista semantico, tra 23 *pregare* : 26 *vegliare*.

Ora che dai gelati alvei dei fiumi
Ai pascoli deserti salirà
Novembre e ai fumi ultimi delle bàite;
Ora che il vespro eguali invetria i fuochi
Degli astri e i lumi della nemica città. 5

Non pregare per me felici i giorni
Che verranno. Pietà di noi non frena
Il vento che dall'alto
Affanna e serra in fitta ridda i gesti
Umani e sperderà 10
Come faville attimi gli anni, guerra
Alla esile gioia nostra, a quella
Breve ombra che a noi educa amore.

Altre promesse aveva autunno, entro
Chiusi giardini, acque opache, e un'eco 15
Di fonte da ninfèi d'edera. Sempre

Parve e sparve un riposo, un alto e lieve
Regno deluse dove un'ora esistere
Senza rimorso. E presto ciò che avremo
Tanto amato dovremo abbandonare. 20

Viene inverno: una pena antica geme
Dentro i macigni dei duomi potenti.
Forse è il segno promesso – e non pregare
Felici i giorni vili, il sonno morto
Che ora grava la mia nemica città. 25
Tutta la notte si dovrà vegliare
Soli e vicini in ascolto
Del passo ancora lontano.

FV46 49-50 (datata 1938); PE59 22-23 (datata 1939); FV67 40; UVS78 33; VSc 20.

5. città.] città, **PE59**] città] **FV67, UVS78, VSc**

13. Breve ombra che a noi educa amore.] ombra che a noi educa amore breve. **PE59, FV67, UVS78, VSc**

21. Viene inverno: (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] Viene inverno. **PE59**

1-3. *Ora...baite*: i tre versi incipitari descrivono l'arrivo dell'inverno; siamo infatti in novembre e i letti dei fiumi cominciano a gelarsi, mentre il paesaggio umano mostra i primi segni della stagione invernale: i pascoli si svuotano e le baite espellono i fumi dei fuochi accesi per riscaldarsi. Per l'incipit, probabile riferimento a una composizione montaliana: «Or che in fondo un miraggio / di vapori vacilla e si disperde» (MONTALE, *Corrispondenze*, vv. 1-2).

4-5. *Ora...città*: “la luce del tramonto rende simili agli astri del cielo i lumi della città, Firenze”. *Invetria*: nel gioco di riflessi tra luci cittadine e astri, il verbo è coerente con l'ambientazione invernale e suggerisce l'immagine di uno specchio posto tra la città e il cielo.

6-7. *Non pregare...verranno*: l'appello è rivolto dal poeta a sé stesso. Il soggetto è deciso infatti ora a riconoscere il proprio stato, connotato dall'assenza di senso e da un sentimento di estraneità.

8-13. *Il vento che dall'alto...educa amore*: Il vento freddo invernale è l'agente atmosferico che mostra l'insensatezza dei gesti umani e del tempo passato. Qui, è evidente l'influenza montaliana: «Freddo un vento m'investe / ma un guizzo accende i vetri [...] Tutto apparirà vano: anche la forza / che nella sua tenace ganga aggrega / i vivi e i morti, gli alberi e gli scogli / e si svolge da te, per te. La festa / non ha pietà» (MONTALE, OC, *Eastbourne*, vv. 7-8 e 31-35). *Ridda*: antico ballo, qui è usato in senso figurale: movimento caotico di persone e cose. *Faville attimi gli anni*: la continuità del tempo viene trasformata in attimi destinati a non lasciare traccia, come scintille che velocemente scompaiono. *Guerra...nostra*: probabile allusione all'imminente guerra; la poesia fu scritta infatti nel 1938-9. *A quella...amore*: a quell'idea di futuro (*breve ombra*) che fu immaginata grazie all'amore passato.

14-20. *Altre...abbandonare*: in autunno sembrava possibile immaginare un tempo imminente di riposo, cioè di fine dei turbamenti. *Chiusi...d'edera*: le immagini sono probabilmente una descrizione dello scenario paesaggistico di Maiano, frazione vicino Fiesole famosa per le sue cave. Entro termini simili verrà descritta da Montale, qualche anno dopo, nella *Primavera hitleriana* (BU), vv. 4-7: «l'estate imminente sprigiona | ora il gelo notturno che capiva | nelle cave segrete della stagione morta, | negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai». *Sempre...un riposo*: la figura etimologica è probabilmente un calco pascoliano: «Ma quel mio sogno al raggio d'una aurora | nuova m'apparve e sparve in un baleno», PASCOLI, *Tra il dolore e la gioia*, vv. 9-10. *Un regno...rimorso*: il *regno* sta qui ad indicare un diverso stato dell'io. *E...abbandonare*: probabilmente, anche in questi versi è leggibile in filigrana un'allusione al rapido precipitare degli eventi internazionali nel biennio '38-'39 e un presentimento della chiamata alle armi.

23-24. *Viene...potenti*: l'inverno mostra la vacuità delle speranze dell'autunno. *E non pregare | felici i giorni vili*: «Prega per me / allora ch'io discenda altro cammino / [...] ch'io / scenda senza viltà» (MONTALE, OS, *Incontro*, vv. 50-51 e 54-55). *Forse è il segno promesso*: la promessa dell'autunno probabilmente viene adempiuta dal palesarsi della vera natura della città e dello stato dell'io, entrambi avvolti da un sonno morto. Cfr. «È il segno d'un'altr'orbita / [...] quell'istante / è forse, molto atteso, che ti scampi» (MONTALE, OS, *Arsenio*, vv. 12 e 19-20); «cerco il segno |

smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia | da te» (OC, *Lo sai: debbo riperderti*, vv. 10-12). Il tema della promessa diventerà centrale nella stagione finale della poesia fortiniana; basti qui citare i versi conclusivi della poesia *La promessa* (PS, vv. 16-17): «Non so se mette conto ritrovare tra le mie carte | le precise parole della promessa».

26-28. *Tutta...lontano*: i versi conclusivi sono dedicati all'attenzione del soggetto verso il futuro. Quest'ultimo può ora essere atteso con la consapevolezza della vanità dei turbamenti passati. Anche in questo caso, viene nuovamente posta in chiusura l'immagine fortiniana della veglia e dell'attesa, per cui vd. *Per un compagno ucciso* (nota al v. 16). *Passo ancora lontano*: cfr. «quel passo che in sogno si sogna», *Quando*, v. 4 (e relativa nota).

DI PALESTRINA

Datata 1942 in FV46, *Di Palestrina* riprende i motivi della precedente *Di Maiano*. La località cui si fa riferimento nel titolo è la celebre Palestrina nel Lazio, antico borgo nei dintorni di Roma; non è possibile risalire all'occasione e ai motivi per i quali Fortini vi si recò, sebbene molto probabilmente il viaggio sia da addebitare ai primi spostamenti del soldato (si ricordi che Fortini fu chiamato alle armi nel luglio del 1941).

Dunque, ritroviamo in questa poesia un *io* in crisi, posto di fronte a un paesaggio autunnale-invernale con il quale sente un profondo accordo (strofa 1). Tuttavia, il soggetto percepisce il suo stato come "riposo", come momento di stasi e di presa di coscienza (strofa 2), in opposizione al passato di disperazione (strofa 3). I due momenti, passato e presente, trovano una risoluzione nella strofa finale e nel verso di chiusura: il soggetto ha preso coscienza del proprio stato («qui dove so», v. 14), ma non cambia l'esigenza di porsi in attesa di un evento che muti lo stato di cose; la particolarità è data dal fatto che questa disposizione viene ora affrontata con nuova consapevolezza. Nel finale, infatti, il poeta ribadisce la natura scissa del proprio *io* («anima mia contesa», v. 16), ma enuncia anche la volontà di restare fedele alla propria condizione («ti resterò fedele», v. 17). In definitiva, risultano fondamentali in questa breve lirica, da un lato, il momento del riconoscimento di sé, dall'altro, l'enunciazione di una fedeltà a sé stessi da assumere in tutta la sua problematicità. A differenza delle "elegie" precedenti, nelle quali più marcato è lo iato tra lo stato del soggetto passato e quello presente, qui l'*hic et nunc* non è semplicemente l'antitesi dialettica del passato.

Inoltre, il futuro nelle liriche precedenti veniva posto in un avvenire indefinibile e assurgeva a principale chiave risolutiva per la fine dei turbamenti. Qui, invece, la prefigurazione di un futuro di cambiamento risulta meno importante rispetto alla positività del processo di autocoscienza del presente.

La differenza con le altre elegie è evidente anche dal punto di vista formale. La lirica è infatti meno discorsiva e prosastica, caratterizzata dall'essenzializzazione del dettato poetico e dallo scarno montaggio delle immagini paesaggistiche e dei momenti riflessivi. Non è un caso che la poesia si apra con due versetti di descrizione ambientale messi in evidenza dall'uso della sintassi nominale; ugualmente, nella seconda strofa i momenti descrittivi sono racchiusi nei due versetti iniziali formati da una coppia di sostantivi con relativa specificazione climatica. Inoltre, la brevità di versi e strofi dà al testo un movimento a precipitazione, indirizzato verso l'affermazione finale del verso in chiusura e caratterizzato dalla sapiente disposizione

dei momenti descrittivi e riflessivi; si va, infatti, dalle notazioni paesaggistiche della prima strofa, alla dialettica tra paesaggio e stato dell'io nella seconda, fino alle unicamente riflessive terza e quarta strofa.

METRICA: quartine di versi brevi, in maggioranza settenari; vi sono tuttavia alcune eccezioni: quinari (vv. 4, 12,), senari (vv. 5, 6, 9) e un endecasillabo (v. 14). Quest'ultimo è particolarmente significativo dal punto di vista semantico, in quanto in esso sono messi in evidenza i due temi principali: quello della presa di coscienza e quello del ritorno/riconoscimento. Le quattro strofette sono disposte, dal punto di vista degli schemi rimici, a chiasmo: la prima e la quarta, infatti, presentano uno schema a rima incrociata, mentre la seconda e la terza hanno solo i due versi centrali a rima baciata; il primo e il quarto verso sono invece irrelati, come quello in chiusura. Nella seconda strofa, il v. 8 è in quasi rima con i due precedenti (6 *nuvoloso* : 7 *riposo* : 8 *riconosco*). In generale, è importante notare come tutto il componimento sia pervaso da un'insistita ripetizione della vocale *o*, in particolare nelle prime due strofe, non a caso quelle dedicate al parallelismo tra ambiente e stato dell'*io*.

Dalla grata dell'orto
La vite al muro spento.
Tocca una foglia il vento
Al ramo morto.

Vento di novembre 5
Borgo nuvoloso
Questo nostro riposo
Ora lo riconosco.

Fu quando disperai
Senza paura: fu 10
Quando non chiesi più
Nulla al suo nome.

Non piegherà l'attesa
Qui dove so, dove solo ritorno.
Finché duri il mio giorno 15
Anima mia contesa

Ti resterò fedele.

FV46 51 (datata 1942); PE59 32; FV67 41; UVS78 34.

5. novembre (*anche in FV67, UVS78*] novembre, **PE59**)

6. nuvoloso (*anche in FV67, UVS78*)] nuvoloso, **PE59**

10. senza paura:] senza paura; **PE59, FV67, UVS78**

15. giorno (*anche in FV67, UVS78*)] giorno, **PE59**

16. contesa (*anche in FV67, UVS78*)] contesa, **PE59**

1-4. *Dalla grata...spento*: il soggetto vede attraverso la grata un paesaggio invernale; dunque, è la tipica situazione fortiniana di divisione tra interno/esterno: le sbarre della grata sono infatti paragonabili ai vetri delle finestre, che per metonimia alludono al sentimento di estraneità e divisione dal mondo del soggetto. *Spento*: l'aggettivo, associato al *muro*, indica la poca luce di un giorno *nuvoloso* (vd. vv. 5-6). *Tocca...morto*: il vento agita le foglie di un ramo secco.

5-8. *Vento...nuvoloso*: i due versetti specificano con referenti spazio-temporali precisi (*borgo, novembre*) l'ambientazione della lirica. I dati vanno letti come correlativi dell'interiorità del soggetto lirico: in questa prospettiva, va forse interpretato l'uso dello stile nominale, che facilita il montaggio e il parallelismo con i versi meditativi. *Novembre*: la specificazione temporale è identica nella precedente *Di Maiano* («Ora che dai gelati alvei dei fiumi | Ai pascoli deserti salirà | Novembre e ai fumi ultimi delle bàite») e nella successiva *Di Vallecrosia* («è l'ora di entrare nelle case | che suonano vuote, nelle serre dove le reti di novembre | riposano e le falci»). *Questo...riconosco*: se nella precedente *Di Maiano* il riposo dell'*io* era legato all'intermittenza dei turbamenti («Sempre | Parve e sparve un riposo, un alto e lieve | Regno deluse dove un'ora esistere | Senza rimorso»), qui il *riposo* indica uno stato di autocoscienza e dunque di stasi.

9-12. *Fu...nome*: l'uso del passato allude alle tappe del processo di autocoscienza dell'*io*. *Disperai senza paura*: il soggetto ha raggiunto il suo stadio di disperazione più basso, nel quale però la paura è anestetizzata e dunque può esservi coscienza e non turbamento. *Nome*: l'impossibilità di pronunciare il nome è una costante nelle liriche dedicate alla relazione amorosa. L'amata, infatti, non viene mai riconosciuta

esplicitamente attraverso un nome proprio o un *senhal*; questa strategia, oltre ad essere probabilmente un'eredità di tradizione ebraica (vd. *Sulla via di Foligno*), favorisce un'instabile identità del personaggio femminile, che spesso pare sovrapporsi alla personificazione di un valore astratto (*libertà, giustizia* ecc.). Qui, dato il carattere monologico del testo, sembra più pertinente una lettura secondo quest'ultima prospettiva. Cfr. *Di Foligno*: «(Grida, grida una voce | altissimo il suo nome)»; *vice veris*: «m'è rimasto quel nome, che mi scrivo | su quest'aria d'aprile»;

13-17. *Non piegherà l'attesa*: il verbo *piegare* è usato in modo intransitivo e metaforico. Si legga, "l'attesa non avrà una conclusione". *Qui...ritorno*: attraverso le sfere semantiche del *sapere* e del *ritorno* ci si riferisce alla consapevolezza del soggetto del proprio stato. *Giorno*: sineddoche per "vita". *Anima mia contesa*: attraversata, cioè, da diversi sentimenti e stati emozionali. *Ti resterò fedele*: una volta giunta a coscienza l'instabilità della propria condizione, il soggetto può riconoscere la possibilità che in essa stessa vi sia una soluzione alle scissioni dell'*io*.

DI VALLECROSIA

Vallecrosia è un paese ligure situato nei pressi di Ventimiglia. La poesia, come la precedente *Di Palestrina*, è datata 1942, ma fu esclusa da PE59 e da FV67; fu in seguito, nel 1987, inclusa nella raccolta di versi rifiutati (VPD).

Sebbene la datazione sia abbastanza bassa (l'autore, a quest'altezza, era già stato richiamato alle armi), tuttavia non vi sono riferimenti diretti alla guerra, anche se probabilmente il soggiorno ligure è da addebitare agli spostamenti del reggimento di appartenenza (si ricordi l'importante esperienza ligure del 1942, legata alla visione degli effetti dei bombardamenti su Genova – vd. *Italia 1942*).

La lirica è impostata secondo i dettami elegiaci prevalenti nella sezione centrale; oltre alla mediazione tra paesaggio e soggetto lirico, ritorna in questo componimento un *tu* finzionale cui si rivolge il poeta. Sebbene DAINO (2007 : 234) abbia riconosciuto nell'allocutario «la smarrita speranza giovanile», sembra più opportuno sottolineare quanto, in questa poesia, sia mutevole e problematica l'identificazione del destinatario del discorso poetico. Infatti, al suo primo apparire nella seconda strofa, il destinatario pare identificarsi con una figura femminile, non immediatamente sovrapponibile con una personificazione della “speranza”: il rapporto tra *io* e *tu* è incentrato su una relazione amorosa passata, che allude ad un riferimento empirico non direttamente trasfigurabile. Se si considera, però, che già nelle precedenti liriche elegiache la storia d'amore si risolveva nell'attrito tra lo stato passato del personaggio lirico e lo stato presente, con conseguente instaurazione di una dimensione dell'attesa, allora è probabile che il dialogo con il *tu* femminile possa essere interpretato allegoricamente come un appello alla «speranza». Nelle strofe 3 e 4, invece, il *tu* va identificato, grammaticalmente, con l'*ombra* del v. 20, altrimenti risulterebbe arduo riconoscere una linearità sintattica agli enunciati. D'altro canto, non solo gli «amanti» (v. 21) appaiono qui oggetto di riflessione, e quindi non in dialogo, ma la stessa *ombra* sembra preannunciare l'ultima allocuzione del testo nella strofa di chiusura, rivolta (in questo caso in maniera trasparente) all'*autunno*.

La lirica, dunque, è una meditazione su una fase di transizione del soggetto, che trova un corrispettivo nel passaggio stagionale preannunciato nella prima strofa. Quando il poeta ricorda la relazione amorosa, rievoca anche la possibilità di avere un diverso rapporto con il paesaggio (quindi con il *mondo*), non basato su di una conflittualità antitetica. In passato, questo rapporto non conflittuale era reso possibile dalla presenza e dalla mediazione della donna, capace di schiudere «gli orizzonti del mare» al personaggio lirico (seconda strofa). Ma ora che «è tardi», che i due amanti sono lontani (v. 21), l'*io* può solo inabissarsi nella stasi dell'*ombra* (strofa 3) e

dell'*oscuro autunno* (strofa 5), che è sì riparo, ma anche annuncio di *sterilità* e *freddezza*.

Anche per questa lirica bisogna rievocare il nome di Montale. Sebbene il dialogo in absentia faccia pensare ancora una volta alle *Occasioni*, sembra più pertinente per questi versi il modello degli *Ossi di seppia*. Probabilmente, l'influenza della prima raccolta montaliana è dovuta all'ambientazione ligure; non a caso il mare viene ad imporsi come l'elemento che caratterizza e filtra il rapporto triadico tra *io*, personaggio femminile e mondo. Inoltre, i tratti semantici dell'aridità, della sterilità («come è deserto il mare», v. 15) e alcuni elementi paesaggistici tipici degli *Ossi* (le agavi del v. 17) fanno pensare immediatamente alla prima stagione della poesia montaliana.

Infine, l'alternanza di paesaggio marino e paesaggio umano, pioggia e sole, luci e ombre, correlativi delle fasi attraversate dal soggetto, sembrano indicare come testi di riferimento le poesie “tarde” degli *Ossi*, cioè *Incontro* e *Arsenio*, inserite nella seconda edizione dell'opera; ipotesi corroborata dalla ripresa di alcune tessere lessicali.

L'esclusione di *Di Vallecrosia* dalla seconda edizione di *Foglio di via* è in linea con la volontà fortiniana di edulcorare i momenti elegiaci più legati al magistero montaliano, evidenti nella sezione centrale dell'edizione del 1946 (vd. *Cinque elegie brevi* e *Di Maiano*).

METRICA: cinque strofi di versi variabili (la prima costituita da 6 versi; la seconda, dedicata al dialogo con il personaggio femminile, è la più corposa ed è costituita da 11 versi; la terza strofa da 4; la quarta da 5 e l'ultima da 8). Si tratta per lo più di versi lunghi, soprattutto nella prima strofa, dove abbiamo un'alternanza di alessandrini (vv. 1, 2, 4) e versi distesi di difficile scomposizione (vv. 3, 5, quest'ultimo divisibile in senario più novenario). Nelle restanti strofi prevale l'endecasillabo, in alcune occorrenze ipermetro (vv. 19, 20, 21). I vv. 16 e 17 sono versi composti (rispettivamente, settenario+ottonario e doppi settenari); il v. 25 è un settenario semplice, mentre il 26 è un alessandrino con endecasillabo interno; l'ultimo, icastico, verso è un quinario. Benché la lirica abbia in generale un tono piano e discorsivo, si segnalano alcuni fenomeni marcati di parallelismo fonico: nella prima strofa, le assonanze 1 *canne* : 4 *case*, 3 *disabitati* : 6 *falci* (la prima parola in quasi rima con *reti*, v. 5); nella seconda strofa la rima ricca 8 *ancora* : 10 *allora* e la rima facile 9 *me* : 15 *te*; nella terza, la rima ipermetra 18 *cardini* : 21 *tardi*; nella quarta strofa, le rime alternate 22 *viva* : 24 *riva* e 23 *oda* : 25 *s'approda* (quest'ultima inclusiva); nella strofa finale, invece, *Grammondo* del v. 29 richiama il gerundio con

cui si chiudeva la strofa precedente (*errando*, v. 26), mentre *litorale*, *palme* e *lame* ai vv. 27-28 sono in assonanza.

Anche il lampo è fioco. Crepitano le canne
E sulla sabbia è l'orma tranquilla della pioggia.
Chi va per le ghiaie dei greti sotto i troni disabitati
Delle nuvole? È l'ora di entrare nelle case
Che suonano vuote, nelle serre dove le reti 5
Di novembre riposano e le falci.

Qui, altro tempo, eri vicina. L'edera,
La tua compagna, nelle vasche ancora
Pende tranquilla. E tu schiudevi a me
Gli orizzonti del mare, e a un cenno allora 10
Migravano al crepuscolo i tuoi stormi
Sui cori delle schiume, palpitando
I capelli viola sulla fronte
E la veste allo spigolo dell'anca...
Com'è deserto il mare senza di te. 15
Tuonano ai promontori le ondate e sale la nebbia
Sulle agavi sui pini e le rose della Mòrtola.

Ruotano piano gli usci e sopra i cardini
Cigolano, gli atri solcano baleni.
Ombra che il fuoco delle fascine odora 20
Non più sospendi gli amanti cuori: è tardi.

Amara volontà d'essere viva
Per altre vie la spingi ove non oda
Più la paura e il giorno è un'alta riva
Sicura ove s'approda 25
Fuori dei sogni dilatati errando.

Domani sarà chiaro il litorale e le palme
Contro le lame del turchino acute
Sopra il Grammondo. E tu, mio autunno oscuro,
Cadrai, breve riparo. Non sarò 30

Più nulla, non avrò nelle pupille
Che la sterile luce e gli orizzonti
Tuoi e le fredde ultime rose, bianco
Mare d'inverno.

FV46 53-54 (datata 1942); VPD 19-20.

10. del mare,] del mare **VPD**

29. oscuro,] oscuro **VDP**

1-4. *Anche...pioggia*: l'apertura descrive un paesaggio marino; i segni degli agenti atmosferici vanno interpretati come l'arrivo imminente di un temporale (*i lampi* minacciano in lontananza, *l'orma tranquilla* della pioggia indica i primi cenni di rovesci temporaleschi). *Chi va...nuvole*: l'interrogativa introduce la risposta dei vv. successivi, che descrivono il graduale sfollarsi del paesaggio umano di fronte alla minaccia della pioggia; tutta la scena sembra avere come modello l'*Arsenio* montaliano, con la quale condivide non solo l'ambientazione ligure, ma anche la "situazione" climatica. Cfr. *Arsenio*, vv. 17-19: «salso nembo | vorticante, soffiato dal ribelle | elemento alle nubi; fa che il passo | su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi | il viluppo dell'alghe». *Troni disabitati*: la metafora sembra alludere ad una tipica immagine cristiana di gerarchie celesti; in questo contesto, essa va interpretata, da un lato, come assenza nel soggetto poetico di qualsiasi velleità metafisica, dall'altro, come una metonimia che sposta le caratteristiche del paesaggio umano (in fuga dalla pioggia) ad un elemento del paesaggio naturale (*le nuvole*).

4-6. *E' l'ora...falci*: "è l'ora di trovare riparo nelle case, che sono ora vuote, oppure nelle strutture agricole (*le serre*) dove giacciono abbandonati gli strumenti del lavoro (*le reti, le falci*)". *Novembre*: identico riferimento temporale nelle due poesie che precedono (vd. *Di Maiano* e *Di Palestrina*).

7-17: *Qui...Mòrtola*: la seconda strofa è tutta dedicata al dialogo in absentia con il personaggio femminile, incentrato sulla reminiscenza della relazione amorosa e, soprattutto, sul differente rapporto che, grazie alla donna, il soggetto lirico aveva col mondo esterno. *L'edera*: qui la pianta tipica dell'immaginario fortiniano (vd. *E questo è il sonno*) è un correlativo della donna amata, un oggetto a lei associato e

dunque per questo definito *compagna*. *Schiudevi...mare*: la donna mostrava all'*io* la possibilità di vivere in accordo con il mondo della natura. *E a un cenno...anca*: qui la donna appare raffigurata attraverso gesti e tratti che ne evidenziano il suo potere panico; gli *stormi* sono probabilmente metafora per *pensieri*; tuttavia, potrebbe anche leggersi come una rappresentazione dei poteri della donna sulla natura: il *cenno* andrebbe interpretato quasi come un gesto magico che permette agli stormi di migrare sopra i flutti del mare (si ricordi, a tal proposito, l'ambientazione invernale). La testimonianza di un tale potere panico è evidente anche nell'immagine del *palpitare dei capelli*. *Com'è...il mare*: il mondo marino, in assenza della donna, appare come spazio deserto e privo di vita. *Tuonano...Mòrtola*: senza la mediazione della donna, la natura assume i tratti di una potenza minacciosa. Anche in questo caso, il componimento ricalca tipiche situazioni montaliane: cfr. MONTALE, OS, *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, vv. 5-12: «Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua, | dal mare che s'ingrigia. | Un albero di nuvole sull'acqua | cresce, poi crolla come di cinigia. || Assente, come manchi in questa plaga | che ti presente e senza te consuma: | sei lontana e però tutto divaga | dal suo solco, dirupa, spare in bruma». *Agavi*: l'agave è una pianta tipica delle zone marine; ad essa Montale dedicherà un celebre componimento in OS, *L'agave su lo scoglio*. *Mortòla*: frazione di Ventimiglia.

18-21. *Ruotano...baleni*: immagini che descrivono il precipitoso rientrare degli uomini nelle case per la minaccia del temporale; *usci* e *cardini* sono sineddochi per *porte*; i *baleni* provengono dalle luci interne delle case, che scompaiono alla vista per l'immediato rinchiudersi delle porte. *Ombra*: è la penombra serale, che per il suo arrivo divide gli amanti; vi è dunque un'allusione alla lontananza tra il soggetto e la donna. L'*io* si rivolge direttamente alla personificazione dell'ombra stessa. *E' tardi*: inevitabile pensare al celebre passo montaliano: cfr. *Dora Markus*, II: «Ma è tardi, sempre più tardi».

22-26. *Amara...errando*: l'ombra costringe il soggetto a cercare in altri luoghi la possibilità di vivere pienamente il rapporto con il mondo (*Amara volontà d'essere viva | per altre vie la spingi*), dove l'*io* auspica non ci siano più le paure che hanno caratterizzato i turbamenti passati (probabile allusione ai componimenti precedenti). Il giorno che si prepara appare dunque come un approdo sicuro, che permetta al soggetto di rifuggire *i sogni dilatati*, cioè le scissioni dell'interiorità.

27-29. *Domani...Grammondo*: immagini che prefigurano un paesaggio naturale diverso, e dunque un differente stato dell'io. *Grammondo*: monte delle Alpi Marittime, posto al confine tra Francia e Italia.

29-34. *E tu...riparo*: l'autunno nella sezione elegiaca è la stagione parallela alla fase di turbamenti dell'io. Qui il poeta rivolge la propria allocuzione all'*autunno* stesso: difatti, il poeta suggerisce la conclusione della fase narcissica attraverso la dichiarazione di conclusione del ciclo meteorologico. *Breve riparo*: perché nell'autunno avevano preso forma le illusioni di un rapporto non conflittuale con il mondo. *Non...inverno*: la fine dell'autunno significa passaggio all'inverno; dopo la fine del rapporto panico, mediato dal personaggio femminile, il soggetto prefigura una nuova stagione del rapporto io-mondo, caratterizzato innanzitutto dalla sterilità (*sterile luce*) e dalla freddezza (*le fredde rose*). *Le fredde ultime rose*: fiore particolarmente importante nell'*imagery* fortiniana; qui *ultime* allude alla fase conclusiva di rapporto non conflittuale con il mondo, e dunque all'assenza di "letizia" nella nuova stagione dell'io (per il sistema simbolico delle rose nella poesia fortiniana, si veda il cappello introduttivo a *La rosa sepolta*). *Bianco...d'inverno*: il colore *bianco* associato al *mare d'inverno* allude alla freddezza che caratterizza il soggetto nella nuova fase.

SULLA VIA DI FOLIGNO

Foligno è un'importante città dell'Umbria; durante la seconda guerra mondiale fu sede di un aeroporto militare, nonché di caserme, scuole militari e industrie belliche. Fu per questo bombardata pesantemente. È possibile ipotizzare che Fortini vi si recò durante gli spostamenti del suo battaglione. Tuttavia, come in *Di Vallecrosia*, anche qui non abbiamo riferimenti diretti alla guerra, ma siamo ancora entro il contesto elegiaco della seconda sezione. È datata 1942 sia in FV46, che in PE59.

