

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Scienze Filologico-Letterarie, Storico-  
Filosofiche e Artistiche

Ciclo XXIX

«ALLEGORIE DI ALTRE NECESSITÀ». LA  
METRICA COME MEDIAZIONE E  
STRANIAMENTO NELLE LIRICHE DI FRANCO  
FORTINI

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa Beatrice Centi

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa Giulia Raboni

Co-tutor:

Chiar.mo Prof. Giulio Iacoli

Dottorando: Thomas Mazzucco



# INDICE

<i>Tavola delle abbreviazioni e delle convenzioni grafiche</i>	5
<i>Introduzione</i>	9
1 Lettura di « <i>Se volessi un'altra volta...</i> »	21
1.1 Poesia, verità e errore	21
1.2 « <i>Se volessi un'altra volta...</i> »	25
1.3 Forma e distanza	41
2 I saggi metrici di Fortini	45
2.1 I “dieci inverni di Fortini	45
2.1.1 Attività culturale e militante	46
2.1.2 Traduzioni: Éluard e Brecht	49
2.1.3 Il contesto storico	53
2.1.4 La crisi poetica	56
2.2 I saggi metrici del biennio 1957-'58	58
2.2.1 Il verso accentuale	58
2.2.2 Ritmo e metro	71
2.2.3 Mediazione	76
2.2.4 Straniamento	82
2.3 Metrica e biografia	85
2.4 Metrica come mediazione e straniamento	92
3 Iterazioni ritmiche	95
3.1 Testi con perfetta inerzia ritmica	95

3.2	Ritmi percussivi: dati statistici	106
3.3	Trocheo	110
3.4	Anfibraco	113
3.5	Anapesto	116
3.6	Dattilo	119
3.7	Esemplificazioni	122
4	Versi e strofe	129
4.1	Ricognizioni preliminari	129
4.2	Area endecasillabica	134
4.3	Settenari ed endecasillabi	151
4.4	Versi brevi	160
4.5	Versi lunghi	164
4.6	Esempi di strutturazione metrica delle raccolte fortiniane	167
	<i>Bibliografia</i>	171

## TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI E CONVENZIONI GRAFICHE

L'edizione principale del corpus lirico di Franco Fortini adottata nella tesi è FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzi, Oscar Mondadori, Milano, 2014. Per la lezione dei testi fornita dalla raccolta si confronti la *Nota al testo* della suddetta edizione alle pp. LXIII-LXIV. Le citazioni comprendenti la produzione poetica presa in esame sono quindi da riferirsi a questa pubblicazione, e sono segnalate dalla sigla della raccolta:

FV: *Foglio di via*

PE: *Poesia e errore*

VS: *Una volta per sempre*

QM: *Questo muro*

PS: *Paesaggio con serpente*

CS: *Composita solvantur*

LCV: *Il ladro di ciliege e altri versi*

PI: *Poesie inedite*

Un testo di riferimento complessivo della produzione saggistica di Fortini non è esistente. L'edizione 2003 dei *Saggi ed epigrammi* presenta integralmente solo *Verifica dei poteri*, *I cani del Sinai*, *i Saggi italiani*, *L'ospite ingrato*. *Primo e secondo* e *Breve secondo Novecento*. Nel volume segue la sezione *Scritti scelti 1938-1994* comprendente una silloge del resto degli scritti saggistici fortiniani. Ove è stato possibile, nella tesi si è preferito citare l'edizione dei Meridiani, con la sigla SE, specificando nel corpo del testo la provenienza puntuale. Negli altri casi, la citazione è stata prelevata dall'opera singola.

Segue un elenco delle abbreviazioni delle opere saggistiche che è stato necessario citare nel corso dell'elaborato. Una bibliografia puntale delle opere poetiche e delle principali opere saggistiche di Fortini è fornita nell'apposita sezione.

BAP: *Benjamin, l'allegoria, il postmoderno*, «Allegoria», anno III, numero 7, 1991, pp. 123-129

CLA: *Classico*, in *Enciclopedia Einaudi. Volume terzo. Città-Cosmologie*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 192-202

CP: *Che cos'è la poesia*, intervista per Rai Letteratura, <http://www.emsf.rai.it/scripts/interviste.asp?d=299>

DI: *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, De Donato, Bari, 1973

DIN: *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino, 2003

EX: *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano, 1990

GA: *Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, Quodlibet, Macerata, 2006

I: *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985

IPE: *Introduzione*, in Paul Éluard, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, introduzione e traduzione di Franco Fortini, Mondadori, Milano, 1969, pp. 33-80,

LN: *Lettura di «Niccolò» di Vittorio Sereni*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, vo. 3, Padova, Programma, 1993, pp. 2167-2175

MB: *Metrica e biografia*, in *Quaderni piacentini. Nuova Serie*, n. 2, anno 1981, pp. 105-121; ora in Franco Fortini, *I confini della poesia*, a cura di Luca Lenzini, Castelvevchi, Roma, 2015

PCIPC: *I poeti, la città, interventi poetici nella città* (La Spezia, Novembre 1981), in Fabrizio Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini Editore, Pisa, 2008, pp. 185-215

RA: *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000

SE: *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2003

Per designare gli schemi strofici impiegati da Fortini nelle sue liriche si sono adottate queste convenzioni grafiche: la lettera maiuscola senza nessuna indicazione al pendice<sup>1</sup> indica un endecasillabo (ABBA), così come la minuscola un settenario (ABBa); i versi irrelati sono segnalati con p, s o t, rispettivamente alle uscite piane, sdrucchiole o tronche (APPA); la rima imperfetta è segnalata dal corsivo (ABBA); al pendice si trovano segnalate anche le uscite sdrucchiole o tronche delle rime ( $A_s b_t A_s b_t$ )

---

<sup>1</sup> Tranne nel Capitolo 1, dove vengono già chiaramente esplicitate le lunghezze versali.



# INTRODUZIONE

## 0.1 Poetica di Franco Fortini

L'ultima raccolta poetica di Franco Fortini, ovvero *Composita solvantur*, viene pubblicata da Einaudi nel 1994. Il libro ottiene un consenso fulmineo – arriva nel giro di pochi mesi alla seconda edizione – come forse nessun altro dell'autore; e per gli estimatori del Fortini poeta esso appare un successo pienamente meritato (LENZINI 1999, p. 5):

Si tratta di un riconoscimento dovuto ad un percorso poetico esemplare per crescita stilistica e coerenza morale, ma assai spesso in ombra rispetto alla produzione saggistica dell'autore, ed altrettanto isolato e minoritario nell'opporsi alle poetiche dominanti.

La raccolta, a partire dal titolo, si vuole porre come punto estremo dell'esperienza lirica di Fortini, e di essa intende segnare un bilancio. Già nella nota al testo, l'autore aveva lasciato intendere l'appartenenza di *Composita solvantur* a un personale filone di ricerca poetica, attraverso una pregnante autocitazione, come bene ha rivelato Zinato (1996, p. 20):

*Composita solvantur* è la formula con cui si chiude l'epigrafe latina scritta dal discepolo Henry Wotton sul monumento funebre di Francis Bacon nella cappella del Trinity College a Cambridge. «Comando e augurio» annota Fortini, che «si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)». La coppia “ordine/disordine” torna così a proporsi come intenzionale segnale atto a orientare l'interpretazione. La stessa coppia segna il passaggio dalla raccolta del 1973, *Questo muro*, a quella del 1984, *Paesaggio con serpente*: in apertura di quest'ultima, infatti, l'autore ha collocato il componimento conclusivo del libro precedente, dal titolo *L'ordine e il disordine*<sup>2</sup>.

---

2 La coppia ordine/disordine si ritrova inoltre, sempre in *Paesaggio con serpente*, nel testo *Sul primo*

*Composita solvantur* non rappresenta quindi solamente la disgregazione (e il suo adempimento) dell'ultimo Fortini, ma di tutta la propria traiettoria poetica, come bene dimostra la citazione – nel testo conclusivo della sezione omonima della raccolta – della poesia liminare di *Foglio di via* («*E questo è il sonno...*»). E quindi, ripartendo cioè dagli esordi, ovvero da *Foglio di via*, diventa evidente come tutti i libri di Fortini siano legati intenzionalmente dall'autore mediante un processo di ripresa interna. In apertura di *Poesia e errore* si ritrova *La gioia avvenire*, ultimo testo del libro precedente. Sempre appartenente a *Poesia e errore* è la sezione *Una facile allegoria*, titolo dovuto alla lirica omonima che verrà sviluppata ulteriormente, in *Questo muro*, nel testo *Un'altra allegoria*<sup>3</sup>. Come succede nella *Recherche*<sup>4</sup>, insomma, gli ultimi versi di Fortini mettono la parola “fine” con l'unico scopo di additare un inizio, che percettivamente è sempre un *qui*; e ancor di più gettano luce sulle geometrie architettoniche dell'opera poetica fortiniana.

Una simile interpretazione è resa possibile non solo dai nessi strutturanti che emergono tra raccolta e raccolta, ma soprattutto dalla densità programmatica della poetica<sup>5</sup> fortiniana, fin da subito scolpita da «parole definite, urgenti e partecipabili: “giustizia”, “verità” e “libertà”» (LENZINI 1999 p. 6). Compito della lirica è invece negare la propria autosufficienza, al fine di misurarsi col proprio tempo e additare forme di vita future e finalmente libere e condivise (MB. p. 108): «c'è qualcosa di più importante della più importante e sublime opera di poesia e cioè quel che la più sublime poesia pone come proprio fine e propria fine». Questo si risolve in Fortini sostanzialmente nell'escatologia, in un rifiuto cioè della poesia come espressione profonda dell'io – una poesia quindi che in quanto tale troverebbe una giustificazione e

---

numero di «*Quaderni rossi*» (vv. 1-3): «Molte ore così delle poche ore / che l'ordine dell'uccisore e il disordine / non avevano ancora spezzate».

- 3 Cfr. *Una facile allegoria* (PE, 1, vv. 1-3) e *Un'altra allegoria* (QM, vv. 7-8, significativamente quelli conclusivi): «Vedi questo pezzo di legno secco / che la mano tocca, non molto pesante, / per bruciarlo in mezzo a quest'aria d'inverno»; «Devi saperlo, è un vivace saluto l'addio. / Il ramo, che morì, lo sa». Tale allegoria, comunque, è sicuramente passata attraverso la mediazione di un testo di *Una volta per sempre*, 4 novembre 1956 (vv. 1-3): «Il ramo secco bruciò in un attimo. / Ma il ramo verde non vuole morire. / Dunque era vera la verità».
- 4 Di cui Fortini tradusse *Albertine scomparsa* per Einaudi nel 1951. In *Controllo dell'oblio* Fortini definirà Proust come uno dei suoi «più cari e grandi maestri» (SE, p. 1586).
- 5 I più cospicui inquadramenti generali della poetica fortiniana si trovano in: BERARDINELLI 1973, LENZINI 1999, 2013 (nello specifico pp. 67-128) e 2014, MAZZONI 2002, MENGALDO 1978 e 1980, POLACCO 1996, TESTA 2005. Ovviamente, le seguenti pagine rimandano a questi studi.

una sua finalità non solo nel semplice fatto di esistere, ma nella fagocitazione indistinta di tutto ciò che la circonda. L'io lirico non può concedersi di ricercare in sé la cassa di risonanza delle proprie parole, ma deve sempre far rifluire il proprio vissuto in quello dei destini generali. A questo concorre in Fortini il discredito del simbolo e la propensione verso l'allegoria, in quanto metafora strutturata e soprattutto non arbitraria, e il rifiuto della rappresentazione («Ma non lo devi rappresentare», *L'apparizione*, QM, v. 5) a favore della prospettiva in senso lukácsiano, nei suoi caratteri di proposta futura, oggettiva a un tempo e indeterminata<sup>6</sup>. Dall'impostazione escatologica nasce una figura chiave della poetica fortiniana, quella cioè del “vecchio”, colui che non arriverà a vedere ciò che il futuro promette – come nel Sereni di *Appuntamento a ora insolita*, vv. 12-16 «“Caro – mi dileggia apertamente – caro, / con quella faccia di vacanza. E pensi / alla città socialista?” / Ha vinto. E già mi sciolgo: “Non / arriverò a vederla” le rispondo» (Sereni 1995, p. 140); e forse come già nell'Eliot di *A song for Simeon*, anche se Fortini si è sempre negato la categoria della salvezza). Di conseguenza, la poesia di Fortini – che si vuole far carico di tutto ciò che è morto, storia, e che trova la sua ragione nell'additare brechtianamente ciò che deve ancora venire (il futuro) – rivendica programmaticamente la sua inattualità e, con una contraddizione cara all'autore, allo stesso tempo si pone in sostanza al “presente”<sup>7</sup>, inteso sì come circostanziato “qui e ora”, ma anche come punto d'intersezione di passato e futuro (*Il falso vecchio*, IV, QM):

Il verbo al presente porta tutto il mondo.  
 Mi chiedo dove sono i popoli scomparsi.  
 Il fattorino vestito di grigio in cortile mi dice  
 che alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala.

Ho portato con me sotto il primo sottoscala  
 le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele.  
 Il verbo al presente mi permette di scomparire.  
 Il fattorino non vede più dove sono scomparso.

6 Nota è la definizione che il filosofo diede in *Il problema della prospettiva*. (LUKÁCS 1948, pp. 460-461): «In primo luogo: qualcosa si determina come prospettiva in quanto non è ancora esistente. Se esistesse, non sarebbe prospettiva per il mondo che noi configuriamo. In secondo luogo: tale prospettiva non è però pura utopia, un puro sogno soggettivo, sibbene la necessaria conseguenza di un'evoluzione sociale oggettiva, che sul piano letterario si manifesta oggettivamente nello sviluppo di una serie di caratteri agenti in situazioni determinate. In terzo luogo: essa è oggettiva, ma non fatalistica. Se lo fosse, non sarebbe prospettiva. È prospettiva in quanto non è ancora realtà; tuttavia ciò che è effettivamente dato è la tendenza ad attuare, mediante le azioni e i pensieri di uomini determinati, questa realtà: una grande tendenza sociale che si realizza per vie intricate, forse in modo assai diverso da come ci immaginiamo».

7 Cfr. inoltre MENGALDO 1994.

La poesia non è una forma del fare politico, quest'ultimo non è estetica. Tra di essi non esiste un rapporto di subordinazione, né uno è propedeutico all'altra. *Entrambi* infatti devono concorrere – nell'ottica fortiniana che è quella del pensiero classico tedesco, e più specificatamente del marxismo – allo stesso obiettivo, la liberazione dell'umanità e la comunione del passato nel presente (ciò che veniva chiamato «fine della storia», espressione poi che col post-moderno ha assunto tutt'altri significati). A ciò l'arte poetica può ambire solo demarcando i propri confini, accettando il proprio valore rituale e cerimoniale. In sostanza, più *ars* che arte, *poietiké téchne* più che poesia. A delimitare ciò che è la fine della poesia, a renderla cioè misurabile e verificabile, interviene per l'appunto la forma metrica, in quanto limite costituente e non mero contenuto, «supporto declamatorio [...] che non si subordina all'indistinto o alle intermittenze del cuore<sup>8</sup> ma muove verso il destinatario con piena coscienza di sé» (LENZINI 1999, p. 9).

## **0.2 Gli anni '50.**

Certamente, una tale poetica nasce dalle esigenze (sentite in prima persona durante la guerra di resistenza) che generalmente vengono inserite nel filone del «neorealismo», da cui però Fortini è riuscito a ritagliarsi fin da subito una propria autonomia<sup>9</sup>, che gli ha consentito di non liquidare con troppa facilità ciò che per un'intera generazione di scrittori è stato il primo problema e il fine ultimo della letteratura: quello di una scrittura fedele al reale solo in quanto interpretazione di esso, ovvero in quanto modifica dello stato di cose attuale. È per questo, insomma, che i successivi ripensamenti e ridefinizioni di ciò che per Fortini è la letteratura e la poesia sono, più che delle evoluzioni, delle ulteriori stratificazioni, al fine di problematizzare e ristrutturare quelle che sono le vere domande da porsi alla ricerca di definitive risposte, come sottolinea Guido Mazzoni (2002, p. 188-189):

---

8 Per quanto non sia forse corretto l'impiego della famosa espressione proustiana come elemento antitetico a Fortini.

9 «Fin dal primo libro Fortini si separa dal tono medio neorealista; se quello è ossessionato da una coazione ad abolire le distanze, per Fortini la distanza è un dato iniziale. Venuta meno la possibilità di dargli senso in un quadro politico a breve scadenza (scendere dalla Valdossola), essa si fissa nella dimensione dell'attesa» (SITI 1980, p. 176)

La legittimazione della poesia al cospetto della filosofia e della politica è il problema fondamentale dell'opera di Fortini; anche perché questa domanda ne condensa e ne nasconde molte altre, di ordine etico prima che estetico. Storicamente, il dubbio sulla legittimità della letteratura riprende e sviluppa un tema del neorealismo: come conciliare la verità del singolo e l'autonomia della letteratura con la verità di tutti e la lotta politica. Tramontata la stagione del neorealismo, molti coetanei di Fortini avrebbero scelto o la politica o una letteratura ridiventata autonoma; invece Fortini è rimasto fermo a questo problema, cui avrebbe dato una risposta solida solo nella seconda metà degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, grazie soprattutto alle letture di Lukács e Brecht.. Nei saggi e nelle poesie degli anni successivi, certi temi verranno riformulati, ma l'impostazione di fondo rimarrà la stessa.

Sul versante poetico, questo si concretizza nel travagliato percorso compositivo ed editoriale delle poesie successive a *Foglio di via*, le quali vedono prima la luce in un susseguirsi di *plaquettes*, per poi confluire nel 1959 in *Poesia ed errore* (comprendente tutti i testi poetici composti da Fortini, anche cioè quelli di *Foglio di via*, ordinati cronologicamente)<sup>10</sup>.

In più, alle «riformulazioni» della fine degli anni Cinquanta appartengono anche i saggi metrici che in questo elaborato sono stati impiegati come sostrato teorico delle successive analisi di carattere metrico.

### 0.3 «Allegorie di altre necessità»

In *Metrica e libertà* (contenuto nella sezione *Sulla metrica e traduzione nei Saggi italiani*), del 1957, si ritrova la citazione da cui si è ricavato il titolo di questo lavoro (SE, pp. 793-794):

Tutta la ricca varietà metrica, anzi, tutta la ricca varietà di rapporti fra metro e ritmo, è a un tempo *indizio e strumento rivelatore dei*

---

<sup>10</sup> Le edizioni attuali di *Foglio di via* e *Poesia e errore* si devono al successivo lavoro di revisione delle prime due raccolte. Fortini licenzia nel 1967 la nuova edizione di *Foglio di via* e due anni dopo quella definitiva di *Poesia e errore* (significativamente cade la *-d* eufonica), in cui sono espunte le liriche giovanili e quelle appartenenti alla prima raccolta. Se da un lato le nuove edizioni di *Foglio di via* e *Poesia e errore* rispondono all'esigenza di risistemare la propria antecedente produzione poetica, non è da escludere d'altra parte che il progetto di revisione non sia stato influenzato da quello appena precedente e simile di Vittorio Sereni, il quale pubblica nel 1965 la seconda edizione riveduta del *Diario d'Algeria* e nell'anno successivo quella di *Frontiera* (a tal riguardo, cfr. la *Tavola di concordanza* delle edizioni di *Frontiera* e del *Diario* curata da Georgia Fioroni in SERENI 2013, pp. LVI-LIX)

*rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini e fra queste realtà e il poeta*; al limite, le convenzioni strofiche e quelle dei generi si presentano all'autore come al lettore quali allegorie di altre necessità. [...] Dicendo «allegorie di altre necessità» si vuol dire una cosa assai ovvia e cioè che talvolta è dato proprio alla metrica esprimere l'essenza ultima di certi conflitti, onde i cinque atti della tragedia classica francese sono la forma cerimoniale del prolungato supplizio dell'eroe, o martirio delle forme e dell'etichetta, e Fedra non cozza solo contro il destino ma dà del capo, armoniosamente, contro le pareti dello stile tragico e le doppie colonne degli alessandrini; e non solo contro l'inafferrabilità del proprio volto interiore ma contro le fughe prospettive delle scene, dei tempi, del verso bianco e fin contro gli scoscendimenti della giustapposizione degli stili lotta l'eroe elisabettiano.

Prima di procedere agli aspetti puramente metrici della questione, è necessario affrontare in breve le radici teoriche dell'accezione dell'allegoria nell'ottica fortiniana, pur essendo consapevoli che essa è una questione che non si può dirimere pianamente. Se infatti Luperini (2012, p. 144n) considera, per l'occidente moderno, fondamentali soprattutto le definizioni del Goethe delle *Maximen und Reflexionen*<sup>11</sup> e il Benjamin dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, e annovera (1990, p. 289) Fortini tra i poeti in cui «la tessitura razionale [...] raccorda il senso letterale e storico al soprasenso allegorico, cioè a un sistema di valori», bisogna ricordarsi che Fortini, proprio contro Luperini, nel 1991 aveva tacciato definitivamente la concezione benjaminiana (e di Luperini) di «ermetismo», coincidente cioè «con una poetica della tautologia e del nichilismo» (BAP, p. 124). L'accusa di Fortini aveva sorpreso lo stesso Luperini, il quale comunque ha voluto rivendicare la propria lettura benjaminiana, *necessariamente* tendenziosa e parcellare, e ribadire il duplice aspetto dell'allegoria, che è quindi (LUPERINI 1991, p. 131) «la proposta di una direzione di senso, con la consapevolezza della sua relatività ma anche di una necessaria assunzione di responsabilità e di parzialità; e il carattere dialettico, dialogico, pragmatico, dunque intrinsecamente sociale». Come si può notare, la definizione luperiniana non è affatto distante dalla poetica di Fortini, il quale ha risentito con evidenza della famosissima concezione benjaminiana dell'allegoria (BENJAMIN 1963, p. 170):

---

11 La distinzione goethiana tra allegoria e simbolo è, come ci si ricorderà, tutta a favore del secondo.

Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto.

In sostanza, l'allegoria può essere intesa sia come processo di dimostrazione del termine ultimo dell'esistenza – come una forma chiusa, ineludibile e di conseguenza perturbante – sia come «rovina»<sup>12</sup>, come emblema cioè della storia intesa in quanto persistenza *concreta* nel presente delle trapassate strutture organizzative, aperte a una appropriazione e a un riutilizzo. Se in Benjamin è la struttura ad essere sempre carica di storicità, nella doppia accezione allegorica – come conferma anche Luperini (1990, pp. 29-30) –, in Fortini ad assumere questo ruolo è la metrica.

#### **0.4 Metrica come mediazione e straniamento nelle liriche di Fortini**

Lo scopo di questo elaborato è analizzare metricamente le liriche di Franco Fortini. Il *corpus* scelto consiste nelle sei raccolte poetiche principali dell'autore: *Foglio di via* (1946<sup>13</sup>), *Poesia e errore* (1959), *Una volta per sempre* (1963), *Questo muro* (1973), *Paesaggio con serpente* (1984) e *Composita solvantur* (1994). Sono quindi escluse dall'analisi le traduzioni (*Poesia ininterrotta* di Paul Eluard, di cui Fortini ha curato anche l'edizione delle *Poesie*, la selezione delle *Poesie e canzoni* di Brecht, *Poesie per chi non legge poesie* di Enzensberger, il *Faust* goethiano e le *Poesie* di Proust) e il volume *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*; così come la raccolta *Versi primi e distanti* e l'edizione delle *Poesie inedite*. Allo stesso modo, non sono stati oggetto di studio gli epigrammi dell'*Ospite ingrato*. La scelta è ricaduta sostanzialmente sulle raccolte che rappresentano il canone del Fortini lirico. Non si è tenuto conto dell'*iter*

---

12 «Ciò che l'antichità ha lasciato indietro è costituito per loro [per i poeti barocchi], pezzo per pezzo, dagli elementi in base ai quali la nuova totalità si fonde. Anzi: si costituisce. Perché la visione compiuta di questo nuovo era: la rovina» (BENJAMIN 1963, p. 185). L'ultimo Fortini persiste nel suo lavoro di recupero del materiale benjaminiano e differenziazione da esso. *Extrema ratio* reca come sottotitolo «*Note per un buon uso delle rovine*». Nell'introduzione si legge: «*Il sottotitolo si chiarisce con la lettura. Non sono le rovine di cui parla Benjamin, vedute dall'Angelo della Storia. Ma quelle della cronaca, dei nostri pochi anni*» (EX, p. 8). Fortini qui si riferisce però all'immagine messianica della famosissima nona *Tesi di filosofia della storia*.

13 Si segnalano per comodità le date delle prime pubblicazioni.

redazionale, e del conseguente processo variantistico, delle raccolte<sup>14</sup>. Il materiale corrisponde quindi a 379 componimenti e 6575 versi.

Per affrontare un'analisi formale delle liriche di Franco Fortini è risultato necessario innanzitutto attraversare i saggi di carattere metrico composti nei bienni 1957-58 e confluiti poi nei *Saggi italiani*, a cui si è affiancato *Metrica e biografia* (conferenza tenuta nel 1980 a Ginevra e poi pubblicata nel 1981 sui «Quaderni piacentini»). Le prime elaborazioni delle teorie metriche si realizzano in Fortini nella seconda metà degli anni '50, nel momento cioè in cui Fortini si sente chiamato a dover ristrutturare il suo pensiero e la sua poetica. Per tali motivi si è rivelato utile preliminarmente ripercorrere brevemente il percorso culturale di Fortini dalla pubblicazione di *Foglio di via* alla scrittura dei saggi metrici, composti a cavallo dei *Dieci inverni* e della prima edizione di *Poesia ed errore* (la *-d* eufonica scomparirà nella versione del '69). Ciò ha permesso di comprendere come le considerazioni sulla metrica si vogliono porre come una risposta alle istanze della lotta culturale che ha impegnato Fortini in quegli anni. I saggi metrici, però, sono per lo più analizzati dalla critica (COLANGELO 2002, DE LUCA 2014, GIOVANNETTI 2008, e GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010 pp. 271-277) per la proposta del verso accentuale come nuovo fattore aggregante e come nuova unità di misura della metrica italiana contemporanea. Di fatto però, il cosiddetto verso accentuale appare, a una lettura più attenta, poco realizzabile nel contesto linguistico italiano – infatti tale teoria risente molto del modello di versificazione anglosassone –, e di conseguenza sostanzialmente impreciso nel descrivere le forme di strutturazione metrica realizzate nel panorama italiano coevo. Ben più interessanti invece si sono rivelate le considerazioni preliminari di Fortini sullo statuto della metrica, partendo prima dalla distinzione ritmo-metro. Per Fortini, scindere il ritmo dal metro vuol dire riproporre l'ingenua concezione di chi considera il primo come un fattore naturale, spontaneo, autentico – e di conseguenza *tout court* poetico –, rispetto alla falsità, in quanto norma vacua, del secondo. La poesia è per l'autore sempre inautentica, risultato di una costruzione sempre artificiale, nella quale sono strettamente implicati gli strumenti di

---

14 A tal riguardo si segnalano i *Materialen zu einer Edition der Lyrik Franco Fortinis*, curati da Giuseppe Gentile e la recente tesi di dottorato, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, di Bernardo De Luca, *Foglio di via e altri versi di Franco Fortini. Edizione critica e commentata*. Invece, per un sommario dell'iter bibliografico delle poesie di Fortini, si consulti la nota bibliografica alla fine di questo elaborato.

comunicazione e dei destinatari. Gli uni e gli altri sono determinati dalle ragioni storico-culturali: i primi, attraverso ciò che si chiama tradizione; i secondi, in base alle loro aspettative di lettori e di fruitori formati in uno specifico contesto (*Metrica e libertà, Saggi italiani*, SE, p. 789): «da innumerevoli endecasillabi e sonetti nasce una coscienza o attesa o "cavità" dell'endecasillabo e del sonetto». Fortini giunge quindi a isolare due categorie essenziali della metrica, la mediazione e lo straniamento. La prima, categoria che Fortini preleva dall'idealismo tedesco e dalla critica marxista, intende riconoscere alla metrica il valore di forma, il ruolo cioè di garante tra il contenuto della letteratura e il commento scientifico di essa (da Hegel considerato fine ultimo dell'arte moderna), tra il lirico e il lettore e quindi tra il presente e il passato, il quale mai nega la «promessa di ri-uso, di *Wiedergebrauch* contenuta nella espressione letteraria ma anche promessa extra e metaletteraria di ripresa, di ripetizione e di durata» (MB, p. 120). In quanto allo straniamento, che Fortini ha mutuato da Brecht ma anche da Šklovskij, mediante esso si vuole indicare la strategia letteraria di porre oggettivamente la percezione della diversità (del soggetto o, più nello specifico, del linguaggio dell'arte) al fine di ostacolare l'automatismo come unico atteggiamento conoscitivo e obbligare il lettore a formulare a un giudizio.

Partendo da questi due principi, quello della mediazione e dello straniamento, si è deciso di studiare i più rilevanti fenomeni ritmici e metrici che si riscontrano nelle liriche di Fortini. Si sono quindi isolate tutte le aggregazioni ritmiche percussive, partendo inizialmente dai testi con precisa inerzia ritmica – di cui si è fornita una lettura estesa nel primo capitolo, prendendo in esame la lirica «*Se volessi un'altra volta...*». Questi testi, pur comparando quasi tutti nell'ultima raccolta, *Composita solvantur*, e in minima parte in *Foglio di via* (con una sola lirica), non sono una testimonianza di un filone minoritario e stravagante della poesia di Fortini, ma rappresentano solo un modello più esplicito di una maniera di comporre che è ben documentata – come gli spogli hanno rilevato – in tutto l'arco poetico dell'autore. Le cadenze trocaiche, dattiliche, anapestiche e anfibrachiche entrano nel Novecento sicuramente attraverso il filtro pascoliano, ma Fortini è determinato a recuperarne il loro carattere ottocentesco, corale e canzonettistico. In prima battuta, soprattutto quindi in *Foglio di via*, in quanto questi sono i ritmi della pluralità, della collettività che partecipa alla storia. Il loro

dettato lento e iterativo, però, si rivela sempre di più funzionale a Fortini per applicare la strategia della sottolineatura ironica o ancor di più per imbastire un dettato perentorio.

L'analisi delle misure versali e strofiche invece è servita a fornire un campione del classicismo di Fortini poeta. L'endecasillabo risulta essere il verso più impiegato dall'autore, sia nel complesso di tutta la produzione lirica, sia in ogni singola raccolta. A testimonianza della capillarità del verso classico italiano sono i componimenti di soli endecasillabi, ben rappresentati in tutto il percorso poetico fortiniano (con qualche lieve eccezione in *Questo muro*), e affiancati da una fitta serie di testi più moderni e figli della tradizione novecentesca. Questi ultimi presentano in sostanza quel verso pienamente moderno che è l'endecasillabo sbagliato (ipermetro, ipometro, tredecasillabo, alessandrino). È così possibile da un lato distinguere il Fortini moderno da quello più manieristico, e dall'altro comprendere come queste due proposte stilistiche in realtà rappresentino con coerenza la realizzazione delle istanze poetiche espresse negli scritti critici: allusione a una precedente forma organizzativa e insieme suo rinnovamento. In aggiunta, si è notata tale impostazione sia nei componimenti di soli settenari ed endecasillabi – che recuperano sia il Tasso lirico, sia il grande modello della canzone leopardiana (e in parte sabiana) –, sia in quelli intessuti su una maggior varietà di versi. Allo stesso modo, i componimenti di soli versi brevi possono costituirsi in misure più libere o in forme più rigide, come le *canzonette del Golfo* o i testi di soli settenari dove è ancor più evidente l'influenza manzoniana. L'attenzione per l'organizzazione metrica è testimoniata, in ultima analisi, dalla disposizione marcata, o a coppie o ancor di più in sequenze, dei testi che presentano affinità nelle scelte metriche. Esiste, quindi, in Fortini un principio di strutturazione metrica che agisce non solo nel singolo testo ma più distesamente nelle singole raccolte.

Le prospettive future di questo elaborato possono indicare due strade. Innanzitutto, per una maggiore comprensione dello stile compositivo fortiniano sarebbe necessario integrare all'analisi metrica e ritmica uno studio delle scelte linguistiche, retoriche e sintattiche. Da una parte bisognerebbe quindi compiere una ricognizione nello specifico della figuralità di parola e di significante<sup>15</sup>, in quanto strutturazione ordinata, verificabile e mediata dello svolgimento del pensiero. A questo campione andrebbe affiancato uno

<sup>15</sup> Interessante sarebbe ad esempio una campionatura delle sequenze allitteranti che Fortini, come i classici (Virgilio) e i poeti tedeschi, pare prediligere.

studio del concetto di «chiarezza» in Fortini<sup>16</sup>, contraddittoriamente affine a quello che in questo elaborato si è chiamato straniamento; come ancora merita una disamina più approfondita l'aspetto “espressionistico” della poesia fortiniana (PASSANNANTI 2004a e b), la quale può sfociare in immagini crude o cruente (ZINATO 2001, p. 65).

In seconda battuta, l'analisi metrica, raffrontata sempre con l'elaborazione teorica affidata ai saggi, oltre a mostrare l'intimo legame fra le due dimensioni della teoria e della prassi, ha anche permesso di meglio evidenziare il fatto che gli strumenti poetici impiegati da Fortini nei suoi componimenti sono quelli in sostanza della tradizione poetica italiana, offrendo la possibilità di superare l'immagine di un Fortini isolato rispetto ai canoni della lirica contemporanea e da essa sconfitto. In aggiunta, le caratteristiche formali che si sono studiate in questo elaborato si sono rivelate minoritarie soprattutto in *Questo muro* (forse il libro che metricamente si struttura più in autonomia rispetto agli altri), ma sono invece ben rappresentate in *Poesia e errore*, che è probabilmente il maggior contenitore di quasi tutte le possibili soluzioni metriche impiegate dall'autore. Siccome quindi i tratti formali più salienti del Fortini lirico sono riscontrabili proprio a partire dagli anni Cinquanta, sarebbe quindi proprio uno studio più approfondito della poesia di quel decennio a poter meglio sottolineare il legame di Fortini con la produzione italiana: dalla *Bufera montaliana* e la disgregazione dell'esperienza ermetica (soprattutto attraverso le aperture luziane di *Primizie del deserto* e *Onore del vero*), alle *Ceneri* di Pasolini (che intanto lavorava alla *Religione del mio tempo*), gli esordi ironici di Giudici e lo sperimentalismo tragico di Zanzotto (*Vocativo*). Senza ignorare, in conclusione, che gli anni Cinquanta sono quelli in cui si affacciano al panorama italiano i maggiori esponenti della neo-avanguardia, contro di cui le teorie di Fortini sulla metrica sono rivolte.

---

16 Famosissimo è il suo articolo *Perché è difficile scrivere chiaro* (e anche la replica di Sanguineti in «*La poesia è ancora praticabile*», in *Postkarten*) pubblicato sul «Corriere della Sera» l'11 luglio 1977, da confrontare con alcune sperimentazioni inizialmente in sede saggistica (cfr. *Scritto e parlato di Verifica dei poteri*, nel quale non vengono impiegate le virgole) e con la realizzazione di numerosi versi frase.



# Capitolo 1

## Letture di «Se volessi un'altra volta...»

### 1.1 Poesia, verità e errore

Nell'ultimo capitolo<sup>17</sup> delle sue *Memorie di un rivoluzionario* (pubblicato nel 1951 in Francia per le «Éditions du Seuil» e in Italia, con traduzione di Aldo Garosci, nel 1956 per «La nuova Italia»), Victor Serge scrive: «Quel che c'è di terribile quando si cerca la verità [...], è che la si trova» (SERGE 1951, p. 425). Queste parole, che l'autore attribuisce a un non precisato «saggista francese», sottolineano la matrice agonistica ed esistenziale dell'atteggiamento critico dell'intellettuale verso il reale. La ricerca della verità non è infatti, secondo Serge, un compito così impegnativo o così indissolubilmente legato solo alle alte e profonde intelligenze; ma necessita, oltre al «buon senso» e alla «buona volontà», la forza di non conformarsi al mondo circostante e il coraggio di non soccombere alle paure legate ai bisogni immediati. L'aspetto terribile della scoperta della verità, ovvero la sua componente esistenziale, sta nella comprensione dell'irreversibilità del processo, nella consapevolezza che qualcosa è avvenuto, per usare un'espressione di Fortini, *una volta per sempre*. Come continua Victor Serge, di fronte alla verità si è obbligati a una reazione che determina tutto il proprio agire nel mondo e tutta la propria volontà, anche critica e intellettuale, di influire sul reale. Questo è, secondo lo scrittore rivoluzionario, «uno dei più gravi problemi che a ciascuno di noi tocca risolvere», quello cioè

dell'accordo da realizzare tra l'intransigenza che risulta da convinzioni ferme, la conservazione dello spirito critico nei riguardi di quelle stesse convinzioni e il rispetto della convinzione diversa. Nel corso della battaglia il problema è ottenere la massima efficacia pratica e insieme rispettare che cosa c'è dietro il nemico; il problema della guerra senza odio, in una parola.

---

<sup>17</sup> Dal titolo *In piena attesa* che già lascia trasparire le affinità con il pensiero di Fortini.

In questa presa di coscienza nei confronti del proprio operato, che in quanto tale è sempre pratico, nell'oscillazione cosciente tra durezza e concessione verso l'altro, nel rapporto conflittuale ma non soverchiante nei confronti del nemico, si trova tutto il profilo intellettuale di Victor Serge; e in un certo qual modo anche di quello di Franco Fortini, che stimava molto l'autore russo. In *Un giorno o l'altro*, ad esempio, le sopra citate *Memorie di un rivoluzionario* vengono definite un «gran libro» (GA, p. 134), sicuramente uno dei migliori nell'ambito della memorialistica, come emerge nell'intervista di Jachia del 1993 (DIN, p. 674). Fortini, stando alle sue testimonianze, poté conoscere il valore intellettuale di Serge leggendo nei «venti mesi in Svizzera» (quelli passati dalla fine del '43 alla liberazione del '45) l'opuscolo *16 fusillés. Où va la révolution russe?* (GA, p. 134). Questa lettura formò il primo nucleo del marxismo eterodosso e antistalinista di Fortini, il quale ammise di aver «afferrato [...] con l'aiuto dei libri di Serge, di Malraux, un nodo capitale, decisivo, quello dei processi di Mosca» (DIN, p. 166). La conoscenza del pensiero e delle testimonianze di Serge diede insomma a Fortini «un considerevole vantaggio sui comunisti del "Politecnico"» (DIN, p. 271). L'affinità intellettuale con Victor Serge si manifesta precisamente in alcuni punti cardini degli scritti – poetici e saggistici – di Fortini. È possibile infatti trovare un primo aggancio testuale, sufficiente a giustificare il paragone con la precedente citazione di Serge, nel componimento poetico più famoso di Fortini, *Traducendo Brecht* (UVPS, vv. 17-18), il quale reca in sé una delle tante formule epigrammatiche diventate emblemi della poetica dell'autore: «Fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome». I due versi infatti non propongono solo una lettura pessimistica (l'io che, in quanto presente nel mondo, è compartecipe anche di ogni elemento regressivo e distruttivo del mondo), ma sono interpretabili anche secondo la chiave di lettura fornita da Victor Serge: nel mio nemico è presente la mia stessa umanità.

Ma più in generale, anche per Fortini è sempre invalsa la coscienza che la verità sia nel mondo, nonostante gli errori (altro termine marcatamente fortiniano) di cui essa necessita per essere perseguita, e nonostante il pericolo che essa comporta per l'individuo. L'ostinazione di Fortini consiste per l'appunto nel sapere di aver compiuto una scelta definitiva, e che in quanto tale abbisogna di una continua verifica al fine di saggiarne la funzionalità. Per Serge essa fu la militanza bolscevica con conseguente

dissidenza interna; per Fortini – la cui prima spia della necessità di radicalismo, del bisogno di «accettare l'incarnazione, la limitazione di una chiesa, quasi di una setta, di una porta stretta, per entrare nella comunione dei redenti» (SE, p. 431) si ravvisa nella conversione alla chiesa valdese nel 1939 – l'evento decisivo è da rintracciare nella guerra di resistenza, con la conseguente e definitiva accettazione del comunismo. È l'autore stesso, in *Metrica e biografia*, a esprimere con limpidezza il crocevia della seconda guerra mondiale (MB, p. 107):

Per taluni (che avendo qualche anno più di me avevano potuto vivere una porzione di giovinezza prima della guerra e della prigionia) quelle ultime esperienze furono immediatamente assunte come simboli d'una fine d'ogni speranza e d'ogni moto: morivano, o così credevano, «alla guerra e alla pace». Tutta una educazione letteraria e sentimentale glielo aveva profetizzato fin dal liceo; per quelli come me esse furono invece stimolo a lottare per sopravvivere e uscirne e insieme minaccia d'una sempre possibile sconfitta incombente. Il cambiamento della realtà ossia l'azione finalizzata era possibile quindi dovuto; e nel medesimo tempo era, almeno in termini individuali, votato allo scacco. Questa premessa etico-teorica sul fondamento di pochi anni di età, ha diviso scrittori come Pasolini e me (quali che fossero le profonde differenze di opinioni e temperamento) da poeti come Luzi e Sereni.

La vocazione intellettuale e poetica rifugge quindi sia dall'estetismo sia da una pura speculazione: essa è una delle tante attività portatrici di un'azione volta a un movimento nel mondo, verso il mondo, nonostante – o forse proprio per questo – l'impossibilità di un cambiamento immediato: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» (vv. 20-21, sempre da *Traducendo Brecht*). Ciò innerva principalmente due principi cardine dello scrivere di Franco Fortini (e non solo in ambito poetico): una ferma consapevolezza della finalità del proprio operato intellettuale – ed è per questo che in Fortini è sempre presente l'attenzione alla *lettura*, alla *rilettura* e alla modalità in cui essa operi nel tessuto societario e sia da esso condizionata –; e una sensibile attenzione a quelli che sono gli strumenti della letteratura – ovvero la consapevolezza che essa è innanzitutto *scrittura* e *riscrittura*, qualcosa che agisce nella realtà, e quindi non un'esperienza metafisica ma nemmeno mimetica, immediata.

Fortini ha avuto la lucidità di presentire la propria missione letteraria fino quasi agli

inizi della propria carriera, ma ciò non vuol dire – come spesso si è stati portati a credere – che egli abbia portato avanti schematicamente la propria riflessione sulla letteratura in concomitanza con la propria produzione poetica. Come per ogni poeta, si può vedere in Fortini sia un'unità intenzionale, un proprio stile o un bourdieuiano *habitus* che riveste interamente l'opera letteraria, sia le tracce (formali e contenutistiche) di un personale percorso. Quest'ultimo, però, non è da considerare in senso lineare, se non ovviamente da un punto di vista cronologico: è lo stesso Fortini, infatti, ad avvertirci intitolando la sua seconda raccolta *Poesia e errore*. Non sarà quindi da valutare l'opera lirica di Fortini in base a un astratto processo di crescita o di maturità letteraria, ma in riferimento alla scelta e al grado di utilizzo degli strumenti della scrittura poetica.

In alcuni saggi specifici, infatti, Fortini ha legato la propria poetica allo studio della metrica. Ben prima di addentrarsi nei concetti specifici delineati da Fortini, è necessario soffermarsi sulla prima caratteristica fondamentale della metrica secondo l'autore: ovvero il suo essere uno strumento, la sua concretezza. Come si è potuto leggere nella lunga citazione precedente, per Fortini «il cambiamento della realtà ossia l'azione finalizzata» è qualcosa di «possibile», e di conseguenza appartenente al mondo. La metrica, restando nell'ambito poetico, non è allora un semplice rivestimento o un atto manieristico, ma reale veicolo dell'espressione lirica. È uno degli strumenti attraverso il quale la lirica esprime sensibilmente la propria presa di visione del mondo.

Questo in termini sommari spiega perché è importante studiare prima concettualmente la valenza che Fortini, nella sua produzione saggistica, attribuisce alla metrica, per poi indagare in concreto come le sue liriche si strutturino in tal senso. Può risultare utile, al momento, anticipare le linee di indagine testuali che verranno usate nelle analisi *in re* della metrica fortiniana con l'ausilio di una lettura preliminare di un componimento di Fortini. La scelta è ricaduta su «*Se volessi un'altra volta...*», contenuta nella sezione *Composita solvantur* della raccolta omonima, l'ultima pubblicata in vita dall'autore. Il testo si dimostra decisamente utile ai fini di un'analisi introduttiva proprio perché presenta sia un ritmo fortemente cadenzato e percussivo, sia una perentoria chiusura metrica, ovvero le due caratteristiche formali che si andranno a scandagliare nelle liriche dell'autore. Inoltre la loro concomitanza porta a un notevole processo di

intensificazione e di condensazione delle suddette caratteristiche formali, rendendo la lirica un testo sostanzialmente “estremo” rispetto alla media stilistica delle altre poesie di Fortini. Ciò vuol dire che «*Se volessi un'altra volta...*» può illustrare il modo di comporre del Fortini di (alcune sezioni di) *Composita solvantur*, ma soprattutto, attraverso una scomposizione in unità formali, può fornire un campionario di ciò che è più rilevante da ricercare nel *corpus* lirico fortiniano. Ma questo inoltre significa che è sbagliato sia considerare *Composita solvantur* una decisiva rottura nei confronti delle precedenti raccolte dell'autore, sia accostare l'ultimo Fortini alle tendenze neometriche degli anni '80, le quali hanno trovato piuttosto una certificazione involontaria proprio nei precedenti esperimenti fortiniani<sup>18</sup>

## 1.2 «*Se volessi un'altra volta...*»

Se volessi un'altra volta queste minime parole  
sulla carta allineare (sulla carta che non duole)  
il dolore che le ossa già comportano

si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto  
degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto           5  
sull'altissima magnolia si contendono.

Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso  
che non dica in nota acuta: «Più non posso».  
Grande fosforo imperiale, fanne cenere.

Prima di inoltrarsi in un'analisi strettamente metrica del componimento è necessaria una lettura più rotonda del testo. La poesia presenta un io lirico non solamente invecchiato<sup>19</sup> ma scarnificato, avendo come unici referenti testuali della corporeità dell'autore le «ossa» del v. 3 e il «tendine» e di nuovo l'«osso» del v. 7. Al «dolore» che l'io dovrà sperimentare nell'atto della scrittura corrisponde il suono «acuto» degli uccelli sulla magnolia, in un mattino ancora silenzioso, non tentato dai rumori della vita. L'io assolve comunque la propria missione, scrive un'altra volta, risolve le tensioni caotiche della realtà in un flusso per lo meno ordinato e chiaro – non a caso il verso impiegato è

18 AFRIBO 2007, p. 16 [corsivo nostro]: «E ancora Fortini, la sua riscrittura straniata di sonetti, sestine, ottave o madrigali, rappresenta senz'altro una delle autorizzazioni a procedere – *anche suo malgrado* – per il nuovo manierismo neometrico, che nasce e via via dilaga in Italia a partire dagli anni ottanta».

19 Per un attraversamento delle potenzialità ermeneutiche della condizione senescente dell'io lirico in *Composita solvantur* cfr. DE SANTI 1994

«allineare» –, nonostante si presenti lo spettro di una distruzione assoluta. Il «fosforo imperiale» è quello della guerra, nello specifico quella del Golfo. Il poeta scrive, dunque, ma non ha più le forze di misurarsi con la storia, e per tale motivo richiede che quest'ultima prenda definitivamente il sopravvento. La distruzione è tutta rivolta verso l'io, che finalmente può diventare cenere<sup>20</sup>.

Come è stato detto in precedenza, la lirica è racchiusa nella sezione omonima di *Composita solvantur*; sezione, che pur non chiudendo di fatto il libro (è la penultima), può considerarsi come quella conclusiva<sup>21</sup>, come dimostra il testo finale, ovvero «*E questo è il sonno...*» *Come lo amavano, il niente*, il quale cita il primo verso della poesia *in limine* di *Foglio di via* («*E questo è il sonno...*») e si conclude con un endecasillabo dalla portata testamentaria: «*Protegete le nostre verità*». «*Se volessi un'altra volta...*» è invece il penultimo testo della sezione *Composita solvantur*, il che vuol dire che innanzitutto bisogna considerare il suo ruolo nella composizione macrotestuale del libro. Vista cioè la posizione pregnante del testo, le «minime parole» da ordinare «sulla carta» andranno lette non come riferite soltanto alla lirica stessa, ma in una prospettiva ben più ampia, come bilancio della propria intera esperienza poetica, richiamata appunto nell'*explicit* della raccolta dal richiamo della poesia che apre *Foglio di via*. La negatività del testo, che per l'appunto esplode nella funesta invocazione finale, è quindi relativizzata non solo dall'«Ecco scrivo» del verso 7, ma anche dalla posizione della lirica, la quale è appunto anche una preparazione al componimento conclusivo<sup>22</sup>. Altri “connettori” rinviano poi ad altri punti e sezioni del libro. Il «grande fosforo imperiale» può in realtà essere considerata una delle metafigure<sup>23</sup> centrali del libro, in quanto essa

---

20 Per quanto riguarda l'ambiguità del «fosforo», il quale può rappresentare sia gli ordigni missilistici, sia l'atto di cremazione del corpo, si confronti CORTELESSA 2007.

21 Tanto più che la sezione successiva è intitolata *Appendice di “light verses” e imitazioni*.

22 Non diversamente avviene nel *Canzoniere* petrarchesco. I primi cinque versi del quartultimo sonetto (*Rvf* 363), infatti, presentano nuovamente un io lirico non ancora completamente distaccato dall'errore che ha scandito la propria vita, quello cioè dall'esperienza amorosa («Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi, / e 'n tenebre son li occhi interi et saldi; / terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi; / spenti son i miei lauri, or querce et olmi: / di ch'io veggio 'l mio ben, et parte duolmi»); un io lirico per l'appunto bisognoso dell'intervento divino che sarà assicurato con la canzone alla Vergine.

23 Cfr. SCAFFAI 2005, pp. 98-130. Per le altre occorrenze del termine, non sempre impiegato con la stessa accezione, nelle precedenti raccolte poetiche cfr. «ancora dieci attimi prima della corsa ultima / nella luce del fosforo / ancora dieci anni per chiedere la pietà» (*Fare e disfare*, PE, vv. 18-20), «Dagli aeroporti del fosforo / salpano squadre di morti di gomma» (*Science fiction*, PE, vv. 9-10), «sulle strade di Lodi due operai, tre ragazze ballare / tra le bave d'inchiostro dei fosfori sull'asfalto» (*Una sera di settembre*, pe, vv. 6-7) e «O tra carboni di rose un fosforo, un verme, / la sola via?» (*La poesia delle rose*, 6, UVPS, vv. 1-2).

rappresenta la devastazione portata dalle forze occidentali nella contemporanea Guerra del Golfo a cui Fortini dedicò, sempre in *Composita solvantur*<sup>24</sup>, una sezione, le *Sette canzonette del Golfo*<sup>25</sup>. Anch'esse, come «*Se volessi un'altra volta...*», presentano una struttura metrica particolarmente chiusa, e allo stesso modo – seppur con un'ironia quasi masochistica – mettono in luce la scarsa utilità dello scrivere in versi<sup>26</sup> («Non posso giovare, non posso parlare, / non posso partire per cielo o per mare. // [...] // Potrei sotto il capo dei corpi riversi / posare un mio fitto volume di versi? // Non credo. Cessiamo la mesta ironia. / Mettiamo una maglia, che il sole va via», «*Lontano lontano...*», CP, vv. 7-8, 11-14). La ripresa quindi della tematica della guerra attraverso la dissoluzione finale dell'io, che poi verrà riscattato nel componimento successivo affidando, proprio tramite la scrittura, le sue «verità» alle future generazioni, giustifica ancora di più la ripresa circolare del primo componimento di *Foglio di via* in «*E questo è il sonno...*» *Come lo amavano, il niente*. Ovvero, come il primo libro è incentrato sulla speranza, che probabilmente può sorgere solo nella più totale e mortale abnegazione, provata durante la partecipazione attiva alla guerra di resistenza («Ma il più distrutto destino è libertà. / Odora eterna la rosa sepolta», *La rosa sepolta*, FV, vv. 10-11), così il volume ultimo si ritrova a dover far fronte all'impossibilità di un'azione concreta contro gli orrori di un ennesimo conflitto. L'unica soluzione è affidarsi ostinati alla scrittura.

Il rapporto universale tra uomo e storia viene raffigurato attraverso un minimo dettaglio autobiografico, ovvero la «altissima magnolia» del verso 6. Come sempre accade in Fortini, l'autobiografismo è subito raffreddato e distanziato dal rigido controllo letterario<sup>27</sup>, che ne prende il sopravvento. In questo caso, è innanzitutto

24 Già per l'appunto nel titolo è invocata (vedi l'ottativo) una definitiva disgregazione. Ovviamente, affinché essa possa avvenire, è necessario «un'altra volta» riordinare, «allineare» ciò che deve essere dissolto.

25 Cfr. la seconda quartina del sonetto *Gli imperatori*: «Già fulminati tra fetori e fumi / irte scagliano schiere di congegni: / vedi femori e cerebri e nei segni / impressi umani arsi rappresi grumi».

26 È questa una tensione che però esiste solo *nel* testo, non fuoriesce da questi confini. Se la condizione dell'inutilità della scrittura ne fosse precedente, il poeta non avrebbe scritto. Se fosse successiva alla lirica, essa sarebbe l'ultima composta dall'autore. Il motivo dell'inutilità della scrittura trova spazio solo nel testo perché è proprio in esso che viene risolto: il poeta scrive, o ancora meglio ha scritto e scriverà ancora. A questo punto possiamo considerare il movimento come prettamente circolare. Il senso della sconfitta viene ricreato e sanato ad ogni lettura. Non esiste una vittoria, né tanto meno una sconfitta definitiva. Per l'appunto, «si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)» (CS, p. 581)

27 «Fortini [...], sul piano dei generi, contamina costantemente autobiografia, lirica e saggistica: poiché tuttavia la cifra stilistica della sua scrittura è la contraddizione, arma di una lotta mentale, il tempo e l'esperienza individuale trovano cittadinanza nella scrittura solo in relazione con gli scomparsi,

interessante la transtestualità della “magnolia” – già cara al Montale lirico<sup>28</sup>. La pianta compare, al plurale, nel quarto verso di *Il forte del Belvedere* (PE, vv. 1-4) come dettaglio di una visione del paesaggio rasserenata e dall'alto («Da mura e siepi ed altre mura e porte / dove l'ombra è ancora estiva e il sole più ingenuo / come non fosse già ottobre ma ancora settembre, / da porte a soglie di ville, da magnolie e orti...»); ed è, nella poesia incipitaria di *Paesaggio con serpente*, manifestazione concreta di una verità abbagliante proprio perché rivelatoria («Diremo più tardi quello che deve essere detto. / Per ora guardate la bella curva dell'oleandro, / i lampi della magnolia», *I lampi della magnolia*<sup>29</sup>, vv. 9-11). Si può parlare in questo caso di dettaglio autobiografico perché una magnolia è visibile dal terrazzo della casa di Fortini. È proprio l'autore a specificarlo sempre in un testo poetico, in *E così in una mattina...*, contenuta nella sezione *L'animale di Composita solvantur* (vv. 1-8):

E così una mattina di marzo aprivo le persiane  
e rosa tutto fiori c'era un albero.  
Mi diceva Carlo Thouar che avevo molta fortuna  
a non vedere solo case scialbe.  
«Si è proprio bello» dicevo. «C'è la magnolia altissima  
che ho messo nelle poesie e una volta anche scrissi  
dello strido di una foglia  
e di uccelli caduti di nido».