La lirica è la più breve della sezione, ed è caratterizzata da una diversa strategia compositiva. La *brevitas* è infatti messa al servizio di una maggiore icasticità, caratterizzata da un metaforismo di natura surrealista (si vedano gli orologi danzanti al v. 6). Nelle prime due terzine, il poeta riassume quelle che sono state le principali "fasi" del soggetto rappresentato nelle *Elegie*: riposo, rapporto idillico con la natura, percezione della diversità tra tempo della natura e tempo dell'esistenza, e tra passato inautentico e nuova coscienza presente.

Negli ultimi due versetti posti tra parentesi, vi è un momento per così dire euforico, caratterizzato però dalla vaghezza del referente chiamato in causa, interpretabile solo alla luce del percorso sin qui svolto. Come ha sottolineato DALMAS (2006 : 312), tutti i componimenti di *Elegie* sono informati da un profondo sentimento dell'attesa: nelle prime poesie l'atteso è sicuramente un personaggio femminile (di cui, però, non viene mai svelata l'identità), mentre nelle ultime (in particolare, si vedano *Di Palestrina*, *Di Vallecrosia*) l'identificazione del destinatario diventa più vaga e il nome dell'atteso/a più misterioso. In *Sulla via di Foligno*, «l'ambiguità del nome, prima quasi totalmente risolta in senso amoroso, pare connotarsi maggiormente di caratteri religiosi». Il "nome", infatti, prende il sopravvento e pare urlato da tutta la natura. Dunque, possiamo dire che questo breve componimento palesa un'urgenza religiosa latente in tutta la seconda sezione (ma, in generale, in tutta la raccolta), sicché quel sentimento di attesa evidente nelle singole poesie di *Foglio di via* e, potremmo dire, strutturante l'intera raccolta si fa specchio non solo delle attese esistenziali del soggetto lirico, ma anche del complesso intrecciarsi di speranze politico-sociali e turbamenti religiosi, che fanno riferimento alla possibilità di risolvere l'esistenza in un moto che trascenda la pura individualità.

METRICA: due terzine più un distico assonanzato in chiusura (posto tra parentesi); le prime due strofette sono costituite da endecasillabi, mentre il distico da due settenari. Il v. 2 è strutturato tramite la ripetizione dell'assonanza di *i* tonica e *o* atona (*Visto, antico, tristo*), mentre il distico finale suggella con enfasi l'intero

componimento, tramite la ripetizione anaforica del verbo *gridare*, l'associazione in enjambement dell'aggettivo superlativo *altissima* al sostantivo *voce* e l'assonanza tra *nome* e *voce*.

Contento di me stesso: e un'altra volta
Visto i campi, il gioco antico e tristo
Dell'erba nuova, ripeto per nome

E le cose vicine e le lontane,
Chiuse per sempre, gesti che ritornano 5
Come gracili danze d'orologi.

(Grida, grida una voce
Altissima il suo nome).

FV46 55 (datata 1942); PE59 33; FV67 42; UVS78 35; VSc 21.

1. me stesso:] me stesso... **PE59, FV67, UVS78, VSc**
6. d'orologi (*anche in FV67, UVS78, VSc*] di orologi **PE59**
-

1. *Contento di me stesso*: il primo verso sembra suggerire una fase di distensione del soggetto lirico; tuttavia, nei versi successivi anche questa serenità appare immessa in una ricorsività ciclica priva di senso.

2-3. *Il gioco antico e tristo | dell'erba nuova*: attraverso questa immagine il poeta allude alla ciclicità dei tempi della natura, che sono correlativo della ciclicità dei movimenti interiori dell'*io*.

3-5. *Ripeto...lontane*: in questi versi il soggetto fa riferimento alla sua funzione di poeta, che nominando le *cose* del mondo cerca di scovarvi un senso. Invece, l'inciso successivo, *chiuse per sempre*, indica la resistenza che le stesse *cose* oppongono all'*io* e, dunque, l'impossibilità di trovarvi un senso.

5-6. *gesti...d'orologi*: i gesti descritti nelle strofe precedenti vengono associati ad un'immagine dal sapore surrealista, cioè le *danze di orologi*: fuor di metafora, l'io compie atti che, come i movimenti delle lancette degli orologi, nello stesso tempo ciclici e progressivi, scandiscono i tempi della ripetizione dell'esistenza ma anche del suo divenire.

7-8. *Grida...nome*: l'esclamazione finale viene posta tra parentesi perché indica un momento di fuoriuscita dalla ripetizione dell'esistenza; la voce che *grida* il nome sembra avere il carattere di un'epifania mistica, che finalmente rompe la catena del tempo privo di senso. La tangenza con motivi religiosi sembra confermata dalla reticenza sul *nome* dell'entità chiamata in causa: se per collocazione macrotestuale, il sostantivo pare riferirsi al personaggio femminile, tuttavia probabilmente l'allusione va interpretata attraverso una pratica tradizionale ebraica; nelle famiglie ebraiche, infatti, ad ogni bambino viene affidato un «nome segreto» (vd. SCHOLEM 1978 : 39-66), che racchiude in sé le tracce del destino di un individuo. Il grido, dunque, è indice della disperata volontà dell'io di ricerca di un destino che doni pienezza di senso all'esistenza.

TOMBA DI VETULONIA

Datata 1941 in FV46, la poesia fu esclusa sia da PE59, sia da FV67; fu poi inserita nella raccolta di versi rifiutati (VPD), nella quale ha una diversa datazione (1944).

Vetulonia è una frazione del comune di Castiglione della Pescaia, in provincia di Grosseto. Fu un'importante città etrusca, ma probabilmente era già un insediamento fiorente in età villanoviana. È particolarmente famosa per le sue necropoli, dato non secondario per quanto riguarda la nostra lirica: non solo perché proprio una tomba è il soggetto principale del titolo della lirica, ma soprattutto perché in questo testo l'enunciazione è affidata ad un morto.

Simile per impostazione ad alcuni testi raccolti nella terza sezione (*Altri versi*), *Tomba di Vetulonia* riprende una fiorente tradizione antica e moderna, quella dell'appello al viandante da parte di un morto sepolto; il principale modello antico può essere riconosciuto in alcuni componimenti dell'*Antologia Palatina* (in particolare, il VII libro contenente gli epigrammi funebri e, nello specifico, quelli di Leonida di Taranto), mentre in ambito moderno non si può non pensare all'*Antologia di Spoon River* di Lee Masters, raccolta interamente strutturata attraverso questa forma finzionale di allocuzione. In ambito italiano, due possibili modelli hanno forse influito o rappresentato una reminiscenza, due autori che abbiamo visto essere ben presenti nella mente del giovane Fortini: da un lato, naturalmente, il Dante della *Commedia*, in particolare l'immagine del *viator* in dialogo con le anime dell'al di là; dall'altro, per il motivo del "canto dei morti", il Leopardi delle *Operette morali*, e in particolare del *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*.

Proprio questa natura esplicitamente finzionale del testo, nella quale il soggetto poetico non è immediatamente identificabile con l'autore empirico, secondo i dettami della principale linea della lirica moderna (MAZZONI 2005 : 173-83), rende *Tomba di Vetulonia* una tappa *sui generis* della sezione elegiaca. Difatti, l'istanza che era stata dell'*io* nelle poesie precedenti è qui mobile, potendo essere identificata sia con quella della voce proveniente dalla tomba, sia con la descrizione del viandante. Infatti, nelle prime due strofe, lo stato del soggetto riferito dall'anima ha i caratteri della "morte in vita" descritta in molti componimenti di *Foglio di via*, in particolare in quelli in cui più evidente è lo iato tra un passato nichilistico e un presente di speranza (si ripensi, ad esempio, allo stato di sonno e quasi-morte descritto in *E questo è il sonno*). L'iniziale sgomento del viandante, e la sua essenza di "uomo in transito", fanno pensare invece alle fasi dell'*io* in cui più forte è l'urgenza di porsi in attesa di un evento che modifichi lo stato di cose. Tuttavia, la poesia si chiude amaramente dopo i

puntini sospensivi che tacciono le premesse narrative della conclusione: a una morte violenta («poi fu la notte e i compagni / urlarono fra le torce»), segue l'impossibilità di una pacificazione nel dopo-vita («e io sono qui sotto terra / che grido senza più voce»). In definitiva, Fortini ipostatizza le due anime che erano conflittualmente congiunte nell'*io* delle elegie, scindendole in due personaggi fittizi diversi: il morto e il viandante, sebbene il primo sia più vicino all'istanza autoriale, in quanto enunciatore e protagonista della micro-narrazione.

Dunque, bisogna ora chiedersi, data la forte disparità di impostazione tra *Tomba di Vetulonia* e le altre liriche elegiache, quale sia il motivo che ha spinto Fortini ad inserire questo componimento nella seconda sezione. Una spiegazione plausibile può essere quella di "genere": il lamento amoroso elegiaco, infatti, era strettamente legato in origine con la trenodia e col culto dei morti. Fortini recupererebbe, per questo testo, un'accezione per così dire etimologica del genere dell'elegia. Tuttavia, bisogna sottolineare che probabilmente già durante l'allestimento della prima edizione di *Poesia ed errore* (1959), Fortini deve essersi accorto della forte disomogeneità del testo rispetto alla seconda sezione e di una non immediata identificazione dell'*io* dietro le maschere della finzione (più trasparente, ad esempio, appare questo meccanismo nei testi corali della prima sezione), per cui il componimento, escluso nelle riedizioni di *Foglio di via*, viene recuperato solo nel 1987 nella raccolta di *Versi primi e distanti*.

METRICA: cinque strofe polimetre dal numero di versi variabile; le prime due presentano un verso a scalino, corrispondente con l'allocuzione al viandante; la quarta strofa è costituita da un unico verso. I versi sono in maggioranza settenari (14 occorrenze, concentrate soprattutto nella terza strofa) e ottonari (10 occorrenze); più rari novenari (3 occorrenze) ed endecasillabi (9 occorrenze – gli scalini, se associati ai versi precedenti, formano un endecasillabo). Dal punto di vista fonico, si segnalano l'assonanza tra *spenta* e *viandante* (che marca la cesura del primo verso a scalino), le rime 9 *intendi* : 10 *riprendi*, 12 *cammini* : 15 *marini*, 13 *ardendo* : 17 *ridendo*, 19 *distesa* : 21 *rappresa*, la quasi rima interna 22 *solco* : 23 *falco* e quella in chiusura 33 *torce* : 38 *voce*.

Le mie dita di cenere
Non giungono a queste pietre
Dove la notte è stata murata
Non alla mia scure spenta.

O viandante

È questo sasso il confine 5
Che il mio alito lambisce
Senza forza da tanto tempo.
Chiama, liberami da questa
Ombra che mi fa cieco!

Ma tu intendi

Solo il tuo sgomento e già riprendi 10
La via e non m'ascolti.

So dove tu cammini
Come perpetua ardendo
Dall'isole chiomate
Vola ai campi marini 15
L'estate ed i velieri
Solcano le correnti alti ridendo.
Vena la mia veglia il grido
Della lodola altissima distesa
Incontro al sole; precipita 20
Sulla quaglia rappresa
Nel solco del mezzogiorno
Il falco; e parole
Rade odo che sibilano
Le reste riarse. 25

Voi felici, o viventi!

Quando fu che sospeso lo sguardo
Tra le nuvole immobili
E le pinete fiorite
Un giovane scendeva alla marina 30
E sulla fronte una libera gioia

.....

Poi fu la notte e i compagni
Urlarono fra le torce.
Nessuno è venuto a condurmi
Sopra la barca pallida
Che deve raccogliere i morti.
E io sono qui sotto terra
Che grido senza più voce.

35

FV46 57-58 (datata 1941); VPD 21-22 (datata 1944)

10. Solo il tuo sgomento] il tuo solo sgomento **VPD**

1-4. *Le mie...spenta*: nella prima strofa il defunto si presenta come un morto sepolto. *Dita di cenere*: perché soggette alla decomposizione. *Queste pietre*: cioè, le pietre della sepoltura. *La notte è stata murata*: viene qui associata alla notte un'immagine propria del morto, cioè l'essere murati, dunque sepolti. L'inversione serve ad evidenziare l'esclusione del morto dal mondo della vita. *Scure spenta*: qui il termine *scure* sembra da interpretare secondo una metafora grammaticalizzata, cioè come punizione. La morte, quindi, viene riconosciuta dal protagonista come una "punizione oscura", una dannazione. *O viandante*: è la tipica allocuzione di un morto rivolta ad un vivente sconosciuto che attraversa i luoghi di sepoltura, frequentissima negli epigrammi dell'ANTOLOGIA PALATINA e nell'*Antologia di Spoon River* di LEE MASTERS.

5-11. *Sasso*: lapide. *Lambisce senza forza*: paradossalmente, al morto viene riconosciuta una caratteristica tipica dei viventi, cioè la respirazione. In realtà, la specificazione *senza forza* suggerisce la volontà del defunto di fuoriuscire dal suo stato di morte. *Chiama...cieco*: attraverso la possibilità di stabilire un contatto coi vivi, il defunto cerca di fuoriuscire dallo stato di cecità, cioè di oscurità, della morte. *Ma tu...m'ascolti*: il viandante non presta ascolto alle parole dell'anima defunta, ma è solo frastornato dal suo sgomento, cioè dalla paura causata dalla voce del morto. Il vivente viene rappresentato come concentrato esclusivamente sulla propria interiorità, tratto che condivide con l'*io* delle precedenti *Elegie*: rifiuta dunque di conoscere una verità superiore a quella dei propri moti interiori.

12-17. *So dove...ridendo*: “conosco il mondo che tu attraversi, come l’estate che, quando è nella sua acme, si spande dalle isole verdeggianti alle distese marine e come i velieri che creano immagini di letizia quando solcano i mari”.

18-25. *Vena...riarse*: immagini estive e meridiane, oscillanti tra la letizia dell’estate (*l’allodola*) e la crudeltà del mondo naturale (*il falco e la quaglia*); il soggetto, nei vv. 24-25, dichiara la sua estraneità al mondo della vita, che oscilla appunto fra i due poli della serenità e della crudeltà. *Parole rade odo*: probabile reminiscenza dannunziana, data anche l’ambientazione paesaggistica ed estiva: «Su le soglie | del bosco non odo | parole che dici | umane; ma odo | parole più nuove | che parlano gocciole e foglie | lontane (*La pioggia nel pineto*, vv. 1-7). *Rade...riarse*: “di rado ascolto parole (di viventi) attraversare le piante riarse”. *Le reste*: la “resta” è una parte degli organi di alcune piante; dunque qui va interpretato come sineddoche per pianta.

27-31. *Quando...gioia*: in questi versi viene aperta una parentesi narrativa riguardante un giovane, dipinto con i tratti associati all’*io* nella precedente *Di Vallecrosia*, nella quale Fortini narrava di un passato in cui il soggetto poetico non era in conflitto con il mondo. Tuttavia, la parentesi viene interrotta dai classici segnali di reticenza della poesia novecentesca, cioè i puntini, dopo i quali bruscamente viene fornita la conclusione tragica della narrazione. Poiché in quest’ultima il protagonista è l’enunciatore, probabilmente il giovane raffigurato nei vv. 27-31 è lo stesso defunto.

32-38. *Poi...torce*: i due versi descrivono un tragica fine, che sembra alludere ad un evento concitato e violento. *Fu la notte*: da interpretare sia letteralmente, sia metaforicamente: cioè, “fu la morte”. *Nessuno...voce*: gli ultimi versi fanno riferimento ad antiche credenze: i morti che non subivano un adeguato rituale di trapasso, infatti, erano soggetti alla dannazione eterna; per cui l’ultimo verso rappresenta il defunto costretto a gridare senza essere ascoltato, come era apparso in apertura dopo l’allocuzione inascoltata dal viandante.

DELLA SIHLTAL

La lirica è datata 1943 in FV46. Fu esclusa, come la precedente *Tomba di Vetulonia*, sia da PE59 che da FV67; fu poi recuperata nell'edizione di VPD, dove figura con una data leggermente posteriore (1944).

Penultimo testo della sezione, il componimento rappresenta uno spostamento geografico molto importante, sia dal punto di vista spaziale e paesaggistico, sia da quello semantico e biografico. Siamo infatti in Svizzera: la Sihltal è una valle e regione presso la quale è ubicata Adliswil, città a sud di Zurigo, dove l'autore trascorse i suoi mesi in esilio dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. I giorni di spaesamento e fuga successivi all'armistizio sono narrati nell'autobiografia *Sere in Valdossola*, in particolare nella sezione *La guerra a Milano*. Ad Adliswil, l'autore viene accolto nei campi per rifugiati, per poi essere autorizzato il 5 ottobre a trasferirsi a Zurigo, dove trascorre uno dei periodi formativi più importanti della sua vita. Un anno dopo, dalla Svizzera parte per la sua breve esperienza resistenziale in Valdossola (vd. *Valdossola*), ma dopo pochi giorni ritorna a Zurigo: l'esperienza della Repubblica partigiana ha visto la sua conclusione a causa dei rastrellamenti nazi-fascisti (BROGGINI 1999). Dopo la liberazione del 25 aprile, ritorna definitivamente in Italia, a Milano, che diventerà la sua città di residenza fino alla morte.

Siamo, nell'economia generale della raccolta, ad una fase bassa della cronologia del libro. L'autore ha avuto esperienza diretta della guerra, in particolare a Milano, dove era di stanziamento prima dell'armistizio. Le fasi di immedesimazione dialettica con gli altri, descritte nella prima sezione in poesie come *Italia 1942*, sono state attraversate e hanno concesso all'*io* una palingenesi dalla sua giovinezza disperata e nichilista (DAINO 2007 :237). Eppure, fedele alla coerenza dell'*Elegie*, questa *renovatio* non appare qui legata immediatamente alla guerra, ma al percorso interiore del soggetto lirico e, soprattutto, al paesaggio geografico che muta secondo il mutamento della propria evoluzione spirituale. Risalta, infatti, in *Della Sihltal* l'opposizione netta tra i luoghi dei laghi del Nord e quelli fiorentini dell'Arno, opposizione che è anche tra un *io* passato ed un *io* presente.

Nelle prime quattro brevi strofe sono descritti i tratti salienti della condizione decadente e sonnambolica della stagione fiorentina, secondo l'interpretazione *a posteriori* dello stesso poeta. Difatti, nella terza strofetta, vengono elencati i principali tre moventi della crisi dell'*io*: la poesia, una sapienza fallace, l'eroticismo giovanile («Dove creduto le sorde parole / dove sperato la trista sapienza / dove amato le carni sole»). Nelle due strofe centrali, poste tra parentesi e scritte in corsivo,

l'autore si rivolge a un *tu* che rappresenta l'*io* passato, proprio per marcare, attraverso una scissione finzionale, una netta divisione tra il sé attuale e quello precedente. Nelle strofe conclusive, invece, ritorna la voce monologante, che istituisce, tramite più trasparenti indicazioni ambientali, il parallelismo tra tempo dell'interiorità e coordinate spaziali. Se quelle fiorentine erano «notti celesti», ora, invece, nel nord è tempo di attraversare i «sentieri del letargo» (probabile allusione all'esilio); questi, sebbene siano sovrastati da «cieli morti», alludono ad una nuova fase di presa di coscienza.

La dizione della poesia è alta e condotta attraverso l'uso insistito di metaforismi. Come nella liminare *E questo è il sonno*, Fortini utilizza qui un dettato poetico di ascendenza ermetica; paradossalmente, però, questa strategia viene adoperata proprio nel momento in cui si condanna la disposizione interiore del poeta nella fase giovanile, caratterizzata da una estrema individualizzazione e assolutizzazione della lingua poetica. Bisogna dunque considerare *Della Sihltal* una di quelle poesie che più hanno fatto pensare ad una influenza diretta dell'Ermetismo sulla prima fase della produzione poetica fortiniana. Tuttavia, è opportuno sottolineare come, già nella poesia di apertura, la ripresa di modalità ermetiche e post-simboliste venga messa in atto in un'ottica retrospettiva: l'*io* è cosciente della distanza che ormai lo allontana da quella stagione della sua vita, eppure rappresenta questa stessa nuova consapevolezza tramite l'utilizzo di un linguaggio poetico che rispecchia il passato e non il presente. In questo modo, il poeta iscrive una contraddizione non facilmente sanabile tra il piano della forma e quello del contenuto, forse proprio per dimostrare la natura progressiva e dialettica di ogni autentico percorso interiore.

La poesia, come detto, fu in seguito esclusa dalle diverse riedizioni dell'opera. Questo dato è da correlare alla strategia di ripensamento della propria figura intellettuale (più volte rievocata nei cappelli introduttivi precedenti – vd. *Cinque elegie brevi* e *Di Maiano*), attuata da Fortini sulla soglia finale degli anni Sessanta. Non è un caso che proprio una delle poesie dalla più smaccata impostazione ermetica subisca lo stesso destino di quattro delle *Cinque elegie brevi* e di *Di Vallecrosia* (anch'esse più vicinie a quella temperie culturale), per fare spazio a componimenti di argomento resistenziale e bellico, in linea con il ruolo assunto da Fortini all'interno della cultura italiana dal dopoguerra in poi.

METRICA: nove strofe variabili per un totale di 42 versi. Le due strofe centrali, più lunghe, sono evidenziate sia dalle parentesi sia dall'adozione del corsivo. Questa impostazione grafica si giustifica in virtù delle due fasi in cui è suddivisa la poesia: una prima fase, nella quale la voce monologante riflette sul proprio destino; una

seconda fase (evidenziata graficamente) in cui l'*io* si rivolge direttamente al sé stesso passato. Si tratta per lo più di versi lunghi, soprattutto nelle prime strofe, dove sono in maggioranza gli endecasillabi ipermetri e i versi distesi, non sempre leggibili come versi composti. I quindici versi della parentetica sono in maggioranza endecasillabi (10 occorrenze), mentre i versi brevi sparsi in tutto il componimento sono spesso identificabili con settenari e/o ottonari. Diversi fenomeni fonici interessanti: nella prima strofa si segnalano la quasi rima tra 1 *passati* : 2 *segreti* (quest'ultima in rima con *pareti* del primo verso della strofa successiva) e l'anafora ai vv. 1-2 dell'avverbio *quando*; nella seconda strofa, abbiamo la rima interna 5 *santi* : 6 *acanti* (in quasi rima con *spenti*), la ripresa del sostantivo *vento* (v. 7 – tra l'altro, in consonanza con la rima precedente), già apparso nell'ultimo verso della prima strofa, e l'assonanza in chiusura 7 *spoglie* : 8 *rose*; nella terza strofa particolarmente significativa è la ripetizione per ben tre volte del avverbio *dove* associato ad un participio di un verbo con sfumatura ottativa e a un sintagma con sostantivo e aggettivo, che rende, dal punto di vista strutturale, sostanzialmente identici i tre versi; nei due versi successivi, che preludono alla parentetica, abbiamo invece una rima interna tra 12 *fastigi* : 13 *prodigi* e la *geminatio* del verbo «canta», che rafforza l'enunciato iperbolico, non privo di una certa ironia; nelle due strofe in corsivo, invece, sono presenti la rima 14 *affanno* : 17 *inganno*, il legamento tra prima e seconda strofa parentetica attraverso la rima, semanticamente importante, 15 *giovinanza* : 23 *bellezza*, le rime ricche 25 *resta* : 27 *mesta* (in assonanza con *increspa*, v. 21) e, al mezzo e distante, 20 *inverno* : 27 *eterno* (in quasi rima con *Arno*, v. 26), nonché la quasi rima ravvicinata al v. 23 *morti/folti*; collega la sesta e la settima strofa la rima identica con il sostantivo *voce*, mentre si segnalano in chiusura l'interna 33 *vesti* : 34 *celesti*, la rima ricca 36 *laghi* : 37 *vaghi*, la ripetizione del verso 36 e della sua inarcatura (per cui, il sostantivo *laghi*, già evidenziato nella rima precedente, si ripete al v. 40) e la quasi rima interna tra 41 *morti* : 42 *monti*.

E quando questi giorni saranno passati
 Quando ritorneremo
 Un popolo sconosciuto avrà le case
 Il vento sarà re dei nostri luoghi segreti.

Spenti sulle pareti i santi cristofori
 Dagli acanti di pietra
 Migrando le vergini al vento esili spoglie
 Di molto antiche rose.

5

Dove creduto le sorde parole
Dove sperato la trista sapienza 10
Dove amato le carni sole.

Chi abitò questa terra? Dai rotti fastigi un uccello
Canta canta prodigi che non sono mai stati.

*(E in te era vera ogni domanda e l'affanno
Di giovinezza che ora è solo questo 15
Mormorio di demòni ciechi al fondo
Era docile furia era l'inganno
Beato dove le dita custodi
A dare pace immergervi e la fronte.*

*Dove ascolti i rimorsi ora che inverno 20
Ghiaccia i tuoi specchi e increspa
Di ribrezzo le sete stridule? Dove invochi
La tua bellezza ai visi morti folti
Nelle muraglie, che guardano? E di me
Di tuoi capelli solo un'orma resta 25
Inquieta; e parla, là dove Arno era
Eterno nelle sere, quella mesta
Voce che persuadeva a non tornare).*

O voce dei deserti
Acqua del cuore che vai nei silenzi 30
Mai più torneranno per noi
Le vie che animava l'alloro d'aprile
Sui prati le gracili vesti, i passi nel buio
Le notti celesti di glicine fiorentino.

Ora gli abeti portano 35
Una lampada rosa sopra i laghi
Del nord, e noi visiteremo i vaghi
Sentieri del letargo, al cieco palpito

Dei tassi e della terra fonda.

Una lampada rosa sopra i laghi
Del nord, e i cieli morti avranno solchi
Di gelo e i monti corone di ferro.

40

FV46 59-60 (datata 1943); VPD 23-25 (datata 1944).

25. di tuoi capelli] ai tuoi capelli **VPD**

1-4. *E quando...segreti*: l'attacco della lirica ricalca una modalità del primo Fortini più volte incontrata (vd. *E questo è il sonno*, *Quando*, *Varsavia 1944*, *Coro di deportati*, *Valdossola*, *Foglio di via*), con congiunzione testuale, cioè, che tace le premesse del discorso poetico che sta iniziando. *Questi giorni*: riferimento alla guerra e ai mesi di esilio. *Ritorniamo*: in Italia; la lirica, infatti, è costruita sull'opposizione dei luoghi di esilio in Svizzera e quelli fiorentini lasciati all'indomani dello scoppio della guerra. *Popolo sconosciuto*: probabilmente l'aggettivo si riferisce alla necessità di rifondazione di una nuova identità italiana, dopo il Fascismo e la guerra. *Il vento*: come in *Di Maiano*, anche qui il vento sembra essere entità soprannaturale che partecipa del moto di rinnovamento; tuttavia, la prospettiva è mutata: se prima l'agente atmosferico era correlativo di una svolta interiore, qui lo è di uno scenario collettivo. *Segreti*: cioè intimi, luoghi della propria biografia personale.

5-8. *Spenti...pietra*: l'immagine è forse da associare a statue e decorazioni di chiese e duomi fiorentini; i *santi cristofori* alludono infatti alle rappresentazioni statuarie della tradizione cristiana, mentre gli *acanti di pietra* si riferiscono alle decorazioni floreali utilizzate nell'architettura rinascimentale sul modello di quella antica.

9-11. *Dove...sole*: i tre enunciati racchiudono i motivi principali dei turbamenti del giovane, che vengono associati dunque alla stagione fiorentina: la poesia (*le sorde parole*); la conoscenza (*la trista sapienza*, nella quale forse è leggibile anche un riferimento ai tormenti religiosi del giovane Fortini); l'amore (*le carni sole*).

12-13. *Chi...terrà?*: l'interrogativa va riferita all'*io* poetico e dunque interpretata come una domanda che ha per oggetto il sé passato: "chi ero quando abitavo questi luoghi, cioè quando ero a Firenze?". *Dai...stati*: "da quei luoghi provenivano canti prodigiosi che non erano la verità". *Fastigi*: continua la metafora architettonica, essendo i fastigi in senso letterale la parte più alta di un organismo architettonico. *Un uccello*: da interpretare in senso letterale, ma anche metaforicamente come immagine del poeta. *Prodigi...stati*: l'accusa è rivolta sia ai roveli poetici della prima produzione poetica, sia alla temperie ermetica della Firenze degli anni Trenta.

14-19. (*E in te...fronte*): si apre qui, nella parentetica, il dialogo diretto con il sé passato, nel quale si alternano constatazioni sulla sincerità dei propri turbamenti e accuse sulla vanità di quegli stessi roveli interiori. *E...giovinezza*: la richiesta di senso del giovane *io* passato è riconosciuta da quello attuale come sincera (*vera*). *Mormorio...beato*: quegli stessi turbamenti, però, sono riconosciuti anche come "brusio di voci passate", vani (*futili*) e ingannevoli roveli, che non permettevano all'*io* di vedere oltre la propria individuale condizione (*beato*). *dove...fronte*: "immergevi tutto te stesso in questo stato d'inganno".