Le poesie a cui ci si riferisce nel testo non sono solo le due che si sono già citate<sup>30</sup>:

---

consapevolezza dello strazio storico e fiducia in un lettore avvenire» (ZINATO 2016, p. 17)

- 28 Come ricorda Isella nel suo commento alla seconda sequenza di *Tempi di Bellosguardo* (in MONTALE 1996a, p. 133n), la magnolia, chiamata nel *Quaderno di quattro anni* «albero illustre» (cfr. *Sul lago d'Aorta*, 4-5), «diventa [...] simbolo larico della famiglia (cfr. *L'arca* 15-19: "Fuma il ramaiolo / in cucina, un suo tondo di riflessi / accentra i volti ossuti, i musi aguzzi / e li protegge in fondo la magnolia / se un soffio ve lo getta"); ma anche della grande famiglia umana messa in pericolo dallo scatenarsi delle forze irrazionali del nazifascismo: cfr. *La bufera* 1-3: "La bufera che sgronda sulle foglie / dure della magnolia i lunghi tuoni / marzolini e la grandine"; *Nel parco* 1-2: "Nell'ombra della magnolia / che sempre più si restringe"; e l'*incipit* della poesia omonima, "L'ombra della magnolia giapponese / si sfolta"».
- 29 Ovviamente, ritornando a Montale, non sfugga che, come *La bufera* comincia con la poesia omonima citata nella nota precedente (con l'immagine della magnolia turbata dalla tempesta) e continua con l'impressione visiva de «il lampo che candisce / alberi e muri e li sorprende in quella / eternità d'istante» (vv. 10-12) (MONTALE 1980, p. 190), così *Paesaggio con serpente* presenta nell'*incipit* *I lampi della magnolia*, in cui a venire ripresi sono sia l'albero, sia il lampo eternante. Per le critiche di Fortini alla *Bufera* montaliana cfr. GAZZONI 2007, pp. 71-97
- 30 È difficile comprendere se «*E così una mattina...*» sia stata composta cronologicamente prima di «*Se volessi un'altra volta...*». In questo caso vale però il fatto che la prima precede, nella struttura di *Composita solvantur*, la seconda.

all'elenco va aggiunta *Il seme* (in *Questo muro*). In questa lirica – il cui messaggio di estrema precarietà esistenziale, che confonde le coordinate storiche, impedisce di riconoscere le individualità («In luogo di lui [il padre] ci sono io / o mio figlio o nessuno», vv. 19-20), si risolve nell'immagine finale, piena di speranza e di futuro, quella cioè del seme nell'atto di creazione («Non ancora è luglio / non ancora scaldato asciutto assoluto / il seme», vv. 26-28)<sup>31</sup> – compaiono sia gli uccelli morti dalla caduta («Negli angoli dove c'è a marzo maceria / con gran piante i bambini seppellirono / gli uccelli caduti di nido», vv. 13-15), sia le foglie che si staccano dall'albero («Caduti i cartocci giù / le foglie luccicano come piccioni / della magnolia altissima», vv. 1-3). Tornando quindi a «*Se volessi un'altra volta...*», è evidente come il sintagma «altissima magnolia» si riferisca precisamente a quei luoghi poetici appena attraversati (*Il seme e E così una mattina...*). L'alta magnolia<sup>32</sup> è quella cioè reale che abbelliva la visuale dal terrazzo di casa di Fortini, ma è pure un oggetto poetico ben presente e documentato nel *corpus* lirico dell'autore. La componente autobiografica della “magnolia” è tale quindi solo se misurabile all'interno di ciò che è emerso nel corso non di una vita individuale ma di una storia poetica. Tutto ciò che è vitale, quindi, viene atrofizzato e distanziato; i chiaroscuri vengono eliminati. L'esperienza del soggetto perde di valore, e tutto diventa valutabile. Come si può notare, questo avviene in Fortini non solo nelle poesie più di carattere politico, o inerenti a questioni storiche, ma anche in quelle in cui è l'io lirico ad esprimersi con più apparente centralità. È questa, sostanzialmente, la cifra della “distanza” della poesia fortiniana, del «vero veduto dalla mente»<sup>33</sup> e che proprio dall'intelletto può essere giudicato<sup>34</sup>. Questi aspetti dello scrivere di Fortini possono

31 Cfr. il capitolo *Franco Fortini. La poetica del non ancora* in MASETTI 2012, pp. 65-78. Mengaldo (1980, pp. 400-401 e 1996b, pp. 943) ravvisava la somiglianza tra gli ultimi versi del *Seme* e la chiusa di *Sola vera è l'estate*, nel *Diario d'Algeria* sereniano.

32 In generale, le migliori definizioni sul ruolo degli «alberi» nella poetica fortiniana si trovano in Mengaldo (1978, p. 831), contenente la rinomata definizione di Fortini «poeta sempre politico, nel senso migliore, anche quando parla di alberi e nidi», e in AFRIBO, SOLDANI (2012, pp. 237): «Come nelle poesie di Bertolt Brecht (suo modello dichiarato), in Fortini gli "alberi" e la natura in genere hanno una doppia valenza simbolica: rappresentano le vittime di tutte le sopraffazioni perpetrate dalla Storia, ma sono anche l'immagine dell'utopia e di un possibile domani diverso».

33 Come certifica la citazione manzoniana messa in quarta di copertina, per volontà dell'autore, nell'edizione complessiva delle sue poesie del 1978 (cfr. *bibliografia*).

34 Infatti, secondo Lenzini (1999, pp. 223-224), non si deve «ridurre troppo sbrigativamente in chiave biografico-individuale il messaggio di *Composita*, libro di latenza e di epifanie, attenuandone il carattere non conciliato in un *cupio dissolvi* di matrice esistenziale». Sono proprio i nessi intertestuali che si riscontrano con tutta l'opera fortiniana ad illuminare il «rapporto tra il momento singolare dei testi e la prospettiva generale in cui s'inseriscono. Il senso si dà all'interno di questa dialettica, non per

essere rilevati, inoltre, anche da un punto di vista formale; anzi, è soprattutto sotto questo versante che il componimento si particolarizza di più, rendendo ancora più fruttuosa una sua lettura testuale.

«*Se volessi un'altra volta...*» consta di tre strofe di tre versi ciascuna. Lo schema è estremamente rigido, in quanto la strofa ha quasi sempre due doppi ottonari a rima baciata<sup>35</sup> (escluso il v. 8) e un dodecasillabo non rimato ma sempre sdrucchiolo<sup>36</sup>. Il v. 8, che secondo lo schema dovrebbe essere un doppio ottonario, è invece anch'esso un dodecasillabo. Considerando il valore strutturante che lo sdrucchiolo può avere in sede di rima (ne è esempio illustre il *Cinque maggio* manzoniano) lo schema metrico della lirica è AAs BBs Ccs (dove le maiuscole stanno per il doppio ottonario e le minuscole per il dodecasillabo). Per approfondire meglio lo schema metrico, è necessario però inizialmente analizzare la struttura ritmica dei versi. Come si è detto, i primi due versi della strofa, tranne la terza (che ne presenta solo uno), sono sempre un doppio ottonario.. Il primo dato notevole che si può ricavare dagli ottonari è che essi hanno tutti la stessa struttura ritmica, con accento di terza e settima («*Se volessi un'altra volta | queste minime parole / sulla carta allineare | sulla carta che non duole*» etc.). A tal riguardo, si deve segnalare che i manuali di metrica tendenzialmente vedono il modello di terza e settima come quello più frequente o più «normale»<sup>37</sup> (BELTRAMI 2002, p. 67), o perlomeno come il modello basilare da poter interpolare o modificare (MENICETTI 1993, 365-74) con spostamenti d'accento o ictus ribattuti, come nel caso di *Quant'è bella giovinezza* di Lorenzo il Magnifico o in alcuni esperimenti pascoliani (ivi, p. 68).

---

qualche magica infestazione».

35 È difficile comprendere perché Mengaldo abbia classificato questi versi semplicemente come «martelliani» (MENGALDO 1996a, p. 281).

36 È necessario leggere con diafece il v. 3 «il dolore che le'ossa già comportano», così come «Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né'osso». La motivazione non risiede solo nello spirito geometrico e rigoroso del componimento (se pur evidente), o nella forte inerzia ritmica del testo (come si vedrà a breve), ma propria in tutta una *pronuncia* interiore di Fortini, che ha molto a che fare con il carattere deciso e perentorio della sua intonazione. Cfr. quanto scritto da Luperini, il quale notava nel titolo della plaquette *Una obbedienza* «la mancanza dell'apostrofo che obbliga a un pronunzia dura e scandita, – quasi si trattasse di una diafece, – come per suggerire il ritmo dell'intera raccolta» (LUPERINI 2007, p. 41)

37 Un esempio non per forza «alto» dal punto di vista letterario può essere l'impiego dell'ottonario nella librettistica d'opera. Si confrontino questi versi, presi quasi casualmente come esempio, con cui si aprono le *Nozze di Figaro* di Mozart e Da Ponte («FIGARO: Cinque... dieci... venti... trenta... / trentasei... quarantatre / SUSANNA: Ora sì ch'io son contenta / sembra fatto inver per me») con quelli del primo atto dell'*Elisir d'amore*, con libretto di Felice Romani («Chiedi al rio perché gemente / dalla balza ove ebbe vita / scende al mar che a sé l'invita / e nel mar s'en va a morir. / Ti dirà che lo strascina / un poter che non sa dir»).

Nel testo di Fortini è rispettato totalmente la forma stabile dell'ottonario: non propriamente quella del peone terzo, ovvero U U – (ivi, p. 365), bensì quella del «modello “trocaico” con quattro appoggi ritmici [...] e uno pure “trocaico” ma con due soli ictus» (ivi, p. 367). Come si nota, infatti, emistichi come quelli dei versi cinque e sette possono anche essere scanditi come – U – U – U – U («tutto chiuso, tutto muto», «Ecco scrivo, cari piccoli»), mentre ad esempio il verso due ha sempre un'andatura ritmica del tipo U U – U U U – U («sulla carta allineare (sulla carta che non duole)»). A questo punto, gli ottonari che potremmo scandire con tre accenti («Se volessi un'altra volta») non modificano in nessun modo l'uniformità ritmica del testo. È opportuno ora, prima di passare all'analisi dei dodecasillabi e del significato di questa omogeneità percussiva, ragionare sul doppio ottonario, prima osservandone la cesura per poi vedere a quali modelli possa Fortini aver attinto. Infatti, in tutti e cinque doppi ottonari la cesura dell'emistichio è ben percepibile, sia per la forza trainante del ritmo dell'ottonario; sia per la ripetitività con cui questo esso viene riproposto all'orecchio del lettore, dato che in questo caso abbiamo una vischiosità ritmica orizzontale (il ritmo si ripete due volte nello stesso verso) e verticale; e sia per l'ordine sintattico dei versi i quali, tranne per l'appunto il quinto, tendono a disporre i propri elementi rispettando la cesura: il v. 8 con il punto fermo («Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso»), il v. 2 con ripetizione anaforica, segnalata per di più da parentesi («sulla carta allineare (sulla carta che non duole)»), il v. 4 attraverso la *geminatio* («si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto») e il v. 1 per la distribuzione degli elementi della frase, considerando che il secondo emistichio («queste minime parole») è l'oggetto della protasi che abbraccia i primi due versi e che comincia da «Se volessi un'altra volta»<sup>38</sup>. Il

38 È interessante ora notare la costruzione a tenaglia della protasi attraverso la gestione degli emistichi. Il primo emistichio del primo verso è composto dalla congiunzione della protasi, dal servile e dalla locuzione avverbiale («Se volessi un'altra volta»); il secondo, come si è detto, dall'oggetto della protasi («queste minime parole»); il primo emistichio del secondo verso dal complemento e finalmente dal verbo retto dal servile e che a sua volta regge il precedente oggetto («sulla carta allineare»). Sostanzialmente, così, gli elementi principali della frase occupano tutti un emistichio, e la costruzione ne esce molto raffinata e classica (servile – oggetto – infinito). La ripetizione anaforica del complemento nel secondo emistichio del secondo verso serve a far sì che la protasi si disponga armoniosamente sui primi due versi, e in più proporre fin subito il parallelismo tra la «carta» anodina e il corpo sofferente dell'io lirico. Nonostante però la costruzione molto rigida e artificiosa del periodo, si noti come tutto venga gestito ai fini espositivi, alla ricerca di una cristallina chiarezza. In questi due versi si trova quasi risposta, infatti, alle classiche 5 W dello stile giornalistico (“chi”, “dove”, “quando”, “che cosa”, “perché”). Forse il “perché” è più implicito rispetto alle altre domande, ma è da ricercare nel secondo verso: «sulla carta allineare (sulla carta che non duole)». È

v. 5 («degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto») non presenta una cesura così marcata, ma a questo si potrebbe obiettare innanzitutto che il secondo emistichio ha una sua chiusura formale, segnata dalla ripetizione dell'aggettivo e dalle allitterazioni della *u* e delle occlusive sorde *t* e *k*; e secondariamente che, come si è già detto, la disposizione degli elementi della frase è solo uno dei fattori di cesura, assieme alla struttura ritmica marcata dell'ottonario qui impiegato e alla sua vischiosità orizzontale e verticale. Da quanto emerge, il doppio ottonario è un verso decisamente rigido e quasi, per la sua natura, poco lirico; ed infatti, come segnalano sia Beltrami (p. 68) e Menichetti (p. 136), l'unico caso notevole nella lirica italiana è quello della carducciana *Sacra di Enrico Quinto* contenuta nel secondo libro dei *Giambi ed epodi*<sup>39</sup>. In ulteriore aggiunta, anche il componimento di Carducci presenta dei distici baciati, così come i primi due versi delle strofe fortiniane:

Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli  
E fiorite a' cimiteri son le pietre degli avelli

[...]

Più che mai su gli aurei gigli bigio il cielo e freddo appare:  
Con la pace degli scheletri stanno gli alberi a guardare;

E gli augelli, senza canto, senza rombo, tristi e neri,  
guizzan come frecce stanche tra i pennoni ed i cimieri.<sup>40</sup>

Questi versi (1-2, 11-14), come si può notare, presentano le stesse caratteristiche ritmiche di quelli di Fortini, ovvero la percussività, la vischiosità e la forte cesura<sup>41</sup>, la quale però non è una costante di tutta la *Sacra*, dato che il carattere narrativo del

---

proprio il fatto che la carta non soffra a spingere il soggetto ad accettare il supplizio. La scrittura quindi non è un modo di esaltazione o condivisione del male, ma una via per esorcizzarlo o anestetizzarlo. Anche in questo si vede il classicismo di Fortini.

39 Menichetti segnala anche il Thovez, specificando però che in questo caso i versi seguono un andamento dattilico.

40 Le citazioni della *Sacra* sono prelevate dall'edizione critica dei *Giambi ed Epodi* a cura di Gabryela Doncyer Benedetti (CARDUCCI 2010, pp. 148-157).

41 È notevole, come in Fortini così in Carducci, la sapiente disposizione retorica degli elementi della frase in base alla metrica. Si noti, ad esempio la *unctura* ossimorica e allitterante – però in cesura, in modo che il ritmo detti la giusta lettura – di «Più che mai su gli *aurei gigli bigio* il cielo e freddo appare» [corsivo nostro]. È sempre più difficile ormai stabilire quale sia stato il ruolo di Carducci, se non nel Novecento, nel repertorio poetico di molti autori novecenteschi; anche se si può essere portati a considerarlo alla stregua di quello che fu Guittone per la generazione di Dante e Cavalcanti.

componimento – la vicenda descritta è quella della mancata incoronazione di Enrico Quinto, che portò alla nascita della Terza Repubblica Francese – non permette sempre una rigida strutturazione sintattica (cfr. vv. 27 e 30 «Viva il re! Giù da i profondi sotterranei della chiesa», «Una nube di fumacchi si formava, e fuori emerse»)<sup>42</sup>. Bisogna ora notare, comunque, come nella *Sacra* compaiono gli stessi elementi naturalistici che troviamo presenti nella lirica fortiniana, ovvero gli alberi e gli uccelli. Poco importa adesso che in Carducci il paesaggio sia spoglio e desolato – mentre in «*Se volessi un'altra volta...*» non abbiamo nessuna indicazione precisa, anche se tutto lascia trasparire che ci si trova in un'atmosfera quasi primaverile –, e che gli «augelli» della *Sacra* siano «senza canto», mentre quelli fortiniani «si contendono», cioè fanno a gara cinguettando<sup>43</sup>. Ciò che è di rilievo è che gli stessi elementi siano funzionali alla situazione del componimento: in Carducci rispecchiano l'atmosfera lugubre dell'avanzata di Enrico Quinto, in Fortini sottilmente riproducono le fitte di dolore dell'io lirico che ancora una volta scrive. Il procedimento non è sorprendente in sé, ma testimonia ancora di più quello che può essere chiamato il classicismo di Fortini. Il parallelismo descrittivo tra l'ambiente e l'eroe della lirica è lo stratagemma più usato nella lirica occidentale: dalla poesia greca e latina, a quella provenzale, ai grandi esempi danteschi e petrarcheschi, al *locus amoenus* fino al Montale soprattutto degli *Ossi*. In ulteriore aggiunta, ad avvicinare ulteriormente i due componimenti è il loro rapporto con gli eventi storici: più esplicito in Carducci, più condensato in Fortini (il «grande fosforo imperiale»). Gli spettatori di questa vicenda sono generalmente figure sulla soglia della morte o proprio già morte: l'io lirico scarnificato di «*Se volessi un'altra volta...*» (che come si è visto è connotato fisicamente solo dalle «ossa» e dai «tendini») e la tregenda di spettri e scheletri che partecipano al corteo di Enrico Quinto (vv. 31-36, 41-42):

Uno stuolo di fantasmi: donne pargoli e vegliardi,  
Conti, vescovi, marchesi, duchi, monache, bastardi;

Tutti principi del sangue: tronchi, mozzi, cincischianti,  
In zendadi a fiordaligi stranamente avvoltoati.

<sup>42</sup> Anche in questo caso, ovviamente, l'inerzia ritmica può lo stesso condizionare la lettura.

<sup>43</sup> Va notato lo stilema totalmente classico del *certamen* canoro degli uccelli. Ovviamente, per quanto si diceva sopra, è proprio il canto degli uccelli a far supporre l'ambientazione in una stagione primaverile.

Entro i teschi aguzzi e mondi che parean d'avorio fino  
Luccicavano le occhiaie d'un sottil fuoco azzurrino.

[...]

Tutt'a un tratto quel movente di maligni ossami stuolo  
Schricchiolando e sgretolando si levò per l'aria a volo

In tutti e due i testi, quindi, l'evento storico è assistito o accompagnato solamente da soggetti che non appartengono più alla vita. L'assunto, ovviamente, avrebbe dovuto portare al silenzio entrambi i poeti, i quali furono, come è notorio, con decisione impegnati e immersi nella loro società. Di fatto, allora, in Carducci la tragedia viene tutta spostata d'accento sull'ironia: una *danse macabre* fortemente parodica e dagli accesi connotati comici, quali il lungo elenco dei «principi del sangue» e un lessico marcatamente espressivo («ronchi, mozzi, cincischiati», «schricchiolando e sgretolando»). In più, al di là dello spostamento d'accento (dal tragico al comico), bisogna ricordare che il reale Enrico di Borbone-Francia non otterrà il trono, per il suo rifiuto di indossare la bandiera francese, rimanendo fedele a quella monarchica, la qual cosa gli farà guadagnare la stima di Carducci<sup>44</sup>. Nel componimento, quindi, il protagonista riuscirà correttamente a leggere e a interpretare la propria realtà sociale e storica e, piuttosto di far rivivere i propri valori in un mondo in cui essi possono solo sfociare nel grottesco e nel falso, preferisce la rinuncia, l'abnegazione al fine di salvaguardare la vitalità delle proprie verità. In «*Se volessi un'altra volta...*» è l'io lirico ad essere degradato quasi a scheletro e a invocare la distruzione per mezzo della storia («Grande fosforo imperiale, fanne cenere»), ma questo può succedere solo dopo l'ultimo atto di scrittura («Ecco scrivo, cari piccoli»), di verifica e di oggettivazione. Inoltre, come già si è detto, la costruzione metatestuale della sezione omonima di *Composita solvantur* e l'oggettivazione della propria vicenda privata attraverso il richiamo ipertestuale della «magnolia» relativizzano decisamente il finale catastrofico che in «*Se volessi un'altra volta...*» sembra prendere il sopravvento.

Dall'analisi comparata dei due componimenti, prendendo solo come punto d'aggancio il metro impiegato, sono emerse ancor più chiaramente le caratteristiche costitutive della

---

44 «Del resto io ho sempre creduto che il conte di Chambord sostenne con dignità l'esilio, e ammirai l'animo veramente nobile dell'uomo nel rifiuto di sacrificare all'ambizione di essere re vano lui la bandiera per la quale e con la quale furono re da vero gli avi suoi» (CARDUCCI 1993, p. 348)

lirica fortiniana: il rapporto dell'io con i destini generali e lo spirito di abnegazione. Un altro aspetto ora però necessita di essere messo in chiaro. Come si è accennato, *La sacra di Enrico Quinto* è un componimento di media-lunga grandezza (86) versi e con spiccate tendenze narrative dalle tinte grottesche, per stessa definizione dell'autore. L'ambiguità e la rigidità del doppio ottonario esaltano sia la narrazione (donandole ritmo), sia la parodia. In «*Se volessi un'altra volta...*» la dimensione è completamente opposta: il testo è breve (nove versi), il genere è quello senza dubbio della lirico (si parla dell'io) e il metro funziona da contrappeso alla effusa liricità, la quale rischierebbe di essere troppo soggettiva e quindi troppo poco fruibile ai futuri lettori, a chi cioè dovrà proteggere le «verità» del poeta<sup>45</sup>. È giusto ora ricordare che probabilmente l'ipotesto di «*Se volessi un'altra volta...*» è la famosa lirica goethiana *Über allen Gipfeln*, sulla quale Fortini aveva polemizzato con Leo Spitzer (*Leggendo Spitzer*, in *Verifica dei poteri*). Della lirica goethiana esiste la traduzione fortiniana (*Ueber allen Gipfeln*, PI):

Quiete tutte le cime.

Su tutte le rame alte  
appena un fiato.

Muti i piccoli uccelli del bosco.

Fra poco, guarda  
reque anche per te.<sup>46</sup>

Come prima cosa, è opportuno specificare che le *Poesie inedite* sono state raccolte, stando all'indicazione dell'autore (cfr. PI, p. 799), in ordine cronologico, e questa traduzione (non datata) è raggruppata assieme ad altre liriche composte negli anni '90. La natura è qui presentata con le stesse componenti che si ritroveranno poi in «*Se*

---

45 Già in realtà attraverso una più attenta analisi dell'uso degli elementi paesaggistici si poteva giungere a questa conclusione. Come scriveva Curtius, nella poesia epica (o nel nostro caso in quella narrativa), la vicenda «s'inquadra in una località che deve essere sempre descritta, almeno per sommi capi, come il dramma, in cui le vicende richiedono una scenografia, sia pur primitiva, foss'anche semplicemente una tabella con la scritta "questo è il bosco"» (CURTIUS 1948, p. 224). Ciò non avviene ovviamente nel testo di Fortini: seppur con una collocazione più precisa (l'appartamento dell'autore con il giardino all'esterno) della *Sacra* carducciana, l'elemento naturale serve solo come rispecchiamento e confronto dell'io lirico, e la narrazione non è presente.

46 È forse opportuno mettere in nota l'originale tedesco così come avviene nelle *Poesie inedite* (p. 825): «Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch».

*volessi un'altra volta...»: non propriamente le «cime» dei monti, ma le «rame» degli alberi che sono, come la magnolia, «alte» e i gli «uccelli» anch'essi «piccoli». È opportuno ora analizzare brevemente la traduzione di questi termini. Il vocabolo tedesco *Gipfel*<sup>47</sup> significa *cima, vetta*, ma è specificatamente riferito a elementi geografici (per l'appunto i monti). *Wipfel* può essere ugualmente tradotto con *cima*, ma appartiene all'area semantica della botanica. Fortini, nel tradurre, elimina l'ambiguità che si sarebbe potuta creare in italiano spostando quello che dovrebbe essere *le cime degli alberi* quasi con sineddoche in «le rame alte», recuperando così l'aggettivo *alto* che è paradigmatico, in riferimento agli alberi, nei componimenti che Fortini aveva già scritto e che andava componendo («l'altissima magnolia»). Allo stesso modo, il normale sostantivo con diminutivo *Vögelein* non viene tradotto con *uccellini* ma con «i piccoli uccelli». Come si vede, allora, sono presenti in questa traduzione alcune spie linguistiche che la legano fortemente a «*Se volessi un'altra volta...*». Va inoltre considerato che Fortini, nel suo scambio epistolare con Spitzer contenuto nel saggio di *Verifica dei poteri*, a proposito di questa lirica parlava «di una particolare passionalità e agitazione, dolorosa e necessaria, e di una morte-riposo che si fa eco, certo della morte cristiana [...] ma che esclude ogni sopravvivenza e tende ad identificarsi col Gran Tutto, con la Natura, ad obbedire una legge cosmica» (SE, p. 210); e, sebbene ne criticasse l'ideologia apertamente borghese, soprattutto degli ammirati lettori tedeschi che potevano rilassarsi sospirando alla sera dopo una dura giornata di lavoro, sosteneva che la «"borghese" proposta goethiana [di una rasserenazione nella natura per noi uomini delle città moderne] ci è più vicina e più futura della "ribelle" proposta disperata della vittima francese della rivoluzione industriale [ovvero Baudelaire]» (SE, p.212). A questo punto possiamo valutare ancora meglio la lirica di Fortini e nello specifico il suo metro. L'ipotesto goethiano, che trova la sua liricità non nel sentimento di morte ma nell'espansione di questo sentimento *nella natura*, viene modificato ricercando in «*Se volessi un'altra volta...*» al massimo un rispecchiamento della parte più sensibile dell'io lirico, ovvero il dolore. La componente ottativa è quindi rivolta ad altre attività, per l'appunto la scrittura, l'unica che può sovvenire al disfacimento dell'io che adesso non è più immersione nella natura ma distruzione storica, azione dell'uomo verso l'uomo. È per questo motivo che allora*

47 Per la traduzione dei vocaboli tedeschi si è consultato *Il nuovo dizionario di Tedesco*, sec. ed. a cura di Luisa Giacomo e Susanne Kolb, Zanichelli, Klett Pons, Bologna, 2009

Fortini opta per un metro quasi estraneo alla tradizione italiana e impiegato dal Carducci in un componimento più narrativo e parodico, per l'appunto per arginare l'effusa liricità che era presente nell'ipotesto. Ancora va ripetuto però che «*Se volessi un'altra volta...*» non vuole avere tinte ironiche o parodiche, ma è spiccatamente una poesia lirica. Il lirismo allora può sopravvivere solo con un verso straniante e percussivo che dimezzi i toni. L'artificio metrico non è allora prova di maestria, gusto dell'eccesso o spirito polemico; sottende a necessità che sono in primo luogo interne alla liriche, e le oggettivizza.

Come si sarà sicuramente notato, si è potuto arrivare a comprendere le ragioni principali della scelta di ritmo e verso in «*Se volessi un'altra volta...*» ignorando però più di un terzo dei versi attraverso i quali si dispiega la lirica. La ragione risiede in realtà proprio nella struttura ritmica dei dodecasillabi impiegati da Fortini:

il dolore che le<sup>o</sup>ssa | già comportano  
sull'altissima magnolia | si contendono  
che non dica in nota acuta: | «Più non posso»  
Grande fosforo imperiale, | fanne cenere

Ogni dodecasillabo può essere scomposto in un ottonario di terza e settima<sup>48</sup> e da un quadrisillabo. Anche questo è un tratto che collega la lirica alla tradizione ottonecentesca, soprattutto quella pascoliana. Come risulta dallo studio di Mengaldo sulla metrica di *Myrica*, nella raccolta alcune strofe di ottonari si trovano combinate con quadrisillabi (*Speranze e memorie* e *Al fuoco*) e «in forma di sonetto minore caudato con quadrisillabo di legatura» (MENGALDO 2003, p. 77). La cesura è anche in questo caso segnalata non solo da ragioni ritmiche, ma dalla sapiente disposizione degli elementi della frase. I vv. 3 e 6 isolano entrambi nel secondo emistichio il verbo (tutti e due plurali di terza persona trisillabici e sdruciolli), preceduto da un monosillabo (l'avverbio «già» o il pronome «si»). Nei vv. 8 e 9, invece, a segnalare la cesura è la punteggiatura, che isola il discorso diretto e l'imperativo. In più, il secondo emistichio

---

<sup>48</sup> Trova così maggiore spiegazione la scelta della dialefe nel v. 3. La pronuncia scandita è accompagnata se non richiesta dalla forte inerzia ritmica dell'ottonario.

del dodecasillabo è un quadrisillabo, quindi presenta sempre un accento di terza, il che lo rende praticamente un mezzo ottonario di quelli continuamente impiegati. Il dodecasillabo, che si alterna al doppio ottonario, è sostanzialmente costituito allora da un ottonario e mezzo. Il fatto avrà la sua rilevanza da un punto di vista strofico, ma per il momento è opportuno più che altro notare come la forte iterazione ritmica sia presente ed omogenea in tutto il componimento. Le caratteristiche che sono state attribuite all'inerzia ritmica, in luce di questa struttura a fisarmonica, acquisiscono quindi un carattere intenzionale e programmatico che però non risiede solo nelle ragioni superficiali del testo (semplicemente, la sua forma) ma in quelle principali o ultime. Ci si sarà accorti, però, che in ogni caso la struttura della lirica, se pur chiusa e pervicace nel suo ritmo, non appare totalmente ripetitiva. La ragione è da ritrovare, al di là ovviamente delle varie sinalefi, nell'uso delle sdruciole che non compaiono solo in chiusa della strofa ma anche all'interno di altri versi. Alla luce da quanto emerso dai risultati della scansione, si potrebbe infatti considerare come cellula minima di «*Se volessi un'altra volta...*» il modello trocaico a due o a quattro accenti di cui parlava Menichetti; di conseguenza si potrebbe rintracciare la struttura del componimento tramite questo schema:

$$\begin{array}{cccc} UU-U & | & UU-U & | & UU-U & | & UU-U \\ UU-U & | & UU-U & | & UU-U & | & UU-U \\ UU-U & | & UU-U & | & UU-U & & \end{array}$$

L'impiego delle sdruciole all'interno del verso, invece, scompagina questa struttura. Ottonari come «queste minime parole», «troppo simile all'acuto», «sull'altissima magnolia», «non ho tendine né osso» e «Grande fosforo imperiale» sono molto più veloci e meno cadenzati degli altri impiegati nella lirica, proprio perché il polisillabo proparossitono elimina ogni possibilità in sede di lettura dell'accento secondario. L'insistenza sulle sdruciole – che sono, contando quelle di fine verso e quella di fine emistichio del v. 7, in totale 9, un numero cioè ben nutrito per una lirica di nove versi – crea una discreta mobilità ritmica all'interno di un testo che ha forti elementi di rigidità e chiusura. È questa una delle classiche trasgressioni all'interno di una regola, che per Fortini, come per tutti i classicisti, rappresenta un'azione ben più rivoluzionaria di un

semplice rifiuto della norma. Come controprova, basti considerare come l'uso delle sdrucchiole – già di per sé normato a fine strofa per ragioni rimiche – vada a creare ulteriori, se così possono essere chiamate, cripto-regole. Il secondo emistichio del primo verso di strofa, infatti, ha sempre una sdrucchiola nell'accento di terza («minime», «simile», «tendine»), per altro sempre contrassegnata fonicamente, come l'allitterazione della *e*, della *i*, e delle nasali *n* e *m*. Inoltre, i vv. 6 e 9, entrambi i dodecasillabi di fine strofa presentano una sdrucchiola sull'accento di terza («altissima», «fosforo»). In questo caso, però, la specularità non trova maggior rilievo nel legame fonico, ma nella costruzione del sintagma. Ignorando infatti l'aggettivo relazionale «imperiale», possiamo notare come in entrambi i versi siano presenti il qualificativo (sempre nell'ordine delle dimensioni) e il sostantivo, ovvero «altissima magnolia» e «grande fosforo» e come, con chiasmo, la sdrucchiola passi dall'aggettivo del v. 6 al sostantivo del v. 9. La sofisticata costruzione chiasmica non è priva a sua volta di significato: dall'immagine protettiva e intima dell'alta magnolia che fa da teatro per il canto degli uccelli al mattino si giunge, drasticamente, a quella antitetica della radicale distruzione della bomba incendiaria al fosforo.

Con tutti gli elementi ricavati dal ritmo, e dalla sua rilevanza nell'influenzare la scelta e la disposizione dei versi, è possibile ora analizzare meglio lo schema strofico (AAs BBs Ccs). Lo schema non trova reali precedenti nella tradizione metrica, ma ha con essa un rapporto poligenetico. Il distico a rima baciata di doppi ottonari trova il suo modello nell'esempio carducciano e la rima sdrucchiola strutturante appartiene a tutto il repertorio che va dall'ode canzonetta del XVI secolo a tutto l'Ottocento (con frequenti incursioni nel Novecento). Come prima ipotesi, decisamente forzata, si potrebbe per l'appunto considerare «*Se volessi un'altra volta...*» costituita da tre serie di doppi ottonari in distici baciati rinterzati dall'aggiunta di un dodecasillabo. A ben vedere però, il distico baciato del Carducci in questa lirica sembra solo un camuffamento, mentre la struttura sembra più ricalcare quella del madrigale<sup>49</sup> petrarchesco, data la sua rigida struttura in terzine. Un altro segnale del modello del madrigale è dato dalle rime interstrofiche, come sempre accade in Petrarca e nelle specifico in *Rvf* 121, l'unico composto solo da terzine e con schema molto simile a quello di «*Se volessi un'altra volta...*»: ABB ACC CEE.

49 Le ragioni ovviamente risiedono, come già si era sostenuto, nel carattere lirico e non narrativo di «*Se volessi un'altra volta...*».

Non è da escludere però l'influenza del madrigale a distico baciato finale, come ad esempio *Rvf 52* (ABA BCB CC). È pur vero che nella lirica di Fortini non è presente la rima baciata finale, ma è possibile con un po' di forzatura considerare l'evasione metrica dell'ultima terzina come un cripto-distico: a posto infatti dei due doppi ottonari e del dodecasillabo si ha un solo verso lungo e due brevi (Ccx). Con questa considerazione, si potrebbe considerare sanata la rottura armonica dello schema delle terzine al fine di un richiamo più complesso e raffinato al modello lirico<sup>50</sup>. A questa analisi va aggiunto ora un altro elemento, quello cioè dell'impostazione tipografica: ogni dodecasillabo a fine strofa è rientrato. L'effetto è quello di una riproposta dell'impaginazione delle strofe classiche, come quella alcaica e il distico elegiaco. È soprattutto quest'ultimo a risultare più interessante, data anche la misura dei versi impiegati da Fortini. Sempre il Carducci, nella sua metrica barbara, impiegava il novenario più settenario per l'esametro e spesso il quinario più il settenario per il pentametro; il che vuol dire che l'esametro era reso con un verso più o meno di sedici sillabe e il pentametro con uno di dodici.

Le suggestioni del modello metrico impiegato nel componimento (la ripresa del madrigale trecentesco, l'impaginazione che molto ricorda le strofe classiche) portano a due interpretazioni. La prima è la conferma di quanto già detto in precedenza ragionando sul ritmo: «*Se volessi un'altra volta...*» si vuole costituire come lirica. La seconda interpretazione è anch'essa un'ulteriore dimostrazione di quanto rilevato in precedenza sul carattere intertestuale di «*Se volessi un'altra volta...*» e sulla sua funzione anticipatrice dell'ultimo componimento di *Composita solvantur*, il quale cita esplicitamente l'incipit di *Foglio di via*. Nella prima raccolta, ricalcano il madrigale trecentesco *Se sperando* (in maniera velata, con l'alternanza di terzine e distici, con rima interstrofica), due componimenti speculari per metro, ovvero *Foglio di via* ed *E guarderemo* (tre terzine di versi, variamente rimati, di lunghezza quasi sempre eccedente l'endecasillabo e un verso singolo irrelato di chiusura) e soprattutto la già citata *È questo il sonno* (una quartina più due distici, l'ultimo a rima baciata); mentre è un esempio del madrigale cinquecentesco *l'Imitazione dal Tasso*. Per quanto riguarda invece il rientro tipografico, di *Foglio di via* si segnalano la coppia *Quando e*

---

50 Ovviamente non va misconosciuto come l'uso del dodecasillabo al posto del doppio ottonario nel v. 8 renda ancora più perentoria l'esclamazione «più non posso». In questi casi è, più che irrilevante, dannoso ragionare sofisticamente con un *post hoc, ergo propter hoc*.

*Oscuramento* (entrambe formate da due distici di versi che si aggirano intorno all'endecasillabo), *Sapessi* (coppia di distici dalla lunghezza esametrico), *La rosa sepolta* (sei distici sempre echeggianti l'esametro) e *Lettera* (anch'essa sei distici, esametri e qualche endecasillabo). Insomma, la scelta dello schema metrico segnala un ripiegamento verso alcuni movimenti lirici che sono soprattutto del primo Fortini: la regressione verso gli esasperati sentimenti giovanili è però qui completamente controllata – verrebbe da dire quasi simulata. È questo il sonno verrà citata esplicitamente nella lirica successiva a «*Se volessi un'altra volta...*» con lo scopo di esorcizzare definitivamente la propria componente negativa in una struttura – quella cioè dell'intero *corpus* poetico di Fortini – che si costituisce ciclicamente proprio per segnalare la sua chiusura e in un certo modo la sua completezza: solo così essa può essere anche testamentaria, porsi come qualcosa che debba essere protetto.

Ci si sarà accorti che, tra tutti gli elementi rilevanti che possono emergere da un'analisi metrica, per quanto riguarda il gioco delle rime poco o nulla sembra essere paragonabile agli eccessi di rigore riscontrati nell'analizzare il ritmo, i versi e le strofe di «*Se volessi un'altra volta...*», seppur è distinguibile una leggera raffinatezza a livello fonico. Al di là delle sdruciole con valore strutturante di rima, di cui si è già parlato e di cui si è già sottolineato l'ascendenza prevalentemente ottocentesca dell'artificio, le altre rime sono prevalentemente facili (*parole:duole, acuto:muto*), tranne forse per *osso:posso* (doppia consonante), seppur mai desinenziali. Si può, invece, segnalare l'assonanza tra le rime baciata dei primi due versi e *dolore* del v. 3 (assonanza inoltre etimologica per *duole:dolore*), anche se forse è la seconda strofa a presentare un più attento gioco tra rime vere e proprie e assonanze, ma ciò è dovuto prevalentemente alle continue iterazioni che in certo qual modo regolano e stemperano la trama fonica (vv. 4-5 «si farebbe troppo *acuto*, troppo simile all'*acuto* / degli uccelli che al mattino *tutto chiuso, tutto muto*). Deboli sono inoltre le rime interstrofiche, se non consideriamo sempre la sdruciola di fine dodecasillabo, la serie già analizzata *minime:simile:tendine* e le imperfette, ma con stessa radice, *ossa:osso* (vv. 3 e 7) e *acuto:acuta* (4 e 8).

### 1.3 Forma e distanza

Stilisticamente, «*Se volessi un'altra volta...*» si distingue per il rigore con cui la

forma metrica restringe i contenuti. L'effetto ricercato però non è quello di una eccessiva pressione con il fine di far violentemente emergere il messaggio, bensì quello di renderlo meno immediato, di straniarlo al lettore. Come accade per ogni poesia, in «*Se volessi un'altra volta...*» diventano ancora più evidenti i problemi che si impongono nella lettura del testo lirico: qual è la dizione da seguire? È da preferire una lettura più cadenzata, ossequiosa dell'inerzia ritmica, delle cesure e della strutturazione strofica (evidenziando quindi l'*enjambement* tra prima e seconda strofa<sup>51</sup>) rispetto a una dizione più blanda, che cerchi di rispettare sia la struttura sintattica, sia quando è possibile quella ritmica? Trova la strutturazione strofica una propria ragione d'essere anche per l'aspetto figurativo attraverso il quale il componimento va a formarsi<sup>52</sup>, come scriveva Mengaldo (1996a, p. 272), il quale segnalava come «la tendenza a un recupero dei metri della tradizione rispondesse in lui [a Fortini] a un bisogno di evidenza grafica dei testi, di una loro esatta delimitazione, che ne impediva [...] un espandersi senza precise misure, che non amava»? Il tutto sembra concorrere verso la «razionalità e geometria poetica», verso cioè la creazione di un limite entro il quale la poesia può esistere e attraverso il quale la poesia può agire nel mondo, scopo questo inderogabile dell'attività letteraria e lirica per l'autore, come si era detto in apertura di queste pagine.

Il ritmo percussivo e iterativo, il sapiente utilizzo dei più disparati versi e forme strofiche, come si è notato, privare il testo della sua liricità, bensì da una parte imbrigliarla e dall'altra renderla evidente, e per farlo devono distanziarla dal lettore. La poesia dev'essere insomma proprio come la pietra nella seconda terzina del *Coro dell'ultimo atto* (in FV): «Conoscerà ciascuno una cosa vera. / E voi tornerete alle case con una pietra / Sul cuore come nel pugno una pietra vera»<sup>53</sup>. Gli strumenti con cui Fortini oggettivizza la propria lirica (col rischio consapevole e sempre assunto di devitalizzarla) sono quelli che sono emersi nella lettura di «*Se volessi un'altra volta...*». L'analisi metrica del corpus lirico di Fortini deve quindi essere condotta misurando l'impiego del ritmo, della tipologia dei versi, delle strofe e delle rime. Come si è già sostenuto, tutti gli elementi metrici e prosodici che si sono notati in «*Se volessi un'altra*

51 «il dolore che le ossa già comportano // si farebbe troppo acuto».

52 Fortini aveva una predilezione per le arti figurative, come testimonia la tesi di laurea su Rosso Fiorentino.

53 Ovviamente i versi sono da considerare in riferimento a Ps. 118, 22: «Lapidem quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli».

*volta...»* non sono presenti sempre contemporaneamente in ogni lirica di Fortini, ma allo stesso tempo si potrà notare come almeno uno di essi (una particolare attenzione al ritmo iterativo, alla scelta – mai neutra – dei versi e delle strofe impiegate) possa condizionare la forma di un testo. Si legga ad esempio *Per Vittorio Rieser*, in *Paesaggio con serpente*, disposta in due strofe (di settenari ed endecasillabi), la prima con esordio moderno dato dai puntini di sospensione ma metricamente di taglio canzonettistico, con intreccio di rime piane e uscito di nuovo sdruciole (due perfettamente rimanti), la seconda più breve, di taglio gnomico, isolata graficamente anche dalle quadre (schema A<sub>s</sub>bA<sub>s</sub>BC<sub>s</sub>DdDc<sub>s</sub> eee):

...  
 godevo idiota la bellezza storica,  
 la favola operaia,  
 e come acuti di angoscia teorica  
 i compagni, e in serietà, la gaia  
 demenza torinese ragionavano  
 sotto lucarne accolti funerarie,  
 come nelle osterie  
 gli aceti dai viola reliquarii  
 delicati versavano!

[Il tempo che è venuto  
 così abbiamo affrettato.  
 E il vero che è passato.]

Non è, comunque, solo la simultanea presenza di tutti questi elementi stilistici a rendere estrema «*Se volessi un'altra volta...*», ma anche il grado di intensità con cui essi sono portati al parossismo e resi palesi. Bisognerà quindi considerare anche questo aspetto nell'analisi metrica: seppur una lirica non presenterà a pieno la vischiosità ritmica orizzontale e verticale presente in «*Se volessi un'altra volta...*» (cioè lo stesso ritmo ripetuto per ogni verso), ciò non vuol dire che un'attenzione all'inerzia degli ictus sia meno presente o meno fondante. In *Guarda questa rena (Poesia e errore)*, ad esempio, si trovano altri tre doppi ottonari dal ritmo trocaico, impaginati assieme ad altre misure lunghe o esametriche, contraddistinte da una forte inerzia ritmica che, escluso il primo verso di quattordici sillabe (sempre trocaico), si imperna però su altri piedi (il dattilo o l'anfibraco)<sup>54</sup>:

54 Ciò non toglie però a Fortini una certa vena manieristica nelle rime. Un esempio ne è l'assonanza

- Guarda questa rena, senza vento questo mare (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup> 13<sup>a</sup>)  
 nelle nebbie le montagne dense e torbidi gli stagni: (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 poche aurore e brillerà il granito e l'onda allegra (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 l'erba il sale, il pino ardente, la pupilla, il vento, il vino. (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 5 Piomba ogni cosa al suo fine. Umida l'ala che ora s'allenta (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 elitra<sup>55</sup> nel mezzodì sarà come stucco di spiga secante. (1<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
 Ma ti rinnovi tu? Alla luce viva invecchi, (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 un'ora che ti specchi cerchi e non trovi più. (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

Prima di proporre un attraversamento delle poesie fortiniane dal punto di vista ritmico e poi metrico, è opportuno comprenderne ancora di più le intenzioni che stanno dietro alla scelta di Fortini. È proprio questo un assunto che è fondamentale nella comprensione dell'autore: tale particolarità metrica è *intenzionale* in Fortini, a partire da una riflessione prettamente teorica sulla questione. L'autore è stato infatti un attento studioso di metrica (la qual cosa si riflette molto nella sua attività di critico di poesia), tanto da aver scritto quattro contributi saggistici sulla questione. Sono proprio questi ultimi che possono servire a un pieno intendimento del valore che Fortini attribuisse al fatto metrico.

---

leonina del secondo verso (*montagne:stagni*), o la rima interna del v. 4, per di più assonante col primo emistichio del verso successivo (*pino:vino:fine*). I due versi composti finali presentano infine gli emistichi rimati a schema incrociato, dal gusto decisamente *liberty* (cfr. ad esempio *Le due strade* di Gozzano).

55 Cfr. *L'ucellino del freddo* (*Canti di Castelvecchio*), vv. 12-13: «T'ha insegnato il breve tuo trillo / con l'elitre tremulo il grillo...» (PASCOLI 2001, pp. 20); e i montaliani *Orecchini* (*La bufera e altro*): «Ronzano élitre fuori, ronza il folle / mortorio e sa che due vite non contano» (Montale 1980, p. 194). L'*elitra* è il «rivestimento rigido e duro che racchiude e protegge le ali membranose degli insetti (BARBUTO 1963, p. 62). Per il forte simbolismo delle *elitre* montaliane, cfr. AVALLE (1965, p. 76), il quale suggerisce un'interpretazione più densa: «presumibilmente aeroplani carichi di bombe».

## Capitolo 2

### I saggi metrici di Fortini

#### 2.1 I “dieci inverni” di Fortini

Franco Fortini compone i suoi primi tre saggi metrici (*Metrica e libertà*, *Verso libero e metrica nuova* e *Su alcuni paradossi della metrica moderna*<sup>56</sup>) nel biennio 1957-58; il quarto (*Metrica e biografia*<sup>57</sup>), nel 1980-81. Ipoteticamente, in un poeta, saggista, critico letterario e pensatore come Fortini, questa operazione vorrebbe essere teorica e pragmatica. Essa cercherà quindi di porsi al centro di un fascio di interessi tendenti a giustificare e a programmare la propria poetica, la propria teoria letteraria e attività critica (militante). Certamente, l'incastro non riesce così perfetto: non è possibile, né con nessun altro autore né con Fortini – anche se con quest'ultimo si è quasi istintivamente portati a farlo –, compendiare il tutto in un teorema facilmente applicabile e piano da sciogliere. L'aspetto fondamentale, però, da notare nel rileggere questi scritti – nello specifico i primi tre –, è l'assoluta necessità del Fortini di allora di pervenire a una sintesi della propria e altrui attività letteraria precedente e attuale, sintesi che all'autore servirà da scarto per i più fecondi anni '60 e che al lettore di oggi si presenta come dagherrotipo della tormentatissima ultima *tranche* degli anni cinquanta. È decisivo, allora, ai fini di una piena comprensione, conoscere non solo l'obiettivo contingente degli interventi fortiniani, bensì tutta la «traiettoria» argomentativa (BERARDINELLI 1973, pp. 62-3):

Ad una rilettura dei suoi saggi migliori si capisce però più chiaramente che lo stesso obiettivo occasionale della critica risulti in esso modificato dalla traiettoria che ogni volta l'argomentazione

---

56 Il primo pubblicato su «Ragionamenti», il secondo su «Officina» e il terzo su «Paragone». Verranno poi raccolti nella sezione conclusiva dei *Saggi italiani* intitolata *Sulla metrica e traduzione*.

57 Il testo nasce da una conferenza tenuta a all'Università di Ginevra il 19 maggio 1980 e viene pubblicato su «Quaderni piacentini» l'anno seguente.

compie prima di giungervi. Ci si accorge allora che l'obiettivo non era quello iniziale, che il messaggio non è quello puramente intellettuale e manifesto: o almeno non quello soltanto. [...] Contraddizione e limiti interni ad una situazione e ad un linguaggio appaiono non essere altro che figure trasposte, conflitti secondari e periferici in cui si possono leggere riflessi i maggiori conflitti storici.

Ciò vuole significare, insomma, che è impossibile isolare gli scritti di carattere metrico non solo dalla produzione lirica fortiniana e dalla poetica dell'autore, ma anche da tutto il progetto culturale di Fortini. Per rendere efficiente l'attraversamento di questi saggi al fine di una mirata analisi del *corpus* lirico, è necessario allora anche appellarsi alla biografia<sup>58</sup> e alle mire ideologico-culturali dell'autore (soprattutto per quanto riguarda gli anni subito successivi al 1956). Si seguirà, quindi, innanzitutto il percorso storico di Fortini, a partire dall'uscita dal «Politecnico» al licenziamento dei primi saggi metrici.

### 2. 1. 1 Attività culturale e militante

Nel 1946 Fortini pubblica la sua prima raccolta lirica, *Foglio di via*, scartando una grossa fetta della sua produzione poetica (che si può datare a partire dal 1937), in quanto troppo lontana dalle grandi tematiche del libro<sup>59</sup>. Il decennio seguente, 1947-57, è il più oscuro, denso e miticizzato della biografia e dell'attività letteraria fortiniana: quello, cioè, dei *Dieci inverni*. Gli eventi che possono essere presi come estremi di quel periodo e che simbolicamente racchiudono l'*iter* di Fortini (e anche l'*Irrtum*, l'errore) sono la chiusura del «Politecnico» (1947), che Fortini aveva contribuito a fondare<sup>60</sup> e per il quale era stato impegnato collaboratore<sup>61</sup>, e la restituzione della tessera socialista a Pietro Nenni, gesto che sancisce l'uscita dal partito (1957).

L'intensa attività intellettuale lo vede coinvolto nell'«Avanti!» e principalmente nelle più importanti riviste culturali degli anni Cinquanta: prima in «Discussioni», stampata in proprio (nel '51) con la collaborazione dei coniugi Guiducci e di Renato

---

58 Come farà Fortini stesso in *Metrica e biografia*.

59 Questi componimenti confluiranno poi nella prima (ma non nella seconda) edizione di *Poesia ed errore* (1959) ed infine nella raccolta *Versi primi e distanti (1937-1957)*.

60 Fortini e Vittorini ne avevano discusso già nel 1943 a Milano

61 Un resoconto critico della propria partecipazione (e della propria opposizione) al *Politecnico* e alla sua linea di rinnovazione culturale è fornito dal saggio contenuto in *Dieci inverni* dal titolo *Che cosa è stato il «Politecnico»*.

Soldi; in seguito, assieme al gruppo dei giovani di «Discussioni», Fortini opererà in «Ragionamenti», rivista anch'essa, come la precedente, orientata «verso un marxismo di tipo critico» (FERRONI 1991, p. 527) e che si voleva «di critica e di informazione sui maggiori temi del pensiero marxista contemporaneo, in una prospettiva antistalinista ma non riformista, e per una unione nel “blocco storico” delle sinistre» (LENZINI 2003, p. CII); in «Nuovi Argomenti», diretta da Carocci e Moravia, «importante punto di riferimento e di promozione culturale, che fondeva interessi letterari e politico-sociali» (LEONELLI 2000, p. 699); e nell'«Officina» di Leonetti, Roversi e Pasolini. L'attività militante si distingue per lo schieramento nelle fila di chi propugnava una nuova istituzione culturale e politica – senza quel profetismo denso e percussivo tipico negli scritti di Fortini a partire dagli anni sessanta – estraneo<sup>62</sup> a qualsiasi linea partitica (ma sempre nell'alveo del socialismo): ciò che si potrebbe condensare con la formula «marxismo eretico». Da questa presa di posizione consegue la necessità di appropriarsi – rifondandoli in Italia, se necessario – di nuovi strumenti critici, validi sia per la militanza letteraria, sia per quella politica; come già era negli intenti del «Politecnico», che (DI, p. 61)

si proponeva di rivolgere agli intellettuali dell'antifascismo, alla frazione radicale della borghesia e a quei lavoratori che la Resistenza aveva presentati alla responsabilità politica, un discorso complesso dove l'informazione (e la divulgazione) di tutti i risultati di quella cultura contemporanea dalla quale il fascismo aveva tenuto lontani quasi tutti gli italiani, fosse, per metodo, linguaggio e correlazione di soluzioni e problemi una proposta o fondazione di «cultura nuova».

L'esperienza fallimentare della rivista sarà secondo Fortini emblematica in quanto contenente in sé già tutti i problemi dell'attività culturale di sinistra degli anni Cinquanta, soprattutto quelli di una carenza «d'un linguaggio non tecnico né volgarmente divulgativo», dovuta sia a un rapporto non chiaro tra i «dirigenti culturali e [...] politici», sia a una chiusura ermetica del marxismo nei confronti degli altri filoni del pensiero contemporaneo, sia al conseguente immobilismo critico (DI, p. 78). Secondo un modello bourdieuiano, si può sostenere, con Anna Boschetti, che ciò che

---

62 Ed era questo quasi un obbligo (e non solo morale e intellettuale) dopo la corrosiva polemica Togliatti-Vittorini.

mancava nello specifico all'*équipe* del «Politecnico», e in generale agli intellettuali italiani, fosse un solido «capitale simbolico» da investire, a differenza invece della rivista francese «Les Temps modernes» – la quale poteva sussistere grazie all'importanza che figure come Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty e Simone de Beauvoir avevano già ottenuto in ambito europeo. Sostanzialmente, il fallimento del «Politecnico» trova la sua «principale spiegazione [...] nella mancanza di autorevolezza di questo autodidatta geniale [Vittorini] agli occhi di tutte le frazioni intellettuali che dovrebbero sostenere la sua impresa. Come ha ricordato più tardi Fortini, "Vittorini fu quasi sempre trattato da *parvenu* della cultura"» (BOSCHETTI 2007, p. 56). L'esperienza del «Politecnico», ciononostante, frutterà ugualmente a Fortini dei «profitti simbolici» (ivi, p. 78), tant'è che, pur aggirandosi per le «ristrette e isolate minoranze intellettuali» (BERARDINELLI 1973, p. 40) di quegli anni, egli vedrà accrescere la sua importanza di pensatore militante (ma non di poeta) nel panorama letterario italiano. C'è da dire, però, che tutte queste collaborazioni (tranne quelle con «Nuovi Argomenti») si concluderanno proprio alla fine degli anni Cinquanta: con «Ragionamenti» nel '58 e con «Officina» l'anno dopo; ed è in questi anni che Fortini si crea l'immagine di *ospite ingrato*, di sferzatore e polemista per la maggior parte freddo, capzioso e troppo intransigente, ostinato persecutore dei propri compagni e del proprio ambiente<sup>63</sup>, «testimone» e «destabilizzatore» (DE LUCA 2015, p. 267).