20-28. *Dove...tornare*: qui l'*io* medita sul presente, comparandolo al passato e ai luoghi che accolsero il giovane inquieto. Il turbamento, infatti, viene ancorato ad un contesto specifico, cioè Firenze (*là dove Arno | era eterno*). *Dove...specchi*: ora, l'inverno delle valli svizzere e, dunque, gli avvenimenti che l'*io* ha attraversato, permettono una più chiara visione al soggetto di sé medesimo (*ghiaccia i tuoi specchi*). *Incespa...stridule*: *le sete stridule* sono un correlativo metaforico della giovinezza nichilista del soggetto, verso la quale quest'ultimo ora prova ribrezzo. *Bellezza*: dietro il sostantivo si cela probabilmente un'allusione all'idea che mezzo e fine della poesia e dell'arte in generale sia la bellezza; non a caso, le *muraglie* del verso successivo sono da identificare con le strutture della città fiorentina. *Visi morti folti*: gli abitanti della città di Firenze, già definiti in *Oscuramento* una *folla di schiavi*; molto probabilmente vi è qui anche una critica del contesto culturale della Firenze anni Trenta. *E di me...inquieta*: degli anni fiorentini, resta solo un'orma, cioè un vago ricordo. *quella...tornare*: cioè, persuadeva a non ritornare non solo nei luoghi della gioventù, ma anche parallelamente in quello stato sonnambolico che caratterizzava l'*io* passato.

29-34. *O voce...fiorentino*: dopo la parentetica, il soggetto ritorna alla meditazione sul presente e sul suo destino di esilio. *O voce...silenzi*: le immagini

descrivono la solitudine dell'io lirico, con associazioni analogiche (*acqua del cuore che vai nei silenzi*) che sembrano rifarsi ad una *koinè* ermetica. *Mai più...fiorentino*: viene qui definitivamente chiusa la prospettiva di un ritorno nella città natale del poeta; dal punto di vista biografico, è significativo che Fortini effettivamente non ritornerà più a Firenze, se non per brevi periodi, ma si stabilirà a Milano, sua città d'adozione. *L'alloro d'aprile, le notti celesti, il glicine* sono tutte immagini preziose che descrivono il contesto decadentistico che accolse il poeta in gioventù; è possibile scorgere nell'*alloro* anche un'allusione alla scena poetica predominante a Firenze in quegli anni.

35-39. *Ora...fonda*: viene qui descritto il paesaggio svizzero, connotato da un ambiente montuoso e dalla presenza di laghi (in particolare, il Lago di Zurigo). Cfr. 1944-1947, UVS, vv. 1-7: «Era la guerra, la notte tremavano | nelle credenze i cristalli al ronzio | dei *Liberators* da ovest verso oriente | o a sud, verso l'Italia. Chi ero io | e tu chi eri? Cominciò così. | Lungo e grigio era il lago di Zurigo | e i tram celesti nell'aria di neve». *Vaghi sentieri del letargo*: nell'immagine del letargo invernale vi è un riferimento all'esilio: si ricordi che Fortini arrivò in Svizzera nel settembre-ottobre 1943. *Tassi*: animali correlativo dell'esilio del soggetto; essi, infatti, sono nel senso comune celebri per le tane profonde scavate per il letargo invernale. *Terra fonda*: l'aggettivo è da correlare alla metafora dei tassi immediatamente precedente; una terra, dunque, profonda come i rifugi dei tassi per il letargo. Tuttavia, nel linguaggio di marina *la fonda* è il tratto di mare dei porti che offre la possibilità di un ancoraggio. Non è improbabile che quindi sia anche questo uno dei significati allusi nell'aggettivo.

40-42. *Una lampada...ferro*: gli ultimi tre versi accennano, sempre attraverso la descrizione paesaggistica, alla non facile esperienza dell'esilio. Nonostante la nuova consapevolezza, il soggetto è cosciente che il "rifugio" nelle terre neutrali della Svizzera è comunque uno stato di estraneità, che però, a differenza di quello fiorentino, viene vissuto collettivamente. Difatti, il sintagma *cieli morti* significa che anche le terre di accoglienza dei rifugiati rappresentano una sospensione della "vita", mentre le *corone di ferro* (ardita metafora per "cime innevate") alludono alla durezza della permanenza in terra straniera.

Datata 1945 in FV46 (ma 1946 in PE59), *vice veris* rappresenta uno dei momenti più alti e riusciti di *Foglio di via*, nel quale le forze in tensione sin qui incontrate trovano un precario equilibrio: «il gelo del passato si risolve nella “limpida luce” del presente, in una figura tutta diurna di resurrezione» (BERARDINELLI 1978: 24).

Il titolo è un sintagma ripreso da un verso di Orazio, che recita: «Solvitur acris hiems grata vice veris et favoni» (*Odi*, I, 4, v. 1: “si dissolve l’aspro inverno con il dolce ritorno della primavera e dello zefiro”). Sin dal titolo, dunque, viene ribadito il forte legame tra stagioni della natura e stagioni dell’io: «il ciclo della natura, secondo una prospettiva che in Fortini si carica di valenze allegoriche, indica una via alla comprensione: del luogo dell’io nel mondo, e del tempo incipiente» (LENZINI 2013 : 116). E tuttavia una netta differenza con le elegie che precedono è la focalizzazione sulla letizia della primavera; infatti, ad assurgere in primo piano in *vice veris* è la gioia epifanica e di rinascita di un nuovo aprile, in opposizione al novembre e all’inverno che dominavano nelle *elegie*.

La mono-strofe di quattordici versi (alludente quindi a un classico sonetto) si sviluppa attraverso una sintassi ampia e distesa, specchio della distensione del soggetto lirico, del nuovo «sguardo» che anch’esso si fa ampio e pacificato. La poesia è divisa in due parti, segnalate dal sintagma posto al v. 8 «Ora conosco», che inaugura il momento di riconoscimento e di verifica della nuova coscienza. Nella prima parte, il poeta percepisce nel ciclo di rinascita della natura una speculare resurrezione della propria interiorità: si staglia in tutta la sua importanza, infatti, il tema della promessa adempiuta, strettamente legato a quello della giustizia. Nuovi colori ha il mondo perché, come è possibile inferire dai passaggi argomentativi, nuovo sguardo ha l’io: «l’elemento elegiaco, e meglio sarebbe dire il quadretto lirico, termina qui la sua funzione di referenziazione dell’io col mondo (di correlativo oggettivo, si potrebbe altrimenti dire), di ancoraggio della sua emotività momentanea all’esteriorità mondana: il movimento è, invece, centrifugo, è dall’io che il mondo è investito di uno sguardo euforico» (PODDA 2008 : 82). Nella seconda parte, invece, la *renovatio* appare strettamente connessa alla «fatica» degli inverni descritti nelle elegie precedenti, opposizione che permette all’io di annunciare il suo nuovo «esistere vivo». Il rapporto amoroso evocato nei quattro versi finali attraverso il tema del *nome* dell’amata (anche questa volta taciuto) si colora di sfumature allegoriche: sembra infatti possibile registrare il definitivo spostamento dal referente erotico, predominante nella sezione che il componimento chiude, ad una più ampia metafora esistenziale; tra l’altro, già nella prima parte il ruolo di mediatrice tra soggetto e

mondo era stato riconosciuto nella *giustizia*, di cui l'amata potrebbe essere allegoria. In definitiva, viene inaugurato qui un modo maturo della poesia fortiniana, nella quale l'io diventa un soggetto interpretante che ha trasformato il proprio destino in una scelta. Sarà questa una postura tipica del soggetto poetico nella produzione in versi successiva a *Foglio di via*.

Vice veris, dunque, segna la fine dell'elegia, il suo «mutarsi in inno», citando un autore modello dell'elegie, Montale. L'importanza di questo componimento è segnalata, ancora una volta, da un *escamotage* grafico, cioè l'adozione del corsivo, che accomuna *vice veris* sia a *E questo è il sonno*, sia all'explicit della seconda edizione del libro, *La gioia avvenire*. Siamo, in definitiva, di fronte ad uno dei testi "strutturanti" *Foglio di via*: la lirica difatti unisce le *Elegie* sia alla sezione *Gli anni*, in quanto rinascita interiore e fuoriuscita dalla guerra tendono a sovrapporsi (e si ricordi quanta importanza avevano *amore* e *giustizia* nell'ultimo componimento della prima sezione, *Manifesto*), sia alla sezione successiva, *Altri versi*, che, aprendosi con la poesia eponima della raccolta, tende a congiungere i turbamenti del giovane poeta a quelli del soldato in guerra.

METRICA: quattordici versi, tutti endecasillabi canonici. La struttura, benché monostrofica, allude ad un archetipico sonetto; ciò è collegato al decoro e alla compostezza classica che media l'epifania di un presente rinnovato. Lo stile è infatti piano, disteso: respiro metrico e sintassi sembrano, attraverso frizioni e inarcature, inseguirsi alla ricerca di un equilibrio perfetto, fino al periodo conclusivo che occupa l'intera seconda parte (da *Ora conosco* a *mia compagna*), strutturato come un *crescendo* e interrotto solo dall'incidentale dei vv. 11-12; il verso conclusivo, invece, sembra finalmente raggiungere il tanto agognato equilibrio. Le rime, che non rispettano uno schema preordinato, pure vengono utilizzate all'interno della dialettica tra libertà discorsiva e compattezza metrico-sintattica: le principali in fine verso sono 6 *fiore* : 7 *colore*, 9 *fatica* : 12 *antica*, 10 *vivo* : 12 *scrivo*; da evidenziare anche l'assonanza in chiusura 13 *cara* : 14 *compagna*; inoltre, tutto il componimento è giocato su un fitto sistema di ripetizioni di nessi sintattici e parole-chiave: si veda la ripetizione dei deittici nei primi versi (*questa/questo*, in fine verso [vv. 1 e 3] e ripreso poi nel mezzo al v. 10), le interrogative strutturate attraverso la ripetizione dell'aggettivo *quanta*, nonché la ripetizione ai vv. 2 e 8 del sostantivo-chiave della lirica (*mondo*).

Mai una primavera come questa
È venuta sul mondo. Certo è un giorno
Da molto tempo a me promesso questo
Dove tutto il mio sguardo si fa eguale
Ai miei confini, riposando: e quanta 5
Calma giustizia nel pensiero è in fiore
Quanta limpida luce orna il colore
Delle ombre del mondo. Ora conosco
Perché mai dagli inverni ove a fatica
Si levò questo esistere mio vivo 10
M'è rimasto quel nome, che mi scrivo
Su quest'aria d'aprile, o sola antica
E perduta e oltre il pianto sempre cara
Immagine d'amore mia compagna.

FV46 61 (datata 1945); PE59 76 (datata 1946); FV67 43 (datata 1944); UVS78 36; VSc 22.

3. promesso (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] promesso, **PE59**
 5. riposando:] riposando; **PE59, FV67, UVS78, VSc**
 6. fiore (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] fiore, **PE59**
 12-13. o sola antica | e perduta (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] o sola antica, | e perduta, **PE59**
 13. cara (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] cara, **PE59**
-

1-2. *Mai...mondo*: l'affermazione iniziale segna lo stacco immediato tra il momento epifanico qui rappresentato e i componimenti immediatamente precedenti. La primavera e l'aprile, evocato alla fine della lirica, sono un chiaro riferimento alla Liberazione; riferimento confermato dalla datazione della poesia in FV46 (1945). In quest'ottica va letta l'ampia prospettiva spaziale, coincidente con il *mondo*, opposta alle varie specificazioni dei titoli delle elegie, che indicavano anche un itinerario dell'*io*. In un poesia di PS, dedicata proprio alla primavera (*Primavera occidentale*), il topos della stagione primaverile come inizio del rinnovamento politico-sociale viene ripreso con simile modulo stilistico: «Mai così è stata in noi definitiva | la

certezza che scelta non c'è più | se non tra minimi eventi, variabile lume | su tetti e insegne colorate. Il senso esiste | e lo conosceranno. Così speriamo», vv. 6-10.

2-3. *Certo...promesso*: il sitagma *giorno promesso* richiama i turbamenti delle *elegie*, nelle quali il soggetto attendeva l'adempimento di una promessa di rinnovamento. Vd. *Di Maiano*: «Altre promesse aveva autunno, entro | chiusi giardini | acque opache, e un'eco | di fonte da ninfei d'edera. [...] Forse è il segno promesso – e non pregare | felici i giorni vili, il sonno morto | che ora grava la mia nemica città».

4-5. *Dove...riposando*: lo sguardo dell'io si fa ampio, non è più concentrato solo su se stesso, come nei precedenti componimenti della sezione centrale. Inoltre, l'*io* giunge finalmente ad uno stadio di riposo, più volte evocato nelle liriche elegiache.

5-8. *Quanta...mondo*: la mente del poeta non è più occupata da pensieri di inquietudine individuale, ma da pensieri di giustizia, specchio della Liberazione. Inoltre, le *ombre del mondo* sono probabilmente una metafora per indicare gli altri uomini; quindi, a differenza della netta opposizione che divideva l'io dagli altri nelle liriche precedenti, qui lo sguardo euforico del soggetto investe il mondo e il presente; tuttavia, come visto nei vv. precedenti, vale anche il moto inverso, in una relazione biunivoca di rinnovamento.

8-10. *Ora conosco*: l'avverbio introduce la riflessione sul processo di autocoscienza dell'*io*, che può in questa generale *renovatio* rivolgersi con serenità ai suoi dolorosi inverni passati. *Dagli inverni*: le stagioni nichiliste descritte nelle precedenti elegie. *Esistere mio vivo*: il sintagma sottolinea quanto in *Foglio di via* gli eventi della Storia abbiano un'immediata ricaduta entro la parabola esistenziale del soggetto poetico.

11-14. *M'è rimasto...compagna*: di quella stagione della mia vita “mi è rimasto il nome, che in quest'aprile di rinnovamento porto con me, di quell'amore ormai passato e nonostante ciò a me sempre caro”. Un calco di questo passo è rappresentato dalla poesia della maturità *Alla stazione di Minsk*, UVS, vv. 27-29: «O da sempre conosciuta | libertà spino di marzo | dunque non m'hai lasciato». *Nome*: anche in questa poesia, l'allusione al personaggio femminile viene resa attraverso il tema del *nome* impronunciabile (vd. *Sulla via di Foligno*). Qui, tuttavia, sembra più stringente la possibilità che dietro questa strategia retorica si celi in realtà un'allegoria di un

valore astratto, in particolare *la giustizia*. *Su quest'aria d'aprile*: probabile reminiscenza da una poesia di Noventa, che lo stesso Fortini tradurrà in OI: «Non credere che tutto sia finito, | ragazzo. Spera, fatti una ragione | della tua pena. Per il nostro cuore | non c'è una primavera sola. Torna | agli anni alti l'aprile, un altro aprile. | Non disperarti oggi»; ma si veda anche la versione originale: «No' angossarte, putèl, spera, | e razona el dolor; | no' ghe xé 'na primavera | sola pa 'l nostro cuor. || Torna a l'età maùra | l'avril...un altro avrìl; | no' 'ver paura, | Ancùò...», NOVENTA, *No' angossarte, putèl, spera...* (*su motivi di Heine*).

ALTRI VERSI

FOGLIO DI VIA

Lirica eponima della raccolta e datata 1944 in FV46 (ma 1943 in PE59), *Foglio di via* contiene in sé le diverse anime del libro. Secondo le parole dello stesso Fortini, tratte dalla *Prefazione 1967* (vd. APPENDICE I), «“il foglio di via” voleva essere la “bassa di passaggio” che nei trasferimenti accompagna il soldato isolato. Non per nulla la poesia con quel titolo è una piccola discesa nell’Ade».

Nella lirica l’io isolato intraprende un viaggio dalla montagna alla valle, da una condizione di solitudine a una di estraniamento fra molti. Il soggetto che parla è però un soldato-poeta: il *foglio di via* è anche il messaggio che questi custodisce per sé e per gli altri; difatti, la lirica è anche una meditazione sulle sorti dell’intellettuale e sulla sua capacità di essere in dialogo con le vittime degli eventi storici: «il testo mobilita negazioni per enfatizzare ed esorcizzare un incontro mancato: quello tra l’intellettuale-poeta [...] e gli altri che non rispondono; una “discesa nel regno delle ombre”, è stato detto: la pena è l’afasia» (SITI 1980b: 177).

È dunque chiara la doppia spinta che caratterizza la volontà dell’io: da un lato discendere fra gli altri per una reale condivisione dei *destini generali*, dall’altro mantenere la distanza necessaria per cogliere e formalizzare il momento di verità che pare svelarsi al singolo individuo quando egli è solo. Siamo quindi nel momento centrale del percorso di palingenesi del soggetto, scisso tra le ragioni di tutti e quelle del poeta. È probabilmente questo il motivo per cui l’autore ha eletto *Foglio di via* a lirica più rappresentativa della raccolta.

Situazioni del tutto simili a quella descritta in questo testo sono leggibili nei due scritti di testimonianza in prosa sulla guerra: il primo, riguardante i mesi di guerra a Milano, dove Fortini fu di stanza dal luglio al settembre 1943 (cioè dalle dimissioni di Mussolini all’armistizio), s’intitola *La guerra a Milano*; il secondo, invece, dedicato all’esperienza della repubblica partigiana in Valdossola, dà il nome al volume che li raccoglie entrambi, *Sere in Valdossola* (SV). Alla fine di *La guerra a Milano*, mentre il soldato Fortini sta attraversando la frontiera per recarsi nella neutrale Svizzera, si legge: «Ho perduto di vista i compagni. Non oso chiamarli e discendo da solo questa costa, che mi costringe a passaggi alpinistici cui sono davvero poco avvezzo. Non so da quanto tempo sto camminando. Eccomi finalmente sulle rive del lago» (SV: 156). *Sere in Valdossola*, invece, si chiude ugualmente con l’attraversamento della frontiera svizzera, ma questa volta con alle spalle l’amara esperienza della fine della repubblica partigiana e dei rastrellamenti nazi-fascisti:

E poche ore più tardi ero in cammino su per pietre e ghiaie, con qualche compagno occasionale. A un cerchio di rocce, oltre gli ultimi abeti, eravamo entrati in una capanna di minatori. [...] Parlavano un dialetto strano e incomprensibile. Mi offrirono una scodella di quella loro minestra. [...] Il sentiero si sparse, cominciammo ad affondare nella neve. Più salivo più vedevo intorno aprirsi il cerchio delle montagne bianche e viola. [...] L'Italia era ormai dietro di me; e io ero solo, con una strana musica di quiete nella mente affaticata, tanto minuscole divenute le figure degli altri che scendevano di pendio in pendio, scancellati dai fumi della neve rosa dal vento lungo le creste di ghiaccio; mentre, volgendosi verso la valle dell'Alto Rodano, ai lampi che incoronavano le nuvole lo sguardo andava scoprendo nuove figure di montagne (SV: 203).

Anche in questi passi ricorrono le principali caratteristiche del nostro componimento: solitudine, incomunicabilità, isotopia spaziale alto/basso, paesaggio invernale. Non è azzardato, quindi, ritenere la lirica una trasposizione poetica di queste esperienze belliche e resistenziali.

Tuttavia, il contenuto profondo non si lascia appiattare sulla semplice trasposizione dell'esperienza vissuta: «Quel che ne risulta è un'impressione fisica di chiusura e distanza, ma insieme di tesa propensione verso qualcosa. Se non è un'impressione di realtà, questa, certo ha a che fare con una *impressione di verità*, talmente evidente da dar forma al discorso: la verità è la storia, la grande Storia che il soggetto può interpretare, rifiutare ma nella quale, volente o nolente, è inscritto» (PODDA 2008 : 84). Il viaggio del soldato-poeta, infatti, si pone come metafora degli atteggiamenti del soggetto verso la storia e gli altri uomini, una metafora da collegare alle tappe del percorso sin qui svolto: chiusa l'analessi delle *Elegie*, si ritorna con *Foglio di via* al tempo di guerra e al tentativo dell'io di superare estraniamento e solitudine. Non è un caso che questa lirica condivida con l'ultimo testo della sezione e del libro, *Coro dell'ultimo atto*, la struttura metrica delle terzine: difatti, i due componimenti sono l'uno il rovescio dell'altro, rappresentando *Coro dell'ultimo atto* il definitivo riconoscimento dell'io negli altri e nella storia (vd. cappello introduttivo).

METRICA: il testo è costituito da dieci versi, suddivisi in tre terzine più un verso isolato in chiusura. Dal punto di vista prosodico, sono tutti versi eccedenti le undici sillabe (tranne i v. 4 e 6 entrambi endecasillabi, il secondo dei quali sdruciolò); la maggior parte possono essere letti come endecasillabi ipermetri: ruotano, infatti, intorno alla misura di dodici/tredici sillabe con accenti di 4^a e 6^a (tranne l'ultimo v. di sedici sillabe, suddivisibile in settenario + ottonario sdruciolò). Una sola rima: 5 *tocca* : 7 *bocca*. Diverse assonanze distribuite all'interno dei versi (2 *poco* : 3 *nuovo*;

Nulla di nuovo: dopo l'analessi delle *elegie*, qui il contesto biografico è quello della guerra. Il riferimento all'assenza di cambiamento va interpretato dunque come un'allusione alla continuità del sentimento di estraneità che caratterizza l'*io* lirico, nonostante l'esperienza della repubblica partigiana. *Quest'altezza*: il lettore è immesso sin dall'inizio nell'isotopia spaziale alto/basso; l'altezza è un correlativo dello stato di meditazione sul proprio destino del soggetto lirico, prima della discesa nella valle, nella quale invece prevarrà il sentimento di estraniamento.

2-3. *Dove...parla*: prima di discendere, il soggetto non è ancora colpito da afasia, ciò che invece emergerà come caratteristica principale nelle terzine seguenti. Probabilmente il *si parla* va riferito, sul piano dell'esperienza biografica, ai pochi compagni che furono con Fortini nei due episodi di attraversamento della frontiera evocati nel cappello introduttivo: la fuga, cioè, verso la neutrale Svizzera dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943; e il ritorno in quello stesso paese dopo l'esperienza resistenziale in Valdossola. *Il vento*: come già in *Di Maiano* e *Della Sihltal*, il vento appare sempre un elemento atmosferico centrale nei momenti di disvelamento della negatività del presente.

4-5. *Dunque...nord*: La seconda terzina si apre con l'inizio della discesa. Quest'ultima appare come un *cammino* necessario, che non può essere evitato: fuor di metafora, il soggetto lirico non può fuoriuscire dal suo stato di estraneità, anzi è costretto ad assumerlo come una condanna. Per l'immagine del giovane soldato pronto a scendere dalla montagna alla guerra della valle è ipotizzabile una reminiscenza della figura del «pupillo della vita» Hans Castrop della *Montagna incantata*, che nell'ultima scena del romanzo è raffigurato in discesa dalle altezze del sanatorio di Davos verso il mattatoio della Prima Guerra Mondiale. Per Fortini lettore di Mann si veda il bel saggio *La selva ironica*, contenuto in DI (93-95). Inoltre, l'immagine del soldato portatore di un messaggio di salvezza (un soldato-poeta) ritornerà in una poesia del 1949 inclusa in PE, intitolata *A metà*: «a metà della strada – quando il comando è lontano | e il foglio scritto è sbiadito di pioggia | e la battaglia è un'eco e la notte precipita | e chi porta il messaggio ha l'affanno del disertore». *Nord*: cioè, la via che porta verso le valli svizzere (vd. *Della Sihltal*).

5-6. *Il sole...degli alberi*: la descrizione ambientale indica un progressivo incupirsi del paesaggio a mano a mano che la discesa procede, correlativo dell'interiorità del poeta. *Il sole non tocca*: probabilmente, da leggere non solo metaforicamente, ma anche letteralmente come indizio della stagione invernale

incipiente. *Rami d'acqua*: è probabile cogliere in quest'immagine un riferimento alle zone di frontiera tra l'Italia e la Svizzera (tra Como e Lugano), ricche di fiumi e laghi, descritte in *Sere in Valdossola*.

7-10. *Dunque...riconoscono*: la terza strofa e l'ultimo verso di chiusura presentano una disposizione a chiasmo: nei vv. 7 e 10 viene riconosciuta la completa afasia che in una *climax* di immagini colpisce la propria *bocca*, poi la *folla* e infine gli *amici*; i vv. 8 e 9, invece, costituiscono un brevissimo intermezzo di notazione contestuale, con descrizione della *valle* e dell'assenza di concordia tra gli uomini, della quale è correlativo l'immagine delle *feste che han spento le lampade*. *Senza parole la bocca*: come già preannunciato nella prima terzina, nel momento in cui il soggetto discende fra gli altri è colto da afasia: l'assenza di comunicazione è il principale segno dell'estraneità dell'io con gli altri. 8. *valle*: probabile riferimento alla valle Sihltal (vd. *Della Sihltal*), nella quale è ubicata Aldswil, la città presso cui era stato istituito il campo d'accoglienza per i rifugiati di guerra e dove Fortini trascorse molti dei suoi mesi d'esilio; tuttavia, vi si può ravvisare anche un'allusione biblica, cioè alla "valle di Giòsafat", che, come nota LENZINI (2013 :119) è il «nome simbolico del luogo nel quale il Signore entra in giudizio con le nazioni, perciò detto anche "valle della decisione", dove decisione allude sia al verdetto finale, sia all'atto della mietitura». *La folla...riconoscono*: nel verso finale, viene riconosciuta un'afasia, per così dire, universale, che non coinvolge cioè solo l'io lirico, ma tutti gli uomini. L'amara conclusione, inoltre, è suggellata da quello che potremmo definire un enunciato paradossale, in quanto gli *amici*, coloro che si definiscono tali in virtù della reciproca conoscenza, non *riconoscono*; quest'ultimo verbo, solitamente adoperato nella forma riflessiva, viene usato in senso assoluto proprio per evidenziare la drammaticità del momento.

LA ROSA SEPOLTA

A partire dallo stato di profondo dissidio del soggetto poetico emerso nella lirica precedente, *La rosa sepolta* emblemizza in un simbolo cristallizzato della letteratura occidentale l'utopia liberatrice che pervade l'intera raccolta.

Siamo di fronte alla personale e collettiva "terra desolata" di Fortini: la poesia è infatti datata 1944 in FV46, dunque cronologicamente è posta al centro degli anni di guerra e d'esilio dell'autore. Come nell'eponima *Foglio di via*, la descrizione del paesaggio umano viene condotta per via di negazione: non vi sono più infatti scene di letizia (rappresentate da *fiori, violini e fiaccole*), ma solo *tenebre* (strofi 1 e 2). Queste ultime preludono all'arrivo di cavalieri «dai grigi mantelli», che sono i principali attori di quella che appare una vera e propria scena apocalittica dal sapore goticeggiante: come disse Calvino, una scena che richiama il «buio graffito delle acqueforti di Dürer» (CALVINO 1995 : 1057). Nel distico successivo, invece, viene ripreso il tema dell'esilio, attraverso l'immagine delle valli (probabile allusione alle valli svizzere), entro le quali discenderanno i cavalieri apocalittici. Sin qui, dunque, uno scenario di distruzione, che sembra premessa ad una amara conclusione disforica. Invece, con un suo tipico modo dialettico, Fortini rovescia questo stato di cose, dando vita ad uno dei versi più belli di *Foglio di via*, che sintetizza i principali valori estetici ed ideologici del libro: «ma il più distrutto destino è libertà» (v. 9). Il secondo verso del distico, che segue i due punti, è una spiegazione per via metaforica dell'enunciato precedente: ogni destino può essere un'immagine di letizia (*la rosa*); tuttavia, esso, per contingenza storica, può essere sottoposto a forze che ne minacciano l'esistenza (*sepolta*). Ciononostante, questo stesso destino potrà divenire un monito per gli uomini futuri, che se ne serviranno per instaurare una nuova società, fondata sul ricordo delle sofferenze passate (*odora eterna la rosa sepolta*). I versi finali, infatti, suggellano questo movimento dialettico tra le coppie oppostive passati/futuri e distruzione/libertà, utilizzando anche in questo caso immagini floreali e di rinascita.

La *Rosa sepolta*, oltre ad essere importante nell'economia generale della prima raccolta, istituisce anche uno dei principali simboli dell'intera poesia fortiniana. La rosa sarà, infatti, il referente metaforico di quel singolarissimo testo che è *La poesia delle rose*: poemetto in ottave che chiude la terza raccolta *Una volta per sempre* e vero e proprio *tour de force* formale. Tuttavia, come hanno mostrato ASOR ROSA (1980 : 21-49) e JACHIA (2010 : 265-87), nelle raccolte della maturità la rosa è un simbolo non immediatamente interpretabile come immagine di letizia, desiderio o sublime, in virtù di quella torsione formale manieristica che caratterizza la fase

avanzata della poesia fortiniana. D'altro canto, è lo stesso Fortini ad affermare in *Astuti come colombe*: «Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile» (VP : 67). All'altezza di *Foglio di via*, invece, il simbolo della rosa sembra rispecchiare una più immediata associazione tra destino e letizia, certo di carattere politico-sociale e non di matrice decadente: «Al gelo o alla neve o al sasso si contrappone spesso un emblema di felicità, di leggerezza o di liberazione: ad esempio l'immagine della rosa.[...] La rosa è la rivoluzione o il desiderio inconscio» (LUPERINI 2007: 19).

METRICA: sei coppie di distici non rimati; i versi sono per lo più lunghi, dall'endecasillabo a versi composti di sedici sillabe. Non sempre essi sono di facile scomposizione: il v. 1 è un settenario più ottonario; il v. 2 un doppio ottonario, mentre il v. 6 è leggibile come novenario più senario. Qualche verso ha una struttura equilibrata come ad esempio i doppi settenari piani al v. 4 e quelli proparossitoni al v. 8. In altri è leggibile in filigrana un endecasillabo (vv. 6 e 11). Tuttavia, il v. 10 è un classico endecasillabo *a minore* (accenti di 4^a e 7^a), nel quale appare il sintagma del titolo. Oltre ad essere evidenziato dalla sua misura prosodica e dall'immagine metaforica, questo verso risulta messo in risalto dalla triplice assonanza *odora, rosa, sepolta*.

Dove ricercheremo noi le corone di fiori

Le musiche dei violini e le fiaccole delle sere

Dove saranno gli ori delle pupille

Le tenebre, le voci – quando traverso il pianto

Discenderanno i cavalieri di grigi mantelli

5

Sui prati senza colore, accennando: e di noi

Dietro quel trotto senza suono per le valli

D'esilio irrevocabili, seguiranno le immagini.

Ma il più distrutto destino è libertà:

Odora eterna la rosa sepolta.

10

Dove splendeva la nostra fedele letizia

Altri ritroverà le corone di fiori.

FV46 67 (datata 1944); PE59 42; FV67 49; UVS78 41; VSc 27.

1. fiori (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] fiori, **PE59**
 2. delle sere (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] delle sere; **PE59**
 3. pupille (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] pupille, **PE59**
 6. accennando:] accennando; **PE59**] accennando. **FV67, UVS78, VSc**
 9. libertà: (*anche in PE59*)] libertà. **FV67, UVS78, VSc**
-

1-2. *Dove...sere*: le tre immagini del primo distico richiamano scene di letizia e serenità; tuttavia, esse sono evocate come spettri di un'assenza: il soggetto collettivo che parla sa che il futuro è caratterizzato dalla privazione di qualsiasi ipotesi di *gioia avvenire*. *Le fiaccole delle sere*: l'immagine è strettamente connessa a quella precedente di *Foglio di via*, v. 9: «Dove le feste han spento tutte le lampade».

3. *Gli ori delle pupille*: probabilmente, la metafora allude alla possibilità di avere uno sguardo nuovo su di un mondo rinnovato. Si ricordi che le *pupille* erano apparse come metonimia dello sguardo già in *Varsavia 1994*, v. 12, sempre associate allo sguardo rinnovato degli uomini futuri: «le mie parole per le pupille dei figli».

4-8. *Le tenebre...immagini*: i versi descrivono una scena apocalittica, nella quale dei cavalieri con mantello (metafora degli eserciti in campo nella seconda guerra mondiale) discendono nelle valli dei popoli. Sicuramente vi è memoria dei quattro cavalieri dell'*Apocalisse* di Giovanni (6,1-8). Tuttavia, come già notava Calvino (vd. cappello introduttivo), qui più che mai sembra effettivamente possibile una reminiscenza della celeberrima xilografia di Albrecht Durer, *I cavalieri dell'Apocalisse*. *Le tenebre, le voci*: i due sostantivi anticipano, attraverso pennellate veloci, la descrizione dell'apocalissi dei vv. successivi. *Grigi mantelli*: non improbabile che dietro il colore dei mantelli vi sia un riferimento alle uniformi militari; si pensi, infatti, che gli ufficiali delle SS erano contraddistinti dall'utilizzo di lunghe uniformi grigie. *Sui prati...suono*: il mondo appare come assenza di qualsiasi percezione della differenza (*colori, suoni*): una terra desolata. *E di noi...immagini*: «l'immagine di noi seguirà quella dei cavalieri»; cioè, al loro passaggio saremo destinati alla desolazione. *Le valli | d'esilio irrevocabili*: il riferimento è, come in

Foglio di via, alla valle Sihltal (vd., inoltre, *Della Sihltal*) nella quale è situata Adliswill, città di accoglienza dei rifugiati di guerra.

9-10. *Ma...sepolta*: attraverso il rovesciamento dialettico tipico del primo Fortini, secondo il quale il dolore esperito potrà tramutarsi in gioia e libertà, ci troviamo di fronte a uno dei distici più belli della poesia fortiniana. L'immagine della *rosa sepolta* si pone in netta antitesi con il paesaggio descritto nei versi precedenti: se lì gli oggetti erano connotati dall'assenza di stimoli per i sensi, specchio di una desolazione universale, qui la *rosa*, benché *sepolta*, emana un profumo *eterno*: fuor di metafora, il destino di distruzione del presente è premessa per l'utopia futura; la persistenza del profumo, infatti, indica proprio la possibilità che il *destino distrutto* venga adempiuto nella società avvenire. Cfr. *Ai poeti giovani*, PE, vv. 1-4: «Noi dunque conosciamo che la rosa è una rosa, | la parola una cosa, il dolore un discorso, | che la voce più sola accorda molte grida, | che ogni cuore ricorda quante anime ha percorso».

Dove...fiori: il distico conclusivo è un'esplicitazione, sempre per via metaforica, dell'immagine della *rosa sepolta*: la letizia ora annichilita sarà un giorno recuperata da altri, cioè da coloro che verranno e adempieranno il nostro destino. *Corone di fiori*: l'ultimo sintagma è posto a specchio con il primo verso, che si chiudeva con la stessa immagine. In questo modo, viene inscritta nel piano delle strutture poetiche quella circolarità temporale che presuppone la prospettiva utopico-sociale di un adempimento futuro del presente.

LETTERA

Datata 1944 (FV46, PE59), *Lettera* rappresenta un accorato messaggio alla figura paterna, cui tra l'altro Fortini dedicò proprio la sua prima raccolta di versi. La nota introduttiva del libro, infatti, recava in calce questa dedica: «Egli [lo stesso Fortini] vuole anche scrivere qui il nome di suo padre, Dino Lattes, con riconoscenza e affetto».

Dino Lattes, avvocato figlio di ebrei livornesi, era iscritto al Partito repubblicano e non prese mai la tessera del Partito fascista: «le sue posizioni nettamente antifasciste, anzi, lo isolarono da buona parte dei parenti e ne impedirono la carriera professionale» (LENZINI 2003 : LXXV). Benché non impartì al figlio un'educazione religiosa, la figura paterna fu per molto tempo nell'immaginario fortiniano legata alla cultura ebraica d'origine. Proprio a causa di quest'ultima, i Lattes subirono diversi episodi di persecuzione, aggravati dal sospetto di antifascismo, che costrinsero Fortini ad abbandonare il cognome paterno per quello materno dopo le leggi antisemite del 1938. Per comprendere però appieno l'ambiguo rapporto con la cultura e l'immagine paterna, sono preziose le parole dello stesso Fortini contenute in *I cani del Sinai*, libro in cui l'autore affronta il problema delle proprie origini ebraiche, dopo le vicende della Guerra dei sei giorni tra Israele e paesi arabi (1967). Si parte, infatti, da una constatazione che nega all'ebraismo il ruolo di cultura formatrice per il giovane Fortini:

Dei motivi che fra i diciassette e i vent'anni venivano facendo di me un antifascista, la condizione di figlio d'un ebreo era stata pochissimo determinante. Allora non avrei saputo dire in quale misura una sorte abbastanza tipica di piccola gente di Livorno – venuta, credo, via Montpellier, dalla Spagna – in traffici e matrimoni con altri sefarditi mediterranei (la nonna era di Tunisi) avesse condotto nei primi anni del secolo mio padre a scegliere una varietà di ideologia borghese democratico-repubblicana, vicina alla massoneria, suppongo, di più evidente moralismo e ascendenze giacobine, nelle forme di Hugo e Carducci [...] Nel ragazzo non vi fu conflitto fra la tradizione paterna e quella [cattolica] materna. Quel che dell'ebraismo poteva toccargli l'immaginazione non era nei riti incomprensibili della sinagoga, dove qualche volta suo padre lo accompagnò. [...] Quella diversità, lo avrebbe inteso più tardi, era politica, di suo padre. Il ragazzo aveva otto, dieci, anni fra il 1925 e il 1929, gli anni che consolidavano il fascismo; suo padre, nel 1925, lo avevano cercato per ammazzarlo e da allora era diventato la pecora grigia della famiglia» (ICS : 414-15).

Dunque, la figura paterna, negli anni giovanili, sembra determinante per gli aspetti politici della formazione del giovane poeta, meno per la cultura ebraica.

D'altro canto, sempre nei *Cani del Sinai*, poche pagine più avanti Fortini collega l'autentica comprensione delle sue origine semitiche al contatto con le comunità ebraiche rifugiate in Svizzera, durante i mesi d'esilio nei campi di accoglienza:

Penso agli ebrei che mi hanno aiutato a capire qualcosa dell'ebraismo. [...] Non avrei capito nulla non fossi vissuto in mezzo ai fuggitivi d'Europa, negli inverni hitleriani, a zappare o pelar patate o lavar piatti, fra linguaggi di ebrei vecchi e giovani di Galizia e Ungheria, di Polonia e Dobrugia, di Olanda o Slovacchia. Li ho ascoltati, in quei due inverni svizzeri: dai canti rituali che salivano dalle cantine d'un edificio trasformato in sinagoga – e il tabernacolo fatto d'assi inchiodate – ed erano i giorni di Kippur, ottobre 1943, alle urla impazzite quando, il 21 di giugno del 1944, arrivò la falsa notizia della morte di Hitler nell'attentato di Stauggenberg. Ho cantato insieme a loro il giorno della liberazione di Parigi, ho scorso con loro in silenzio gli elenchi troppo brevi degli scampati di Theresienstadt (IVI : 427).

Tuttavia, dopo la conversione alla chiesa Valdese, Fortini pare prendere coscienza del fatto che la caratterizzazione principale del suo pensiero (religioso prima, politico poi) sarà un lascito, quasi inconsapevole, dell'ebraismo: la tensione, cioè, a connettere passato e futuro, in una dimensione utopica che richiama direttamente la tensione messianica dell'ebraismo e che molto peso avrà sia sulla sua produzione poetica (già in *Foglio di via*), sia sulla natura peculiare del suo marxismo:

Ero proteso al di là del presente e insieme rivolto ad un passato molto remoto. Mi crescevo nella testa i vizi della speranza e della pietà. Il presente non era che aria, strade, luci, voci: nulla. Ora capisco che quel guardare indietro, in una attitudine di amore e lacrime verso il passato e i trapassati e di tensione e riso tremante per l'avvenire, quel non essere *qui*, era forse segno di reale appartenenza ad una tradizione dell'ebraismo, per quanto l'intelletto la rifiutasse, a me più che dalle letture e dall'ambiente immediato recata dalla condizione reale e grande del tempo, chiuso entro un presente senza senso e come ammutolito e costretto a aprirsi sui due versanti delle cose invisibili (IVI : 433).

Anche in *Lettera* è leggibile in filigrana questa dialettica: ad un passato incarnato dalla figura paterna e fatto soprattutto di un'esistenza d'umiliazione, fa da contraltare il futuro rappresentato dal figlio, che si dirige nel finale verso «le strade bianche di Galilea». Sebbene vi sia questo polo allegorico che permette di leggere le due figure come incarnazioni di passato e futuro, tuttavia nella prima parte il rapporto disegnato tra padre e figlio è fondato sul *pathos* filiale, che rende dunque le due figure umane e concrete; in quest'ottica, va letto il sentimento di pietà che muove l'appello del figlio.

Quest'ultimo si identifica con il padre non per emulare un modello forte, quanto piuttosto per pietà verso una figura vicina a un fratello umiliato. Difatti, una delle principali lezioni di questo rapporto contraddittorio pare essere proprio l'esigenza di riconoscere nella catena familiare non un passaggio di consegne basato sulla virtù, ma la trasmissione di un valore ben più importante: la pietà verso il passato, che sola può mostrare le strade per un futuro che riscatti le umiliazioni subite.

L'importanza della cultura ebraica emerge in due passaggi: ai vv. 11-12, dove, attraverso l'immagine del rabbino "ululante", l'ebraismo appare come sistema di rituali incomprensibili, riscattati solo dalla dimensione familiare e dal legame di morti e viventi (il padre che officia i funerali del proprio padre); e ai vv. 15-16, dove invece la cultura ebraica appare come struttura culturale che oltrepassa la prassi del rito, attraverso una più autentica prospettiva utopica che dà una direzione al tempo storico.

La lirica ha come modello principale un poeta non immediatamente ascrivibile al pantheon degli autori amati da Fortini. Si tratta di Camillo Sbarbaro: in particolare, il testo di riferimento fa parte della serie di liriche dedicata alla figura paterna (*Padre che muori tutti i giorni un poco*) e inserita in *Pianissimo* (1914). Tra l'altro, proprio questa lirica fu antologizzata da Fortini nel profilo dedicato a Sbarbaro nei *Poeti del Novecento* (PN), che dimostra la predilezione per questa fase della produzione sbarbariana. Tra i diversi tratti di ripresa, si segnalano: l'apertura anaforica con l'appello diretto alla figura paterna, la sottolineatura del dissiparsi della vita attraverso l'immagine dello stillicidio dei giorni, il ritratto paterno condotto attraverso una caratterizzazione che lo rende figura apparentemente debole.

Nell'*età espressionista*, come Fortini definisce il primo quindicennio letterario del secolo (PN : 16), i suoi poeti di riferimento sono soprattutto Jahier e Rebora; tuttavia, se in generale la presenza di Sbarbaro nell'opera poetica di Fortini è forse dettata dalla mediazione montaliana, in questo componimento l'esempio dell'autore di *Pianissimo* appare determinante.

METRICA: otto strofe di distici non rimati. Versi per lo più lunghi, mai al di sotto dell'endecasillabo. Quest'ultimo si presenta sia canonicamente (vv. 2, 3, 4,16), sia in versioni ipermetre (1, 4, 5, 8), oppure incastonato all'interno di un alessandrino (vv. 10, 14). I restanti sono versi lunghi composti: doppio settenario il v. 9, settenario più ottonario il v. 7, ottonario più settenario i vv. 11 e 13, novenario più settenario i vv. 12 e 15. I fenomeni di parallelismo fonico, più che sulle rime (di cui si evidenziano in particolare le rime e assonanze indotte dall'uso insistito dei participi passati), sono basati sulle figure di ripetizione lessicale: l'anafora strutturante del

destinatario (*padre*), ripetuta ad apertura dei primi quattro distici per ben cinque volte e due volte in fine di verso (vv. 8 e 12), e i numerosi poliptoti: *giorno per giorno* (v. 1), *aria nell'aria* (v. 3), *vento nel vento* (v. 4), *trema del tuo tremore* (v. 10).

Padre, il mondo ti ha vinto giorno per giorno
Come vincerà me che ti somiglio.

Padre, i tuoi gesti sono aria nell'aria
Come le mie parole vento nel vento.

Padre, ti hanno umiliato tradito spogliato; 5
Nessuno t'ha guardato per aiutarti.

Padre di magre risa, padre di cuore bruciato,
Padre, il più triste dei miei fratelli, padre,

Il tuo figliuolo ancora trema del tuo tremore 10
Come quel giorno d'infanzia di pioggia e paura

Pallido tra gli ululati del rabbino contorto
Perdevi di mano le zolle sulla cassa di tuo padre.

Ma quello che tu non dici devo io dirlo per te
Al trono della luce che consuma i miei giorni.

Per questo è partito tuo figlio: e ora insieme ai compagni 15
Cerca le strade bianche di Galilea.

FV46 69 (datata 1944); PE59 46; FV67 50; UVS78 42; VSc 28.

2. me] me, **PE59, FV67, UVS78, VSc**

3-6. (in **FV67, UVS78 e VSc** questi versi sono stati eliminati)

4. aria] aria, **PE59**

5. umiliato tradito spogliato;] umiliato, tradito, spogliato, **PE59**

9. tremore (*poi anche in FV67, UVS78, VSc*)] tremore, **PE59**

1-8. *Padre...padre*: i quattro distici sono strutturati attraverso l'insistita anafora del destinatario; inoltre, le caratteristiche della figura paterna si rispecchiano nel figlio-mittente: il mondo è in rapporto oppositivo con il padre, così come per il figlio (tra l'altro, proprio l'opposizione con il mondo esterno è uno dei tratti caratterizzanti il soggetto poetico dell'intera raccolta); i gesti del padre sono votati al fallimento (*vento nel vento*), così come le parole del figlio (e qui probabilmente è da leggere anche un riferimento all'attività poetica di quest'ultimo). Cfr. Sbarbaro, *Padre che muori*: «Padre che muori tutti i giorni un poco | e ti scema la mente e più non vedi | con allargati occhi che i tuoi figli | e di te non t'accorgi e non rimpiangi». Per i retroscena biografici legati all'umiliazione paterna, preziose le ricostruzioni dei *Cani del Sinai*: «Quando nel 1939 la legislazione fascista aveva cominciato, in una gran confusione, ad esprimersi, mio padre aveva tentato di farsi "discriminare", come allora si diceva. Era andato volontario nella Prima guerra mondiale? Sì e allora sapesse che la legge fascista prevedeva quella qualità e concedeva di continuare a praticare la professione di avvocato. Aveva finto di non rammentare quante volte aveva preso la parola nei processi politici del periodo 1922-1925, le bastonate subite, il suo arresto per supposta collaborazione al giornale d'opposizione di Gaetano Salvemini, il "Non Mollare". Davanti ai vincitori, s'era tirato in disparte. Non aveva chiesto la tessera. Aveva sperato lo dimenticassero. Per anni il suo "studio legale" era annunciato su di una lastra di marmo verde nella stessa via della "Casa del Fascio", la Federazione fiorentina del Partito. [...] Aveva iscritto suo figlio agli "avanguardisti", fin dal liceo. E come era parso contento quando – riconoscevano dunque che era tanto "intelligente" – lo avevano mandato, il suo figliuolo, ai "Littorali della Cultura e dell'Arte", come si chiamavano certi annui concorsi e dibattiti che le autorità fasciste promuovevano fra gli universitari di tutto il paese. [...] Tutto questo non era servito a nulla. Il passato non era poi troppo lontano, dal 1925 erano trascorsi solo tredici anni, e inutilmente nei mesi dell'inverno 1938-1939 mio padre compilò memoriali per S. E. Bocchini, Capo della Polizia, dove esaltava i propri sentimenti di ossequio al regime. Nulla da fare, era sempre stato un "bigio", come si diceva a Firenze, ossia un antifascista; e, per di più, era ebreo» (ICS : 429-30). *Padre ti hanno...padre*: si veda ancora un passo di ICS, dove emerge anche come per Fortini l'immagine paterna tendesse a divenire con il passare degli anni specchio di sé: «Se mi chiedo chi sia stato mio padre so abbastanza quali inganni si aprano nella domanda e quali divieti di

risposta. Mi sono mai posto la domanda? L'immagine di mio padre ha beneficiato della pietà che si porta ai vecchi e ai morti? Certo la pietà mascherava l'avversione. Era il prolungamento o la radice della autocommiserazione e dell'odio per me stesso. Non c'è nulla che nel ricordo di mio padre io cerchi di identificare come sgradevole, spiacevole, imbarazzante – l'ansietà, la vivacità e mutevolezza, l'improvvisazione, l'assenza di pause interiori e quindi la disperazione biologica – che non mi sia sgradita, che non mi spiaccia e non mi imbarazzi in me stesso – e che uno specchio non illumini passando o una istantanea non fissi. [...] A metà della sua vita, nel 1925, con le paure, le bastonate, il processo fascista, la certezza che la sua debolezza economica e la modestia della sua cultura non gli avrebbero consentito il più decoroso antifascismo dei professori vicino a Salvemini, credo abbia avuto un altro arresto delle sue capacità, spezzandosi la modesta speranza di successi professionali e di qualche benessere». (ICS : 448).

9. *Il tuo figliuolo ancora trema del tuo tremore*: il “tremore” è solitamente in Fortini indizio di tensione e attesa del soggetto poetico (LENZINI 2013 : 105); qui il soggetto coincide invece con l'immagine dell'uomo futuro, in quanto rappresentato come “figlio” che eredita il tremore paterno. Per i risvolti poetici di questo riflesso tra figura paterna debole e figlio, Romano Luperini ha parlato di un «vuoto di una figura paterna verso cui egli [Fortini] manifesta un sentimento oscillante tra disprezzo e pietà. [...] In Fortini c'è l'atteggiamento opposto rispetto a quello di chi è stato frustrato da un padre eccessivamente rispettato; c'è un sentimento di vergogna per lui, per il suo tremore, per la sua mancanza di compostezza e di calma, che lo fa arrossire [...]. La negazione del padre (sino a rifiutarne il cognome, anche se in questa scelta un peso forse determinante l'ebbero ragioni razziali e religiose), [...] l'adesione a una norma costante d'autorepressione e d'interdizione di ogni movimento incompsto o vitalistico sembrano essere necessarie premesse della poesia fortiniana. Ne deriva una volontà di superiorità, di distanziamento [...] una tendenza a porsi in alto [...] per vedere meglio e giudicare insieme presente passato futuro» (LUPERINI 2007 : 18). Notevole la ripresa di questo verso in una delle tipiche imitazioni del fortini maturo, *Da un verso di Corneille*, QM, vv. 7-10: «Penetri per amore, osi in profondo, | tremi in te il mio tremore. || Tremi del mio tremore | per amore mi penetri».

10-12. *Pallido...padre*: viene rievocato in questi versi un ricordo legato all'origine semitica dei Lattes; nella sua prassi rituale, la religione ebraica appare priva di significato (*gli ululati del rabbino*, poi nelle edizioni successive divenuti

urla). Tuttavia, vi è già qui un accenno alla catena di eredità biologiche che diventerà nei versi successivi eredità e adempimento politico. Per quanto riguarda il difficile riconoscimento con l'ebraismo, significativa la consonanza di questo passo con una poesia di QM, *In memoria II*: «Non capisco | che cosa debba volere | fra queste lapidi di ebrei | il nome di mio padre | che è il nome mio | il nome dei padri | il grido della tribù | che volgeva le spalle | alla fossa perché | scarmigliato spirito | l'Iddio Cane | l'Iddio di Abramo | e di Giobbe agguantasse | il pacco d'intestini | nei lini bianchi || e ci lasciasse in pace».

13-14. *Ma quello...per te*: viene qui enunciata la dialettica principale della visione politica fortiniana: gli uomini del futuro, cioè, sono chiamati ad adempiere i gesti di quelli passati, in una continuità che è tensione utopica. Il *trono di luce* che appare nel secondo verso del distico, infatti, non è altro che l'utopia politica che muove il giovane poeta, celata sotto l'immagine delle gerarchie celesti. Per questo passo, e per le sue ricadute ideologiche, cfr. MENGALDO (1996 : 390): «Verificare la propria storia individuale “dal punto di vista della storia universale”: questo, e non è poco, è il compito finale che Fortini assegna alla sua poesia, disposto a tutti i rischi del caso. Uno dei quali è certamente quello di enfatizzare il proprio ruolo di testimone storico e di “parlante per altri” (si veda subito, in *Lettera*: “Ma quello che tu non dici devo dirlo io per te”), accentuando il parallelismo fra i propri destini e quelli generali. Posizione che notoriamente si complica in Fortini di forti armoniche religiose – ma è merito dell'ideologo quello di aver sempre razionalizzato questo aspetto della propria personalità e cultura, insistendo senza paura sulle analogie fra l'attesa ebraico-cristiana della liberazione e l'utopia del socialismo».

15-16. *Per questo...Galilea*: il finale è dedicato all'immagine di un figlio in cerca della terra promessa, rappresentato però in questa erranza non in solitudine, ma in compagnia di sodali e “compagni”; dunque, il passo va interpretato come un correlativo della ricerca politico-sociale del poeta, raffigurata attraverso immagini religiose proprio per sintetizzare quell'adempimento del passato cui devono tendere gli uomini, i “figli”, del futuro. L'immagine delle terre ebraico-cristiane come metafora dell'utopia politica ritornerà anche negli anni maturi: in particolare, si veda *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*, PS, vv. 12-14: «Quanto sei bella, giglio di Saron, | Gerusalemme che ci avrai raccolti | quanto lucente la tua inesistenza».

SONETTO

Insieme alla poesia successiva (*Strofe*), *Sonetto* presenta un titolo di pura referenzialità metrica: prassi di intitolazione che molta importanza avrà nella produzione matura, strettamente connessa al manierismo formale e al peso allegorico che Fortini riconosceva nelle stratificazioni tradizionali.

Il componimento è datato 1944 (FV46, PE59) ed è connesso alla lirica precedente *Lettera*: se lì attraverso la figura paterna erano oggetto della poesia le origini ebraiche dell'autore, qui materia del poetabile sono i campi di sterminio nazisti. Conferma questa lettura la tragica epigrafe inserita nella prima edizione di *Poesia ed errore* (PE59), tratta *Dal diario di una dodicenne polacca* e datata anch'essa 1944: «Non avevo tanta paura della morte quanto del fatto che i bambini non venivano fucilati ma sepolti vivi. Alcuni pregavano per la grazia di un colpo ben centrato. Altri cantavano i canti di Israele. La mamma cercava di calmarmi e prometteva che mi avrebbe coperto gli occhi, quando avessero cominciato a sparare. Mi calmai e cominciai a cantare...».

Siamo di fronte ad una lingua che, tentando di dire la tragedia dei campi di concentramento, abbandona il piano dell'esperienza concreta per ricorrere ad astrazione e metafora, al fine di formalizzare un contenuto prossimo all'indicibilità. Pochi anni dopo, infatti, Adorno pronuncerà il celebre verdetto: ««La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere poesie oggi». (ADORNO 1972 : 3-22). Se il filosofo tedesco ridimensionerà in seguito la portata di quest'affermazione, non è superfluo ricordare che il problema della "poesia dopo Auschwitz" sarà centrale in molti dei maggiori poeti del secondo Novecento, in particolare per quelli di origini ebraiche. Paradigmatico il caso di Paul Celan; ma, in Italia, basti pensare alle poesie di Vittorio Sereni dedicate al ricordo dell'olocausto.

Molti critici, primo fra i quali Mengaldo («Evidentemente Fortini non può essere insensibile al divieto adorniano di scriver poesia dopo Auschwitz», MENGALDO 1996 : 411; ma si veda ora anche LORENZINI-COLANGELO 2013), hanno riconosciuto che in Fortini è fondante la dialettica tra cultura e barbarie, umano e inumano, disvelata dagli eventi dei campi di concentramento nazisti; fondante soprattutto per la poesia. D'altro canto, era stato lo stesso Fortini a dichiarare quali erano stati gli eventi che avevano condizionato l'esperienza e la cultura della sua generazione: ««i fatti decisivi per la *nostra* cultura erano stati l'universo dei campi di concentramento, l'arma atomica,

i processi sovietici» (DI : 14). Nondimeno, in sede teorica Fortini si rifiuterà sempre di riconoscere nell'orrore dei campi di concentramento un male assoluto, «un *unicum* nella storia umana (ICS : 1682). Per lui, i *lager* sono solo l'ultimo anello di una catena di atrocità che costella la storia degli uomini, non da ricondurre ad un'ontologia del male ma a categorie politiche:

Evocare i macelli nazisti equivale a chiederne una chiave, una interpretazione. Occorre appena aggiungere che si rifiutano fin da subito tanto l'interpretazione cristiana (“il segno di elezione”) quanto quella umanistico-liberale (“il delirio del totalitarismo”). Quel senso era: di aver riassunto, nella posizione di vittime e in una incredibile concentrazione di tempo e ferocia, tutte le forme di dominio e violenza dell'uomo sull'uomo proprie dell'età moderna; di aver riprodotto ad uso di una sola generazione umana quel che diluito nel tempo, nello spazio, nella abitudine e nella insensibilità, le classi subalterne europee e le popolazioni colonizzate avevano subito come diniego di esistenza e di storia, come alienazione reificazione annichilimento (ICS : 440).

Ma, all'altezza di *Foglio di via*, come viene reso poeticamente il crogiolo di problematiche suscitato dai *lager* nazisti? Abbiamo detto, una lingua che lavora per via di metafora: in particolare, è significativo che fungano da *vehicle* metaforico immagini bibliche di apocalissi (le due quartine e la prima terzina), nonché immagini sacre tratte da religioni antiche (l'apparizione di Anubi, dio egiziano dei morti, in chiusura). Dunque, a differenza del duro attacco contenuto nei *Cani del Sinai* contro coloro che avevano inscritto lo sterminio nazista sotto l'egida del “sacro”, Fortini pare qui utilizzare, almeno sulla superficie figurale, proprio quegli strumenti che tenderebbero a sacralizzare il male.