Viatico di questa inesausta ricerca di istituire una cultura antidogmatica, antispecialistica, estranea sia alle ragioni della poesia pura, sia a quelle della coercizione politica fu un intenso e tentacolare studio delle nuove forze filosofiche e critiche della cultura europea: Fortini ristruttura il proprio marxismo (a cui si era iniziato durante gli anni in Svizzera) con le letture di *Umanismo e terrore* di Merleau-Ponty, *Goethe e il suo tempo*, *Saggi sul realismo* e *Il marxismo e la critica letteraria* di Lukács, i *Minima moralia* di Adorno e *Eros e civiltà* di Marcuse; e apprende gli strumenti di critica testuale più *à la page* tramite Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture* e *Mythologies*) – che conoscerà anche personalmente nel '54 e con il quale avrà anche uno scambio

---

63 È probabile che a questo *habitus* corrisponda una masochismo figlio del «egocentrismo e narcisismo» già confessato da Fortini stesso (GA, p. 417). Di questo l'autore diede prova non solo in ambito letterario: si pensi ai fatti del '48, quando fomentò a Ivrea la rivolta degli operai, pur andando contro gli interessi del suo protettore Adriano Olivetti, con il quale era legato da una forte stima e affetto reciproco.

diretto in alcuni incontri avvenuti tra le riviste «Ragionamenti» e «Arguments» – e ai formalisti russi, a cui fu indirizzato, assieme a Saussure e Lévi-Strauss, dal semiologo francese.

### 2.1.2 Traduzioni: *Éluard e Brecht*

L'energica e febbrile attività culturale di questi anni vedrà Fortini spendersi proficuamente come traduttore, alla ricerca di un affinamento della propria arte poetica – a volte anche con il «privatissimo intento di "liquidare", esaurendolo, un genere letterario, una amata-odiata lettura» (IPE, p. 77) – e di una divulgazione in Italia di alcune delle più significative esperienze europee. La traduzione, per Fortini<sup>64</sup>, acquisisce insomma un intento critico e letterario che non si può semplificare considerandolo un semplice atto di interesse economico o di contingenza. L'esercizio, per usare le parole di Anna Manfredi (1992, p. 89) si può infatti definire come una «metafora centrale per definire alcune attitudini capitali di Fortini nel modo di raffigurarsi e predisporre i rapporti fra poesia e lettore». Nella traduzione, infatti, diventano ancora più chiari i caratteri intrinseci della poesia *in quanto* opera letteraria, cioè la «transitività del testo e insieme la sua distanza dal destinatario». Ogni traduzione reca evidentemente in sé le impronte storiche determinate dalle risorse, letterarie e culturali, impiegate nella trasposizione da un codice a un altro: non esiste, quindi, una traduzione pura; come – ed è qui il punto nevralgico del discorso fortiniano – non esistono una lettura e tantomeno una poesia pura. Lo strale polemico non è qui solamente diretto contro la più vicina poetica dell'ermetismo, derivata dalle concezioni ungarettiana, bensì piuttosto contro tutto il filone novecentesco, italiano e prima ancora europeo, figliato dalle poetiche del simbolismo e del decadentismo<sup>65</sup>.

Riportare in questa sede un elenco esatto delle traduzioni svolte o solo abbozzate, tra romanzi, saggi filosofici e poesie, sarebbe un'operazione deragliante e improficua; ed è forse più utile, invece, concentrarsi solo su due lavori decisivi per la maturazione

---

64 I principali saggi teorici scritti da Fortini sulla traduzione (tralasciando quindi da questa lista tutte le prefazioni alle proprie versioni) sono *Traduzione e rifacimento* e *Cinque paragrafi sul tradurre*. Si tenga a mente che essi sono collocati, all'interno dei *Saggi italiani*, nella stessa sezione (*Sulla metrica e la traduzione*) dei saggi metrici.

65 È ovvio, quindi, che tra i bersagli è inteso pure il surrealismo, di cui il tradotto Éluard fu rappresentante.

poetica fortiniana: l'edizione del 1955 delle *Poesie* di Paul Éluard e la pubblicazione nel 1959 delle *Poesie e Canzoni* di Bertolt Brecht. In Éluard, che Fortini cominciò a leggere nel periodo in Svizzera, egli «vede, in primo luogo, la prova che la poesia può essere una forma di azione politica, capace di esercitare un potere liberatore e di raggiungere un pubblico molto vasto e socialmente vario, fatto non solo di iniziati ma di strati popolari» (BOSCHETTI 2007, p. 60). E accanto a questo Fortini trae un altro insegnamento dal poeta francese: rileggendo i testi maggiori di Éluard, egli arriva a comprendere non solo il campo d'azione della poesia, ma il limite di essa allorché intesa come massima espressione dell'agire umano. Argomenti questi che saranno tra i più canonici e conosciuti tra la vulgata fortiniana e che vengono già espressi con estrema precisione e chiarezza nell'introduzione alle proprie traduzioni di Éluard (IPE, p. 70):

L'antico sogno rimbaudiano e poi surrealista di fare della poesia uno strumento di diretta modificazione del reale si è rivelato un sogno. *Pour expliquer le monde et pour le transformer*, per i due momenti che Marx aveva disgiunti nell'ultima glossa a Feuerbach, la poesia non basta; eppure ha ancora la forza di porsi come fine la verità pratica, di indicare i fratelli «che costruiscono la propria luce».

Non bisogna però, ora, arrivare a credere che l'interesse per Éluard fosse solo suscitato dalle indicazioni che si possono trarre, all'interno del *corpus* del poeta francese, sulla funzione della lirica. Infatti, la lettura di Éluard, prima ancora che sul piano ideologico, fornisce a Fortini un modello letterario. Ad attrarlo è innanzitutto il fatto che questa presa di coscienza in Éluard si sia sviluppata all'interno di una poetica che «non è la nostra» (IPE, p. 39). Ovvero, per Fortini la specificità di Éluard non va ricercata in quegli artifici propri del surrealismo, la cui teoria letteraria è considerata «povera di interna dialettica» (IPE, p. 74), ma nella mediazione metrica, in quel «ritmo intenzionale» (IPE, p. 77) che da traduttore egli si sforza di riprodurre. La lunga citazione seguente, in cui Fortini esplicita il carattere connotativo della ritmicità éluardiana, sfrutta delle argomentazioni metriche che potrebbero, come si vedrà in seguito, essere applicate a molti componimenti fortiniani, tant'è che si può scorgere, in queste righe, se non una dichiarazione programmatica, almeno un disegno di un possibile modello poetico (IPE, pp. 74-75):

Ma tutto questo Éluard lo ha in comune con altri poeti del suo tempo; quella che invece è propriamente sua è l'altezza di tono, l'autorità, l'intenso decoro naturale che pervade l'intera congerie lirica. Questa altezza di tono [...] non è un punto di partenza e nemmeno [...] la conseguenza dell'intento entusiastico celebrativo [...]; no, l'altezza di tono è la conclusione di un processo iniziatosi prima del primo verso, è l'atto stesso del «levarsi» [...]. E qual è lo strumento espressivo di questo «levarsi»? È il ritmo. Negli accenti del verso, che sono sempre accenti forti, fortemente scanditi, fatti per la dizione alta e recisa (si tratti dei versicoli novenari o degli alessandrini ternari), là Éluard si esprime compiutamente. Tutto il resto vien prima o dopo; la concentrazione verbale e la dilatazione strofica, il doppio moto di cui ho detto, fan parte della struttura orizzontale, melodica; ma il martellarsi monotono o variato, in contrappunto o in *faux-exprès*, della scansione, questo è il vero moto verticale di queste poesie, il loro estro armonico. E tale elevatezza ritmica che arde ogni parola e nobilita la più ovvia è un altro aspetto della diversità di Éluard dai poeti suoi contemporanei; ché questi operano su vari piani linguistici (fu il caso di un Apollinaire ed è quello di un Eliot) trasferendo nella lingua lirica le contraddizioni medesime dei linguaggi di classe. Mentre Éluard sembra paradossalmente ignorarle; sì che la sua poesia ha una forma, sotto questo aspetto, tutt'altro che rivoluzionaria e anzi «poetica», talvolta quasi paludata e marmorea.

In questo modo, in Éluard poeticità e rivoluzione esistono non in una pacifica convivenza ma in una necessaria tensione, tra uno slancio in avanti verso ciò che la poesia non è (la *praxis* politica, il moto della storia, le lotte di classe) e una saldezza «quasi paludata» condizionata dagli elementi più letterari del dettato. E non è escluso che Fortini abbia modulato molti dei suoi versi seguendo una scansione fortemente marcata (novenari, decasillabi e endecasillabi di prima quarta e settima) anche grazie alla spinta di questo modello<sup>66</sup>. D'altronde, e ciò sia visto come una dimostrazione dell'importanza del poeta francese nel giovane poeta e traduttore, è proprio intorno ad Éluard che Fortini muove il primo spunto di polemica contro l'ammiratissimo Montale, dopo che quest'ultimo pubblicò il necrologio *La morte di Paul Éluard*<sup>67</sup>.

66 Come è stato dettagliatamente dimostrato da Anna Manfredi (1992), le versioni fortiniane delle liriche di Éluard si innervano spesso in un dettato iterativo.

67 Fortini accusò Montale in una lettera privata e pubblicata poi in *Un giorno o l'altro* (GA, p. 119) di aver «messo in ridicolo le edizioni numerate, le due o tre mogli, la «rivolta in pantofole», la «longevità allietata da un numero sempre maggiore di liriche squisite», i viaggi «da sovrano», l'episodio fiorentino della Casa di Dante»; augurando in conclusione a Montale «di essere giudicato un giorno con misura diversa». Montale, comunque, darà prova di coerenza riservando lo stesso trattamento persino a se stesso e alla propria poesia a partire da *Satura*. Nel necrologio poi, a onor del vero, si leggono molti elogi rivolti a Éluard, considerato, il poeta «più autentico» in Francia, l'artefice

Ma, se l'esercizio traduttorio di Éluard servì a Fortini quasi da setaccio di tutto ciò che era possibile e necessario salvare dell'ispirazione poetica che più lo aveva influenzato negli anni della resistenza e del secondo dopoguerra, l'incontro decisivo fu con Bertolt Brecht. L'edizione delle *Poesie e canzoni* uscì nel 1959 per i «Millenni» einaudiani, con l'avallo linguistico di Ruth Leiser. Il binomio Fortini-Brecht è diventato immediatamente, e con ovvie ragioni, il più accreditato tra le chiavi interpretative che repentinamente dissigillano l'opera dell'autore toscano; anche grazie alla fama che hanno acquisito le due sezioni di *Una volta per sempre* intitolate per l'appunto *Traducendo Brecht* e l'imprescindibile poesia omonima ivi contenuta<sup>68</sup>. Brecht, insomma, «sembra divenire in questo periodo, sempre più decisamente, l'autore-guida di Fortini» (BERARDINELLI 1973, p. 86). L'intensa attività di traduttore del Brecht lirico, tragico e commediografo esercitata negli anni Cinquanta produrrà una vera e propria frattura (MAZZONI 2002, p. 194):

Se fino alla metà degli anni Cinquanta, Fortini parla del rapporto fra destino privato e destini generali come di un tema, di un contenuto dell'esperienza che non muta le forme liriche ereditate dalla tradizione, dalla seconda metà degli anni Cinquanta in poi questo rapporto modifica le strutture profonde delle poesie. Fra la prima e la seconda fase Fortini traduce Brecht.

L'antiliricità di Brecht è vista da Fortini come un antidoto alle derive neoavanguardiste: non quindi una poesia che si vuole mimesi del caos, ma una rigorosa forma di resistenza pronta a indicare formalmente e gestualmente un modo di esistere dentro e soprattutto fuori la letteratura. La negazione del lirismo, che va in Fortini di pari passo con il rifiuto di una metrica libera intesa con i canoni simbolisti-decadentisti, risente ovviamente dell'attività teatrale del poeta tedesco. Il tutto porta a un ritmo «dominato dall'intento "gestico" o, più esattamente, dalla dizione: dunque dal momento drammatico. E una fuga dal "sentimento" lirico verso il "movimento"» (*Introduzione a Bertolt Brecht, «Poesie e canzoni»*, SE, p. 1358). Per Brecht, inoltre, il «concetto di "classico" viene riservato a una conoscenza sociale duratura, alla scoperta di leggi

---

«dei versi più melodiosi del suo tempo» (MONTALE 1996b, p. 1456).

68 Secondo Raboni (1998, pp. 11-12), il testo è la prova essenziale del «tono» Fortini-Brecht che egli individua, soprattutto a partire da *Una volta per sempre*, nel passaggio dalla «sintassi alla paratassi», nell'adozione cioè di un tono percussivo e di un'esposizione assertiva.

storiche» (MAYER 1961, p. 73): il che si traduce, per Fortini, in una classicità intesa non come ossequio del passato, ma spinta verso il futuro; o, per meglio dire, nell'idea che il passato può essere inverato solo nel futuro<sup>69</sup>. Il linguaggio della poesia sarà allora quello dei «Re» (per Brecht), o la lingua «*mortua*» e «borghese» per Fortini: lo scopo ultimo è quindi un'appropriazione che si vuole straniante, un compromesso che non deve essere sciolto in una totalità indistinguibile e caotica, in quanto «ciò a cui Brecht tendeva non era certo una romantica "sintesi di tutte le arti", ma piuttosto il contrario: il *Flauto magico* piuttosto che il *Tristano*»<sup>70</sup> (ivi, p. 70). Il risultato ottenuto sarà quello di una nuova specie di significazione che dovrà sconfiggere la chimera dell'autoreferenzialità (SE, p. 1358), in quanto:

l'immagine brechtiana è all'opposto di quella che per via analogica tenta l'identificazione della parola e della cosa. Significante e significato debbono rimanere distinti e distinguibili, nelle sue poesie liriche, non meno di quanto lo vogliono essere nella «epicizzazione» del suo teatro.

### 2.1.3 Il contesto storico

A questo veloce resoconto sulle peregrinazioni culturali del Fortini degli anni Cinquanta va aggiunta sicuramente una considerazione di carattere storico. L'attraversamento del 1956 fu, per Fortini, tanto netto quanto simbolico. In una lettera del 1952 a Montale (la stessa già citata in precedenza) si legge lapidariamente «Non sono comunista». Come è risaputo, in una poesia del '58, *Il comunismo* (UVPS), Fortini sosterrà il contrario. L'enigmatica spiegazione è contenuta in queste poche righe (GA, p. 125):

---

<sup>69</sup> Pur nella più negativa e per certi versi distopica voce enciclopedica curata per Einaudi nel 1978 (in cui si sostiene che la concezione del classicismo – inteso come «ipotesi umana» il cui destinatario, per i «classici del marxisti», fosse da rintracciare nella classe operaia – abbia «rilevato quanto fosse subordinata ad un'idea di umanità eurocentrica, di tipo greco-cristiano e cristiano-borghese»), Fortini ricerca tuttora nel «classico» una possibile costruzione futura: «Nella dissoluzione della parola e dei simboli che per due millenni hanno espresso un modo di essere e di formare è possibile intendere non solo quanto profondamente abbia proceduto a disaggregarsi, e anche ad estinguersi, una unità reale o immaginaria, quella dell'individuo; ma anche presumere che in un diverso disegno e struttura la composizione di nuovi aggregati fin da ora si giovi, sotto altri nomi, del sapere di noi ancora "antichi"» (CLA, p. 201).

<sup>70</sup> Non si è, insomma, molto distanti dalle prese di posizioni dell'Adorno del *Versuch über Wagner*.

Sei anni più tardi, avrei cominciato una sequenza col verso «Sempre sono stato comunista». Non c'è contraddizione. Nella lettera, come nella poesia, mi riferisco ad una convinzione ma anche ad una politica, a una militanza. Nel 1952 Stalin era vivo. Nel 1958 c'era stata l'Ungheria e il XX Congresso, i «veri orrendi», come li chiamavo in quei versi, avevano percosso i compagni che mi avevano «piagato».

Il XX congresso, come è noto, fu il preludio al terremoto del 1956. Nella prima delle due relazioni, quella pubblica, Chruščëv aprì alla «possibilità che diversi paesi arrivassero al socialismo con mezzi diversi»; nella seconda, privata ma subito diffusa all'occidente, «denunciò Stalin per aver compiuto le grandi purghe, distrutto la democrazia nel partito e creato un culto della personalità» (GINSBORG 2006, p. 275). La notizia è accolta da Fortini e dagli altri membri di «Ragionamenti» con stupore e fervore: come se le proposte sempre propugnate dalla rivista potessero finalmente inverarsi, tant'è che nel mese di maggio Fortini partecipò a Parigi alla stesura di un telegramma indirizzato a Chruščëv in cui si richiedeva la riabilitazione della figura di Trockij. Il contraccolpo del XX congresso fu avvertito duramente dal PCI, il quale aveva basato quasi tutta la sua propaganda sul mito di Stalin e della libertà sovietica, e tutti i propri principi di organizzazione interna sullo stalinismo. Togliatti – al quale «venne recapitato» il plico contenente il rapporto segreto «la sera del 17 febbraio» (LANARO 1992, p. 414) –, da «abile intellettuale e stratega», corse subito ai ripari, e in una intervista a «Nuovi Argomenti», «criticò [...] i dirigenti sovietici *non* per aver fatto le rivelazioni, ma per non essere andati abbastanza avanti», fingendo «di non essere stato al corrente dei crimini commessi» (GINSBORG 2006, p. 276). L'intervento di Togliatti, che con grande senso dell'opportunità introdusse il concetto di pluricentrismo politico e cominciò ad additare la Cina maoista come esempio di socialismo, servì sia in parte a calmare le acque, sia soprattutto ad annacquare il dibattito, in quanto «ci si affannò a discutere su "chi aveva saputo" e su chi diceva di "non aver saputo"», evitando cioè di criticare «quella tendenza all'ottimismo» che è «non di rado congiunta al cinismo» – come insegnava il Merleau-Ponty di *Umanesimo e terrore* – e che aveva portato in Italia alla «mitologia entusiastica e colorata della propaganda di sinistra» (GA, p. 177). Ciononostante, ancora per tutta l'estate del 1956, perdurò in Fortini

l'abbacinante speranza di una svolta politica nel socialismo mondiale, sebbene lo stesso Lukács, incontrato a giugno in casa di Giulio Einaudi, si dimostrasse molto cauto al riguardo. I mesi successivi diedero ragione al filosofo ungherese. Approfittando del disordine internazionale in seguito alla crisi di Suez, l'Armata Rossa a novembre intervenne in Ungheria e ribaltò il governo rivoluzionario di Nagy, di cui lo stesso Lukács era stato ministro<sup>71</sup>. L'efferatezza dei crimini compiuti dall'Armata Rossa portò non solo a una condanna da parte del mondo occidentale al modello sovietico, ma anche a una scissione interna di tutti i comunisti europei. Circa «400 mila iscritti abbandonarono il partito» (GINSBORG 2006, p. 279), il quale ne contava due milioni e centomila nel '54: tra le defezioni più importanti vanno contate, per la perdita simbolica, quella di Calvino e dei 101 intellettuali, i quali, sotto forma di manifesto, espressero il proprio dissenso, subito dopo la rivolta d'Ungheria, al PCI e al URSS.

Il percorso di Fortini, invece sarà l'opposto: la tessera riconsegnata non sarà quella del PCI, bensì quella socialista. Se, come si è visto, si era rifiutato nel 1952 di definirsi comunista, non ebbe invece esitazioni a rivendicarne il titolo in un suo componimento nel 1958. Prendendo alla lettera la citazione fortiniana precedente, mentre la sconfessione a Montale era figlia soprattutto dell'antistalinismo, la netta presa di posizione della poesia *Il comunismo* è guidata invece da una strategia più sotterranea e da una consapevolezza finalmente priva di vincoli e allo stesso tempo più ferrea. Il fatto è che Fortini (GA, p. 192) era giunto alla conclusione che

è durissimo riconoscere che i mali i quali hanno contaminato i costruttori del socialismo sono i mali del socialismo e non i mali del capitalismo. E i mali del socialismo si combattono solo con un di più di socialismo, ecco tutto, non cercando di dire che sono estranei o dovuti a forze esterne.

Se il fallimento storico del comunismo, come già si prospettava nel '56, era diventato una realtà, a rischio erano non solo le possibilità di una svolta socialista in Italia, ma soprattutto la definitiva sconfitta dei valori di questa dottrina di pensiero, quale principalmente l'ideale, prima umanista, di integrazione umana. La svolta verso un «di più di socialismo», a ben vedere, è stato un atteggiamento anche di Éluard, nella cui

---

71 Per il proprio coinvolgimento alla rivolta il filosofo ungherese fu deportato in Romania.

opera, come notò Fortini stesso (IPE, p. 56), «è solo dopo il suo distacco dal Partito Comunista, avvenuto nel 1933, che cominciano ad apparire composizioni direttamente ispirate agli eventi contemporanei; vale a dire, quando la minaccia della catastrofe si fa più chiara». In Fortini non sarà la contemporaneità ad emergere nella poesia<sup>72</sup>, ma sarà quest'ultima a farsi più rigorosa. Non va dimenticato, poi, che questo atteggiamento – l'assunzione di una postura rigorosa e vigile di fronte a un movimento vorticoso e caotico, la fiducia e il coraggio, totalmente classici, che «un vero veduto dalla mente» sia pur possibile di fronte a una realtà scotomizzante – è uno dei più rappresentativi dell'*habitus* di Franco Fortini.

#### 2.1.4 La crisi poetica

La soluzione formale e allo stesso tempo antilirica praticata da Brecht è per Fortini l'agognata metà di un processo di riflessione, teorizzazione e scrittura poetica. La crisi più lacerante degli anni Cinquanta fu per Fortini per l'appunto una crisi relativa alla propria vena lirica. Il problema dei componimenti scritti dopo *Foglio di via* era essenzialmente di forma. Fu Montale per primo, nel 1951, a segnalare questa manchevolezza a Fortini, il quale ammise subito le sue colpe, nella lettera già citata in precedenza senza però volere rinunciarvisi (GA, p. 111): «La tendenza centrifuga, quel non prender forma<sup>73</sup> per troppo spregiarne i valori – sono in me, nella vita d'ogni momento». L'entropia di quegli anni si verifica anche nella pubblicazione disorganica dei propri componimenti in diverse *plaquettes* (che poi confluirono tutte, assieme a *Foglio di via* nella prima edizione del 1959 di *Poesia ed errore*): *Sei poesie per Ruth e una per me* (1953), *Una facile allegoria* (1954) *In una strada di Firenze* (1955), *I destini generali* (1956) e *Sestina a Firenze* (1957). I vari tentativi riscuotono poco successo e pochissimi lettori; l'ambiente di «Officina», per esempio, «fa intendere chiaramente le sue riserve» (BOSCHETTI 2007, p. 71); persino il sodale Giovanni Raboni, nell'elogiare la ristampa di *Poesia ed errore* e la sua metamorfosi da *Poesia ed errore*<sup>74</sup>, dovrà fare i conti con la sua voluta «"bruttezza"» (RABONI 1976, p. 377). Il

---

<sup>72</sup> Già in *Foglio di via* gli eventi storici sono ben presenti.

<sup>73</sup> In questo caso è ipotizzabile che i due poeti parlassero, più che dell'assenza di forma, del polimorfismo che è appunto la ragion d'essere di *Poesia ed errore*.

<sup>74</sup> La prima edizione, del 1959, presentava la *-d* eufonica; la revisione e ristampa del 1969 la cancellava.

fatto è che si fa sempre più preponderante, quindi, la necessità di una riformulazione poetica che riesca ad assorbire e a vitalizzare le tensioni della propria epoca, mettendosi tra parentesi (quasi un'*epoché* estetica) la *levitas* e la *dulcedo*, viste come «vino di servi» (*Dico a te*, v. 7, PE); il bisogno cioè di una poesia: consapevole del proprio statuto all'interno di un mercato e di una produzione culturale completamente neocapitalisti, ovvero conscia del fatto che non sono più percorribili né una linea puramente autonoma (i vecchi strascichi dell'*art pour l'art*) né un tanto ingenuo quanto deleterio realismo socialista o zdanovismo – quelle due tendenze che negli anni '60 Fortini ebbe a chiamare il «cosismo» e l'«arcadia» (*Astuti come colombe*, SE, p. 65); una poesia in grado di riutilizzare, inverandole (come secondo Lukàcs doveva fare il marxismo con l'umanesimo, anzi come solo il marxismo poteva fare), la rigidità delle forme della tradizione in modo da esautorare la pretesa di autosussistenza della lirica, accentuandone l'elemento letterario e storico (lezione questa appresa, come si è visto, dal lungo contatto con la ritmicità di Éluard e la metricità di Brecht) e veicolarne, congelarne<sup>75</sup> il contenuto di verità a un possibile lettore del posdomani; una poesia, insomma, che riesca *formalmente* ad essere in contatto con il reale, senza negarlo o mimarlo<sup>76</sup>.

Come si è cercato di rappresentare, la maturazione di questo pensiero non è stata lineare. Gli anni dei *dieci inverni* sono anche quelli dell'errare-errore. Ovviamente, i saggi metrici non rappresentano la più compiuta formulazione di poetica nell'intero

75 Il *gelo*, sensazione prettamente della poesia ermetica (se ne vedano anche solo le ultime apparizioni nel primo Zanzotto), sarà sempre impiegato da Fortini, in concomitanza spesso con il tema della *veglia*, come esplicazione dell'impervietà ed esizialità del reale (e il grande modello è il Brecht di *Primavera 1938*), sia come attributo del soggetto che si vuole preservare al futuro. D'altronde, la concomitanza tra distruzione e futuro è già una feconda contraddizione del Fortini di *Foglio di via* (*La rosa sepolta*, v. 9): «Ma il più distrutto destino è libertà».

76 Il rapporto circolare e inscindibile tra forma e realtà – che sempre di più si va a saldare nel pensiero di Fortini – pare essere ancor di più confermato dalle ripercussioni del viaggio con la delegazione italiana nella Repubblica Popolare Cinese del 1955. È Giovannetti (2008, p. 136) a notare come in *Asia maggiore* (scritto l'anno seguente il viaggio) prevalga l'interesse per le «"forme nuove", appunto, nate da una sintesi in atto fra opposti all'apparenza inconciliabili» – quelle, nella fattispecie, della Cina classica capace di accogliere le modernità occidentali (con annesse risposdenze filosofiche). Del resto, quanto il sistema cinese di codici e segni, assieme alla sua continua ristrutturazione, fosse decisivo per il pensiero *politico* di Fortini, ce lo racconta indirettamente Franco Loi (2006, p. 21): «Nel 1953 o '54 andai con alcuni compagni in via Filodrammatici – allora sede della Casa della cultura – ad ascoltare una delegazione di ritorno dalla Cina. Non ricordo chi altri ci fosse, ma ricordo Franco per la delusione che provai: a noi, assetati di notizie sulla Cina di Mao egli parlò a lungo dell'ideogramma cinese. Ce ne andammo prima che finisse». È possibile, quindi, che in qualche modo, e in maniera non duratura, la Cina sia stata per Fortini ciò che il Giappone fu per Roland Barthes.

*corpus* di Franco Fortini; seppure forse ne siano l'esempio di maggior sintesi e sincretismo, e allo stesso tempo lo strumento più utile per affrontare un'analisi metrica delle liriche di Fortini.

## **2.2 I saggi metrici del biennio 1957-'58**

### *2.2.1 Il verso accentuale*

I saggi metrici possono essere divisi in due parti: la prima, di carattere più teorico, incentrata sullo statuto della metrica, sulle sue caratteristiche intrinseche e sul loro riflettersi in una idea forte di poesia; la seconda, più esemplificativa, imperniata sulla proposta fortiniana della scansione accentuale. Per rendere più fruttuoso un attraversamento dei saggi di Fortini di metrica è necessario tralasciare, adesso, la prima parte per affrontare subito e direttamente la questione della scansione accentuale. La validità di questa operazione non dipende dalla effettiva rilevanza di quest'ultimo – anzi, queste pagine sostengono l'esatto contrario –; bensì dal fatto che le proposte di Fortini riguardanti una possibile normalizzazione delle nuove tendenze metriche sono l'aspetto più rinomato di questi saggi e in larga misura anche quello più deleterio. Basti pensare, inoltre, che il più importante critico di Fortini, ovvero Pier Vincenzo Mengaldo, nel suo studio *Un aspetto della metrica di Fortini* liquida con una certa velocità gli interventi metrici dell'amico e poeta, definendoli «certo rivelatori e importanti ma insomma più ingegnosi che convincenti» (MENGALDO 1996a, p. 271). Ciò che porta Mengaldo a una tale censura è la *vexata quaestio* del verso accentuale.