Nelle ultime terzine, le vittime e gli scampati («gli ultimi, i vivi», v. 11) appaiono figure simili ad un coro, stretto nella fratellanza del dolore e incamminato verso una libertà di riscatto, rappresentata dal canto liberatorio. Ma non è dato specificare ulteriormente, sul piano del contenuto, se vi è in questi versi un riferimento politico esplicito. Difatti, non è sul piano dei significati solamente che va cercata la chiave di lettura del testo. Quest'ultima giace nel rapporto tra un contenuto prossimo all'indicibilità e una forma classica, di equilibrio e armonia, quale il sonetto: «il metro ha la stessa funzione dei richiami culti, è lo schermo letterario che permette di introdurre la ragione, frenando la partecipazione affettiva troppo violenta, rendendo pronunciabili cose impronunciabili. Si può parlare, in una situazione del genere, solo aggrappandosi alla tradizione» (MARAZZINI 1981 : 203).

È la forma-sonetto, seppure prossima a sfaldarsi, che permette di testimoniare degli eccidi: «è la Letteratura stessa, evocata per mezzo di uno dei suoi massimi

simboli, il sonetto appunto, a fornire la voce più appropriata per una presa di posizione di forte carattere etico nei confronti dell'extratesto» (PASTORE 1996 : 136).

Questo che abbiamo appena descritto è un modo maturo della poesia fortiniana, che andrà sempre più complicandosi con il passare degli anni, fino a ripresentarsi in forme non molto dissimili da *Sonetto* nell'ultima raccolta pubblicata in vita, *Composita solvantur*, nella quale le *Canzonette del golfo* riprendono il cozzo tra orrori della storia e forme classiche straniate. Questa prassi metrica tende a caricare le "forme" di valori allusivi e allegorici, poiché «il metro in quanto istituto estrinseco tutela l'oggettività, che si potrà anche declinare, a norma del Fortini critico, in termini di socialità, come "forma" di una presenza "collettiva"» (COLUSSI 2006 : 98). L'universo dei campi di sterminio, dunque, può essere trasceso e trasformato in monito collettivo solo se tradotto in forme classiche, poiché queste hanno la possibilità di prefigurare allegoricamente una società futura che riscatti la barbarie.

METRICA: Sonetto dallo schema rimico ABAB BABA CDE CDE. L'inversione delle rime nelle quartine parrebbe essere insolita; tuttavia, potrebbe essere anche un recupero raffinato da Petrarca (sonetto CCLXXIX) o da Foscolo (*Solcata ho la fronte e Perché taccia*). Più insolite appaiono le misure prosodiche di alcuni versi: il v. 1 è, infatti, un alessandrino con emistichio tronco, mentre il 7, ugualmente alessandrino, ha il primo emistichio sdrucchiolo. Il v. 12 è sempre un alessandrino ma è formato da un emistichio non canonico, cioè un ottonario. Il v. 8, invece, risulta endecasillabo solo se si considera *buio* un monosillabo, mentre l'11 può essere scansionato come un dodecasillabo, strettamente collegato all'endecasillabo e in linea con una pratica ben diffusa nella poesia novecentesca («del resto l'equivalenza dodecasillabo-endecasillabo appartiene alla tradizione montaliana», MARAZZINI 1980 : 203). L'ultimo verso presenta un disarmonico accento di 5^a, probabilmente da addebitare alla messa in rilievo dell'apparizione straniante del dio egizio.

Sempre dunque così gemeranno le porte
Divaricate in pianto. Rotano eterni i fumi
Dei roghi e giù s'ingorga la coorte
D'uomini scimmie, di femmine implumi.

Con loro, amici! Sono questi i fiumi
Da cui credemmo salvare la sorte.
Ma se le torce stridono e vacillano i lumi

5

Qualcuno dentro il buio canta più forte.

Non la battaglia bianca d'arcangeli cristiani

Clama l'inno che tu alla notte rubi

10

Sempre più cieca; ma noi, gli ultimi, i vivi.

A coro alto scendiamo, le mani strette alle mani

Intrepidi, le grotte vane: Anùbi

Enorme erra, testa di cane, ai trivi.

FV46 71 (datata 1944); PE59 45; FV67 51; UVS78 43.

EPIGRAFE: *assente in FV46; in PE59*: «Non avevo tanta paura della morte quanto del fatto che i bambini non venivano fucilati ma sepolti vivi. Alcuni pregavano per la grazia di un colpo ben centrato. Altri cantavano i canti d'Israele. La mamma cercava di calmarmi e prometteva che mi avrebbe coperto gli occhi, quando avessero cominciato a sparare. Mi calmai e cominciai a cantare... ('Dal diario di una dodicenne polacca, 1944)». *In FV67, UVS78 la citazione è scorciata, parte da Alcuni e si conclude con Israele.*

6. da cui credemmo salvare la sorte (*anche in PE59, FV67*)] dove l'errore nostro ha la sua sorte **UVS78**

13. intrepidi, le grotte vane:] e non vinti, le grotte vane; **PE59**] e non vinti, le grotte vane: **FV67, UVS78**

1-4. *Sempre...implumi*: la prima quartina immette il lettore nella rappresentazione infernale dei campi di concentramento; tale rappresentazione è condotta non attraverso immagini generiche, ma con dettagliati referenti tipici della tradizione figurativa degli inferi: porte che si spalancano di fronte agli avventori della città infernale; roghi sparsi che emanano fumi, entro i quali si muovono demoni e dannati. *Gemeranno le porte | divaricate in pianto*: l'associazione analogica del pianto al rumore della porta infernale dipinge il campo di sterminio come un luogo di dannazione; i pianti dei dannati, infatti, diventano tutt'uno con gli inferi. *Rotano...roghi*: i roghi e i fumi sono una trasparente allusione alle camere a gas e ai forni crematori dei campi di sterminio. L'aggettivo *eterni*, oltre a trasfigurare come

nei versi precedenti l'universo concentrazionario in inferno, è probabilmente anche un riferimento all'impossibilità di obliare un evento così tragico. *La coorte...implumi*: la *coorte* rimanda ad un'unità militare; dunque probabilmente gli *uomini scimmie* trasfigurano i militari tedeschi coinvolti nello sterminio degli ebrei. Appaiono quindi come dei guardiani e demoni infernali, *scimmie* perché probabile allusione alla cecità della follia nazista. Le *femmine implumi* sono, invece, un primo ritratto dei dannati ed è forse riferimento alla pratica nei campi di concentramento di rasare i capelli delle donne ebreie.

5-8. *Con loro...forte*: nella seconda quartina appare il soggetto collettivo che finzionalmente enuncia la poesia; esso viene rappresentato come in cammino verso gli inferi dipinti nella strofa precedente; non a caso, infatti, lo stesso Fortini nella *Prefazione* del 1967 inseriva questa poesia nella serie di testi in cui è rappresentata una discesa agli inferi. *Con loro, amici!*: l'esclamazione dà il via al viaggio, che si presenta come una collettiva traversata degli inferi. *Sono...sorte*: l'enunciato fa riferimento a coloro che si sono salvati dalla dannazione; fuor di metafora, gli ebrei scampati ai campi di concentramento (e si ricordi che Fortini era ebreo per parte di padre). Il condizionale (*credemmo*) inserisce una sfumatura di dubbio riguardo al destino di salvazione: il fatto di essere scampati non esclude che la dannazione coinvolga anche chi è stato risparmiato. I *fiumi*, invece, sono una chiara allusione ai fiumi infernali, che sin dall'*Odissea* sono un tratto caratteristico della geografia oltremondana. *Ma se...forte*: attraverso l'avversativa, i due versi introducono un'opposizione tra chi discende e chi è dannato. Tuttavia, lamenti e canti di quest'ultimi sono anche uno sprone al viaggio. La metonimia fondata sull'analogia tra chi discende e gli strumenti di illuminazione (*vacillano i lumi*) dipinge lo stato d'animo con cui è affrontata la traversata. Il *canto*, infine, è un'allusione a ciò che verrà reso più esplicito nell'epigrafe inserita in PE59: «Alcuni pregavano per la grazia di un colpo ben centrato. Altri cantavano i canti d'Israele».

9-11. *Non...i vivi*: “il canto che rubi alla notte sempre più buia non inneggia alla battaglia bianca degli arcangeli cristiani, ma alla nostra venuta, noi che siamo gli ultimi, i vivi”. Cioè, il canto di chi prega non è rivolto a dei salvatori, ma a coloro che si sono salvati, affinché discendano anche loro negli inferi: probabilmente, è un'allusione alla necessità di serbare memoria dei genocidi. *La battaglia...cristiani*: quasi certamente riferimento alla battaglia dell'arcangelo Michele e delle schiere angeliche contro il drago-satana di *Apocalisse*, 12, 7-8: «E vi fu guerra in cielo:

Michele e i suoi angeli combatterono contro il dragone; anche il dragone e i suoi angeli combatterono, ma non vinsero e per loro non fu più trovato posto nel cielo».

12-14. *Le grotte vane*: le *grotte infernali* sono *vane* perché non riescono a fermare la discesa dei salvati, e dunque, fuor di metafora, la possibilità che i vivi serbino il ricordo dei dannati della storia. Il ribaltamento è simile alla dialettica emersa in *Lettera e La rosa sepolta*: il destino distrutto dei vinti può divenire libertà per coloro che sono chiamati alla costituzione di una società futura. *Anùbi...trivi*: l'apparizione di Anubi ha diverse sfumature di significato; il dio della morte egizio, infatti, da un lato, ribadisce il momento tragico (l'impero della morte sulla realtà dopo l'evento dei campi di concentramento); dall'altro, potrebbe essere figura della resurrezione/rinascita. Tradizionalmente, infatti, il dio è associato non solo alla protezione delle necropoli e dei morti, ma anche ai culti di morte e rinascita legati al Nilo. Secondo la dialettica principale di *Foglio di via*, il dio canide potrebbe essere anche un'allusione al destino di rinascita dopo il dolore patito.

STROFE

Datata 1945 in FV46, anche *Strofe* condivide con il precedente *Sonetto* la titolazione metrica, tuttavia accentuandone la genericità. Ugualmente, però, è possibile qui riconoscere la stessa modalità di attrito tra contenuto storicamente urgente e forma allusiva.

Le “strofe” descrivono un momento di distensione (da ricondurre forse alla Liberazione – siamo nel 1945), nel quale è leggibile in filigrana il tema del “ritorno”, da collegare probabilmente al rientro in Italia dell’autore. La meditazione, innescata dalla presenza e dai volti delle vittime della storia (*il sorriso delle donne, gli sguardi degli ignoti*), è incentrata sull’esigenza di serbare memoria degli avvenimenti bellici. La dialettica, questa volta, è tutta interna al futuro, luogo non più di sola utopia, ma di tensione e contraddizione: una volta “conclusa la storia” (cioè, finita la guerra), chi avrà il coraggio di ricordare il passato?

Nelle poesie precedenti, abbiamo visto che tra passato e futuro si instaura una cogente relazione: solo in virtù del dolore esperito è possibile ipotizzare un tempo futuro autentico, nel quale le relazioni umane non siano più caratterizzate dall’inautenticità del totalitarismo e della guerra. Invece, qui (in particolare nell’interrogativa ai vv. 6-7) il ruolo della memoria pare scontrarsi con la difficoltà della rievocazione di eventi dolorosi: se è vero che quest’ultimi sono necessari alla fondazione di un nuovo tempo, non è scontato che gli uomini vogliano «chiedere di più» dalla memoria. Il dato, per così dire, teorico si scontra con la difficoltà di fare i conti con l’esperienza vissuta.

Nei tre versi finali, la discesa evocata dall’ultimo verbo coniugato al futuro (una discesa che è dunque innanzitutto attraversamento del tempo) suggerisce la possibilità di trascendere il trauma della memoria grazie a un’assunzione di responsabilità collettiva.

METRICA: due strofe, rispettivamente di quattro e otto versi. Largamente prevalente l’endecasillabo (8 occorrenze su 12), di cui si segnalano il quarto verso, con insoliti accenti di 3^a e 5^a, e il quinto, tronco; a questi è assimilabile il v. 6, dodecasillabo con accenti di 4^a e 6^a, che marcano la stretta parentela con gli endecasillabi canonici. Il secondo verso è un novenario, mentre i vv. 9 e 11 sono settenari, legati inoltre dalla rima ricca *serate* : *passate*. Oltre a quest’ultima rima, dal punto di vista fonico, si segnalano la rima al mezzo *2 stranieri* : *3 leggeri* e la rima grammaticale tra l’ultimo verso della prima strofa e l’ultimo verso della seconda (*4 ricorderemo* : *12 scenderemo*), che non solo chiude circolarmente il componimento,

ma suggerisce anche una chiusura circolare del tempo esistenziale, il forte legame tra “ricordo” e futuro, memoria e vita avvenire.

E il caro sorriso delle donne
Passate sui fiumi stranieri
O nei giardini leggeri gli sguardi
Degli ignoti noi li ricorderemo

Quando sarà più tardi e si sarà 5
Chiusa la storia avuta un'unica vita.
Ma chi chiederà più, chi vorrà ancora
Di più dalla memoria? O mie compagne
Laggiù con le serate
Di lontane città rosse di duomi 10
Dove siete passate,
Ricordi della terra, scenderemo.

FV46 73 (datata 1945); PE59 56; FV67 52; UVS78 44.

4. ignoti (*anche in FV67, UVS78*)] ignoti, **PE59**
6. la storia] la storia, **PE59, FV67, UVS78**
7. ancora | (*anche in FV67, UVS78*)] ancora || **PE59**
8. compagne (*anche in FV67, UVS78*)] compagne, **PE59**
10. duomi (*anche in FV67, UVS78*)] duomi, **PE59**
-

1-6. *E...vita*: “Quando sarà trascorso del tempo e sarà finita la guerra, noi avremo un passato compiuto e ricorderemo il sorriso delle donne in fuga che attraversavano paesi stranieri o gli sguardi degli sconosciuti nei lieti giardini”. I primi sei versi introducono la volontà del soggetto di ricordare le scene e le immagini degli uomini vittime della Storia. Nonostante il dolore patito, essi appaiono come dipinti in uno stato di serenità, figura della prossima Liberazione (la poesia è infatti datata 1945).

7-8. *Ma chi...memoria?*: l'interrogativa mette in crisi il processo dialettico che caratterizza la visione politica del giovane Fortini. Se è vero che solo il dolore permette la visione di un futuro di giustizia, tuttavia per avverare questo movimento

dialettico è necessario che si serbi memoria di quanto vissuto. La domanda, invece, suggerisce che tale operazione mnemonica non è automatica, ma richiede uno sforzo di volontà.

8-12. *O mie compagne...scenderemo*: l'asserzione finale, aperta dall'appello alle figure femminili apparse nella prima strofa, sembra avere il carattere dell'augurio: trasfigura attraverso l'immagine del cammino e della discesa la possibilità di intraprendere quella rifondazione della società tanto agognata. *Le serate...duomi*: è correlativo delle esperienze vissute nelle terre straniere; portarne con sé il ricordo (*dove siete passate*) significa poter inverare quella dialettica tra passato e futuro più volte emersa lungo tutto l'arco della raccolta. *Ricordi della terra*: il sintagma specifica quanto i ricordi di cui si parla non facciano riferimento all'esperienza individuale, ma vadano ascritti al bagaglio della memoria collettiva.

PER UNA CINTURA PERDUTA NEL BOSCO

La poesia, composta nel 1944 (FV46), introduce paesaggi, temi e ambientazioni fiabesche. Da *Per una cintura perduta nel bosco* in poi, infatti, cominciano le poesie più eterogenee e letterariamente marcate.

Questo è il motivo per cui la sezione ha un nome generico (*Altri versi*), che tra l'altro inaugura un modo di costruzione macrotestuale caro anche al Fortini maturo; anche nei libri poetici della maturità, infatti, vengono raccolti in coda i componimenti che ostentano la loro natura letteraria. Sono testi che con sintagma fortiniano è possibile definire *di maniera*: rifacimenti, traduzioni, imitazioni, in generale tutti quei componimenti che presentano un ipotesto di partenza, specifico o generico. A tal proposito, si ricordano la sezione *Di maniera e dal vero* di *Questo muro*, la sezione intitolata *Di seconda intenzione in Paesaggio con serpente* e l'*Appendice di Light verses e imitazioni* di *Composita solvantur*. Apparentemente liriche giocose o esercizi letterari, questi testi portano in superficie la natura del classicismo fortiniano, fondato sullo straniamento allegorico delle forme poetiche ereditate dalla tradizione, al fine di rifunzionalizzarle in ottica politico-ideologica.

In *Per una cintura perduta nel bosco*, la ripresa di elementi fiabeschi (*il bosco*, l'oggetto magico –*la cintura*, lo smarrimento di quest'ultimo) e mitologici (le *dee* del primo verso) sono rifunzionalizzati per descrivere la perdita di una stagione della vita, la gioventù, di fronte ad un evento tragico quale la guerra. Il testo, infatti, va letto alla luce delle principali isotopie delineate nelle sezioni precedenti: la guerra che sconvolge la vita del giovane soldato, la messa in discussione di tutte le categorie culturali ed esistenziali della formazione giovanile, nonché la crisi dell'interiorità e la ricerca di un autentico rapporto con gli altri. Dimostra la stretta parentela con questi temi, trasfigurati attraverso il filtro della fiaba, la ripresa di singole tessere lessicali e tematiche, in particolare nella seconda strofa: l'avvicinarsi delle stagioni (*gli autunni e gli inverni delle Elegie, l'aprile di vice veris*), il tema degli uomini futuri chiamati a riscattare il passato di dolore («altri verranno», v. 6), nonché l'*edera nera* come correlativo di una stagione nichilista (vd. *E questo è il sonno*).

Dunque, ad una lettura contestualizzata e figurale, anche *Per una cintura perduta nel bosco*, all'apparenza esercizio letterario, risulta strettamente connessa con i principali temi bellici ed esistenziali della raccolta, di cui ne mette in evidenza sinteticamente i tratti salienti.

METRICA: due strofe di quattro e sei versi, tutti endecasillabi regolari di 4^a o di 6^a. Rade le figure del suono: rima interna interstrofica tronca tra 4 *gioventù* : 7 *più*; consonanza tra 5 *autunni* : 8 *giorni*; chiusura a specchio delle due strofi con parola proparossitona e in consonanza 4 *porpora* : 10 *edera*. Tuttavia, un ruolo di primo piano nella dizione del testo è svolto dall'attrito tra respiro metrico e respiro sintattico; quest'ultimo, infatti, risulta articolato e complesso, a dispetto dell'armonia endecasillabica del ritmo. Si veda, ad esempio, l'interrogativa della prima strofa, tutta giocata sull'incastonatura in anastrofe del verbo tra i due complementi di termine.

Al riso delle dèe forse dovrei
E al bosco che ci accolse offrire questa
Che ti cinse e difese ed hai perduta
Per sempre gioventù, esile porpora?

Ma qui rimanga all'ombra degli autunni, 5
Agli inverni, agli aprili. Altri verranno,
Creduli, quando non saremo più.
Tu più libera va', se sai, nei giorni:
Ed al bosco rimanga io, dove annotta
Tra i veleni dell'acque nere l'edera. 10

FV46 75 (datata 1944); PE59 53; FV67 53; UVS78 45; VSc 29.

4. sempre] sempre, **PE59, FV67, UVS78, VSc**

7. più |] più || **PE59, FV67, UVS78, VSc**

8. giorni : (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] giorni; **PE59**

1-4. *Al riso...porpora?*: “Forse dovrei offrire questa cintura di esile porpora (cioè, metaforicamente, la gioventù) alle dee e al bosco?”. La poesia si presenta come un dialogo con sé stessi, aperto da una interrogativa nella quale viene chiaramente sovrapposta l'immagine della gioventù con l'oggetto magico fiabesco, la cintura. La presenza numinosa di dee e dei sarà anche un tratto caratteristico di alcuni componimenti della stagione matura fortiniana. Cfr. *Per Roberto R.*, PE, vv. 9-10:

«Oh dee, oh dee, bizzosi piccoli òmeri, | bestiole inesistenti, miei spaventì» e *Agli dei della mattina*, QM, vv. 5-8: «O dèi inesistenti, | proteggete l'idillio, vi prego. E che altro potete, | o dèi dell'autunno indulgenti dormenti, | meste di frasche le tempie?».

5-6. *Ma...aprili*: l'ombra del bosco e il trascorrere delle stagioni sintetizzano i principali stati d'animo vissuti dall'*io* e descritti nelle sezioni precedenti: gli autunni dell'adolescenza, trascorsi nel dissidio interiore, gli inverni dell'esilio svizzero, nonché le primavere associate alla rinascita e alla Liberazione.

6-7. *Altri...più*: “verranno altri uomini, che ancora crederanno nei valori simboleggiati dalla cintura (speranza, rinnovamento ecc.), quando io sarò morto”. In questi versi, viene riproposta l'immagine, già incontrata ad esempio nella *Rosa sepolta* («Dove splendeva la nostra fedele letizia | Altri ritroverà le corone di fiori»), di uomini futuri che raccolgano l'eredità dell'esperienza passata.

8. *Tu...giorni*: “tu puoi andartene dal bosco, se già sei giunta ad uno stato di maturità”. Il *se sai* fa riferimento probabilmente ad una tappa di autocoscienza. L'interrogativa introduce la differente volontà del soggetto di stazionare nel bosco, espressa nei due versi finali; l'allocuzione va forse interpretata come indirizzata alla stessa “giovinezza”.

9-10. *Ed...l'edera*: nel finale, l'*io* assume su di sé la responsabilità di non liquidare troppo facilmente una stagione della vita, attraverso l'immagine della permanenza nel bosco. L'ultimo verso si presenta come icastica immagine analogica, tramite il riferimento all'edera, correlativo della stagione giovanile. Le *acque* sono *nere* perché riflettono la notte annunciata nel verso precedente. Tuttavia, come ha notato PELLINI (2004 : 209), «in generale, c'è in Fortini un netto rifiuto dell'elemento acquatico: che ha caratteri ripugnanti nelle frequenti rappresentazioni di fango, melma, foglie marce». Qui, l'associazione di quest'elemento (ricolmo di *veleni*) e l'*edera* simboleggia, sulla scorta dell'incipitaria *E questo è il sonno*, la stagione dei turbamenti giovanili, nella quale l'*io*, pur avendo perduta la giovinezza-cintura, decide di stazionare per una maggiore autocoscienza (difatti, il *se sai* del v. 8 si riferisce proprio alla volontà dell'*io* presente di approfondire i processi di autocoscienza).

LA BUONA VOGLIA

Interpretata come poesia dai toni «della colloquialità realistica, [che] nella voluta sprezzatura prima etica che formale ha quasi l'aspetto programmatico di un gesto anti-ermetico» (MENGALDO 1996 : 392), *La buona voglia* (datata 1944) ha anch'essa un retroterra letterario specifico.

Come ha dimostrato CARRAI (2002 : 357-62), la lirica fa parte di quella modalità poetica fortiniana che «si nutre, al pari e forse più di altre, di una cultura che è consustanziale all'ispirazione». Essa, infatti, ha come schema archetipico latente una tipologia di componimento di ascendenze trobadoriche: il *souhait*, di cui il maggiore esempio medievale italiano è *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* di Dante.

Il *souhait* è un componimento in cui il poeta lirico esprime un augurio e/o desiderio: «un elenco di cose o spettacoli piacevoli che il poeta augura a se stesso o al destinatario del testo» (GIUNTA 2014 : 89). Rispetto al modello arcaico, non sono determinanti in questa poesia le riprese puntuali lessicali o stilistiche (che pure non mancano), quanto piuttosto l'ispirazione generale di tipo tematico e strutturale; come sottolinea Carrai, a questa diversa modalità di ripresa ha accennato lo stesso Fortini, riferendosi proprio agli elementi ancora vivi oggi della cultura dantesca, contro il «dantismo da citazione scontata e quasi lessicalizzata»: «Ma ce n'è uno più profondo che spesso si nasconde, per esempio, in fatti solo ritmici o sintattici e qualche volta neanche in questo, ma proprio per l'assunzione di alcuni elementi che a noi sono giunti – elementi, dico, della cultura del Due e del Trecento –, che a noi sono giunti attraverso Dante, diciamo dei quali Dante si fa tramite» (RA : 27).

Ma vediamo più da vicino lo svolgersi del testo. Il componimento si apre, secondo i dettami del modello, con l'espressione di un desiderio: l'io vorrebbe essere con una *buona ragazza*, che gli permetta di vivere un momento di spensieratezza. Le movenze realistiche del testo sono evidenti nei termini di descrizione del corpo della donna (*cosce, poppe, braccia tonde, gomiti*), nella precisione di riferimenti extratestuali («e anche vorrei / che parlasse senese o perugino») e nel generale tono colloquiale, nonché nell'inserzione al suo interno del discorso riportato («Sta un po' buono», v. 13). L'ultima strofa rappresenta in maniera trasparente la natura erotica del desiderio espresso: la scena finale immaginata vede il poeta osservare la donna nuda adagiata sul letto.

Nell'economia generale della raccolta, il testo è dunque in netta antitesi con quelli in cui la figura femminile (in particolare nelle *Elegie*) è mediatrice della dialettica tra tempo passato e futuro, disperazione e *gioia avvenire*. Probabilmente,

allora, il testo va interpretato come un controcanto «ironico e di buon amore», come Fortini definisce la poesia nella prefazione del 1967, che mostra un altro modo di esistere dell'erotismo, rispetto a quello carico di aspettative spirituali delle liriche elegiache. Anche se composta negli anni svizzeri, la poesia probabilmente fa riferimento ad un amore fiorentino, sia per la ripresa del Dante lirico (così tipica negli ambienti fiorentini degli anni Trenta, anche per influsso dell'edizione continiana delle *Rime*, che tra l'altro Fortini recensì – vd. FORTINI 1946), sia per i precisi legami intertestuali con *Piazza Tasso* e *Camposanto degli Inglesi*, liriche inserite in *Poesia ed errore* e dedicate ad un amore fiorentino, conclusosi con la chiamata alle armi nell'estate del 1941. Tramite questi riferimenti, è possibile risalire anche al nome della donna: *Piazza Tasso* e *Camposanto degli Inglesi* furono infatti pubblicate per la prima volta sul «Politecnico» nel 1947, sotto il titolo comune di *Lettere alla Tati*.

METRICA: cinque strofe, la prima e la seconda terzine, le restanti quartine. Tutti i versi sono endecasillabi, tranne il primo ipermetro di dodici sillabe e il v. 16, lungo, che richiama proprio il primo tramite la ripresa del sintagma *buona ragazza*; si segnala, inoltre, la costruzione atipica degli endecasillabi ai vv. 9 e 12, con *ictus* di 3^a e 8^a. Poche rime; si vedano in particolare: le interstrofiche 11 *lei* : 13 *vorrei* : 15 *dimenticherei* e 4 *camino* : 14 *perugino* : 17 *cuscino*; la quasi rima interna nella terza strofa *braccia/treccia*; la rima al mezzo 16 *spogliata* : 17 *addormentata* (il primo termine in implicazione fonica con *sveglia* del verso finale).

Voglia mi prende d'una buona ragazza
 Docile, che non faccia tante storie,
 Di bianche cosce e di poppe tranquille.

Quando soffia la stufa e nel camino
 Fa lume rosso il fuoco e fuori è sera 5
 Sulla neve dei boschi e dei paesi
 E piano piano filano i torrenti

Io guarderei le braccia tonde e i gomiti
 Svincolando le sottovesti e oh bella
 Con qualche riso la treccia che cade! 10

Di me contenta, io contento di lei,

Mi direbbe con una voce saggia:
«Stai un po' buono» - e anche vorrei
Che parlasse senese o perugino.

Molte cose mi dimenticherei 15
Se avessi con me quella buona ragazza spogliata
Con le due braccia lisce sul cuscino
Un poco addormentata e un poco sveglia.

FV46 77 (datata 1944); PE59 55; FV67 54; UVS78 46; VSc 30.