La prima esposizione della proposta fortiniana sulle ultime forme di metricità nell'ambito della lingua poetica italiana è fornita in *Verso libero e metrica nuova* (SE, p. 802-3):

Detto brevemente: se [...] si rinuncia sia alle classificazioni scolastiche fondate sul numero delle sillabe e sul sistema degli accenti ritmici sia a quelle fondate sull'analogia fra metrica quantitativa classica e «durata» delle sillabe italiane; e se si considerano, nel loro insieme, i testi poetici del nostro tempo, credo si possa affermare senza grave rischio di errore che – eccettuate quelle composizioni, o parti di esse, che esplicitamente si richiamano alla metrica tradizionale o alle forme «barbare» ormai assimilate a quella – il verso si fonda su di un compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o

ritmici) e durata temporale fra l'uno e l'altro di questi. Siccome non è mio proposito, ora, entrare nei particolari di uno studio analitico, mi limiterò ad affermare che l'elemento prevalente sembra essere quello temporale ovvero l'isocronismo fra gli accenti forti. Ma – e questo è un punto che non sarà mai sottolineato abbastanza – la possibilità di determinare l'esistenza di un determinato ritmo di accenti, e cioè di un determinato tipo di verso, è data, nella poesia contemporanea, esclusivamente dal contesto in cui quel verso e quegli accenti sono inseriti.

[...]

Nella coscienza metrica tradizionale esiste una sorta di correzione automatica delle deviazioni ritmiche, grazie alle figure metriche (dieresi, sineresi, dialefe e sinalefe); mentre in quella moderna esiste semmai la tendenza contraria, e cioè ad affidarsi alla sola intonazione sintattica o alla punteggiatura. La forza dell'ossequio metrico, quanto è più intensa, tanto più subordina a sé la ritmicità affettiva e sintattica e i suoi «segni» grafici; quanto meno è intensa tanto più divengono importanti le indicazioni grafiche, massima fra queste l'interruzione di riga o cesura fortissima. In pratica, è talvolta difficile distinguere quanti siano gli accenti forti di un dato metro libero; ma credo di non sbagliarmi affermando che la grande varietà dei versi liberi tende ormai a ridursi sotto uno dei tre tipi che già Pavese, quasi venticinque anni fa, aveva creduto ritrovare; a tre, a quattro e a cinque accenti maggiori, con una maggiore frequenza dei primi due tipi, naturalmente.

Da questa lunga e necessaria citazione si possono isolare, semplificando al momento, alcune prospettive concettuali che sono fondanti nella prima serie dei saggi metrici. Innanzitutto, è interessante notare come Fortini sottolinei l'aspetto di novità che la normativa metrica in sé presenta. Nella pagina successiva sarà ancora più esplicito, sostenendo che (SE, p. 805): «la nuova metrica sta formandosi, sta uscendo fuori dalla ritmica del verso libero, ma è processo relativamente lento; né d'altra parte è detto che tale metrica debba avere tutti insieme i caratteri cogenti della metrica tradizionale». Per Fortini, insomma, l'istituzione metrica si può fondare solo su una data ritmicità che finisce per organizzarsi e reificarsi, in quanto (*Metrica e libertà*, SE, p. 788) «non si dà metro senza ritmo, mentre si dà ritmo senza metro», ovvero «*il metro è un ritmo diventato istituto*». Allo statuto del ritmo, però, Fortini nega qualsiasi elemento di autenticità, in aperta polemica ovviamente con l'utilizzo del verso libero inteso come espressione egotica del poeta simbolista (SE, p. 790): «Non esiste nessuna "verità" ritmica *prima* della "menzogna" metrica»<sup>77</sup>. Ciò in pratica sta anche a significare che, ad

---

<sup>77</sup> Le ultime tre citazioni sono tratte dal saggio *Metrica e libertà*.

una precedente scrittura poetica che quanto più si voleva ingenua tanto più era menzognera e pericolosa – quella cioè del verso libero del primo Novecento –, in Italia si sta finalmente ritornando a una consapevolezza anche metrica che sola può rifondare con solidità un compromesso comunicativo senza il quale la poesia rischierebbe di essere un elettrone impazzito o un mallarmeiano colpo di dadi. Ovviamente – e già prima di addentrarsi in questioni puramente pragmatiche della scansione accentuale – il giudizio sottaciuto nelle righe sopra citate non può essere accettato completamente; anche conoscendo che qui Fortini non voglia agire da storico della letteratura ma, arrischiando una definizione totalitaria e di conseguenza parziale, piuttosto intenda scommettere su una nuova struttura e su una nuova genesi del rituale poetico, meta quest'ultima di tutta l'inesausta ricerca degli anni cinquanta. Traspare, in effetti tra le righe di Fortini, se non un pregiudizio, una tendenziosa lettura. Sottovalutare l'apporto che le sperimentazioni versoliberiste hanno apportato al panorama italiano, vuol dire innanzitutto negare l'influenza che esse hanno avuto nel loro più attento – e più importante – lettore, ovvero l'Eugenio Montale che andava componendo gli *Ossi*; e ancora più in profondo significa liquidare un'intera epoca poetica tacciandola – con la pretesa/speranza che quella contemporanea a Fortini non lo fosse – di ingenuità. A dire il vero, già ad esempio il lungo studio di Bertoni ha dimostrato come le sperimentazioni (e le teorizzazioni, si veda il caso di Lucini) ottonovecentesche non fossero *naive* o semplicemente capricciose; arrivando a concludere che il «verso libero non coincide con arbitrio e poco ha che vedere, nella prassi, anche con l'ipostasi tardoromantica di una *physis* più direttamente espressa dall'istinto creatore» (BERTONI 1995, p. 379). L'accusa mossa da Fortini (SE, p. 802), il quale imputava al verso libero la mancanza di «costanti intersoggettive», è smentita pure da Paolo Giovannetti, che si è occupato molto di questioni metriche novecentesche e delle proposte fortiniane in merito (GIOVANNETTI 1994, p. 13):

il sistema del verso libero produce al proprio interno delle vere e proprie *norme* (anche se non delle *regole* in senso stretto) di portata sopraindividuale; esse agiscono in profondità e in modo quasi indipendente alla volontà degli autori, ma per il lettore critico risultano altresì ben percepibili [...]. Il verso libero, talvolta sentito come la manifestazione d'una pura *ritmicità*, del *ritmo* [...], in realtà è

a tutti gli effetti un *metro* che – come tale – determina la costanza di alcune prassi intersoggettive. Ed è un metro [...] che a sua volta si compone d'una serie di metri: parodia, verso breve (dannunziano o leopardiano), verso lungo 'falso', verso lungo 'whitmaniano' [...] sono espressioni che non vanno intese come mere etichette di comodo appiccate *post rem* agli oggetti studiati, ma devono essere lette alla stregua di autentiche intenzionalità genetiche innervanti nel profondo l'operato dei versoliberisti ottoneviceseschi.

La «nuova» metrica pare a Fortini basarsi su un verso accentuale «a tre, a quattro e a cinque accenti maggiori». È fortemente probabile che la prima intuizione sia venuta a Fortini attraverso quell'esperienza decisiva che fu la lettura delle *Ceneri di Gramsci*. È lo stesso autore a confermarlo, sostenendo di vedere (MB, p. 116) «nei versi del Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* non, come poi altri credette scorgere, un gioco di ipermetri e di ipometri intorno all'asse dell'endecasillabo bensì la ricorrenza di tre, eccezionalmente di quattro, accenti forti o centroidi». La teoria dell'accento centroide viene, per stessa ammissione di Fortini già nei saggi del '58, dall'area anglosassone, e principalmente dalla voce *Prosody* del *Dictionary of World Literature* curata da James Craig La Drière. Per esso si intende un accento (e questo avviene sia nella lingua parlata, sia in prosa e in poesia) al quale tutti gli altri *ictus* secondari si subordinano. Nella poesia, ovviamente, questo tipo di accento sarà sentito come più marcato (LA DRIÈRE 1953, p. 323-4):

In typical verse, on the contrary, generally speaking every syllable truly capable of acting as a centroid (i.e., of resisting attraction and subordination in stress to a syllable nearby, and of attracting and so subordinating other syllables) is allowed centroidal weight; so that on the whole the only weak, completely subordinated syllables are those that are "naturally" weak [...]. Within each rhythmic group the distribution of weak syllables round the centroid establishes a definitive cadence, rising, falling, or undulating [...]. We may describe as metrical any such approximation to regularity in general cadence, whether produced by the repetition of one cadence through all the centroidal groups or only by the alternation of stress and slack considered in abstraction from such grouping.

Per La Drière questa non è la definizione classica del metro, ma per le strategie versificatorie dell'inglese è la più funzionale. Ed è questo, infatti, il punto che rende già problematica l'appropriazione fortiniana di questa teoria. L'inglese già dal medioevo conobbe un proprio verso accentuale, quello che si potrebbe definire (VANDYKE

FRIEDLANDER 1979) *early middle english accentual verse*, connotato in più da una forte struttura allitterante. Ad esso è succeduto il verso classico inglese, accentuale-sillabico, come il pentametro giambico, il quale, come il nostro endecasillabo, è stato predominante fino all'avvento della metrica libera. La caratteristica accentuale del verso inglese è per l'appunto insita nella metrica e nella lingua inglese, così come in quella tedesca e russa, come dimostra lo studio di Tarlinskaja (1992). La distinzione verte semplicemente sulla percezione della durata. L'italiano, infatti, (BERTINETTO 1981, p. 231) «tende verso il polo ideale dell'isocronia sillabica, mentre l'inglese sembra piuttosto indirizzato verso il polo opposto [quello dell'isocronia ritmica]»; il che porta a far sì che le regole e le teorizzazioni anglosassoni siano (ivi, p. 223) «senz'altro da escludere per quanto riguarda il sistema prosodico italiano». Il problema che rende malcerta ogni possibile scansione di un ipotetico verso accentuale è la differente natura degli accenti a cui è necessario riconoscere (forse astrattamente) una equipollenza prosodica; in quanto (GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010, p. 273) «l'astratto accento lessicale convive [...] con gli accenti fonologici relativi al sintagma e addirittura con gli accenti intonativi che possono unire sintagmi diversi». L'impossibilità di una scansione sicura era già insita, ovviamente, negli esperimenti di colui che per primo introdusse il verso accentuale in Italia, ovvero Riccardo Bacchelli, il quale è costretto, spesso, a ricadere in ambiguità, come nell'esempio riportato da Giovannetti e Lavezzi (ivi, p. 272), in cui gli *ictus* di «quantunque è un pezzo che non ci vediamo. In sogno sei tornata» non tengono realmente conto della struttura prosodica della frase, perché il non considerare accentato «In sogno» evidenzia la forzatura di una griglia prosodica astratta per la lingua italiana. D'altronde, anche Fortini, nelle sue analisi in *Verso libero e metrica nuova*, è costretto a simili arrangiamenti, se si considera che, per far quadrare i conti e trovare sempre almeno tre accenti nei versi di *Epifania*, in *Vocativo*, è costretto a considerare accentato un pronome relativo «la faccenda che esprime» e soprattutto un accento secondario<sup>78</sup> in «e riannoda e sfilà» (ivi, p. 275). La manipolazione qui pare che sia suggerita a Fortini da una sorta di vischiosità ritmica, in quanto il verso è preceduto e seguito da settenari a tre accenti: se invece lo si trovasse in una serie di senari, sarebbe più automatica in quanto meno dispendiosa una lettura sillabica. Riportiamo ora i versi di *Epifania*

78 Per di più considerato (*Verso libero e metrica nuova*, SE, p. 804) ancor di più marcato in quanto scisso da una dièresi che, sinceramente, pare essere inesistente.

(ZANZOTTO 1999, p. 133) analizzati da Fortini:

e il Piave muscolo di gelo  
nei lacci s'agita, nel bosco.  
Ecco il mirifico disegno  
la lucente ferma provvidenza  
la facondia che esprime  
e riannoda e sfila  
echi, gemme, correnti.  
Tra voi parvenze e valli appena...

Ad una lettura anche solo mentale, è difficile però essere guidati dal ritmo verticale dei tre accenti centroidi. A creare coesione, in questi otto versi, sono le soluzioni stilistiche già connaturate alla metrica «liberata» del secondo Novecento. Vi si ha una sequenza sì anisosillabica, ma con lievi variazioni: l'oscillazione è prevalentemente tra il senario e il novenario, tranne per il verso «la lucente ferma provvidenza» che è un decasillabo. Secondo Fortini, quest'ultimo avrebbe la stessa durata dei restanti versi, quando in realtà alla lettura risulta decisamente più rallentato, sia per il doppio aggettivo, sia per il polisillabo finale per di più semanticamente forte, sia per l'incessante trama allitterante *-ent- -erm- -enz-*. I primi tre versi riportati, in più, presentano la stessa struttura ritmica: novenari con attacco giambico (come anche «tra voi parvenze e valli appena», pienamente giambico e infatti più lento) e con accento di quarta che cade sempre su parola sdrucciola (*muscolo, s'agita, mirifico*): essi derivano soprattutto dall'Ungaretti (2009, pp. 137-236) del *Sentimento del tempo*<sup>79</sup>, di cui si possono come esempio portare «In agile abito di luce» da *Ricordo d'Affrica* (v. 9), «La fronte intrepida ergi, déstati» *Apollo* (v. 2); oppure, con uno schema accentuale diverso, «Eccoti domita e turbata» *Le stagioni* (2, v. 1), «Ai pagliai toccano clamori» *Sogno* (v. 5); la sdrucciola si può trovare spesso anche in un novenario canonico, come in «Amore, mio giovine emblema» *Inno alla morte* (v. 1), o in «Un fiore di pallida brace» *Nascita d'Aurora* (v. 4). Si aggiunga poi che a volte questo schema ritmico sorregge pure endecasillabi come «popoli l'esule universo e lasci», tratto da *Eco* (v. 3). Un'altra sequenza è riscontrabile, come già anticipato, nei tre versi «la facondia che esprime / e

---

79 Un'ulteriore spia semantica è sicuramente l'impiego dell'aggettivo *lucente* (cfr. «Conca lucente / Trasporti alla foce del sole» *Lago luna alba notte*, v. 6-7; «Amore, salute lucente» *Inno alla morte*, v. 10; «Conca lucente che all'anima ignara» *Lido*, v. 4).

riannoda e sfilà / echi, gemme, correnti». Alla lettura, è difficile essere spinti a una dieresi interna e a una pronuncia marcata dell'accento secondario, come vuole Fortini; forse è più probabile ipotizzare una dialefe *da'e*, anche per l'iterazione della congiunzione, pure non necessaria: l'unità di questi tre versi è data dalla minima oscillazione sillabica, dalla costante di un *ictus* sempre nella terza sede, e sintatticamente dai due *tricola esprime, riannoda, sfilà e echi, gemme, correnti*. In conclusione, la struttura metrica è qui, come è normale nel secondo Novecento, cancellata e sorretta da vari fattori che negano una lettura univoca e uniformante dei versi. Si tocca qui allora un altro ostacolo all'accettazione della teoria fortiniana: la sua proposta si basa su una pronuncia marcata di cui però non possono darsi conferme o certezze. La dizione «e rì-annòda e sfilà» non è estranea alla prosodia italiana, ma presuppone un'intenzionalità del lettore<sup>80</sup>: in pratica è un'opzione che non può fondare un fatto metrico. Infatti, nell'ambito di una analisi metrica, come scrive Bertinetto (1981, p. 219) bisogna distinguere tre livelli, «(a) lo schema metrico, (b) la scansione metrica, (c) la recitazione del verso»; e mentre i primi due «traggono fondamento dalla "norma"», «l'ultimo [...] corrisponde invece alla concreta esecuzione che, di volta in volta, viene prescelta dal fruitore». Fortini cade in errore non quando depotenzia l'atto astratto e ormai già caduco della pura scansione, ma quando cerca di spostare tutto il peso costitutivo nell'intonazione. Il verso, invece, esiste grazie alla mediazione di queste due nature (ESPOSITO 2003, p. 105):

Solo davanti al verso concreto sapremo quali delle astratte possibilità del modello sono state realizzate e quale sia, conseguentemente, il suo profilo ritmico; e solo il rispetto delle esigenze semantiche e il loro accordo e contrasto con quelle dell'impianto ritmico offriranno quella complessa mobilità che costituisce specifico carattere e pregio dell'espressione ritmica.

Si aggiunga, poi, che nemmeno da un punto di vista puramente pragmatico la proposta di scansione fortiniana si presenta molto economica. Si è visto, infatti, che Fortini riconosceva nei versi delle *Ceneri di Gramsci* non un anisosillabismo ruotante intorno alla misura dell'endecasillabo bensì una regolarità metrica fondata sulla

---

80«Sembra prevalere, tuttavia, nella morfologia plurale di un tale compromesso, la ricerca di una particolare incisività retorica di alcune sillabe accentate» (COLANGELO 2002, p. 63)

«correnza di tre, eccezionalmente di quattro, accenti forti o centroidi». A ben vedere, però, la distinzione sembra più capziosa che funzionale, in quanto l'endecasillabo italiano fondamentalmente trova il suo perno in queste unità accentuali. Basta rileggere i dati emersi dal monumentale studio di Praloran sull'endecasillabo dei *Fragmenta* (PRALORAN 2003, 130-131): la densità media di ictus per endecasillabo dei *RVF* è di 4,25; del *Purgatorio* 4,04; del *corpus* di Cino da Pistoia 3,91 e della *Vita nuova* 3,79. Allo stesso modo, per quanto riguarda il settenario, i dati ricavati dallo studio di Bozzola (2003, p. 196), sull'impiego di questo verso in Petrarca, segnalano come il 97,9% dei 762 settenari del *Canzoniere* presentano un modello ritmico a due o a tre accenti (con qualche raro caso a quattro ictus). Ciò vuol dire, in pratica, che i versi di Zanzotto prima analizzati sono semplificabili riducendoli attorno a un cripto settenario. È ovvio, cioè, che in italiano una certa lunghezza sillabica corrisponda a un certo numero di accenti; e che, una volta che il verso sillabico ha perso la sua aurea, l'accettazione dell'anisosillabismo come possibilità metrica abbia sì depotenziato il procedimento di scansione – o per lo meno ne abbia rivelato l'astrattezza – ma non riuscendo a pieno a cancellarlo, in quanto esso deriva dalla struttura prosodica propria della lingua. Insomma, la lunghezza sillabica conserva un fattore, anche probabilmente per un lettore che non distingue più all'orecchio un endecasillabo.

La proposta di Fortini sul verso accentuale rischia inoltre di appiattire un'altra componente fondamentale della metrica italiana, ovvero il ritmo. Fortini credeva che l'intuizione del verso accentuale fosse venuta dal Pavese di *Lavorare stanca*, e questo viene ribadito in tutti e tre i saggi metrici degli anni Cinquanta. *Lavorare stanca*, per il Fortini di quegli anni, è stata un'esperienza poetica molto più significativa di quanto non si creda, forse anche perché, assieme a Jahier, ha rappresentato in Italia la forma più riuscita di poesia sliricizzata e tendente all'epica: intenzioni queste che Fortini aveva voluto far sue dal contatto con Brecht. In effetti, sia in *Verso libero e metrica nuova* e sia in *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, quando si accenna all'esempio pavesiano non si fa mai riferimento alla sua caratteristica più marcata, ovvero la struttura in piedi del verso, e Pavese viene innalzato a maestro in quanto scopritore di quel verso a tre, quattro o cinque accenti forti, di cui «dette per primo lo schema» (SE, p. 816). Fortini è insomma poco incline a concedere importanza al ritmo pavesiano, se non

riconducendolo a un'unità metrica, come in *Metrica e libertà* (SE, p. 787), in cui sostiene che «a buon diritto si può parlare di metro di un Pavese, anche se il verso è riconducibile ad una struttura "ritmica" e non "metrica" nella accezione comune, formale e numerica, di questa parola». In un'interessante intervista per la RAI del 1993 dal titolo *Che cos'è la poesia*, Fortini tornerà a riutilizzare come esempio calzante di metrica ancora Pavese (CP):

Nel parlare comune, la poesia è due cose. Per un verso è un discorso, o un ragionamento, o una comunicazione dove prevalgono elementi di ritmo e di cadenze, di ripetizioni e di immagini che alterano i significati immediati e che gli conferiscono, oltre ai primi, anche significati ulteriori. E poi, c'è un altro significato: quando noi diciamo «questa è poesia», s'intende dire in genere qualcosa di elevato, di nobile, di rassicurante, o di commovente, o di rasserenate, di vivace, di pungente.

Una poesia breve, di versi molto ritmati, molto connessi da assonanze o omofonie, che cosa presenta, prima di tutto? Presenta la propria dimensione fonico-ritmica. Ecco per esempio alcuni versi di Marino Moretti: «Lenta lenta lenta va / nei canali l'acqua verde / e co' suoi cigni si perde / nella grigia immensità[...] Oh dolcezza del mio cuore / dei miei sensi un poco stanchi! / vanno i cigni i cigni bianchi / sullo specchio dell'amore»<sup>81</sup>. Prendiamo invece l'esempio di una poesia senza rime, con ritmi meno insistiti, con pause ritmiche meno folte; che cosa tenderà a venire avanti, a diventare importante? Il tema, l'argomento, la vicenda. Per esempio: «Vent'anni è stato in giro per il mondo. / Se n'andò che ero ancora un bambino portato da donne. / E lo dissero morto. Sentii poi parlarne / da donne, come in favola, talvolta; / ma gli uomini, più gravi, lo scordarono etc»<sup>82</sup>. È Cesare Pavese. Allora succede: chi ascolta i versi di Pavese, fa attenzione soprattutto al racconto della vicenda, che è la vicenda del migrante, e dopo avverte che c'è una cadenza da cantastorie, da discendente di Omero. Invece, chi ascolta quei versi di Moretti che ho detto prima «Lenta lenta lenta etc», ascolta prima di tutto la melodia e solo dopo a un secondo livello si accorge o può capire che stiamo parlando di un canale olandese.

Questa esposizione, magistrale per semplicità, spessore, acume e chiarezza, esplica benissimo il concetto fortiniano di arte e poesia come continua mediazione, che Fortini attribuiva al verso pavesiano. Il metro impiegato in *Lavorare stanca* fa scaturire il

---

81 Come si sarà già notato, i versi citati di Moretti citati, tranne «e c' suoi cigni si perde», sono tutti ottonari trocaici.

82 Fortini cita i vv. 24-27 de *I mari del sud*, testo in cui però non è ancora esteso l'utilizzo dell'anapesto (DI GIROLAMO 1976, p. 184). Per questo Fortini può parlare di «ritmi meno insistiti».

contenuto, e solo secondariamente, con i suoi ritmi iterativi, si richiama alla tradizione, quella però epica. Quello di Pavese è stato infatti (DI GIROLAMO 1976, p. 186) «un verso che, con le sue lente cadenze, era già una difesa automatica contro qualsiasi insinuazione al soggettivismo lirico (il lirismo, scandito dal ritmo anapestico, precipiterebbe di colpo nel comico e in toni da operetta)». In qualche modo, insomma, le sperimentazioni pavesiane avevano centrato i due più importanti snodi che Fortini dovette attraversare nelle traduzioni di Éluard e Brecht. È probabile, quindi, che i finti alessandrini di Pavese potessero soddisfare questa necessità, nell'ottica fortiniana, e per di più realizzare la poesia epica e antilirica come l'influenza di Brecht richiedeva. Fortini è stato in pratica il primo scrittore a riconoscere il valore autentico dello stile di Pavese che, in una lettera a Pasolini, è innalzato a vero e proprio modello da imitare (GA, p. 126):

Mi pare che, ad evitare la ricorrente tentazione regressiva (metro tradizionale come nostalgia canora ecc.) si debba tendere – parlo al plurale, perché questo è vero e proprio lavoro di «scuola» – a costituire un gruppo di «forme» (versi e strofe), che abbiano carattere ritmico (e cioè aperto, fondato sui piedi piuttosto che sugli accenti) rispetto ai versi tradizionali ma che, per ripetizione ed istituzionalità, per forza cogente nei nostri confronti, abbiano la costanza e l'autorità di una «metrica» vera e propria. Ricordi il verso a cinque percussioni di Pavese? Egli era su questa strada.

In queste righe, come si può notare, si è ben distanti da una teoria del verso accentuale. Una scansione per piedi, seppur vi si avvicini, nega una delle caratteristiche del modello proposto da Fortini, ovvero l'inefficacia del numero di sillabe nello stabilire la durata del verso, in quanto quest'ultima è data solo dal numero di accenti centroidi. È anche quindi scorretto vedere nel modello pavesiano un primo propulsore del sorgere della nuova metrica basata sul verso accentuale anglosassone (pur ammettendo che Pavese probabilmente trasse ispirazione proprio dalla lingua inglese).

È interessante ora notare come, nelle sue pagine sul verso accentuale, Aldo Menichetti intraveda nelle liriche di un altro maestro del Fortini giovane, ovvero Jahier (cfr. LENZINI 2014, p. VIII), una possibilità di distinguere nelle «iterazioni e nei parallelismi [...] almeno a sprazzi il valore portante dell'accento [...]»; anche se

evidentemente «il riconoscimento del principio rischia di cadere nel soggettivo» (MENICHETTI 1993, p. 97). La proposta teorica di Fortini, quindi, più che nella sua praticità, si dimostra valida criticamente se applicata come indicatore delle fonti ispiratrici che hanno animato i concetti fortiniani. E, cosa ancor più importante, emerge da questi scritti una spiccata propensione in Fortini per l'impulso ritmico: al verso accentuale soggiace un'attenzione a modelli che hanno fatto del proprio ritmo percussivo e scandito una cellula di riconoscibilità e di metrica. Spunta qui un fattore d'indagine che può rilevarsi fecondo all'interno del *corpus* fortiniano, come già era stato anticipato nella lettura di «*Se volessi un'altra volta...*»: più che soffermarsi sulla possibilità di scansione dei testi di Fortini affidandosi al numero di accenti (operazione che, come si vedrà a breve, è già stata compiuta), è necessario rilevare se esiste, e in che misura, una ripercussione ritmica tale da rendere peculiari le poesie dell'autore, tenendo sempre presente, però, che la varietà dei versi impiegati nelle raccolte di liriche è davvero ad ampio raggio.

Per quanto riguarda invece il verso accentuale, si è visto come sotto nessun aspetto si possa farne affidamento. Rimarrà, all'interno della prosodia italiana, sempre e solo una suggestione, e a volte pure deleteria, perché impedisce di cogliere le complessità e le sfaccettature delle diverse realizzazioni dello stesso modello o delle deviazioni da esso. È sempre possibile, infatti, compiere una lettura metrica con strumenti più convenzionali, applicati non schematicamente ma in maniera più blanda e oculata. È questo il metodo impiegato da Mengaldo (1991, p. 40-42) nel commentare *Agli dèi della mattinata*<sup>83</sup>. Ad esempio: il primo verso («Il vento scuote allori e pini. Ai vetri, giù acqua») viene letto come un «novenario giambico + senario di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>»; il secondo («Tra fumi e luci la costa la vedi a tratti, poi nulla») si può considerare una «coppia di ottonari di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (o, praticando due dialefi, di novenari di 2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>)»; e via dicendo. Questo sistema viene ancora considerato dal critico come «il più potente», in quanto permette sia di constatare la «forte ambiguità o polivalenza dell'assetto ritmico-metrico», sia di far «emergere una regolarità ancora più di segmenti isoritmici che di ricorrenti misure uguali».