7. torrenti (*anche in UVS78, VSc*)] torrenti, **PE59**] torrenti. **FV67**
9. sottovesti (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] sottovesti, **PE59**
17. cuscino (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] cuscino, **PE59**

1-3. *Voglia...ragazza*: a differenza del modello antico, l'*incipit* esprime il desiderio amoroso tramite un più perentorio indicativo presente che sostituisce il condizionale dantesco («Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io», DANTE^R, v. 1). Tuttavia, non solo i versi successivi sono coniguati, conformemente al genere del *souhait*, al congiuntivo o al condizionale (con sfumatura ottativa), ma il *voglio* iniziale si trasformerà significativamente nel *vorrei* del v. 13. Per l'attacco con inversione dei costituenti della più comune costruzione "mi prende voglia", CARRAI 2002 suggerisce ancora una possibile reminiscenza cavalcantiana del celebre incipit «Donna me prega» oppure del sonetto 211 del *Canzoniere* petrarchesco «Voglia mi sprona». *Buona...docile*: il sostantivo *ragazza* è incastonato tra due aggettivi (*buona* e *docile*), che descrivono l'attitudine servizievole della donna. Probabilmente nella figura della donna è leggibile una reminiscenza noventiana; il poeta veneziano, importante punto di riferimento per il giovane Fortini, compose una lirica (*Gh'è nei to grandi – oci de ebra*), nella quale ugualmente si tratteggiavano i rapporti erotici tra il soggetto poetico e una donna servizievole. Non è un caso, allora, che proprio le «voglie» dell'io siano nella poesia noventiana oggetto di meditazione: «A le me vogie – tì ti rispondi, / Come le vogie – mie fusse amor» (NOVENTA, *Gh'è nei to grandi – oci de ebra*, vv. 7-8). *Di bianche...tranquille*: le due coppie di aggettivi e sostantivi sono poste a chiasmo, figura che mette in evidenza la natura violentemente erotica del desiderio dell'io. Inoltre, il lessico realistico collabora allo smorzamento dei toni e rappresenta

un elemento di frizione tra compostezza allussivamente classica e tematica erotica. Noto la ripresa di questo modulo stilistico, con uguale contrasto tra lingua e forma classica, nel sonetto *Aprile torna...* di CS, vv. 9-11: «Una bella | passò, di zinne e deltoidi ribaldi | e d'altro che acre d'un dì mi fu diletto».

4-7. *Quando...torrenti*: la strofa descrive un'immagine idillica, simmetricamente suddivisa tra spazi interni e spazi esterni. I primi due versi della quartina descrivono lo spazio di una casa nella quale il fuoco è simbolo del desiderio erotico, enunciato dal soggetto poetico in apertura di lirica; l'immagine è inoltre sottolineata fonosimbolicamente dall'alliterazione della fricativa *f*: «*Quando soFFia la stuFa e nel camino | Fa lume rosso il Fuoco e Fuori è sera*». Gli spazi esterni sono invece connotati, come nella maggior parte delle poesie di *Foglio di via*, dal clima e paesaggio invernale. Tuttavia, qui, più che essere correlativo dello stato del soggetto, l'inverno è in relazione oppositiva al desiderio erotico e al fuoco del camino che lo simboleggia.

8-10. *Io guarderei*: comincia con questo verbo la serie di condizionali con sfumatura ottativa che costella la seconda parte della lirica; dal punto di vista semantico, è significativo che il verbo rappresenti una delle principali azioni del soggetto desiderante: lo sguardo, cioè, che si posa su singoli particolari fisici della donna desiderata. *Le braccia...sottovesti*: i due particolari riprendono quelli già enunciati ad inizio di poesia, sebbene smorzandone la carica erotica, in quanto connotati esclusivamente dalla sensualità implicita nel aggettivo *tonde* associato alle *braccia*. Tuttavia, il desiderio erotico ritorna in tutta la sua potenza nel riferimento alle *sottovesti*, e dunque nell'allusione alla nudità, che troverà poi piena esplicitazione nei versi finali. *Oh bella*: oltre a mimare la reazione immediata del soggetto di fronte all'immagine della nudità, l'esclamazione rappresenta anche uno dei più vistosi elementi di colloquialità realistica dell'intera poesia. *Con qualche...cade!*: come ha notato CARRAI (2002 : 361), «la fisicità della rappresentazione è appena ingentilita dall'immagine – anch'essa un po' goticeggiante – della “treccia che cade”».

11-14. *Di me contenta...lei*: anche questo verso dispone a chiasmo i due membri sintattici che include, per cui aggettivo e specificazione risultano invertiti nel secondo emistichio. Inoltre, qui pare emergere più chiaramente il modello dantesco latente, in quanto, mutati gli attori in campo, il verso è un perfetto corispettivo dei due versi conclusivi di *Guido, i' vorrei*: «e ciascun di lor fosse contenta, | sì come i' credo che

saremmo noi» (CARRAI 2002 : 359). *Mi direbbe....perugino*: in questi tre versi si condensano alcuni elementi significativi della lirica; il primo è l'uso del discorso diretto, che collabora alla rappresentazione realistica della scena desiderata; il secondo, è la caratterizzazione della donna. Il soggetto poetico, infatti, auspica che provenga da paesi di differente collocazione geografica rispetto alla centrale Firenze, collocazione evidente dalla lingua dialettale. Tuttavia, a differenza della sua connotazione sociale bassa, la donna si dimostra essere più *saggia* dello stesso poeta, in quanto attraverso la battuta dialogica respinge il suo desiderio smodato. In questi versi, infatti, si registra anche una connessione con la successiva lirica *Saggezza*, nella quale la maturità del poeta è raggiunta proprio attraverso il rifiuto del desiderio carnale, saggezza anticipata qui dall'atteggiamento della donna desiderata.

15-18. *Molte cose...dimenticherei*: la strofa si presenta come un momento conclusivo e ricapitolativo; tuttavia, il suo primo verso pare alludere a un'esigenza di distacco dal proprio passato. Probabilmente, bisogna cogliere qui un riferimento latente alla guerra oppure alla condizione di estraneità delle *Elegie*. In questa prospettiva, dunque, il desiderio non risulterebbe solo un corrispettivo dell'erotismo violento, ma anche una volontà di fuga dalla condizione dell'*io*. Come gli altri componimenti di *Altri versi*, anche *La buona voglia* intrattiene dunque rapporti sottili con l'intero macrotesto. *Se avessi...sveglia*: gli ultimi tre versi chiudono il componimento con l'immagine della donna adagiata sul cuscino, circondata da un alone di sensualità (*le braccia*, lo stato di semiveglia, l'intimità allusa dalla presenza del letto) che trova la sua piena esplicitazione nella nudità del suo corpo.

SAGGEZZA

Idealmente collegata alla poesia precedente e alle poesie di argomento erotico delle *Elegie*, *Saggezza* sintetizza i temi principali del rapporto amoroso, descrivendone aspettative, delusioni e nuove prospettive.

Scritta nel 1944 (FV46), il componimento è presumibilmente una rievocazione dell'amore fiorentino vissuto prima della chiamata alle armi del luglio 1941. A differenza della *Buona voglia*, la narrazione è condotta con i tempi del passato: l'esperienza è dunque conclusa, e l'io si accinge a farne un bilancio. In questa prospettiva va letto il titolo, che mette in evidenza il raggiungimento di uno stadio di consapevolezza sin qui ripetutamente evocato ma mai raggiunto; uno stadio nel quale l'amore non è semplice conseguenza dell'erotismo. Difatti, è netta l'opposizione tra questa lirica e quella precedente, che abbiamo visto essere tutta incentrata sull'espressione di un desiderio corporale.

Nella prima strofa, il poeta enuncia la natura dell'amore fiorentino, fatto di sentimenti contraddittori e, soprattutto, fondato su di un desiderio egoistico; da qui il paragone, se non una vera e propria equiparazione, tra amore di coppia e amore di sé. Il momento di scarto tra un prima e un dopo è reso, nella seconda strofa, attraverso il tema, già più volte evocato, del "nome": se nelle liriche di *Elegie* era l'io a non poter pronunciare, e quindi identificare, il nome dell'amata, qui invece è il poeta a dubitare del proprio nome, pronunciato a suo tempo dal personaggio femminile.

Mettere in dubbio l'esattezza del proprio nome, significa sottoporre ad un radicale processo di revisione la propria identità: come recita la terza strofa, ora il poeta cerca oltre il viso della donna, dunque supera un'idea dell'amore fondata sull'utilitarismo di un ritorno a sé; tuttavia, viene riconosciuta anche la necessità di attraversare questa fase, se è vero che il viso della donna ora è illuminato da un luce più chiara.

Non è possibile, dunque, conoscere un amore più autentico, se prima non si è fatto esperienza di quello incentrato sulla soddisfazione del desiderio. In questa prospettiva, il verso centrale dell'ultima strofa non è da interpretare come una tautologia, ma come lo scarto tra due diverse concezioni dell'amore: «oltre l'amore c'è ancora l'amore» significa che dopo una prima esperienza dell'amore ve n'è un'altra che spinge il soggetto a un differente rapporto con gli altri, dando vita a una catena di morte e generazione, esemplificata attraverso la metafora vegetale («si sperde il fiore e poi si vede il frutto», v. 15).

Probabilmente, il riferimento taciuto è all'esperienza della guerra, che abbiamo visto essere la principale causa di un ripensamento del rapporto tra soggetto e mondo:

se questo in un primo momento era mediato dal personaggio femminile, che collaborava alla messa in crisi dello stato dell'io, ora invece il poeta è consapevole che la mediazione principale, l'unica in grado di garantire una diversa esperienza dell'amore, è quella del dolore.

METRICA: Quattro quartine di endecasillabi a rime alternate (ABAB CDCD EFEF GHGH). Tuttavia, bisogna segnalare alcune particolarità della resa rimica, sottolineate anche da MENGALDO (2000b : 279): prima di tutto, le rime pari di ogni quartina sono «per sovrammercato» identiche, essendo diverse solo le funzioni sintattiche tra i sintagmi ripetuti. Inoltre, la rima C è in consonanza con la rima A, grazie all'implicazione del nesso *-ta*. In chiusura, invece, vi è una consonanza e non una rima vera e propria (13 *scritto* : 15 *frutto*). Infine, sempre nella quartina finale, oltre all'ossessiva ripetizione del sostantivo *amore*, bisogna sottolineare il nesso fonico nonché semantico tra *amore/fiore*, che unisce sul piano dei significanti ciò che appare come la principale acquisizione della nuova *saggezza*.

C'era una donna che sola ho amata
Come nei sogni si ama se stessi
E di bene e di male l'ho colmata
Come gli uomini fanno con se stessi.

Essa era quella che avevo voluta 5
Per essere chiamato col mio nome:
E lo diceva, quando l'ho perduta.
Ma forse quello non era il mio nome.

E vo per altre stagioni e pensieri 10
Altro cercando al di là del suo viso;
Ma più mi stanco per nuovi sentieri
Sempre più chiaro conosco il suo viso.

Forse è vero, e i più savi l'hanno scritto:
Oltre l'amore c'è ancora l'amore.
Si sperde il fiore e poi si vede il frutto: 15
Noi ci perdiamo e si vede l'amore.

FV46 79 (datata 1944); PE59 54; FV67 55; UVS78 47; VSc 31.

10. viso; (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] viso. **PE59**

13. vero] vero, **PE59, FV67, UVS78, VSc**

15. frutto: (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] frutto, **PE59**

1-4. *C'era...se stessi*: la prima quartina introduce immediatamente la figura della donna; tuttavia, è importante che la relazione amorosa appaia ormai come un ricordo del passato. Questa è infatti una prima spia della *Saggezza* evocata sin dal titolo: il componimento assume così l'aspetto di una meditazione sul passato, come di chi si accinge a fare un bilancio della propria esistenza e ne ricava una norma morale. *Come nei sogni*: il paragone è di fondamentale importanza per capire la natura dell'amore erotico. Nei sogni, infatti, non vi è null'altro dal soggetto stesso che sogna: cosicché qualsiasi evento, azione o persona sognata è da ricondurre solo ed esclusivamente al soggetto. Ugualmente, l'amore vissuto dall'*io* lirico viene ora riconosciuto come sentimento egoistico e narcisistico.

5-8. *Essa...nome*: se l'amore del soggetto per la donna amata non era altro che una diversa faccia dell'egoismo, significa che in esso vi era l'urgenza di assumere un'identità, il bisogno cioè di ritrovare sé stessi (e di qui, dunque, i lunghi turbamenti narrati nelle *Elegie*). *Per essere...nome*: cioè, per poter avere un'identità. Viene qui ribaltata, rispetto a poesie come *Sulla via di Foligno*, l'urgenza di nominare il personaggio femminile: se nelle *Elegie* era il poeta che disperatamente tentava di chiamare per *nome* l'amata (senza mai effettivamente riuscirci), qui invece è il soggetto che mette in dubbio il suo *nome*. Il ribaltamento sancisce l'acquisizione della natura egoistica dell'amore passato.

9-12. *E vo...viso*: in questa quartina, è reso esplicito quel processo di conoscenza che porta alla saggezza. Nei primi due versi, richiamando ancora una volta (come in *Per una cintura perduta nel bosco*) le difficili stagioni narrate nella sezione centrale, il poeta afferma di essere ormai distante da quello stato interiore che aveva caratterizzato l'amore giovanile (*altro cercando al di là del suo viso*); nei due versi che chiudono la quartina, invece, viene enunciato quello che è il traguardo di ogni *saggezza*: la conoscenza chiara di ciò che si è vissuto (*sempre più chiaro conosco il suo viso*), senza la quale non si dà scarto tra un prima e un dopo.

13-16. *Forse...ancora l'amore*: "oltre l'amore c'è ancora l'amore" significa che una volta raggiunta la consapevolezza del passato, l'*io* può ora rivolgersi a un amore più alto di quello sin qui vissuto. Contestualizzando rispetto al macrotesto di accoglienza, il passo è forse da collegare alla nuova visione del soggetto poetico dopo l'esperienza della guerra. *Si sperde...l'amore*: la metafora vegetale allude appunto al ciclo di morte e rinascita dell'amore ed è correlativo della nuova fase che caratterizza l'*io* lirico. *Noi ci perdiamo*, infatti, allude alla nuova identità e consapevolezza del soggetto, nella prospettiva di un amore che superi anche lo stato narcisistico della relazione ormai perduta.

LA TEMPESTA

La tempesta (datata 1944, FV46 – ma esclusa da PE59) è una poesia che condensa in brevi strofette molti dei temi legati al soggetto elegiaco della seconda sezione. Viene qui, infatti, riproposta la simultaneità di stato dell'io e stato del mondo.

Come molti dei componimenti della terza sezione, anche *La tempesta* presenta uno specifico ipotesto di partenza. Sembra infatti possibile leggere in filigrana i componimenti di Pascoli legati alle situazioni temporalesche (*Il temporale*, *Il lampo*, *Il tuono*). Le coincidenze, però, si fermano alla ripresa di un particolare oggetto tematico, specchio dello stato dell'io; le modalità di correlazione sono, infatti, molto differenti: se in Pascoli prevale il legame analogico, fondato su di un simbolismo da percezione (NAVA 1991), in Fortini il referente metaforizzato non è taciuto, ma esplicitato chiaramente.

Si tratta in particolare di una raffigurazione del rapporto amoroso leggibile attraverso due possibili chiavi interpretative: da un lato, la frenesia, la volontà di fuggire e la violenza mostrata verso parti del corpo (*braccia*, *bocca*) potrebbero alludere ad un'oblazione del desiderio, nell'ottica di un superamento dell'amore carnale; dall'altro, la tempesta potrebbe essere anche metafora della guerra, che interviene ad interrompere l'amore e a dividere le *due scintille*, che sono destinate a disperdersi (e si ricordi che, dal punto di vista biografico, effettivamente Fortini interruppe la sua relazione amorosa con la *Tati* a causa della chiamata alle armi)

Le due letture possono coesistere. Per quanto riguarda infatti la lettura fondata sul superamento dell'amore corporale, vi è lo stretto legame intrattenuto con la poesia precedente (*Saggezza*), esplicitazione di ciò che qui viene raffigurato per via metaforica. Per la seconda lettura, invece, è utile ricordare che la tempesta e la bufera saranno nel Fortini maturo correlativi della guerra; basti qui citare una delle più celebri poesie fortiniane, *Traducendo Brecht* (UVS). La differenza principale tra *La tempesta* e il testo della maturità è data, in quest'ultimo, dall'impossibilità di riconoscere nella natura un correlativo della storia: il temporale non è sufficiente a descrivere gli eventi catastrofici della storia, «la natura / per imitare le battaglie è troppo debole». Qui, invece, storia e natura si sovrappongono e vengono entrambe riconosciute come forze che trascendono e annichilano il soggetto lirico.

METRICA: sei quartine di versicoli; più che sulla lunghezza sillabica (in ogni caso, mai eccedente le cinque sillabe), i versi sembrano tutti giocati sulla presenza di due *ictus* principali, spesso coincidenti con una coppia di sostantivi. Ciò incide anche

sul piano fonico, dando al componimento un andamento a scatti che lega strettamente l'agitazione provocata dal temporale ai significanti. Inoltre, molti degli effetti fonici sono dovuti all'unione di ripetizione e rimodulazione: si veda, ad esempio, la prima strofetta con l'intreccio di anafora e variazione degli elementi che caratterizzano la bufera; oppure, la ripetizione, diversamente modulata, del v. 21 in chiusura. Presenti, infine, anche alcune implicazioni foniche: si veda la consonanza incrociata nella seconda strofa tra *perduto*, *presto*, *sosta*, richiamata quest'ultima anche nella terza strofetta da *frusta*; la quasi-rima tra 13 *occhi* : 16 *secchi* e l'allitterazione della geminata affricata nella penultima strofa.

Onde e lampi!
 Vento e onde!
 Vento e sassi
 Sassi e radici.

Ah vita magra 5
 Sangue perduto
 Senza sosta
 Presto, presto.

Veloce affanno
 Frusta crudele 10
 Noi corriamo
 Voliamo, sì!

Còpriti gli occhi
 Muore chi guarda!
 Arsi nei lampi 15
 Spettri secchi.

Taglia, spada,
 Queste braccia!
 Uccidi, uccidi,
 La sua bocca! 20

Via, qua, là,
Non siamo che
Due scintille
Qua, là, via...

FV46 81-82 (datata 1944); FV67 56; UVS78 48.

5-8. *Sia in FV67, che in UVS78 questi versi risultano eliminati.*

11-12. *In UVS78 questi versi sono eliminati; la cassatura è segnalata da puntini sospensivi.*

1-4. *Onde...radici*: i versi descrivono con concitazione l'arrivo del temporale, che sembra abbattersi su un paesaggio marino (*onde* e *sassi*). Le due coppie di sostantivi sono disposte a chiasmo, con la ripetizione di ben tre lemmi su cinque. L'essenzialità referenziale e la concitazione sembra ricalcare a tratti la concitazione simbolistica pascoliana: «Rosseggia l'orizzonte, | come affocato, a mare: | nero di pece, a monte, | stracci di nubi chiare» (*Temporale*). Per la situazione topica della bufera nella produzione in versi fortiniana della maturità, vd. almeno *Il temporale*, PS, vv. 3-13: «È la bufera | che s'annunzia. Stasera | saranno lampi e fulmini, il gran crollo | degli elementi; e dentro l'aria nera | vacilleranno i culmini dei tetti | e correranno i letti | risa, grida, spaventi. | Voleranno le tegole nell'orto | e le schiume sul mare. | Noi tutti desti e tesi ad ascoltare | cigolii di catene, di lamiere | straziate strida e il tuono | di enormi onde sui moli alti del porto».

5-8. *Ah vita...presto*: in questa seconda strofetta sembra possibile leggere in filigrana il rimorso per una stagione perduta; nelle sezioni e nei componimenti precedenti abbiamo visto che questo sentimento è spesso legato o alla giovinezza fiorentina, sentita come stagione del nichilismo, oppure alla guerra, che costringe ad una maturità immediata e necessaria.

9-16. *Veloce...sì!*: ad un primo momento euforico (vv. 9-12) segue uno disforico, nel quale il mondo appare come scena dell'orrore e fantasmatica. Questo secondo momento potrebbe essere un correlativo della guerra e delle atrocità che costringe a vedere.

17-20. *Taglia...bocca*: la scena pare alludere da un lato alla violenza cui è costretto l'*io* in un contesto quale quello della guerra, dall'altro, però, sembra anche essere metafora dell'oblazione del desiderio che abbiamo visto essere argomento principale delle due poesie precedenti (*La buona voglia* e *Saggezza*). Non a caso, viene qui evocato un secondo personaggio (*la sua bocca*) da identificare con una delle due *scintille* della strofa finale.

21-24. *Via, qua, là*: la strofa finale avvalorava l'ipotesi di una lettura che privilegi l'aspetto "erotico" della scena rappresentata. Infatti, viene evocata una coppia di personaggi, rappresentati come scintille destinate a disperdersi dopo essere spiccate dalla comune fiamma; inoltre, la successione degli avverbi di luogo ai vv. 21 e 24, invertiti nel loro ripresentarsi, è quasi certamente reminiscenza dantesca dal celebre canto V dell'*Inferno* (vv. 42-45) dove oggetto della rappresentazione sono proprio i lussuriosi: «così quel fiato li spiriti mali | di qua, di là, di giù, di su, li mena; | nulla speranza li conforta mai, | non che di posa, ma di minor pena». In questa prospettiva, la *Tempesta* sarebbe un correlativo metaforico del desiderio erotico.

RIVOLTA AGRARIA

Attraverso lo schermo di un'antica rivolta agraria, la poesia allude a temi particolarmente cari al giovane Fortini, già avviato, dopo la guerra, ad una più marcata adesione al marxismo. Ricordiamo infatti che nei mesi d'esilio in Svizzera, grazie alla mediazione di Ignazio Silone, Fortini giunge anche ad iscriversi al Partito Socialista. Dunque, essendo la lirica datata 1945 (FV46 e PE59), essa si colloca proprio negli anni in cui Fortini matura una coscienza politica ideologicamente riconoscibile.

La poesia si apre con versi che forniscono informazioni per la contestualizzazione dell'evento evocato dal titolo; il riferimento al *Très riches Heures du Duc de Berry*, cioè il libro d'ore appartenente ai duchi di Berry, ci trasporta in una società d'antico regime, in particolare in un'economia agricola dominata ancora da un sistema feudale e collocabile nel Tre-Quattrocento (si ricorda, infatti, che il libro d'ore del duca di Berry, pregiato codice miniato, fu allestito nel 1412-16, quindi agli albori del XV sec.). L'ultimo verso della prima strofa evoca scenari che già abbiamo incontrato nella prima sezione, *Gli anni*: la guerra, i rivoltosi impiccati, i diseredati della terra.

Nella seconda strofa, invece, appare una figura femminile accostabile ad una «eroina rivoluzionaria» (PATERSON 1997 : 23); è tratto questo che il personaggio femminile condivide, ad esempio, con un'altra immagine di quasi sacerdotessa annunciatrice della rivoluzione, cioè *L'operaia milanese* dell'omonima poesia inserita nella scenda edizione di *Foglio di via* (vd. APPENDICE II). L'immagine della contadina è dipinta con movenze espressioniste, affinché ne sia messa in evidenza l'appartenenza a un mondo terrestre, fatto di cruda realtà corporale e nel quale gli elementi della violenza e della rivolta convivono con quelli della letizia («caglio di sangue e baci», v. 11).

Dunque, messi in evidenza i rapporti intertestuali con le altre poesie di argomento resistenziale, possiamo inferire che *Rivolta agraria*, inserita nell'assetto macrotestuale di *Foglio di via*, assume la funzione di un'allegoria della Resistenza: siamo già nei dintorni di quella concezione figurale che arriverà a maturazione negli anni della seconda produzione poetica di Fortini, gli anni cioè di raccolte quali *Questo muro* e *Paesaggio con serpente*, e che molto dovrà alla lettura dei saggi danteschi di Eric Auerbach (vd. ZINATO 1994 e MENCINI 2000); in definitiva, la rivolta dei contadini sottoposti alla tirannia dei signori d'antico regime diventa prefigurazione delle rivolte dei partigiani contro il totalitarismo nazi-fascista, a loro volta allegoria di una rivoluzione utopicamente avvenire.

METRICA: due strofi di versi polimetri, rispettivamente una quartina e una strofa di sette unità. I primi tre versi sono endecasillabi ipermetri, tutti e tre eccedenti di una sillaba; il v. 4, invece, è suddivisibile come endecasillabo + quinario. Nella seconda strofa prevalgono i settenari (vv. 5, 10, 11) e gli ottonari (vv. 6, 7, 9), mentre il v. 8 è un dodecasillabo che richiama quelli della strofa precedente. Diversi i fenomeni fonici in evidenza: si vedano la rima al mezzo 3 *seminati* : 4 *impiccati*; la rima congiuntiva tra prima e seconda strofa 4 *contadini* : 5 *meschini*; il richiamo a distanza tra gli sdruccioli consonanti *lapislazzuli* (v. 1) e *capezzoli* (v.7), nonché la rima interna inclusiva tra *aglio* (v. 10) e *caglio* (v. 11).

Dove sono i castelli di lapislazzuli
 Delle Ricche Ore del Duca di Berry
 E i paesani tristi nei seminati.
 Dove i neri impiccati della guerra dei contadini.

Sopra i morti meschini	5
Essa guida la trattrice	
Ventre allegro di capezzoli	
Con le mani con i piedi con le cosce	
Con la bocca ride e sgocciola	
Sudore d'aglio e latte	10
Caglio di sangue e baci.	

FV46 83 (datata 1945); PE59 57; FV67 57; UVS78 49; VSc 32.

6. trattrice (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] trattrice, **PE59**

1-2. *Dove...Berry*: il riferimento è al *Très riches Heures du Duc de Berry*, libro d'ore fra i più celebri della storia dell'illustrazione libraria, miniato all'inizio del '400 da i fratelli de Limbourg e commissionato dal Duca Jean de Berry, strettamente imparentato con la famiglia reale francese. Capolavoro della miniatura fiamminga a cavallo fra gotico e rinascimento, il libro è una rappresentazione del Calendario attraverso scene idilliche, in cui si alternano immagini di svaghi cortesi e nobiliari al lavoro dei contadini nei campi. Qui il libro, dunque, viene usato per simboleggiare

l'opposizione principale di *Foglio di via* tra dominati/dominanti oppressi/oppressori. *Castelli di lapislazzuli*: nelle scene paesaggistiche del libro d'ore, molto spesso in lontananza appare raffigurato un castello, coincidente con una delle residenze del committente. Il blu *lapislazzuli*, inoltre, è uno dei colori principali utilizzati nel manoscritto, dato che ne certifica anche il valore pregiato: questo colore, infatti, era particolarmente costoso perché richiedeva un lungo lavoro di estrazione dall'omonima pietra.

3-4. *E...contadini*: i due versi si oppongono alla rappresentazione delle ricchezze dei signori dell'*incipit*. Tuttavia, se il v. 2 sembra essere una continuazione della descrizione del libro d'ore, il v. 3 introduce un'immagine di forte realismo, che riporta il lettore alla crudeltà degli scontri di classe. *Neri*: perché scuriti dalla morte. *Guerra dei contadini*: la rivolta agraria, appunto. È però significativo che Fortini usi qui il termine guerra: con esso, da un lato, allude anche al valore allegorico di questa rivolta quattrocentesca, dall'altro, sottolinea anche come la rivolta, in realtà, non è un episodio isolato, ma una guerra, dunque un evento che ha la caratteristica della continuità.

5-11. *Sopra...baci*: la seconda e conclusiva strofa introduce l'immagine di una donna contadina; in realtà, essa ha più l'aspetto di una sacerdotessa o strega, la cui funzione è quella di annunciare la rivoluzione: «il rapporto fra “giusto”, “fedele” e “libero” (“un giusto dolore con radici di quercia”, “a gravi uomini ardenti avvenire”) si complica attraverso gli squarci della guerra, lega violenza, gioia e senso. Ne vengono fuori le protagoniste di *A un'operaria milanese* e di *Rivolta agraria*» (*Prefazione* del 1967). *I morti meschini*: l'aggettivo è naturalmente ironico, cioè come se fosse pronunciato dai proprietari del libro d'ore. *Essa guida la trattrice*: è dunque una contadina. *Ventre...cosce*: la corporalità della donna simboleggia la sua appartenenza alla classe popolare. *Con la bocca...baci*: gli ultimi tre versi associano a questa annunciatrice figurale della rivoluzione tratti riconducibili a una materialità primordiale, che è anche movente e senso della rivolta stessa: lavoro (*sudore*), cibo (*aglio*), maternità (*latte*), violenza (*sangue*) e letizia (*baci*).

CONSIGLI AL MORTO
(*Da antichi canti funebri rumeni*)

Recentemente, è stata individuata la fonte precisa di questi “rifacimenti” da antichi canti rumeni (CEPRAGA 2011 : 209-25): durante il suo esilio svizzero, nel quale il contatto con i rifugiati dell’est Europa fu tra i più significativi, probabilmente Fortini legge la rivista «Mesures», periodico di letteratura diretto da Jean Paulhan assieme a Henri Michaux e Giuseppe Ungaretti; qui, nel numero 4 del 1939, fu pubblicata una piccola raccolta di tredici canti popolari romeni della sepoltura con il titolo di *Chants du mort (folklore roumain)*, tradotti in francese dal poeta romeno Ilarie Voronca e dal critico d’arte Jacques Lassaigne. Le traduzioni francesi furono a loro volta condotte sui testi raccolti dall’etnomusicologo romeno Constantin Brăiloiu intorno al 1930 nel Sud-Ovest della Romania e pubblicati dallo stesso Brăiloiu poco dopo in una breve *plaquette* dell’*Archivio del Folklore* di Bucarest.

Le traduzioni fortiniane sono datate 1945 e apparvero per la prima volta nel n. 22 del «Politecnico» (23 febbraio 1946), nel quale erano accompagnate da questa nota introduttiva:

Sono questi *Consigli* rifacimenti su motivi di antichi canti funebri romeni. Alla morte segue un viaggio verso la pace, attraverso una natura miracolosa. Nel primo dei *Consigli* s’illumina una primavera di apparizioni, nel secondo si percorre un viaggio notturno per i boschi, fra animali funebri, verso un colle di paradiso, dove sia reintegrata la vita larvale dell’anima.

Poco dopo furono inserite nella prima edizione di *Foglio di via*, mentre nel 1959 saranno accolte in *Poesia ed errore*, nella quale figura un terzo testo (*E tu pregali*), tratto sempre dalla raccolta di «Mesures»; qui, l’indicazione della fonte viene spostata in fondo al volume e le poesie non sono più numerate ma presentate con il primo verso in funzione di titolo. Nella seconda edizione di *Foglio di via* (FV67), invece, l’indicazione delle fonte scompare definitivamente e i testi, nella lunga prefazione alla raccolta, vengono riconosciuti come liriche strettamente legate alle altre che mettono in scena una discesa agli inferi, come ad esempio la poesia eponima della raccolta.

I rifacimenti sono in realtà delle vere e proprie traduzioni, condotte sicuramente sulle traduzioni francesi (leggibili nell’APPENDICE III), poiché ereditano gli errori e le lacune di quest’ultime. In alcuni casi, però, Fortini si discosta introducendo alcune

interessanti variazioni, da ricondurre ad un'appropriazione "allegorica": nella seconda poesia, al posto di *hôtes*, che traduce il romeno *gazdă* ("padrone di casa", ma anche "riparo rifugio"), Fortini scrive *compagni*, connotando politicamente i referenti. Sempre nella seconda poesia, la *loutre* francese («lontra») diventa una *faina*, animale più congeniale al bestiario fortiniano e presente anche nella produzione poetica successiva (vd. *Neve e faine*, in PE69), simbolo del tradimento e dell'inganno. Altre modifiche riguardano aspetti formali, che tendono ad ambientare i testi nell'assetto macrotestuale della raccolta; nel primo frammento, infatti, Fortini aggiunge una partizione strofica assente nell'originale rumeno e nella traduzione francese; inoltre, *tic* stilistico squisitamente fortiniano, è l'uso insistito della congiunzione *E* ad inizio di verso.

I due canti, dunque, riprendono tradizioni arcaiche legate al culto dei morti, secondo le quali un trapassato doveva affrontare un difficile viaggio per giungere nell'al di là e per il quale era bisognoso di indicazioni e "consigli". Il viaggio, quindi, è il tema principale di questi testi: un cammino verso una meta luminosa, nella quale l'anima trova riposo dalla vita e dal viaggio stesso. Nel primo testo, la gioia finale è raffigurata attraverso l'immagine della primavera in fiore, mentre nel secondo, funge da motore del viaggio l'alto giardino nel quale il viandante, dopo aver seguito gli animali-guida, troverà finalmente il riposo sperato.

Come ha ben messo in evidenza CEPRA (2011 : 213), «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 Storia recente».

In definitiva, se è vero che questi testi più che rifacimenti (come li definiva Fortini), sono delle vere e proprie traduzioni, la loro ri-contestualizzazione all'interno del libro fortiniano li carica di nuovi valori allegorici: dopo la discesa agli inferi della guerra, il morto-viandante, cioè il soldato-esule, può sperare di trovare un luogo che superi entrambi i tempi passati, quello della vita (il tempo pre-bellico) e quello della morte (la guerra), nella speranza che la gioia possa finalmente placare l'erranza del giovane esiliato; una gioia che è prima di tutto rinnovamento della qualità delle relazioni umane.

Poiché il testo si presenta come una traduzione letterale dei *Chants du mort*, per un confronto con gli ipotesti francesi originari si rimanda all'APPENDICE III, nella quale sono riproposti integralmente.

METRICA: il primo componimento è formato da tre strofi di cinque versi ciascuna, tutti ottonari; i primi due versi di ogni strofa si ripetono identici, mentre il terzo e il quarto ugualmente si ripetono identici nelle prime due strofe (unica variazione lo scambio di *olmo* con *prato*), mentre nella terza strofa il terzo e il quarto sono legati da rima identica su versi dalla struttura simile. Nella prima strofa, inoltre, *Maria* (v. 4) è in rima con *via* (v. 1), mentre nella seconda *Signore* (v. 10) è in rima con *fiore* (vv. 8-9). Il secondo componimento è invece formato da un'unica strofa di 34 versi, tutti settenari tranne il v. 7, ottonario, ripetuto identico al v. 21. Assenti le rime, ma l'andamento musicale è delegato alla ripetizione dei due momenti salienti, l'incontro con la *faina* e il *lupo*, resi attraverso un'identica struttura narrativa e sintattica.

I.

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.	5
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.	10
Va diritto sulla via E non prendere paura Se odi canto di galletti: Non è canto di galletti Sono Angeli che gridano.	15

POL2 1; FV46 85 (datata 1945); PE59 58 *Va diritto...*; FV67 58 *Vai diritto*; UVS78 *Vai diritto*.

7-8. In **PE59**, il punto è alla fine del v. 8 e non del v.7: probabilmente da addebitare ad un errore redazionale.

II.

La sera si fa sera,
Tu non avrai compagni.
Ed allora verrà
La faina da te
Per metterti paura. 5
Ma non prendere paura,
Prendila per sorella.
La faina conosce
E l'ordine dei fiumi
E i fondali dei guadi 10
E ti farà passare
Senza che tu t'anneghi
E poi ti condurrà
Fino alle fonti fredde
Perché tu ti rinfreschi 15
Dai polsi fino ai gomiti
Dei brividi di morte.
Anche comparirà
Davanti a te il lupo
Per metterti paura. 20
Ma non prendere paura
Prendilo per fratello.
Perché il lupo conosce
E l'ordine dei boschi
E il senso dei sentieri 25
E t'accompagnerà
Per la via più leggera
Verso un alto giardino
Dove la luce è quieta.
Il tuo posto è laggiù, 30

Dove vivere è bello
Dov'è il campo di dalie
La collina dei giuochi.
E laggiù c'è il tuo cuore.

POL2 2; FV46 86-87 (datata 1945); PE59 60-61 *La sera...*; FV67 *La sera si fa sera*
60-61; UVS78 *La sera si fa sera* 53-54; VSc 33.

*In PE59, FV67, UVS78, VSc il componimento presenta una suddivisione in tre strofi
con spaziature dopo i vv. 17 e 29.*

21. paura (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] paura, **PE59**

31. bello (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] bello, **PE59**

32. dalie (*anche in FV67, UVS78, VSc*)] dalie, **PE59**

CANZONE PER BAMBINA

Anch'essa datata 1945 (FV46, PE59), *Canzone per bambina* è strettamente relata ai *Consigli al morto*; ne riprende, infatti, soprattutto l'impostazione precettiva e l'ambientazione arcaica e fiabesca. A differenza dei rifacimenti, però, la *Canzone* è un componimento originale, sebbene in questa sezione, e soprattutto nel manipolo di testi finali, l'originalità è sempre fondata sulla variazione di modelli letterari o popolari. Qui, siamo appunto nei dintorni di una forma popolare.

La poesia, come indica il titolo, è indirizzata ad un *tu* da identificare con una bambina. Il destinatario viene messo in guardia dalla frequentazione del bosco nelle ore vicine alla notte: il pericolo è quello di smarrire la strada a causa dell'incanto dello stesso bosco e dei suoi animali; questi, una volta andata via la luce solare, potrebbero rivelarsi entità minacciose. Se il testo fa riferimento in generale al tema del viaggio, come i precedenti *Consigli*, tuttavia sembra più pertinente qui un sotto-tema dello stesso viaggio, cioè quello dello smarrimento. Uno smarrimento che, sulla scorta del celeberrimo *incipit* dantesco, è prima di tutto interiore.

Difatti, grazie alle allusioni dei vv. 8-10 («si quietano le voci | delle cose passate, | si quietata la memoria»), il bosco può essere identificato come una stazione dell'interiorità, nella quale il soggetto perde le coordinate acquisite grazie all'esperienza passata. I versi successivi, nei quali si descrive l'incanto del bosco, fanno riferimento a una delle principali isotopie del libro: il sonno. Abbiamo visto, infatti, come nei precedenti componimenti tutti i lemmi legati alla sfera semantica del sonno fossero da leggere nei termini di una stagione della vita, quella giovanile, divisa tra disperazione interiore e amore inautentico, entrambi legati ad un clima nichilistico. La chiusura è, quindi, dedicata ad un precetto da seguire fedelmente, pena la perdita di sé stessi: rimanere vigili, fare attenzione al mondo e non smarrirsi per le vie dell'incantamento, cercare la "compagnia" e non restare soli.

Dunque, come i *Consigli al morto*, anche *Canzone per bambina* è da leggere alla luce delle connessioni che la lirica intrattiene con i testi dell'intera raccolta, affinché sia contestualizzata nel modo più adeguato e non appaia un semplice *divertissement* dal sapore popolare. È possibile ipotizzare che i moduli arcaici siano utilizzati per universalizzare l'esperienza del soggetto, per delineare i movimenti principali dell'interiorità dell'io; tuttavia, se ben contestualizzati all'interno del macrotesto di accoglienza, essi rimandano anche ad un'esperienza vissuta ben precisa: quella degli anni della dittatura e della guerra.

Infine, il *topos* del bosco come luogo di smarrimento e occasione epifanica ritornerà anche nelle successive raccolte fortiniane, in particolare nella stagione finale

della sua poesia. Un esempio notevole è *Incontri nel bosco*, contenuta in PS, dove nei versi finali ritorna l'immagine della bambina (vv. 38-43): «Comparvero | una donna e una bambina e mi vennero incontro | dal bosco. Sottobraccio la bambina | aveva un piccolo cestello tutto colmo di mirtilli. | La donna invece non la ricordo. Vorrei | che questo fosse tutto».

METRICA: componimento di 32 versi, tutti settenari, che allude ad una ballata. La strofa centrale di 28 versi è, infatti, incastonata da due strofette in funzione di ritornello, la cui unica particolarità è data dall'inversione dei due versi nella ripetizione finale. Le rime sono sparse: significativa la rima identica a distanza del termine chiave, *bosco*, ripetuto ai vv. 3, 11, 22; inoltre, si vedano le rime *7 vallate : 9 passate*, *16 riposare : 17 restare* (richiamata internamente al v. 18 da *spiare*), *24 profondo : 27 mondo* (in assonanza con *bosco* e *sonno* dei due versi precedenti) e, infine, la rima in chiusura *28 compagnia : 29 via*.

Quando tu vai per funghi
Guarda che sia mattina.

Di pomeriggio il bosco Non ha più vie sicure. Riposano i paesi	5
Nel sonno della luce Bianca delle vallate, Si quietano le voci Delle cose passate, Si quietata la memoria.	10
Per strade esili il bosco Reca alle grotte vaghe Delle felci e dell'edera E i funghi hanno le ombrelle Che gemono una voglia	15
Dolce di riposare. Guarda di non restare A spiare tra foglia E foglia la formica O il passo delle nubi Sulle vette dei pini.	20

Di pomeriggio il bosco
 Fa l'incanto del sonno.
 Il riposo è profondo
 Il ritorno è lontano. 25
 E quando ti ridesti
 Tutto è notte sul mondo
 Non hai più compagnia
 Non c'è lume né via
 E tu sei senz'aiuto... 30

Guarda che sia mattina
 Quando tu vai per funghi.

FV46 89-90 (datata 1945); PE59 62-63 *Versi per funghi*; FV67 62; UVS78 55.

In PE59, oltre alla modifica del titolo, viene eliminata la partizione strofica, per cui il ritornello di apertura e chiusura appare incorporato alla strofa centrale. In FV67-UVS78, invece, viene reintrodotta la partizione strofica.

7. vallate, (anche in **FV67**, **UVS78**)] vallate. **PE59**
 11. esili] fini **PE59**, **FV67**, **UVS78**
 23. sonno. (anche in **FV67**, **UVS78**)] sonno,
 24. profondo (anche in **FV67**, **UVS78**)] profondo, **PE59**
 27. mondo (anche in **FV67**, **UVS78**)] mondo, **PE59**
 28. compagnia (anche in **FV67**, **UVS78**)] compagnia, **PE59**
 29. via (anche in **FV67**, **UVS78**)] via, **PE59**
-

1-2. *Quando...mattina*: il ritornello, ripetuto in clausola con inversione dei versi, immette il lettore in un dimensione precettistica attraverso la struttura frasale *guarda* + congiuntivo. Il *tu* è la *bambina* del titolo, tra l'altro in rima con l'ora indicata nel secondo verso (*mattina*). In realtà, la finzione del monito è da ricondurre al soggetto enunciatore stesso, cioè all'*io* poetico dell'intera raccolta.

3-4. *Di pomeriggio...sicure*: il bosco simboleggia una stazione dell'interiorità; l'ora pomeridiana, invece, indica l'intorbidamento dello stato del soggetto. L'invito a muoversi nel bosco con la luce mattutina va interpretato dunque come uno sprone

alla chiarezza interiore, all'uso della ragione, in opposizione ai turbamenti emozionali tipici del soggetto lirico nella sua fase nichilista (vd. *E questo è il sonno* e la sezione elegiaca). La situazione narrativa sembra una trasparente citazione dell'incipit della *Commedia*, con il quale si registrano diversi parallelismi: *bosco/selva, ora pomeridiana-notturna/oscurità, vie insicure/via smarrita*.

6-10. *Riposano...memoria*: i versi descrivono una stasi che è preludio alla perdizione e allo smarrimento. Lo stato di riposo, nel quale si perde il contatto con la memoria delle cose passate, è infatti un primo passo verso *l'incantamento*. *Vallate*: è un luogo tipico della raccolta, che spesso è trasfigurazione dell'esilio svizzero dell'autore. Dunque, parrebbe qui esserci un maggior ancoraggio alla situazione narrativa descritta nelle poesie delle prime due sezioni; d'altro canto, ritorna nei vv. successivi anche un simbolo tipico della stagione giovanile, *l'edera*.

11-16. *Per strade...riposo*: le strade del bosco conducono e invogliano a perdersi. Lo smarrimento, infatti, appare anche come una via di fuga che concede il riposo. Tuttavia, si tratta di un inganno, in quanto la meta coincide con la vanità dell'egocentrismo, di cui sono correlativo le *grotte vaghe* e *l'edera*, pianta che sin dalla poesia incipitaria è metafora della beatitudine nichilistica e sonnambolica del soggetto poetico. I *funghi*, invece, sono anch'essi immagine del fallace riposo; difatti, la loro caratteristica principale, *l'ombrella*, suggerisce allo smarrito l'idea del riparo.

17-21. *Guarda...nubi*: "attento a non perderti in futili attività, a non crogiolarti in questo tuo stato (*il bosco*), osservandone le minime variazioni (il passaggio delle *formiche*, lo spostamento delle *nubi*)".

22-25. *Di pomeriggio...lontani*: i versi descrivono lo smarrimento definitivo del soggetto nell'incantamento, caratterizzato dal *sonno* e dal *riposo profondo*, cioè lo stato descritto anche dall'incipitaria *E questo è il sonno*. Questo smarrimento è reso fonicamente attraverso l'allitterazione della *o*, che suggerisce il graduale incupirsi del paesaggio e dunque del soggetto: *pOmeriggO, bOscO, sOnnO, incantO, ripOsO, prOfOndO, ritOrnO, lOntanO*.

26-30. *E quando...aiuto*: una volta svegliatosi dal sonno e dal riposo, colui che si è smarrito può solo constatare quanto il bosco sia divenuto un'entità minacciosa: la notte è totale, ritrovare la "diritta" via è pressoché impossibile: non è dato più, infatti,

essere in *compagnia*, cioè avere un rapporto con gli altri uomini che conceda un'esperienza non egoistica del mondo.

IMITAZIONE DEL TASSO

La frequentazione di Fortini con l'opera di Torquato Tasso è di lunga durata; va sostanzialmente dagli anni giovanili di formazione fino alla morte, influenzando entrambe le sponde della sua produzione letteraria: quella poetica e quella critica. Da quest'ultimo punto di vista, numerose sono le occasioni saggistiche che videro Fortini cimentarsi con la produzione tassessa, fino all'importante capitolo dedicato al *Tasso epico* nel *Manuale di letteratura italiana*, curato da Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (Bollati Boringhieri, 1994), e alle letture radiofoniche della *Gerusalemme Liberata*, tenute per Radio Tre negli ultimi anni di vita (1991-93) insieme a Donatello Santarone. *Imitazione del Tasso*, invece, è la prima testimonianza di una scrittura poetica alla "maniera" del Tasso, di cui un'altra, tarda, testimonianza è data dal *Monologo del Tasso a Sant'Anna*, lirica inclusa in *Paesaggio con serpente* (1984).

La poesia fu pubblicata, insieme a *Coro dell'ultimo atto*, sul n. 5 del «Politecnico» (ottobre 1945) e fu poi inclusa nella prima edizione di *Foglio di via* con la data 1945. Se è vero che Fortini, *a posteriori*, leggerà il suo giovanile tassismo in opposizione all'ariostismo degli anni Trenta di ascendenza crociana, tuttavia, al di là degli schieramenti nel campo letterario, sembra più importante mettere in evidenza le ragioni di "consonanza" poetica col classico cinquecentesco: come ha sostenuto MENGALDO (2000c : 319), Tasso ben si addice alla poetica fortiniana innanzitutto perché è «una sorta di sintesi o minimo comun denominatore – di portata altrettanto copiosa in immissione che in emissione – della tradizione poetica italiana, come nessun altro ha potuto né voluto essere»; inoltre, un secondo aspetto della poetica tassessa congeniale a Fortini è l'estrema *compressione* del suo stile, «vale a dire la sua capacità, in generale, di ridurre *ad unum* una grande varietà di componenti formali [...], e più segnatamente di ridurre il due a uno, ciò che rivelano almeno le figure insistentemente e genialmente realizzate dell'ossimoro e del parallelismo». Compressione che in Fortini diventa capacità dialettica di unire i momenti di *tesi* e *antitesi* in una più inclusiva *sintesi*, sia sul piano formale, che contenutistico. Quindi, già a quest'altezza Fortini dimostra una passione, che si traduce in esplicita ripresa, per i grandi manieristi della tradizione europea; al Tasso si aggiungerannonegli anni successivi autori quali Milton, Shakespeare, Agrippa d'Aubigné ecc.

In questa lirica, Fortini si serve di moduli tasseschi per caricare di valori allegorici il rapporto amoroso sin qui descritto; quella che si presenta, infatti, come una tipica situazione lirica post-petrarchesca viene ad assumere, nel assetto

macrotestuale in cui è collocata, il carattere di sintesi dell'intero percorso dell'interiorità in conflitto col mondo, descritto principalmente nella sezione *Elegie*.

Sebbene qui non sia rievocata, la guerra è il momento che permette all'*io* di riconoscere nell'amore passato un *errore*, poiché esso riconduce il soggetto ad una dimensione tutta interiore («l'errore che volsi / lungo, in me stesso»). Superare una percezione interiorizzata del mondo, affinché sia dato vita a un nuovo modo dell'*io* di vivere le relazioni umane, sembra essere il vero portato del libro.

Il poeta chiama con un nome preciso l'atteggiamento della sua gioventù sonnambolica: errore. Questo termine, d'ora in poi, rivestirà un ruolo fondamentale nella produzione poetica successiva: basti qui ricordare che proprio attraverso la dialettica tra i poli della *Poesia* e dell'*Errore* si sviluppa la raccolta successiva, che molti punti di tangenza ha con *Foglio di via*. Se in quest'ultimo, però, i due poli sono rappresentati dalla relazione amorosa e dalla nuova visione politica, acquisita grazie all'esperienza bellica, nella seconda raccolta fortiniana sarà messo in evidenza come proprio la *poesia* stessa possa occupare il posto dell'*errore*, in quanto tradizionalmente strumento culturale delle classi dominanti. Sarà a partire da questa contraddizione che il Fortini poeta e teorico ricaverà alcuni dei suoi lavori più fruttuosi.

METRICA: componimento di 11 versi, con alternanza di settenari (vv. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10) ed endecasillabi (vv. 3, 6, 9, 11), struttura che mima quella madrigalesca. Rime baciata, ma non disposte secondo un ordine rigoroso (2 *amarvi* : 3 *mirarvi*; 5 *accanto* : 6 *canto*; 10 *brilla* : 11 *oscilla*); i vv. 8-9, invece, sono in quasi-rima (*volsi, rimorsi*).

Fummo un tempo felici.

Io credevo d'amarvi

E voi d'essere amata, se mirarvi

Se sperare di voi

Era amore, se accanto 5

A voi fioriva ogni mia pena in canto.

Ora penso, e non tremo

All'errore che volsi

Lungo, in me stesso; e posano i rimorsi.

Posa anche il vento, brilla 10

Cadendo il giorno; e un ramo appena oscilla.

POL1 3; FV46 91 (datata 1945); PE59 83 (datata 1946); FV67 63; UVS78 56.

3-4. amata, se mirarvi | se sperare di voi (*anche in FV67*)] amata, se mirarvi, | se sperare di voi **PE59**] amata, | se sperare altra in voi **UVS78**

6. A voi fioriva ogni mia pena in canto (*anche in PE59, FV67*)] a voi mentiva ogni mia pena e il canto **UVS78**

7. ora penso, (*anche in FV67, UVS78*)] ora penso **PE59**

9. lungo, in me stesso; (*anche in FV67, UVS78*)] lungo in me stesso; **PE59**

1. *Fummo...felici*: il primo verso introduce un *topos* lirico, cioè il canto sul tempo passato e sull'irrimediabile destino di separazione tra *io* e *tu*. Nel contesto di *Foglio di via* ciò significa che la relazione amorosa e i valori che in essa riconosceva il soggetto (solipsismo, narcisismo, egocentrismo) sono stati definitivamente trascesi.

2-6. *Io credevo...canto*: la coscienza del distacco permette di vedere nell'amore passato solo una vana illusione dei due soggetti; difatti, l'amore viene ricondotto solo ad una infatuazione estetica (*se mirarvi*) e ad un vago sentimento di speranza (*se sperare di voi*); difatti, quello stesso amore non è altro che specchio di un'urgenza individuale, cioè quella poetica: le pene d'amore appaiono semplicemente occasione del *canto*. Indicativa, a tal proposito, l'ultima volontà d'autore, che sostituisce *fioriva* con *mentiva*.

7-9. *Ora...rimorsi*: l'*ora penso* segna un netto distacco con la coscienza attuale, modulo di divisione del testo poetico già incontrato in poesie precedenti. Cfr. *Di Palestrina*, v. 8: «Ora lo riconosco»; *vice veris*, v. 8: «ora conosco». *Non tremo...in me stesso*: i turbamenti che tormentarono il soggetto poetico ormai non hanno più ricadute sulla sua psiche; anzi, sono riconosciuti esplicitamente come un *errore*, un vano e lungo arrovellarsi egocentrico (*lungo in me stesso*).

10-11. *Posa...oscilla*: i versi finali, con una modalità tipica di *Foglio di via*, sono un correlativo paesaggistico della nuova coscienza dell'*io*. A differenza, però, dei componimenti delle sezioni precedenti, qui non siamo più di fronte agli autunni del ripiegamento e alle primavere della rinascita, ma ad una natura connotata esclusivamente dalla staticità dei suoi elementi, in particolare il *vento*, che come la mente dell'*io* non ha alcun moto.

CORO DELL'ULTIMO ATTO

L'ultima poesia della prima edizione di *Foglio di via*, sin dal titolo allude alla sua funzione conclusiva, suggerendo, attraverso la metafora drammatica, la chiusura di un percorso "narrativo". Inoltre, sempre nel titolo abbiamo una seconda indicazione particolarmente significativa: la raccolta, infatti, si conclude con un componimento dall'impostazione "corale", sulla scorta di testi quali *Il coro di deportati* e il *Canto degli ultimi partigiani*.

Datata 1945 in FV46 (ma '46 in PE59), fu pubblicata per la prima volta insieme a *Imitazione del Tasso* sul n. 5 del «Politecnico», nel quale era introdotta da questi capoversi:

Per taluni la poesia era un esercizio rischioso, avventuroso, anche quando la si voleva portare con l'umiliato orgoglio di un mestiere. Poi diventò un dovere. Stava per aprirsi la scena su di un ultimo atto di tragedia – una vita, una guerra – e il coro avvertiva la continuità dell'esistenza al di là della pena personale. Gli anni della guerra ci trascinarono, come pietre nel torrente, senza scampo, e dicevamo a noi stessi che saremmo stati egualmente dannati, dopo, alla fatica silenziosa e umile di vivere, al lavoro, che era la sola dignità dei disperati.

Un passaggio particolarmente importante per comprendere l'importanza del testo, ai fini di una lettura complessiva della raccolta, è l'affermazione per cui «il coro avvertiva la continuità dell'esistenza al di là della pena personale». Difatti, il testo sancisce la definitiva assunzione da parte del soggetto poetico di una prospettiva collettiva: il destino del singolo non è più tenuto in considerazione in virtù delle sue "pene personali", ma solo ed esclusivamente perché immesso nel flusso dei *destini generali*. La possibilità di superare la tragedia bellica è demandata unicamente al suo essere un evento collettivo; sebbene tutti «egualmente dannati», le vittime della storia possono sentirsi "eguali" proprio perché nessuno è stato risparmiato dal torrente della guerra. Quest'ultima, quindi, se da un lato ha rappresentato l'acme della tragedia, dall'altro, è stata anche palingenesi di un soggetto impelagato nella palude della sua interiorità.

Attraverso la congiunzione testuale iniziale (*dunque*), il primo verso suggerisce un collegamento diretto con quanto precede, indicando al lettore che nei versi seguenti si troverà di fronte ad un momento di sintesi. La prima strofa, infatti, allude ad una chiusura del percorso, grazie alla quale ogni cosa apparirà "compiuta": la conclusione della guerra rappresenta prima di tutto una cartina al tornasole per l'interpretazione della biografia dei singoli individui. In questa prospettiva, sono chiari i versi della seconda strofa, nei quali, attraverso la metafora del sasso, si

descrive la possibilità di desumere un senso dall'esperienza vissuta: «conoscerà ognuno una cosa vera» (v. 4). Nell'ultima strofa, questa rinnovata sfera di senso si concretizza in chiave collettiva nella dimensione del lavoro. Come ha sostenuto BERARDINELLI (1973 : 24), una delle principali acquisizioni di *Foglio di via* è la consapevolezza di poter congiungere il momento etico con quello estetico; unione che qui si formalizza attraverso il tema del *lavoro*. D'altro canto, già nel cappello premesso alla pubblicazione in rivista, il lavoro appare come «la sola dignità dei disperati». Questa conclusione, però, non è da interpretare come rassegnazione all'umiliazione e alla condizione servile della classe lavoratrice, quanto invece piuttosto come primo passo verso una solidarietà politica che può tradursi in un possibile cambiamento; in questo senso, non è forse azzardato vedere nel “sole” del settimo verso una metafora rivoluzionaria.

Abbiamo detto, dunque, che la poesia va letta nel sistema complessivo della raccolta. In particolare, essa va correlata a due componimenti, con cui condivide la collocazione in punti strategici che ne fa dei testi-dispositivi: mi riferisco all'incipitaria *E questo è il sonno* e alla poesia d'apertura dell'ultima sezione *Foglio di via*. Inevitabile, infatti, leggere parallelamente incipit ed explicit del libro; quest'ultimo rappresenta un vero e proprio rovescio delle premesse descritte nella poesia di apertura: lì, un soggetto monologante, imprigionato nella sua realtà sonnambolica, sull'orlo di un precipizio nichilista; qui, l'uso della prima persona plurale, un soggetto che si riconosce nelle catene della solidarietà politica, un *io* proiettato verso l'avvenire. Attraverso questa netta antitesi tra forme e contenuti delle due poesie, Fortini radicalizza, tra l'uno e l'altro capo del libro, il percorso tormentato svolto lungo tutta la raccolta.

Con la lirica eponima della raccolta, invece, *Coro dell'ultimo atto* condivide prima di tutto elementi formali: entrambe metricamente sono caratterizzate dall'uso della terzina ed entrambe ricorrono all'utilizzo della congiunzione testuale *dunque* per ricollegarsi alle poesie precedenti. Tuttavia, se lì il soggetto era nel pieno degli anni bellici e di una crisi di riconoscimento di sé negli altri, qui l'*io* è totalmente immesso nella storia collettiva e non percepisce sé stesso come esule. Siamo agli albori di quella consapevolezza politica (e poetica) che porterà Fortini ad affermare, in una lirica di PE: «Immortale io nei destini generali | che gli interessi infiniti misurano | del passato e dell'avvenire» (*I destini generali*).