È innegabile, tuttavia, che il verso accentuale, con il suo crisma di possibili scansioni

---

83 Di cui si fornirà una lettura più estesa nel prossimo capitolo.

e con la sua aurea da fine di un'epoca – quasi come il metodo impiegato da Norberg per le produzioni poetiche mediolatine, difficilmente misurabili mediante la classica prosodia quantitativa – abbia destato fascino nella critica, che si è cimentata nell'analisi dei versi fortiniani seguendo questa chiave metrica. Giovannetti, ad esempio, lamentando nella bibliografia di settore uno scarso approfondimento a tal riguardo, nonostante i cinquant'anni passati dai primi saggi di Fortini sull'argomento, ha rilevato una scansione accentuale di alcuni componimenti di *Poesia e errore*, impiegando il proprio acume critico da fine lettore della lirica novecentesca. I risultati, però, non sono soddisfacenti. L'oscillazione e l'incertezza che sono costitutive della teoria del verso accentuale applicato alla prosodia italiana impediscono una analisi rigorosa persino dei versi dell'autore che l'ha proposta nelle nostre lettere. Si veda ad esempio l'analisi della poesia *In treno (Poesia e errore)* di Giovannetti (2008, p. 155), in cui il critico ricostruisce una «simmetrica trama» di accenti «22, 4444, 22, 4444, 22, 44):

Questi secchi libri  
 astio di parole  
 ecco non temerli più è facile passo.  
 (Ragazze rosse tra i cipressi correvano  
 5 con pioggia e rondini e salutavano il treno).  
 Ma bene sai che è, tornare, inutile;  
 contro il vero è difesa  
 futile la sapienza,  
 le cose hanno una gioia che ti pesa,  
 10 diversa era la scienza che avresti dovuto pensare.  
 E ora s'è distesa la pianura di giorni incolori  
 che angariati di rancori dovremo consumare.  
 Tu, cipresso turchino,  
 selce di Pietramala,  
 15 erba mia del vento di Appennino amara,  
 nomi siete che dico con pianto e dolore.

Scorrendo velocemente il testo, si può riconoscere che nei versi 2, 8 e 14 sono ben distinguibili i due accenti (come, val la pena ribadirlo, è normale nei senari e nei settenari), così come i quattro «centroidi» dei versi 4 e 5<sup>84</sup>. Già più difficile diventa

84 L'uniformità di questi due versi è tessuta però anche da fattori extra-metrici. Innanzitutto, l'isolamento dovuto dalla parentesi. Contribuisce poi alla compattezza anche la trama fonica, con l'allitterazione della -r- «(ragazze rosse tra i cipressi correvano / con pioggia e rondini e salutavano il treno)», l'uso delle sdruciole, la rima desinenziale imperfetta alla tonica -evano -avano e l'assonanza in rima -evano -eno. Metricamente, poi, i due versi non hanno un profilo troppo dissimile (cioè, non sono solo i quattro accenti a creare verticalità): il primo è un dodecasillabo sdruciolato di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> e il

invece la scansione del primo verso «Questi secchi libri», contando infatti che in un esempio successivo Giovannetti (2008, p. 156) considera tonico il deittico in «anche se io scendo a volte per questi viali» (*Camposanto degli Inglesi*)<sup>85</sup>. Bisogna quindi considerare atono *questi* oppure l'aggettivo *secchi*? Allo stesso modo, sorgono dubbi sul fatto che sia privo di accento anche il vocativo del verso 13 «Tu, erba di Pietramala». Non risulta chiara nemmeno la lettura dei versi 10 e 11: «diversa era la scienza che avresti dovuto imparare. / E ora s'è distesa la pianura di giorni incolori». La loro lunghezza esametrica (7+9 e 6+10) presuppone almeno tre *ictus* nel secondo emistichio, quelli del novenario «pascoliano» e del decasillabo «manzoniano», il cui ritmo marcato è percepibile alla sola lettura. Se è comunque quasi accettabile accentare solo il participio in «E ora s'è distesa» leggendo atono «ora», nessun dubbio si presenta nei due *ictus* di «diversa era la scienza». In pratica, a meno di non postulare un'equipollenza tra quattro o cinque accenti forti – assottigliando così il raggio critico di uno studio metrico – si è costretti a riconoscere che una lettura accentuale di un testo poetico impone una griglia astratta che spesse volte contrasta o abolisce la prosodia italiana. L'errore consiste quindi nel replicare, forse portandolo al parossismo, il grado di astrattezza di una scansione sillabica troppo rigida ed estensiva. Per di più, come si è visto, qualsiasi attributo costitutivo del verso accentuale, in italiano, appare vacillante, e non è un caso che i migliori risultati siano stati ottenuti, sempre nello stesso studio di Giovannetti, nello scandire i versi di un testo di una canzone di Giovanni Lindo Ferretti, dove l'accento musicale può guidare e rendere certa la riconoscibilità degli *ictus*.

Un ulteriore tentativo di analisi di un testo fortiniano – precisamente dal primo e dal quarto atto del *Faust II*, traduzione iniziata nel novembre 1967 e conclusasi nel '70 – è stato compiuto da Bernardo De Luca. Il lavoro, svolto con rigore, non aiuta in questa

---

secondo è un tredecasillabo di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>. Tra i due, è possibile riscontrare una geometria che l'orecchio capta spontaneamente: l'attacco di entrambi i due versi è un quinario di 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> (si dovrebbe evitare a definirlo giambico considerata la sdrucchiola), mentre il secondo emistichio (e facendo assorbire in sinalefe la congiunzione *e* col precedente *rondini*) è un settenario di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> («tra i cipressi correivano», «salutavano il treno»). Il gioco comunque non è quello degli specchi. A variare finemente l'*allure* ritmica sono infatti le sdrucchiole: l'inserito quasi in cesura nel secondo verso (*cipressi*) e lo spostamento dell'imperfetto plurale, che nel primo verso è in rima e nel secondo poco prima. Ancora una volta, quindi, si può notare come una scansione accentuale (qualora sia possibile effettuarla), più che rischiarare con l'ombra della nostra tradizione versoliberista, rischia di stendervi sopra un fitto grigio.

85 Giovannetti dimostra di aver dubbi sull'accentazione di *anche*, e comunque riconosce che il verso ha una struttura da esametro barbaro.

sede a dare maggior chiarezza a una possibile metrica fondantesi sul verso accentuale. Lo stesso De Luca è costretto a tenere in considerazione la lunghezza sillabica e, pur con ottimismo, ad ammettere quali siano i punti deboli di un tale approccio (DE LUCA 2014, p. 25), dal momento che:

1) il verso classico italiano, l'endecasillabo, tende naturalmente ad impostarsi su una ricorrenza di tre/quattro accenti principali, ancor più con la tipologia tutta novecentesca dell'endecasillabo ipermetro o "mancato" (di ascendenza montaliana); 2) spesso risulta arbitraria la scelta delle unità che accolgono un ictus metrico; quest'ultimo infatti può essere fonologico, lessicale o addirittura sintagmatico.

### 2.2.2 Ritmo e metro

A Fortini il concetto di metrica libera doveva sicuramente apparire paradossale. A questa vaghezza di significato egli provò ad opporre, come contributo pratico esemplificativo, la possibilità di una scansione accentuale dei testi poetici pressapoco coevi; ma il tentativo di cogliere una nuova regolarità, seppur non eliminando le oscillazioni, si è dimostrato troppo astratto e debole per una sua applicazione in sede di lettura e di studio. Ma nel primo di questi saggi, *Metrica e libertà*, si trovano davvero gli snodi decisivi delle argomentazioni fortiniane, che risiedono nelle riflessioni, di carattere più teorico, intorno allo statuto della metrica, ai suoi legami con la tradizione – e di conseguenza al suo relazionarsi con la cultura e la società – e alle sue capacità di imporre una lettura estranea, un'alterità che suscita un giudizio e una conoscenza. Il discorso di Fortini poggerà saldamente su due concetti cardine: mediazione e straniamento<sup>86</sup>. Lo scopo sarà quindi di vedere in che modo questi due termini – il primo preso dal pensiero di Hegel e poi di Marx, il secondo principalmente da Brecht e da Šklovskij – si innervino nella concezione della metrica in Fortini, e in che modo rappresentino *in nuce* la sua poetica. Se quindi i saggi metrici non permettono di comprendere l'officina dell'autore, ne possono dichiarare gli intenti. *L'intenzionalità* è caratteristica principe dell'*habitus* fortiniano, a volte suscettibile di diventare ostinazione<sup>87</sup>. È quel movimento, sintetizzato da Sereni con un «come se»,

86 In realtà il termine usato da Fortini è «estraniazione». L'uso della terminologia sarà discusso in seguito.

87 Cfr. il verso 10 di *Molto chiare...* (PS), riferito dall'autore a sé stesso: «l'ostinato che a notte annera carte».

imprescindibile per seguire la strategia letteraria di Fortini (SERENI 2013, p. 1092): «C'è in Fortini un "come se" che contraddice la convinzione, da me normalmente condivisa, secondo la quale "la poesia non muta nulla". E infatti Fortini scrive *come se* ci fossero orecchi per ascoltare<sup>88</sup>, come se le parole che si scrivono, appunto, agissero per una irriducibile volontà di comunicazione verso destinatari invisibili e anonimi, magari futuri».

*Metrica e libertà* prende però inizio da «uno dei punti più delicati e difficili» dell'intera disciplina: il carattere intrinseco del metro e del ritmo, e la loro «millenaria distinzione» (SE, p. 784). È necessario, in questa sede, seguire la traiettoria argomentativa di queste pagine, perché già indicativa delle riflessioni più sostenute dell'autore sulla metrica. L'obiettivo di Fortini è infatti quello di superare la concezione, ormai radicata dal nascere del verso libero, che vede una sorta di naturalezza e istintività nel ritmo (da collegarsi al soggetto, o meglio all'identità del poeta), e nel metro una forma cava sorretta istituzionalmente, un'algida astrazione. La distinzione per Fortini non è per forza errata, ma nemmeno così anodina; anzi si determina proprio come una frattura. È fallace infatti, se non deleterio, secondo l'autore, scindere questi due aspetti quando invece si dovrebbe (SE, p. 786) «supporre [...] la persistenza di una organizzazione ritmica *insieme* a quella metrica». Il rapporto che si instaura tra ritmo e metro è quello di un «*adempimento, risposta, testimonianza* di fronte ad una *norma*, o *consuetudine* o *imperativo*», ovvero: è impossibile registrare una cadenza individuale – anzi sarebbe impossibile postularne l'esistenza – senza un'oggettività già data. Per proporre l'esempio classico della letteratura italiana: la metricità – che per Fortini, ripetiamo, è un'«*intenzione di ossequio ritmico ad una norma*» (SE, p. 787) – di un endecasillabo del Petrarca non risiede solo nella scelta in sé del verso, ma soprattutto dall'incontro di quest'ultimo con alcune tendenze organizzative del ritmo proprie del Petrarca, come l'abitudine di non permettere quasi mai che «lo spazio finale del verso» venga «lasciato atono dalla sesta alla decima posizione»; oppure il fatto che il verso

---

88 L'espressione di Sereni coglie repentinamente (come molta della sua prosa critica) non solo i dubbi moderni sulla possibilità di sopravvivenza della poesia, ma anche constata la sua fuoriuscita dai canali comunicativi. Il trapasso è quello, descritto da Roland Barthes, da un linguaggio classico a quello moderno (BARTHES 1953, p. 36): «Il linguaggio classico è un linguaggio portatore di euforia perché è un linguaggio immediatamente sociale. Non c'è un genere o scritto classico che non presupponga un consumo collettivo e come parlato[...]. Al contrario abbiamo visto che la poesia moderna distrugge i rapporti del linguaggio e riconduce il discorso a momenti isolati di parole».

«con ictus di settima isolato» sia al Petrarca «poco caro» (PRALORAN 2003, p. 133). E saranno queste tendenze, continua Praloran, che verranno sintetizzate e semplificate, verso il rinascimento, nel «classico accento in ottava».

Già dalle prime premesse, quindi, lo scritto di Fortini coglie due aspetti dirimenti. Innanzitutto, che la differenza tra ritmo e metro non compete solo agli studiosi di poetica, ma che invece è in sé rivelatrice della *ratio* organizzativa dell'essere umano. Non sfugga infatti il carattere tragico dei sostantivi (*adempimento, risposta, testimonianza*) attribuiti al ritmo e quindi all'identità individuale e psichica del soggetto; né tanto meno la dimensione tutta sociale dei corrispettivi metrici (*norma, consuetudine, imperativo*): «*Se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica attraverso la ripetizione (una ripetizione che è moto nel tempo e quindi superamento in ogni successiva identificazione), l'aspettazione metrica è attesa della conferma di una identità sociale*» (SE, p. 792). La questione quindi non si pone tanto tra una spinta innovativa contro una tradizione, ma tra l'individuo, sempre nuovo e sempre protratto nel moto, e una forma sociale legittimata dalla sua stratificazione temporale. In termini più sintetici, è la classica dialettica tra l'Io e l'Altro o, ancor più semplicemente, tra interno e esterno. Si instaura quindi un rapporto tra ritmo e metro che è lo stesso, nell'esempio hegeliano, tra servo e padrone; oppure, nell'analisi freudiana della formazione dell'Io, tra vita psichica e principio di realtà. Come si evince da queste righe, quindi, la formazione di compromesso che si viene ad instaurare tra ritmo e metro è giustificata da un rapporto di codipendenza atto alla ricerca di una legittimazione o, per usare proprio le parole di Fortini citate in precedenza, di una *identità*. Si arriva qui al secondo aspetto tracciato dalle pagine fortiniane: la legittimazione o l'identità che si innestano nel ritmo e il metro non trovano esistenza al di fuori del circuito poetico. «Non esiste nessuna "verità" ritmica *prima* della "menzogna" metrica» (SE, p. 790). Il ritmo e il metro non solo quindi trovano il loro singolare accertamento nel loro contrappunto, ma sono tali solo nel testo poetico o nel «discorso letterario» (SE, p. 787). In *Verso libero e metrica nuova* Fortini porta come esempio una frase tratta dall'«Avanti!», «La verità è che il mondo si fa piccolo», sostenendo che essa non sia «un endecasillabo fintanto che non sia inserito in un contesto dove l'abitudine metrica lo riconosca come tale» (*Verso libero e metrica nuova*, SE, p. 803). Va precisato che Fortini

riporta l'affermazione dell'«Avanti!» impaginandola (con il centrato e un carattere più piccolo) come se fosse un vero e proprio verso, staccandola con gli a capo dal fluire della prosa. È così dimostrato, inoltre, come il «contesto» si determini anche per ragioni di gestione spaziale/visiva nella pagina scritta; ovvero lo spazio bianco di fine verso valevole come dei «fuochi di posizioni» atti a certificare «qui poesia» (*Su alcuni paradossi della metrica moderna*, SE, p. 815). La differenza non è così elementare come sembra, e la prova più decisiva viene fornita da Fortini nel citare quasi un'intera strofa della sabiana *Vacanze* in prosa: «Mi butto sulla mia bella cugina materna Elvira. È bella, ma perfida. Come nella sua casa signorile (un anno v'ero vissuto in sua custodia) odora di rose e mandorle amare. Se al seno, solo un momento, mi stringesse! O almeno, di me tediata, mi picchiasse! Invece la bella mano mi scosta, poi dice ella a mia madre: "Hai educato molto male tuo figlio". E sull'altero volto la mia condanna per sempre s'incide». Questi 12 versi (un trisillabo iniziale e undici endecasillabi), immersi nello scorrere piano della prosa, perdono inequivocabilmente il loro carattere metrico (e perfino le due rime *seno:almeno* e *molto:volto* diventano difficilmente percepibili), e a livello ritmico prevale quello dettato «dall'interpunzione, dall'intonazione affettiva [...] suggerita dalla sintassi» (*Metrica e libertà*, SE, pp. 790-1 n). Ma, continua Fortini, pur azzerando l'involucro metrico, la costruzione ritmico-sintattica mantiene un «grado di organizzazione intenzionale notevole: l'inciso parentetico, l'esatta rispondenza delle due frasi esclamative» (SE, pp. 791 n), a cui si potrebbe aggiungere la dislocazione del pronome («dice ella») e tutta la costruzione classicheggiante dell'ultimo periodo col verbo «incide» in clausola. Ovvero, il testo si avvicina di più a una prosa lirica o letteraria che a una prosa, e soprattutto è altro dal linguaggio parlato. Non si può, allora, sostenere una naturalezza o impulsività del ritmo (al massimo lo può essere, come si è detto, solo nei confronti del metro), perché esso nasce in un «sistema referenziale di secondo grado» o «discorso letterario», che è tale non solo «per le scelte lessicali e sintattiche che lo costituiscono, ma anche per le scelte ritmiche, che sono, al pari delle altre, [...] scelte stilistiche» (SE, p. 788).

Se meglio si comprendono le convinzioni fortiniane sul carattere necessariamente artificiale della letteratura e della poesia (un principio capillare e ben longevo in tutti gli scritti dell'autore), occorre adesso constatare come, nell'andamento dialettico delle

pagine di *Metrica e libertà*, tra i due termini ritmo e metro non ne venga fornito uno di sintesi. L'integrazione che potrebbe essere più opportuna sarebbe quella ricavabile dal *Degré zero de l'écriture* barthesiano<sup>89</sup>, ovvero quella di *scrittura*. L'associazione è ancor di più interessante in quanto il semiologo francese struttura il compromesso tra *lingua* e *stile* proprio nella scrittura. La *lingua*, per le caratteristiche che le conferisce Barthes («sospesa tra forme abolite e forme sconosciute, la lingua dello scrittore è più un limite estremo che un supporto; è il luogo geometrico di tutto quello che egli non potrebbe dire senza perdere, quale Orfeo che si volta indietro, la stabile significazione del suo movimento e il gesto essenziale della sua sociabilità»), è facilmente associabile al concetto di metrica fortiniano; mentre equivale al ritmo, in questo paragone, quello che Barthes chiama *stile* e che definisce come la «parte privata del rituale», «indifferente e trasparente in relazione alla società», «atteggiamento chiuso dell'individuo» (BARTHES 1953, p. 10). Tra la lingua e lo stile, secondo Barthes, esiste «un'altra realtà formale» (ivi, p. 12), ovvero la *scrittura*. Essa è «un atto di solidarietà storica», colei che vincola la creazione individuale e la società storica, innalzando a «segno totale» quello che era un gesto individuale e storicamente ben determinato. Come si è detto, questa potrebbe essere l'integrazione più opportuna al saggio di Fortini (e giustificata dalle intense letture barthesiane compiute dallo stesso Fortini in quegli anni), se non fosse che Barthes stesso, nel capitolo intitolato *Esiste una scrittura poetica?*, nega questa possibilità alla poesia attuale<sup>90</sup>. Essa, per il critico francese, si nutre troppo, a partire dall'epoca moderna, di una «violenza di autonomia» e di una volontà di coercizione nei confronti della natura che distruggono ogni «portata etica» (ivi, p. 37) del patto di scrittura. Secondo Barthes, la poesia moderna – ed è interessante notare come queste parole siano pressapoco quelle, viste in precedenza, utilizzate da Fortini nelle sue accuse soprattutto ai versoliberisti – non è più considerata «come un esercizio spirituale, uno

---

89 Autore, come già si è accennato in precedenza, fondamentale per il Fortini degli anni cinquanta, il quale recensisce il saggio di Barthes del '53, *Il grado zero della scrittura*, per «Lo spettatore italiano» nel 1954. Nel già citato intervento per la RAI del 1993, Fortini, per definire la letteratura, utilizza ancora il termine «rituale», che si legge per l'appunto in questo Barthes: «un insieme di determinati segni senza alcun rapporto con l'idea, la lingua e lo stile, destinati a definire nello spessore di tutti i modi di espressione possibili la solitudine d'un linguaggio rituale» (BARTHES 1953, p. 3). Si segnala al lettore esperto del linguaggio di Fortini saggista che nella riga seguente alla citazione si trovano due sintagmi imprescindibili per la teoria letteraria dell'autore toscano, come «ordine sacrale dei Segni scritti» e «letteratura come istituzione».

90 Ma non alla poesia classica.

stato d'animo o una presa di posizione, ma come lo splendore e *l'immediatezza*<sup>91</sup> [corsivo nostro] di un linguaggio sognato». Le affinità tra queste pagine di Barthes e il pensiero fortiniano appare evidente, ed è quindi comprensibile la difficoltà, per il critico e poeta, di svolgere, nelle sue riflessioni metriche, un discorso organico. Ma, ancor di più, diventa palese la necessità di rifondare teoricamente la scrittura poetica, in reazione allo stato vivente delle cose e con l'ausilio delle nuove proposte formali (l'Opojaz, Barthes etc.).

Se quindi non è possibile trovare un termine di sintesi tra ritmo e metro, la soluzione fortiniana è quella di spostare tutto il peso teorico sulla metrica. Liberata dall'accusa di rigore e astrattezza nei confronti di una verità ritmica, la metrica, con il suo richiamo a una possibilità di *ordo* e di misura, diventa per Fortini lo sforzo massimo a cui deve tendere un poeta<sup>92</sup>. Alla metrica vengono riconosciute due qualità attive e regolatrici di senso: la mediazione e lo straniamento.

### 2.2.3 Mediazione

Nel penultimo paragrafo di *Metrica e libertà* scrive Fortini che «alla natura ambigua del metro è affidato spesso (non sempre)<sup>93</sup> il maggior compito di mediazione: esso è, immediatamente, l'evocazione di una regola, quindi di un "pensiero" obbiettivo, esterno, sociale; la percussione simmetrica di un certo numero di arsi e tesi crea immediatamente un'area di consenso culturale» (SE, p. 797). Per comprendere innanzitutto attraverso quali modalità funzioni la mediazione metrica, bisogna innanzitutto in sintesi ricollegare il concetto alla sua radice filosofica, quella della dialettica hegeliana e poi marxiana. Come è noto, per Hegel la percezione e conoscenza dell'infinito non è immediata e istantanea, in quanto l'infinito stesso non corrisponde a una pura immediatezza. Qui Hegel si muove [traduzione nostra] «in risposta alla contrapposizione diffusa nella filosofia postkantiana tra mediazione (riflessione) e immediatezza (visione intellettuale, sentimento)»<sup>94</sup>; il che vuol dire, sostanzialmente, che tra i due aspetti esiste una «unità»

---

91 L'uso di questo termine che poi diventerà connotativo della teoria letteraria di Fortini, e che egli impiegherà principalmente come accusa contro la poesia moderna, giustifica maggiormente il raffronto tra i due scritti.

92 «Fortini è essenzialmente un poeta metrico» (RABONI 1986, p. 33)

93 La limitazione vuole intendere che esistono altre forme di mediazione (e di conseguenza anche di straniamento) insite nel sistema letterario, ovvero le scelte linguistiche.

94 «Im Gegenzug zu der in der nachkantischen Philosophie Entgegensetzung von vermittlung

in cui «l'iniziale non mediata immediatezza viene ristabilita nell'esito della mediazione come immediatezza mediata e la mediazione viene superata nell'immediatezza»<sup>95</sup> (ARNDT 2006, p. 459). È il processo dialettico della triade Idea, Natura e Spirito, o nell'insieme dello stato gli individui come moltitudini, le famiglie e la società civile<sup>96</sup>.

È evidente che quindi il concetto di mediazione in Fortini vuole primariamente minare la concezione di letteratura e poesia come attività totali e pure, qualità che, come si è visto in precedenza, l'autore negava con forza alla pratica letteraria. In che modo però il metro agisce da *medium* o, per meglio dire, quali sono i due soggetti mediati dalla metrica? Si può intendere come mediazione tra l'io lirico e il lettore (o la comunità di lettori), tra le forme storicizzate della tradizione e la contemporaneità, ma anche e soprattutto «fra l'opera e quel che l'opera non è» (ZINATO 2001, p. 65). A tal riguardo, Mengaldo (1980 pp. 259-260) poneva il problema essenziale della significazione nell'opera di Fortini: «i segni dell'opera letteraria e il rapporto, essenziale per Fortini, tra ciò che essa è, dice e ciò che tace non sono di natura diversa da quello che suggeriscono le mani di Radek, fra il poco che l'immagine conserva e il molto che ne è cancellato». Il critico allude qui al saggio, che cita nella pagina precedente, *Le mani di Radek*, contenuto in *Verifica dei poteri*: alla censura fotografica staliniana sono sopravvissute, nella foto di repertorio, solo le mani di Karl Radek, la cui immagine per il resto venne cancellata. Il fatto ricorda a Fortini lo stesso esito della cesura giustiniana nei confronti di Teodorico nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo. Per Mengaldo (p. 258):

non importa tanto la catena dei pensieri, difficile a riassumere del resto, che si sviluppa da questo punto di partenza, importa la forma mentale che ne fa emergere il significato, vale a dire la trasformazione di un fatto storico in parabola, o allegoria. O meglio, forse: un fatto storico rimanda figuramente, come nel pensiero cristiano, a un altro, entrambi assieme valgono come allegoria di una tendenza ideale eterna nella storia.

---

(Reflexion) un Unmittelbarkeit (intellektuelle Anschauung, Gefühl)».

95 «Diese Einheit von Unmittelbarkeit und Vermittlung kommt schließlich darin zur Geltung, dass die anfängliche, unvermittelte Unmittelbarkeit im Ergebnis der Vermittlung als vermittelte Unmittelbarkeit wiederhergestellt und die Vermittlung in die Unmittelbarkeit aufgehoben wird».

96 Per questo cfr. ALBANESE 1987, pp. 86-99. L'esempio in questo caso è quello del pane, che in quanto tale, preso nella sua immediatezza, non troverebbe una sua specifica funzione, se non attraverso la mediazione dell'atto del nutrirsi, che con la masticazione distrugge lo stato iniziale (il pane) e lo trasforma in qualcos'altro di nuovo, immediato (il bolo alimentare) e di conseguenza necessario di ulteriore mediazione.

Torna quindi pregnante il concetto precedentemente discusso di «allegoria», a cui adesso si può fornire una fondamentale integrazione. La funzione allegorica (visione oggettiva e socialmente concordata del termine ultimo della storia, recupero e utilizzo delle vecchie forme organizzative) è tale solo se si pone l'accento sul suo carattere necessariamente artificiale e cerimoniale. Ovvero, solo se si accetta comunemente la sua falsità. Fortini sosteneva che le convenzioni poetiche fossero «allegorie di altre necessità», in quanto (SE, pp. 793-794)

è dato proprio alla metrica esprimere l'essenza ultima di certi conflitti, onde i cinque atti della tragedia classica francese sono la forma cerimoniale del prolungato supplizio dell'eroe, o martirio delle forme e dell'etichetta, e Fedra non cozza solo contro il destino ma dà del capo, armoniosamente, contro le pareti dello stile tragico e le doppie colonne degli alessandrini.

Così scrivendo, egli intendeva indicare proprio il processo di mediazione attuato dalla falsità della forma. Tale è per Fortini l'azione politica della letteratura: un formalismo. Ciò appare ancor più evidente in un saggio di *Extrema ratio*, ovvero *Ritualità e profetismo*, il cui argomento è tutt'altro che letterario (EX, p. 97):

Non si può dunque essere nel mondo senza essere del mondo. Ma, si potesse dare alla propria esistenza, individuale o collettiva, il massimo di ritualità (quindi il massimo di rinuncia alla illusione dell'autenticità e il massimo possibile di formalizzazione) allora *l'esecuzione di una vita cerimoniale testimonierebbe di un centro vuoto*. [...] L'esperienza di un centro *che c'è*, sia che nell'immaginario si configuri come vuoto nulla o invece come pienezza o come tutti e due simultaneamente, induce ad attribuire un valore grandissimo ai comportamenti pratici non solo a quelli contemplativi, quindi alla “vita” quotidiana proprio perché vivibile come controparte di una Alterità assoluta che l'accompagna come l'ombra fa con la luce o inversamente. Le “forme” (tutte: da quelle del linguaggio e dell'arte, fino a quelle del comportamento interumano e dell'ordinamento civile) recano l'imperativo non già del loro “rispetto” – riconoscerne l'esistenza è tutto il “rispetto” che meritano – bensì del loro “riuso”. Ogni atto di “riuso” è anche controllo di uno stato di vigenza o di usura e quindi della possibilità, o del dovere, di una loro distribuzione-rifondazione, di un “nuovo anno”. [...] Perché non è vero che «la vera vita è altrove». Una “vera” vita non c'è. La sola possibile vita meno falsa è quella che neanche cerca il “centro” né lo sogna *perché sa che c'è* e opera invece su quanto di *decentrato* possa infondere, squilibrandolo, maggiore energia nell'intero sistema.