METRICA: tre terzine, composte prevalentemente da endecasillabi ipermetri. I vv. 1, 3, 4, 8 sono dodecasillabi, mentre il verso 5 è un alessandrino. Il verso 6 è un tredecasillabo con endecasillabo interno ma privo di accentazione regolare; il v. 7 è

ugualmente un tredecasillabo (tronco), ma con accenti di 4^a e 6^a. Gli unici due endecasillabi regolari sono il v. 2 e il v. 9, quest'ultimo con sinalefe tra *noi* ed *e* e dialefe tra *torneremo* e *al*. Da segnalare le due rime identiche nella prima e seconda terzina (1 *compiuto* : 3 *compiuto*; 4 *vera* : 5 *vera*, quest'ultima rafforzata dalla rima identica interna del verso precedente attraverso la ripetizione del sostantivo *pietra*). Priva di rime, invece, l'ultima terzina.

Dunque fra poco tutto sarà compiuto
Ogni cosa sarà ferma per sempre
Al suo riposo come un giorno compiuto.

Conoscerà ciascuno una cosa vera.
E voi tornerete alle case con una pietra
Sul cuore come nel pugno una pietra vera.

5

Domani sopra i tetti il sole griderà
Le grandi opere ignude delle montagne
E noi e voi torneremo al lavoro.

POL1 3; FV46 93 (datata 1945); PE59 81 *Coro per un ultimo atto* (datata 1946);
FV67 64; UVS78 57.

1. *compiuto* (*anche* **FV67**, **UVS78**] *compiuto*,
2. *per sempre*] tra noi **PE59**, **FV67**, **UVS78**
4. *vera*. (*anche in* **FV67**, **UVS78**)] *vera* **PE59**

1. *compiuto*] *compiuto*. **POL1**
 2. *sempre*] *sempre*. **POL1**
-

1-3. *Dunque...compiuto*: dopo la tragedia bellica, la fine della stessa pare dare una compiutezza alle esistenze collettive e individuali. Il riferimento alla compiutezza, però, va interpretato anche come conclusione del percorso del soggetto poetico: l'*iter* che portava dalla stato sonnambolico della prima poesia alla palingenesi conclusiva è, appunto, *compiuto*. Difatti, il *dunque* discorsivo, tipico del modo fortiniano, assume qui un significato anche macrotestuale.

4. *Conoscerà...vera*: la guerra ha permesso una conoscenza autentica; il pronome indefinito sottolinea simultaneamente il valore collettivo e individuale di questa conoscenza.

5-6. *E voi tornerete*: probabilmente, qui l'autore fa riferimento anche all'esperienza dell'esilio. Il 1945 (anno di datazione della lirica) è infatti per il poeta anche l'anno del ritorno in Italia. *Una pietra...vera*: l'immagine della *pietra* cambia significato a seconda dell'associazione corporea: la *pietra* sul cuore, infatti, fa riferimento all'esperienza della guerra, destinata a trasformare radicalmente gli individui che ne hanno subito le conseguenze; una *pietra nel pugno*, invece, allude alla tensione che questo stesso evento suscita in chi ne ha fatto esperienza, una tensione all'azione politica.

7-9. *Domani...montagne*: la terzina finale chiude il componimento con un'immagine di radicale rinnovamento; nel nuovo *sole* che illumina il mondo e nel moto di cambiamento che questo subisce (*le opere ignude delle montagne*) bisogna scorgervi una metafora politicamente connotata, avvalorata dalla focalizzazione sul *lavoro* del verso centrale. *E noi...lavoro*: cfr. *Fare e disfare*, PE, vv. 21-25: «Ma anche per rivivere e lavorare | e disperare per rivivere | morire per lavorare | disperare per morire | lavorare per rivivere»; inoltre, per il ricordo del dopoguerra milanese, strettamente collegato alla dimensione del lavoro, vd. *1944-1947*, UVS, vv. 8-14: «Vecchi carri carichi | delle macerie di Milano andavano | verso il nostro avvenire che ora è qui, | la modesta collina del passato | che agita un poco di verde in questo aprile. | Poi fu tanto lavoro, la città | intera e gli anni». Come recita l'introduzione alla pubblicazione in rivista, il *lavoro* è l'unica «dignità dei disperati», che tuttavia sola può cementare quella solidarietà fra i disperati stessi che prelude ad una nuova società. L'ultimo verso della prima edizione di *Foglio di via*, non è una conclusione, ma una finestra sulla società del futuro, una disposizione all'attesa che, a differenza della speranza dell'*io* giovanile, non è più rivolta ad una palingenesi individuale, ma alla possibilità che l'*io* possa essere in accordo con i *destini generali*.

APPENDICE I

NOTA (1946) E *PREFAZIONE* (1967)

Nota del 1946

Questi versi sono stati composti fra il 1938 e il 1945; e qui si stampano in un ordine non cronologico.

L'autore, al momento di raccogliere le sue composizioni, avrebbe voluto vederle collegate naturalmente fra loro da una qualche concordia di motivi o espressioni; e le ha riconosciute, invece, come gli anni che le han generate, diverse e divise secondo diversità e divisioni che erano, prima di tutto, sue proprie; e irresolute, astratte. Tentare di attenuare quelle diversità nella scelta di quei versi ha significato poco più che togliere alcune voci per isolarne altre. Ma incerto ne è stato il criterio. Per ragioni che l'autore s'augura d'aver tempo e cuore di comprendere e risolvere; ma che ora lo gravano, come san fare le biografie.

Si augura, in una parola, di comporre altri versi.

Egli vuole anche scrivere qui il nome di suo padre, Dino Lattes, con riconoscenza e affetto.

Prefazione del 1967

Con qualche variante e poche sostituzioni³⁰ ristampo il mio primo libretto di poesie. Alcune ne avevo pubblicate prima della guerra su riviste fiorentine, altre ne avevo scritte quand'ero militare e altre ancora fra 1944 e 1945. Vittorini le lesse in un manoscritto, ne accolse sul «Politecnico» e nel settembre del 1945 le propose a Einaudi che nell'aprile 1946 le stampò. Il disegno sulla copertina l'avevo fatto io. Voleva rappresentare il dormente che s'intravede nella prima poesia. Sono ora passati vent'anni.

Sarei contento che quei versi potessero ancora commuovere o interessare. Ma altro merita attenzione: che vi si rifletta un'esperienza di molti. Scrivere versi poteva allora essere per un giovane il normale derivativo autobiografico. Prendere invece a deliberato soggetto la relazione fra la propria individualità (o immaturità) e grandi eventi collettivi voleva dire che qualcosa intendeva mutarsi e già mutava nei modi tenuti dalle ultime generazioni letterarie per esprimere quella relazione. Quel che spesso oggi è, in tonalità sarcastica, lo spunto ovvio e perciò retorico di molti esordienti, era venticinque anni fa solo una brutta strada oscura.

Non che l'autore ne fosse proprio cosciente. Egli era appena certo di voler rifiutare gli atteggiamenti letterari allora correnti e di farlo in nome di sentimenti che con la letteratura sembravano aver poco a che dire. Era persuaso – e non ha avuto motivo di mutare avviso – che la prova dell'opera letteraria sia esterna all'opera stessa. Negli studi e nelle letture trovava accenti «civili»; ma in un linguaggio morto. Fra i moderni più celebrati dai suoi coetanei, Montale gli mostrava una condizione dell'esistenza dove la storia era ricondotta sotto l'idea generale di natura; Ungaretti gli aveva magnificato l'evento – la guerra – a prova e fato e poi quel fatto aveva figurato su di un tempo monumentale. Quel loro parlare poetico, già dissolto o variato da altri, certo gli offriva tante formule. E infatti anche al giovane di cui discorro gli eventi – che egli sentiva, chissà poi perché, chiamato a subire e affrontare con responsabilità e colpa maggiori degli altri – s'erano presentati dapprima come mere insufficienza di realtà (la «città nemica») e come minaccia d'una bufera in movimento che avrebbe travolto l'elegia d'adolescente. Le dava però un nome, era la guerra («il vento che...sperderà | come faville attimi gli anni, guerra...»). La profezia si abbigliava da profezia, una pena gemeva nei macigni, il passo atteso nella veglia

³⁰ A sette composizioni omesse ho sostituite altrettante di quegli anni. Cinque già stampate in *Poesia ed errore*, 1959; *Basilea 1945* comparsa su «Il Politecnico»; e *La gioia avvenire* inedita. (NdA) [in realtà, *La gioia avvenire* fu pubblicata su «Il Politecnico»]

era d'un distruttore-liberatore. Com'è facile leggere ora le fonti di classe confuse in quelle acque.

L'elegia di adolescenza aveva mormorato d'un giardino d'amore e riparo. Ecco, glielo portavano via insieme alla speranza d'una patria abitabile, d'un luogo dove essere nel giusto e con gli altri. (Non si trattava soltanto di pessimismo giovanile, lo avrebbero cercato a morte, altro che Ortis). Ma ogni prossimo passato si faceva subito remoto e tornava ad assalire in figura di spettro, com'è dei morti di morte violenta. Il gelo era la conseguenza della fuga in avanti. Ora va detto che il «foglio di via» voleva essere la «bassa di passaggio» che nei trasferimenti accompagna il soldato isolato. Non per nulla la poesia di quel titolo è una piccola discesa all'Ade. Viaggi dello stesso genere sono accennati o svolti in non poche poesie (*E guarderemo*, *Sonetto*, *Antichi canti funebri*) fino a quegli *Ultimi partigiani* visti in una luce nera di sconfitta o a certi versi dove c'è già l'aria appestata degli anni che seguiranno «IN VIA NICOLA PICCINI | A UNA GRATA D'OFFICINA | C'È UNA BANDIERA ROSSA | RICORDO DELL'INSURREZIONE || SUI MURI C'È SCRITTO A MORTE | RIPETIAMOLA QUESTA PAROLA...»

L'altra faccia della speranza non poteva essere che decadente. Calvino, in una sua nota di allora, se ne accorse benissimo. Non però senza qualche tentato recupero verso il buono amore o l'ironia (*La buona voglia*): il personaggio era migliore dell'autore.

Gli uomini gli apparivano divisi in vittime e carnefici, oppressori e oppressi, ricchi e poveri: non in classi. Si spartivano secondo il pregiudizio (e l'augurio) religioso che ne percorsi scorge una elezione o dignità. Per le vie delle città bombardate e nelle caserme la sua cultura piccolo-borghese si incontrava con l'Italia delle fanterie, col «popolo». Che cosa gli poteva servire aver letto Proust, Joyce, Rilke, Gide? Credeva fossero i libri degli altri, dei complici della violenza e dell'oppressione, che nei mesi di Varsavia o Stalingrado scrivevano in frotta sulle riviste dei ministri di Mussolini. E qualche volta, nei suoi versi, le figure non assumevano le facce sublimi e inebetite di certa pittura fascista: «Un sole sui volti profondo...»? E certi titoli: *Coro di deportati?* (C'è anche il sostantivo «plebi»). «Amico» presto cede però a «compagno»; anche senza sottinteso. E presto le figure diventano più dure, spezzandosi e ricomponendosi secondo un nesso che riassume passione, tono e limite di questi versi: quello fra «dolore» e «giustizia», il patimento come esperienza liberatrice («il più distrutto destino è libertà»). Il rapporto fra «giusto», «fedele» e «libero» («un giusto dolore con radici di quercia», «a gravi uomini ardenti avvenire») si complica attraverso gli squarci della guerra, lega

violenza, gioia e senso. Ne vengono fuori le protagoniste di *A un'operaria milanese* e di *Rivolta agraria*.

Nelle poesie del 1944 e 1945 si vede l'incontro con gli scarsi testi della resistenza francese che m'avvenne di tradurre per un foglio socialista di emigrati italiani in Zurigo. Non a caso le due composizioni intitolate *Varsavia*, di così equivoco spiritualismo, furono allora pensate come traduzioni da un inesistente originale polacco (e davvero tradotte poco dopo in polacco da S. Balinski comparvero in più parti del mondo su due o tre organi di quella emigrazione antinazista). Era lo «stile da traduzione» che avrebbe poi imperversato. Lo senti in *Per un compagno ucciso*, in *Coro dell'ultimo atto* e in altre. Era la spia di un disagio – destinato a crescere. E proprio nell'ultima parte del libretto mi pare si giustappongano, come dicono anche le righe di dedica, toni ed intenzioni più vitali e più contraddittorie. Ma basta.

Non credo vi sia molto di vero nel luogo comune critico che dalla contraddizione fra un repertorio formale di eredità ermetica ed i nuovi contenuti civili o entusiastici vuole minata la maggior parte della nuova poesia di quegli anni e degli immediatamente successivi. La sopravvivenza di luoghi lessicali e sintattici, di cadenze e procedimenti può essere provata facilmente, lo è già stata. Ma non è questo il punto. Anche un'analisi ravvicinata non dimostrerebbe molto di più. È che i nuovi contenuti non erano così nuovi da non poter legare in qualche modo anche con l'eredità formale del decennio o ventennio precedente. Per essere più precisi: il vero *motivo* di quella poesia, il suo vero contenuto, era la tensione fra l'esperienza di una interiorità in dialogo e lotta col mondo (sentito come grande fantasma di un assoluto) e la coscienza sempre crescente d'una tendenziale verifica dell'individuo nella storia collettiva (e della «parola» nella «lingua»).

L'errore di molta polemica antinovecentesca – e, pro tempore, anche mio – è stato di aver identificata una sola delle tradizioni stilistiche di allora, quella che veniva da Ungaretti e Quasimodo, da una parziale lettura di Montale e Saba, e da alcuni fiorentini: la tradizione dei «lirici nuovi». Perché, quasi sotterranea rispetto a quella, per molti motivi anche politici respinta dalle forze della restaurazione e dell'ordine degli Anni Trenta, c'era anche stata in Italia, e continuava, una vena alimentata dall'espressionismo e dall'ala sinistra del surrealismo, più riconoscibile nella prosa che nella poesia. Si giovava di traduzioni – Doebelin, Babel, ad esempio – destinate ad influenzare più di quanto si creda e spesso in contraddizione con gli autori americani, alcune pagine giovanili di Vittorini o certi versi di Gatto. Sono nomi quasi sconosciuti, poeti minimi, accenni, frammenti; come quel Trasanna ora edito che fin dal 1937 aveva capite alcune parole essenziali. Era una ricerca verbale

di tragicismo anarchico, tutta ancora da indagare, senza la quale non si spiegano la concordia con che taluni modi emersero quasi improvvisamente nel 1945, per stemperarsi solo qualche anno più tardi nel neorealismo e nella lamentela operario-progressista o meridional-populista.

Eppure anche questa seconda tradizione – che, come la prima, nasceva dalle avanguardie fra 1905 e 1915 – non poteva offrire alcuna reale alternativa alla prima perché le sue confuse strutture ideologiche le aveva per buona parte in comune con quella. Uomini e testi appartenevano spesso ad entrambe le correnti. Per questo, quando si cominciò ad intuire l'ampiezza della catastrofe europea e a sospettare che non si sarebbe chiusa con gli armistizi, si ebbe – almeno per un tempo – una immagine che parve riassumere, come un comitato di liberazione, la verità di allora: quella di «uomo» e di «vita», opposta all'antiumano e alla morte. Non diversamente Vittorini parlava di «uomo offeso» o di «genere umano operaio». Mi pare oggi che i versi di *Foglio di via* siano popolati da molte figure di allora che tuttavia accennino al di là di esse.

Quelle figure e le vie del loro superamento erano state scritte, o proprio in quei giorni venivano scritte, da Jozsef, Machado, Brecht, Hernandez, Auden, Radnotj, Vallejo. Senza saperlo, l'autore comunicava con una folla di sconosciuti fratelli maggiori.

Per quelle immagini i nomi di «populismo» o «progressismo» – e l'accluso discredito – sarebbero una efficace semplificazione di giudizio, fosse vero che società e ideologie si possano, senza prudenza dialettica, spartire in avanzate e arretrate; non fosse proprio questa partizione a fondarsi sull'idea di un progresso frontale e di un tempo omogeneo. Se insomma non fosse falso far dipendere quelle qualifiche solo dal grado di sviluppo della produzione industriale e dalla crescita numerica del salariato e non anche, o forse soprattutto, dal luogo che forze e ideologie date occupano di momento in momento nella lotta internazionale di classe. La poesia invece – come l'azione politica – non sa che farsene d'una nozione di progresso di quel genere. Come l'azione politica, essa è il risultato di operazioni combinatorie compiute su un definito numero di dati e di termini. Le verità vi si fanno a partir dagli errori. E anche nelle situazioni più sfavorevoli. I risultati, quando ci sono, scavalcano la somma delle premesse. Conta il grado raggiunto di energia e la ricchezza delle implicazioni. Come l'azione politica, la poesia è in situazione. La si fa – o la si manca – con i mezzi di bordo.

Sarebbero presto venuti almeno in Europa i tempi in cui la critica della poesia non sarebbe stata più praticata con l'assassinio fisico dei poeti o con la materiale

distruzione delle loro opere. I tempi nostri avrebbero reintegrato il poeta nel corpo sociale a condizione che però revocavano in dubbio la possibilità della poesia. L'autore, allora, non poteva saperlo. In quei suoi versi le allusioni all'imminente silenzio, all'afasia – «dunque fra poco senza parole la bocca» – sono sempre riferite ad una minaccia esteriore. Gli scontri reali fra gli uomini gli avevano insegnato fin da allora a rifiutare il silenzio ascetico, proprio del tardo simbolismo e oggi truccato da ironia informale. Per questo vuol dare anche oggi un nome, identificare, la potenza che rende superflua la poesia.

Esistono uomini che aprendo il fuoco contro gli aerei della Massima Industria non sanno di combattere anche in difesa della poesia. Lo sapessero, probabilmente non lo vorrebbero.

La poesia sembra spezzata fra l'exasperata vergogna del proprio status e la certezza – o cattiva coscienza – che mai come oggi gli strumenti per una diminuzione della «normalità infernale» sono nelle mani degli uomini.

Questa l'unica vera condizione di impossibilità della poesia, oggi.

Ma fare di quella impossibilità una legge catastrofica non è forse ricorrente «racconto del terrore» del pessimismo spiritualistico e scientifico, finalmente apologetico? Non è subire di introiettare il dominio? Non si tratta invece di un conflitto sempre necessario ma ogni volta diverso, di un balzo che strappa alla soffocazione? Lo spazio alla verità non lo si è dovuto sempre guadagnare anche con le armi? Abbiamo dimenticato che la parola non è, né dev'essere mai, la cosa?

I versi che quegli anni avevano cercato far scrivere testimoniano, in fondo, anche del «giusto dolore» con cui ci si veniva allora avvicinando a questa certezza.

FR. F.

Gennaio 1967.

APPENDICE II

TESTI INSERITI A PARTIRE DA FV67

In questa *Appendice* si propongono i sette testi inclusi in FV67: *Militari, A un'operaia milanese, Basilea 1945* e il secondo dei *Manifesti* (IN VIA NICOLA PICCINNI), inseriti nella prima sezione *Gli anni; E guarderemo, E tu pregali* (secondo dei *Consigli al morto*) e *La gioia avvenire*, inseriti nella terza ed ultima sezione *Altri versi*.

Benché diversa sia la collocazione macrotestuale, queste liriche idealmente sostituiscono i sette testi apparsi in FV46, che furono però eliminati nella seconda edizione; quest'ultimi appartengono tutti alla sezione centrale *Elegie*, che non registra inoltre nuove inclusioni (si rimanda alla *Tavola di concordanza* nella *Nota al testo* per un dettagliato confronto tra le due edizioni). La sostituzione, dunque, agisce innanzitutto sul piano generale della raccolta, influenzando l'equilibrio dei pesi fra le diverse fasi attraversate dall'*io* lirico. Abbiamo visto, infatti, che la prima sezione e la terza accolgono i testi in cui più evidente è il percorso paligenetico dell'*io*, che attraversando la tragedia bellica riscatta la propria giovinezza narcisistica e decadente in nome di nuovi valori collettivi. La sezione *Gli anni* delinea questo percorso grazie alla rappresentazione diretta degli eventi bellici (i bombardamenti, la Resistenza, le deportazioni, la rivolta del ghetto di Varsavia ecc.); in *Altri versi*, la graduale emancipazione da una condizione di estraneità (l'eponima *Foglio di via*) ad una di condivisione dei *destini generali* (*Coro dell'ultimo atto*) è rappresentata attraverso lo schermo manierista.

La sezione elegiaca, invece, è un'analessi riguardante gli anni pre-bellici, in cui viene descritta la relazione amorosa intrattenuta dall'autore, specchio dei turbamenti interiori del soggetto lirico. Difatti, proprio in questi componimenti è più marcata la formazione "lirica" del giovane Fortini, influenza che appare in filigrana nella ripresa di situazioni e stilemi leopardiani e montaliani. Eliminare, dunque, sette testi da questa sezione e aggiungerne altrettanti nelle restanti due significava dare maggior peso alla nuova coscienza politica del poeta, adombrando la vena più intimista delle *elegie*. Non è un caso che tutti i testi inseriti nella nuova edizione (ad eccezione, naturalmente, del *Consiglio al morto*) hanno come tema esplicito la realtà bellica.

Di seguito, i sette testi inseriti in FV67 vengono riproposti secondo l'ultima volontà d'autore, al fine di fornire una testimonianza documentale della fisionomia che *Foglio di via* acquisisce a partire dal 1967, fisionomia ricostruibile attraverso la *Tavola di concordanza* (vd. *Nota al testo*) e gli apparati critici.

MILITARI

Ora si esce. Sulle case rovina
Giallo un raggio atterrito dall'occidente.
La ciminiera leva un allarme ardente
Di faville dal cielo della notte vicina.

Storte nuvole liquide lambiscono i crinali 5
Dei paesi percossi sui dirupi scoscesi.
Nelle città a quest'ora si cercano i corpi accesi
Stretti sotto i fulmini rigidi dei segnali.

Ma noi si ride. Già tutto è nero. Rimane
La neve azzurra sui tetti. Compagno, stasera, 10
Saranno più dolci, al caldo, all'«Aquila Nera»,
Le grida, il vino e le carte napoletane.

A UN'OPERAIA MILANESE

Tutta distrutta, tutta nuova nata,
Lacerate le pietre senza pietà
Per te risorta si fa, diventata
Tutta nostra, questa città.

Sepolta e solo spirito è la madre tremante 5
Che ci angosciò in servitù di baci.
E dolorosamente con le dita di fiamma l'amante
Quei segni cancella tenaci.

Ma qui dove fra essere e non essere esita
Prigioniera in se stessa una nostra figura, 10
Tu liberata porti giustizia sicura
Che i vivi conosce e i morti.

E te guardando in noi si umilia un tristo
Schiavo tiranno e la speranza è piena:
Dentro i mattini il mio popolo desto 15
Attende la grande sirena.

BASILEA 1945

- Un giorno si navigò tra i castelli e le vigne.
Ora le chiatte olandesi carbone di sonno,
Sul Reno nuvoli o fumi dell'artiglieria,
E l'osteria *Zum Schiff* ha un veliero tra gli alberi
Sospeso tra i fusti della birra nuova. 5
Ma non entra nessuno né siede a questi tavoli.
- Vicino al chiostro di Ecolampadio e di Erasmo
Molte cose si possono contemplare di qui:
Questa l'Alsazia e quella la Selva Nera.
I riflettori al confine si sono accesi, è già buio. 10
- Le torri, i campanili, i banchi di neve celesti,
E giù per le vie le case meditative, l'eco
Delle danze sommesse nei tiepidi *tea-rooms*.
La cannonata tocca i vetri, noi partiremo,
La guerra a occidente crolla con l'ultima neve, 15
Le divisioni si arrendono intorno alle cattedrali.
- *
- Alla luce dei razzi verdi
Questa sera ci accamperemo.
Domani il carro armato
Stritolerà Berlino. 20
- Un lanzo di ruggine e teschio
Strizza la polpa di latte
Della ragazza Germania
Graffita nel norfumo.
- Con le due mani sul cuore 25
Tenore di pietra e cemento
Schiller è decapitato
A metà d'una canzone.
Non resta che una cavalla

Squartata dai contadini 30
Maledetta corsa nera
Nella neve di Fulda.

*

Vergini e cavalieri rapiti da morte, coro
Di martiri gotici e spade, per sempre
La leggenda d'Europa è spenta, l'acqua 35
È gelata nei fiumi, il borgo è chiuso
Porte finestre e stalle, l'Uomo d'Arme
Sta sulla fonte di pietra del mercato
Col suo corno e la scure, le catene
Scendono sotto la neve...

Ma le case anche a noi 40
L'hanno bruciate, aprite le porte, gente,
Profughi siamo, dateci un giorno, un sonno
Nel fieno, un morso di pane di segale.

MANIFESTI (II)

IN VIA NICOLA PICCINNI
A UNA GRATA D'OFFICINA
C'È UNA BANDIERA ROSSA
RICORDO DELL'INSURREZIONE

SUI MURI C'È SCRITTO A MORTE
RIPETIAMOLA QUESTA PAROLA
QUESTA PIETÀ ALLA GOLA

5

A QUEST'ORA SCENDE IL CORSO
MADRE NOSTRA MASCHERA GIALLA
DIPINTA LA TROIA ITALIA
DALLE UNGHIE ALLE CAVERNE

10

E GUARDEREMO

E guarderemo dai vetri ancora i fanali e gli scali
Di una stazione di notte dove una folla tace
Di dormienti e di morti d'altri inverni.

La mano ha perduto la mano e la fronte è caduta.
Il cuore ha lasciato il cuore inerte. Passano 5
Sulla neve, ripassano, le sentinelle.

Lasciaci gli occhi, sonno, e il loro male nel buio
Finché non cresca il giorno a riscuotere i visi
E riconoscere i morti quel giorno non gridi

E fiamma e pianta invada la mano gelata. 10

CONSIGLI AL MORTO (II)

E TU PREGALI

E tu pregali, i sette muratori, Pregali, pregali, i sette maestri Muratori che devono murare, Perché lascino a te Sette spiragli al muro, Perché arrivino a te La luce e il pane.	5
E da uno ti venga Una sorgente d'acqua, Ricordo di tuo padre; E da un altro ti venga Il profumo di fiori Delle sorelle che avevi;	10
E da un altro ti vengano Spighe lunghe di grano Con tutto il loro frutto; E da un altro ti venga La vite della vigna Con i grappoli pieni.	15
E da un altro ti venga Qualche luce di sole Che ti riscaldi il cuore Che non si spenga tutto. E il vento, il fresco del vento, Il vento fresco dei boschi Arrivi fino a te, Che ti rinfreschi il capo, Non marcisca il tuo capo.	20 25
Oh tu pregali, pregali, pregali I sette muratori!	30

LA GIOIA AVVENIRE

<i>Potrebbe essere un fiume grandissimo Una cavalcata di scalpiti un tumulto un furore Una rabbia strappata uno stelo sbranato Un urlo altissimo.</i>	
<i>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.</i>	5
<i>Qualcosa comunque che non possiamo perdere Anche se ogni altra cosa è perduta E che perpetuamente celebreremo Perché ogni cosa nasce da questa soltanto.</i>	10
<i>Ma prima di giungervi Prima la miseria profonda come la lebbre 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.</i>	15 20

APPENDICE III

CHANTS DU MORT (FOLKLORE ROUMAIN)

sept petites fenêtres.	5
Par une te viennent,	
Le pain, la lumière;	
Par une te vienne	
Une source d'eau,	
Souvenir de ton père;	10
Par una te vienne	
Une odeur de fleurs,	
Souvenir de tes sœurs;	
Par une te viennent	
Les épis de blé	15
Avec tout leur fruit;	
Par une te vienne	
Le cep de la vigne	
Avec tout son fruit;	
Par une te vienne	20
Le rayon du soleil	
Avec sa chaleur;	
Par une te viennent	
Le vent, sa fraîcheur	
Pour te rafraîchir	25
Pour que tu ne pourrisses pas.	

III.

Le soir devient soir	
Tu n'auras pas d'hôtes.	
Et alors viendra	
La loutre ver stoi	
Pour te faire peur.	5
Mais ne prends pas peur,	
Prends-la por ta sœur,	
Car la loutre sait	
L'ordre des rivières	
Et le sens des gués,	10
Te fera passer	
Sans que tu te noies	

Et te portera	
Jusqu'aux froides sources	
Pour te rafraîchir	15
Des Mains jusqu'aux coudes	
Des frissons de mort.	
Praîtra encore	
Le loup devant toi	
Pour te faire puer;	20
Mais ne prends pas peur,	
Prends-le pur ton frère,	
Car le loup connaît	
L'ordre des forêts,	
Le sens des sentiers,	25
Il te conduira	
Par la route plane,	
Vers un fils de roi,	
Vers le paradis:	
Où il fait bon vivre,	30
La colline aux jeux:	
Là bas est ta place,	
Le champ aux dahlias:	
Là bas est ton cœur.	

STAMPATO NEL MESE DI MARZO 2016