In pratica, la questione del rapporto mediato tra poesia e mondo sociale corrisponde quindi alla risposta di fronte a questioni capitali di tutta la poetica moderna: qual è il rapporto della poesia con il mondo? Quali sono le sue possibilità di azione o perlomeno di determinazione? Il problema della lirica moderna, quesito che potrebbe portare allo stupore un uomo dell'età di Dante, è posto sulla legittimazione della poesia, legittimazione che non può più risiedere in sé stessa, dopo la constatazione (che suona come un anatema) di Hegel (1955, pp. 15-16):

Qualunque atteggiamento si voglia assumere di fronte a ciò, è certo che ora l'arte non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali, che in essa hanno cercato e solo in essa hanno trovato epoche e popoli precedenti [...]. Sono trascorsi i bei giorni dell'arte greca, come pure l'età dell'oro del basso Medioevo. La formazione riflessiva della nostra vita odierna ci crea il bisogno, sia in relazione alla volontà che al giudizio, di fissare punti di vista generali e di regolare in conseguenza il particolare, cosicché forme universali, leggi, doveri, diritti, massime valgono come motivi determinanti e sono ciò che fondamentalmente ci guida [...].

Per tutti questi riguardi l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato. Con ciò essa ha perduto pure per noi ogni genuina verità e vitalità, ed è relegata nella nostra *rappresentazione* più di quanto non faccia valere nella realtà la sua necessità di una volta e non assuma il suo posto superiore. Ciò che in noi ora è suscitato dalle opere d'arte è, oltre il godimento immediato, anche il nostro giudizio, poiché noi sottoponiamo alla nostra meditazione il contenuto, i mezzi di manifestazione dell'opera d'arte e l'appropriatezza o meno di entrambi. La *scienza* dell'arte è perciò nel nostro tempo un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte procurava già di per sé un completo soddisfacimento. L'arte ci invita alla meditazione, ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensì per conoscere scientificamente che cosa sia l'arte.

Ciò che, secondo Fortini, obbliga alla meditazione è allora il fattore metrico in quanto elemento valutabile o meglio *verificabile*, per l'appunto « evocazione di una regola, quindi di un "pensiero" obbiettivo, esterno, sociale». Riassumendo, non solo il ritmo non è naturale o puramente immediato in quanto ha già subito precedentemente la mediazione del discorso letterario, ma anche perché vi interverrà successivamente quella metrica. Riducendo il discorso in minimi termini, si può sostenere che, nel procedimento di creazione poetica, in un determinato (da ragioni storico-culturali) discorso letterario si viene a creare un impulso ritmico (o «sinòpia») la quale viene poi

mediata, nel circuito poetico-letterario, dalla metrica. Questo movimento dialettico è per Fortini applicabile in varie dimensioni, anche, in forma più astratta, nel romanzo. Per fare un esempio, Fortini, soprattutto nei saggi di *Verifica dei poteri*, esecra infatti tutta quella produzione che si vuole impegnata solo attraverso l'aspetto che si potrebbe definire contenutistico (ad esempio il romanzo di fabbrica)<sup>97</sup>, in quanto inconsapevole del suo fluire nel circuito sociale e culturale, e formalmente troppo mimetica e ingenua.

Ma quello che è rilevante non è solo quindi l'attenzione di Fortini per gli elementi metrici, fattore quest'ultimo che deve essere analizzato e di conseguenza verificato nella produzione lirica, ma anche la specificità della sua voce critica nel panorama italiano e soprattutto la sua contiguità con altri grandi pensatori del Novecento. È constatabile, infatti, quanto le riflessioni di Fortini siano affini rispetto a scritti come, ad esempio, il *Discorso su lirica e società* di Adorno, in cui viene sostenuto che la «possibilità della lirica quale genere artistico, cioè il suo agire su altri che non sia il poeta monologhizzante» risieda nel «*medium*» (ADORNO 1959, p. 52) linguistico, che fa sì che la «individuazione senza riserve» (ivi, p. 47) della creazione poetica diventi obiettiva; e *La parola nella vita e nella poesia* di Bachtin. In questo saggio l'autore russo sottolinea come la parola, così nella vita come nella poesia, non sia «un'entità autosufficiente», in quanto la sua possibilità espressiva è data conoscendo il «contesto extraverbale» (BACHTIN 2003, p. 40), che si costituisce dell'«orizzonte spaziale comune ai parlanti», della «comune conoscenza e comprensione della situazione» e della «comune valutazione». Ogni enunciato diventa quindi un «entimema oggettivo sociale» (ivi, p. 43); e questo avviene anche nella parola poetica. Lo stile, allora, non è una pura proiezione astratta e semplicemente formale, ma «due uomini, e più esattamente l'individuo e il suo gruppo sociale, qui nella persona del suo autorevole rappresentante, l'ascoltatore, partecipante sempre presente nel discorso interno ed esterno dell'uomo» (ivi, p. 61).

In ultima analisi, però, bisogna notare come il termine «mediazione» non abbia avuto un suo utilizzo soltanto nella terminologia filosofica: esso è anche impiegato, e con costanza, nei primi scritti teatrali di Brecht a indicare la nuova metodologia espressiva

---

<sup>97</sup> La questione è, come è noto, predominante nella riflessione di uno dei maggiori filosofi e critici marxisti del Novecento, ovvero Lukács. Per una più agile comprensione del pensiero estetico del saggista ungherese cfr. GALLAS 1974.

del teatro epico. In *Il teatro moderno è il teatro epico*, nelle famose comparazioni schematiche tra le due diverse forme teatrali (quella drammatica, intesa come classico-aristotelica, e quella epica, propriamente della produzione brechtiana), alla musica (che «dei contributi al tema [...] è il più importante») è attribuita espressamente la funzione di «mediatrice», in quanto «interpreta il testo», «presuppone il testo», «prende partito» e «indica il comportamento» (BRECHT 1957, p. 31). Spesso, quindi, le indicazioni brechtiane puntano a far emergere il carattere mediato della rappresentazione teatrale: l'attore quindi «non deve solo cantare, deve anche mostrare uno che canta» (ivi, p. 39); la scena non deve «produrre l'illusione di un luogo reale». Ne *L'efficacia mediata del teatro epico* Brecht sarà ancora più esplicito, sostenendo che «l'attore farà tutto il possibile per mettersi in evidenza quale *intermediario* fra lo spettatore e l'evento. Anche questo *mettersi in evidenza* contribuisce a produrre l'effetto voluto, quello mediato» (ivi, p. 47). Lo scopo della mediazione del teatro epico è quello di non assoggettarsi alla teoria aristotelica dell'immedesimazione. L'*Einfühlung*, per usare il termine tecnico brechtiano, con la sua parvenza d'immediatezza e il suo carattere passivo e indefinito impediva infatti, secondo il drammaturgo tedesco, la vigile comprensione, che può avvenire solo attraverso il giudizio, di ciò che viene *rappresentato*. L'«effetto mediato» è raggiungibile solo attraverso «una radicale *separazione degli elementi*» (ivi, p. 30), ovvero una sottolineatura del carattere artificioso di ogni produzione culturale, la quale non è vita, né deve imitarla, bensì modificarla.

Fortini, con estremo acume, aveva già notato questi elementi teorici del teatro epico nella lirica brechtiana, suggerendo come «significante e significato debbono rimanere distinti e distinguibili, nelle sue poesie liriche, non meno di quanto lo vogliano essere nella "epicizzazione" del suo teatro» (*Introduzione a Bertolt Brecht, «Poesie e canzoni»*, SE, p.1358). Questa è la chiave interpretativa delle riflessioni fortiniane sulla metrica e sul suo lavoro di mediazione. Anche la metrica, una volta difesa dalle false accuse di una sua innaturalità nei confronti di una verità evidente del ritmo, necessita di restare distinguibile, senza raggiungere l'autosufficienza<sup>98</sup>.

---

98 Rimane, però, di fronte al modello brechtiano una grossa ambiguità nelle pagine di Fortini. Ovvero, se queste teorizzazioni sono secondo Brecht specifiche del teatro epico che egli stava propugnando e quindi, di conseguenza, antitetico a tutta la produzione antecedente, non è chiaro d'altra parte quanto per Fortini queste caratteristiche siano già in sé insite nel concetto di metrica (da un punto di vista quindi sincronico) o quanto invece sia necessario metterle in evidenza attraverso una pratica poetica

#### 2.2.4 Straniamento

L'impiego di Brecht in questa sede critica permette inoltre di fornire l'aggancio al secondo concetto cardine impiegato da Fortini nello stabilire la valenza dell'agire metrico, ovvero l'«estraniazione» (*Metrica e libertà*, SE, p. 797). Il termine, come è noto, è la traduzione italiana del tedesco *Verfremdung*, anche se non la più comune; in quanto si tende a riportarlo come *straniamento*, per non confonderlo con l'*estraniazione* hegel-marxista. È necessario fare un po' di chiarezza a tal riguardo. Come ricorda Ernst Bloch, la *Entfremdung*, nel lessico hegeliano, è impiegata per significare la «externalization of Idea into Nature, and also to refer to man's externalization into his work (the latter in the sense of a beneficial exchange)» (BLOCH 1962, p. 120). Il termine, continua Bloch, otterrà un'accezione negativa prima in Feuerbach e soprattutto in Marx, con il senso dell'*alienazione* subita dall'operaio e causa dello sfruttamento di quest'ultimo. In effetti, *alienazione*<sup>99</sup> è il termine più impiegato nel tradurre *Entfremdung*, ma spesso viene usato anche *estraniazione*; anzi, l'oscillazione può essere più ampia. La tradizione di Bobbio dei *Manoscritti economico-filosofici* riporta il termine tedesco con *estraniazione*: «Entfremdung des menschlichen Wesens» diventa in italiano l'«estraniazione dell'essere umano» (MARX 1975, p. 161), così come «der sich entfremdete Geist» risulta «lo spirito estraniato a se stesso» (ivi, p. 163). *Alienazione* compare nella traduzione di Bobbio, ma non come corrispettivo di *Entfremdung*, bensì di *Enttäusserung*: «das enttäusserte [...] Gedank», «il pensiero alienato» (ivi, p. 164). Nella versione del 1963 di Della Volpe, l'originale tedesco «die Aneignung als *Entfremdung*, als *Enttäusserung*», riportata da Bobbio con «l'appropriazione come *estraniazione*, come *alienazione*» (ivi, p. 71), diventa «l'appropriazione come alienazione, come espropriazione» (MARX 1963, p. 194).

*Estraniazione* è quindi una delle possibili traduzioni di *Entfremdung* (ed anche nel saggio di Marcella D'Abbiere, «*Alienazione*» in *Hegel*, si trova la medesima oscillazione), mentre nel Fortini degli anni '50 è impiegato anche per la *Verfremdung* brechtiana<sup>100</sup>. Questo caso serve non solo per mettere chiarezza nell'impiego

---

(anche e forse soprattutto in prima linea).

99 «Il concetto di "alienazione" [...] nelle pagine di Marx è designato ora con *Enttäusserung*, ora con *Entfremdung*» (D'ABBIEIRO 1970, p. 11)

100 Lo si nota nella citazione precedente e anche nell'introduzione alle *Poesie e canzoni*: «Il principio della indirezione e della estraniazione, che è alla radice del teatro epico di Brecht, vale anche per la

terminologico nel saggio di Fortini, anche perché la *Entfremdung* e la *Verfremdung* non vanno confuse (e Fortini lo sapeva bene), ma per sottolineare la difficoltà che ha riscontrato la cultura italiana nell'assorbire uno dei più importanti filoni critico-filosofici del Novecento. Un esempio, ma di minore portata, è successo con la psicoanalisi: David (1967, pp. 285-6) notava ad esempio come nel sistema linguistico italiano persistesse al tempo un'oscillazione tra *psicoanalisi* (che appariva come termine dotto) e *psicanalisi* (quest'ultimo più popolare). È possibile – e il piccolo caso dell'oscillazione *alienazione-estraniazione-straniamento* lo conferma – che una tale mancanza di rigore sia avvenuta anche con il lessico marxista. È notevole, addirittura, che una simile incertezza sia riscontrabile in Fortini (che conosceva il tedesco), la cui lingua di saggista non spicca solo per sincretismo ma anche per acribia. Di certo, infatti, il motivo di questi fenomeni non è da imputare all'incuria dei singoli scrittori ma all'arretratezza del sistema culturale italiano: una delle cause, come si è visto, della sconfitta del «Politecnico». Questo però testimonia anche il grande debito che la cultura italiana ha nei confronti degli intellettuali del secondo dopoguerra. A settant'anni di distanza, marxismo, psicoanalisi e formalismo appaiono come discipline quasi spente – a volte tanto quanto l'aristotelismo del Cinquecento – o persino esiziali, e si coglie con fatica la portata di novità che ebbero nella nostra storia culturale; soprattutto poco ci si persuade della conquista che esse hanno rappresentato<sup>101</sup>.

Una volta chiarito come in questi saggi di Fortini «estraniazione» venga impiegato per tradurre il tedesco *Verfremdung*, bisogna ora comprendere la sua correlazione con la metrica. La *Verfremdung* agisce infatti in essa allo stesso modo, e con gli stessi intenti, con cui dirigeva le scene del teatro epico brechtiano. Essa è «destinata ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione, a proiettare quest'ultima in una dimensione obbiettiva» (SE, p. 792). Essa è quindi elemento costitutivo dell'agire pratico della poesia in quanto gnoseologia: eliminando l'immediatezza percettiva si obbliga il lettore a mettere in dubbio la propria conoscenza; e tutto ciò è, per usare le parole di Brecht

---

sua poesia» (XVII). In un'intervista dell'86, invece, impiegherà *straniamento*: «lo scrittore e il poeta si accorgono che lo straniamento implicito nella operazione del tradurre apporta materiali innovativi» (DI, 408).

101 Sarebbe decisamente proficuo uno studio linguistico a tutto campo (produzione giornalistica, saggistica e letteraria) sulla terminologia filosofica nel secondo Novecento italiano, prevalentemente da un punto di vista paradigmatico.

«necessario perché si capisca. A forza di dire: "Si capisce che è così", si rinuncia semplicemente a capire» (BRECHT 1957, p. 63). La distanza che la metrica impone al lettore, il diniego di qualsiasi forma di immediatezza e *Einführung*, impongono, allora, una valutazione attiva e la consapevolezza della non esistenza di una verità – soprattutto poetica – in quanto tale. Ciò, però, non vuol dire sfociare nel relativismo. Si è visto come la «mediazione», secondo il Fortini di *Metrica e libertà*, proponesse oggettivamente una regola, un pensiero, finendo per creare «un'area di consenso culturale» (SE, p. 797). Lo straniamento, a sua volta, con il suo processo di «creazione del "linguaggio convenzionale"» e di «distruzione dell'interesse» allontana l'opera letteraria dal «"consenso primitivo"». Lo straniamento diventa quindi meccanismo di rinnovamento, secondo l'idea di «procedimento» di Šklovskij<sup>102</sup>. Il critico russo ravvisava nell'*ostranenie* la capacità dell'arte di superare, nell'ambito della percezione, il «processo di algebrizzazione, di automatizzazione dell'oggetto» (ŠKLOVSKIJ 1929, p. 81). L'esempio di tale effetto è preso dai diari di Tolstoj, nella celebre pagina dello spolveratura del divano:

Avevo pulito in camera, e fatto il giro della stanza, mi sono avvicinato al divano, senza riuscire a ricordarmi se l'avevo spolverato o no. Poiché questi movimenti sono abituali ed inconsci, non potevo neppure avvertire che ormai era impossibile ricordarsene. Sicché, se avevo già pulito il divano e me n'ero dimenticato, cioè se avevo agito inconsciamente, era come se non l'avessi fatto. Se qualcuno coscientemente mi avesse visto, avrebbe potuto farmelo tornare in mente: ma se nessuno aveva visto, o aveva visto ma inconsciamente; se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata.

L'automatismo di un processo che oramai si svolge in maniera inconscia comporta la perdita di memoria; il che equivale a sostenere l'inefficacia dell'atto o ancor peggio l'inesistenza. È necessario allora un intervento esterno, straniante e vigile, a riportare alla memoria l'azione, a rifondarne l'essenza. Per Šklovskij lo straniamento comporta un aumento della «difficoltà» e della «durata della percezione» (ivi, p. 82). Alla «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione» (ivi, p. 83) partecipa

---

<sup>102</sup> Si è già ricordato come Fortini venne molto presto a conoscere i Formalisti russi. Ne è una testimonianza il riferimento al Tomačevskij nella quinta nota di *Metrica e libertà* (SE, p. 785 n).

attivamente anche il linguaggio poetico: anzi, è parte fondante della sua artisticità. L'alterazione di una consuetudine non può però essere canonica, perché dipende appunto dalla consuetudine che si vuole abolire, e di conseguenza per Šklovskij lo stesso effetto è stato ottenuto sia dal *trobar clus* sia dalla «trivialità» (ivi, p. 92) di Puškin, che ai contemporanei risultava allo stesso modo incomprensibile. Ciò permette un costante rinnovamento dissociato da una lettura progressista o teleologica della storia poetica, ma non per questo estraneo ai fattori extra-letterari. Infatti, nonostante l'aurea di estremo baluardo dell'*art pour l'art*, il formalismo di Šklovskij non è alieno da un contatto con la realtà (DENNER 2008, p. 386):

Art is, for both Shklovsky and Tolstoy, what Roland Barthes would call a demythologizing force: it engages everyday experience and removes the accreted social meanings, and this renovation of perception has an inevitable social result.

Il «rinnovamento della percezione» non rende possibile solo una nuova visione del mondo, e di conseguenza una diversa modalità di interagire con esso, ma anche un corretto recupero e intendimento delle passate costruzioni sociali e culturali<sup>103</sup>. La scoperta è quella, ovvero, che le grandi costruzioni letterarie non sono «*coerenti cosmi della soggettività*» tacciabili di essere arbitrari, «*bensi fedeli proiezioni d'una realtà oggettiva (storico-sociale) inaccessa agli strumenti del quotidiano*» (SE, 797).

### **2.3 Metrica e biografia**

Con i tre saggi del biennio '57 e '58 non si è ancora esaurito l'attraversamento delle riflessioni fortiniane sulla metricologia. Fortini nel 1981 è autore di un altro saggio improntato sulla metrica, pubblicato nel secondo numero della nuova serie dei «Quaderni piacentini». Lo scritto, *Metrica e biografia*, rappresenta un campione ideale dell'eclettismo o per meglio dire del sincretismo dell'autore. Vi sono presenti, infatti, sia, come il titolo lascia presupporre, frequenti ripercussioni nell'autobiografico<sup>104</sup>, citazioni

---

103 È questo un aspetto fondamentale: evita, infatti, il rischio di interpretare, attraverso lo *straniamento*, la storia culturale come un rettilineo tendere alla verità. Impedisce, cioè, da una parte sia il teleologismo (alieno a Fortini, il quale sempre sosteneva di sapere che il socialismo fosse solo possibile e auspicabile, ma non inevitabile), sia dall'altra una visione sincronica della storia.

104 È questo un movimento molto usato nel Fortini saggista. Si prenda ad esempio lo scritto del 1979 sul *Doppio diario* di Giaime Pintor, in cui dall'analisi del libro dello scrittore e poeta romano si giunge a

dai classici come Petrarca («I più deserti campi. A passi tardi e lenti»), o dai maestri del novecento, nello specifico Brecht<sup>105</sup>. Lo scritto si svolge poi attraversando sia la più coeva trattatistica del settore (come lo studio di Halle e Keyser per l'Enciclopedia Einaudi o il lavoro di Bertinetto), sia la saggistica d'autore (la lettura di Calvino di *Forse un mattino andando*) o i capisaldi della filosofia novecentesca (ad esempio il Merleau-Ponty di *Fenomenologia della percezione* o Sartre<sup>106</sup>). Non manca poi l'impiego della terminologia specifica del marxismo e della psicoanalisi, a volte intrecciate tra di loro («è impossibile e suicida separare le condizioni della scrittura e della lettura dalla riproduzione materiale della esistenza biologica, dunque dal principio di realtà o, per essere meno chiari ma più allusivi, dai modi e dai rapporti di produzione»<sup>107</sup>); né sono assenti parole prelevate dalle più importanti lingue di cultura (*raisonner, rationaliser, arraisonner, arpenter; Spaltung; mezura; gradus; hide-behind*). A rendere la lettura ancora più densa contribuisce decisamente anche il titolo, il quale, infatti, è un'autocitazione da una precedente e omonima lirica (in *Poesia e errore*). Secondo la strategia retorica di Fortini, quindi, la poesia composta negli anni cinquanta funziona da ipotesto, ed è necessario ora ripercorrerla:

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

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

---

una riflessione sul rapporto occulto e conflittuale tra la grande (quella di Pintor) e piccola (quella di Fortini) borghesia italiana, con frequenti accenni al proprio vissuto: «Incapaci di distinguere i propri nemici veri, poteva accadere che uno come me sognasse di tornare, a guerra finita, e prendere a pugni i coetanei letterati delle *Giubbe Rosse*» (I, p. 169)

105 A volte, come in questo caso, la citazione può anche essere criptica e richiedere un ulteriore sforzo culturale al lettore. Scrive infatti Fortini che, in rapporto ai «custodi del primato della letteratura e della poesia», molte delle proprie composizioni «dovevano il loro linguaggio alla stessa tradizione delle loro e [...] anzi la indicavano a dito» (MB, p. 108). Il richiamo è qui alla famosa, e tradotta da Fortini, *Primavera 1938* (LCV): «Mio figlio / mi portò verso un magro albicocco [...] / via da una strofe dove a dito indicavo chi erano / a prepararla, una guerra che [...]». Non va ignorato, poi, che è stato Fortini stesso a notificare l'importanza di questa espressione, proprio nell'introduzione alle *Poesie e canzoni*, scrivendo che «il gesto indica qui una poetica» (SE, p. 1361).

106 A Sartre si accenna citando, e non casualmente, l'autobiografico *Les mots* e poi dissolvendo in una frase il titolo del suo più famoso libro di teoria letteraria, con un evidente effetto interlinguistico: «Quanto a me seppi allora abbastanza presto e anche da un libro che portava questo titolo, *qu'est-ce que c'était que la littérature*» (MB, p. 107).

107 MB, pp. 105-6

dentro l'afa di calce media e merce  
dove l'ossido falso si disfà 5

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

– derisa impresa, ironia che resiste,  
e contesa che dura. 10

Nel componimento – una serie di cinque distici composti da nove endecasillabi classici e un conclusivo settenario non regolarmente rimati<sup>108</sup> ma con costanti allitterazioni e rime interne<sup>109</sup> – l'io lirico ribadisce con decisione di aver sempre portato «una [...] costante figura, / storia e natura, mia e non mia, che insiste», sia in un «esile» paesaggio naturale («all'aria aperta, ai fili d'erba»), sia in una catabasi («nelle grotte più chiuse») che richiama più la sfera della storia e della guerra di resistenza, sia nella consunzione della città moderna («dentro l'afa di calce media e merce»). La «costante figura»<sup>110</sup> esprime in chiave più figurata quanto si è detto a riguardo delle concezioni della metrica in Fortini: alla costanza può essere collegato quello della mediazione, per quanto concerne la riconoscibilità e l'essere misurabile nel tempo; mentre invece la «figura», intesa come costruzione che si pone di fronte a chi percepisce, implica la teoria dello straniamento.

Tolti, però, gli elementi stilistici che contraddistinguono il saggio, quali, come si è visto, l'andamento sincretico e l'autocitazione – anch'essa ibrida, nel suo saltare dalla scrittura poetica a quella saggistica –, le pagine, seppur magistrali, di *Metrica e biografia* non forniscono una nuova teoria fortiniana riguardante le questioni formali della lirica, ma un aggiornamento o per meglio dire un'ulteriore verifica. Si ripropone, ad esempio, ancora l'idea della scansione accentuale, questa volta con abbondanti

108 Ma si segnala la chiusa incrociata degli ultimi due distici.

109 Ovvero: v. 1 *aperta:erba* (e, in aggiunta, l'allitterazione costante della -a-); v. 2, corrispondenza non fonica, ma dovuta al doppio sdrucchiolo; v. 3, allitterazione dell'occlusiva velare sorda -k-; v. 4, «tu tuoni» e soprattutto «molto contro le mura», per altro in assonanza con il precedente *cupa* e in rima con *figura* e *natura* dei vv. 7 e 8; v. 5, «calce media e merce»; v. 6, *falso:disfà*; vv. 8-9, rima interna tra *mia:mia:ironia*.

110 L'espressione nel saggio dell'81 viene rielaborata, ma forse depotenziata, col lessico psicanalitico: «Dietro la partizione [tra l'io scrivente e leggente] cui ho alluso – e senza della quale avrei probabilmente una biografia ma non una metrica – non c'è un destino personale ma una crepa (Spaltung) specifica della formazione sociale nella quale sono vissuto- Essa è ormai dimenticata dentro il corpo che abito ed è una coazione a ripetere, l'intermittente e sempre più avara coazione a scrivere versi» (MB, p. 109).

esemplificazioni da Montale, Sereni, Giudici, Bertolucci, Orelli, Luzi e Zanzotto; e pure in questo caso i difetti strutturali di questa tecnica, già attraversati in precedenza, rendono impossibile seguire le classificazioni di Fortini. Invece, nella prima parte dello scritto, le due questioni fondamentali possono essere iscritte ancora nelle due categorie che in precedenza erano state rintracciate nella mediazione e nello straniamento. L'elemento di novità risiede nel riproporre queste due categorie in un discorso prevalentemente autobiografico.

Il concetto di mediazione non viene mai reso esplicito nel saggio, ma le riflessioni dell'autore sulla senescenza, sia culturale, sia biologica, portano a comprendere quelli che sono i rischi di un'arte e di una cultura che si vogliono immediate. Fortini, in prima battuta, sostiene come una delle caratteristiche principali della vecchiaia, ovvero, la dissoluzione «delle condizioni di esperienza che in gioventù erano state le nostre» (MB, p. 106) sia ormai diventata un processo esplicito e omnicomprensivo della propria epoca. Ciò è andato a colpire non solo le antiche strutturazioni sociali e culturali, ma anche tutto quello che ad esse dipende, portando alla «demolizione di quel che lettura e scrittura avevano voluto essere, almeno dalla seconda metà del Settecento». Questo perché è impossibile separare queste pratiche dalle condizioni reali del tessuto sociale in cui si applicano. Ignorarle vuol dire ignorare la «parentela [...] fra i contratti sindacali dei nostri anni e il modo di intendere una canzone del Petrarca» (MB, p. 107). Questo confronto è tipico del Fortini saggista, soprattutto in *Insistenze*. In *La strage dei libri*, ad esempio, si riscontra un analogo parallelismo tra letteratura e condizione sociale (I, p. 288):

Si aggiunga che se voglio sperar di capire Zanzotto o Cavalcanti ho davvero bisogno di sapere di quanto si estende il riarmo giapponese, come il Pentagono fa ammazzare i sandinisti in Nicaragua e se la nostra inflazione è manovrata e da chi.

Alla «parentela» tra le condizioni dei lavoratori salariati e il Petrarca corrisponde, invece, la descrizione, in *Per una ecologia della letteratura* (I, pp. 283-284), del giovane che distribuisce espressi urbani leggendo, da palazzo a palazzo, l'*Orlando furioso*, in preparazione a un esame. Fortini, però, aveva già descritto in versi la

condizione tragica della simultaneità dispercettiva di questi fenomeni moderni in un testo di *Poesia e errore*, intitolato esplicitamente *Senza mediazione*:

La lettura delle *Affinità Elettive* nel reparto torni automatici  
la distinzione fra *Angst* e *Sorge* alla ottava ora di cottimo  
la lunga meditazione sugli animali emblematici  
nella pausa, fra due sirene  
fra le uve schiacciate sotto gli zoccoli oleosi

fra le carte e i talloni sul lastrico

*eine kleine Nachtmusik*.<sup>111</sup>

Non è, ovviamente, la frequenza di letture e scritture ad essersi degradata, ma «una delle sue condizioni: *la qualità della durata*», dovuta a una sovrabbondanza che trova radice nel consumismo<sup>112</sup>. A ciò è dovuto una sostanziale perdita dell'attenzione e della tensione a una misura oggettiva, che saranno condannate da Fortini nel saggio, dell'anno successivo, *Il controllo dell'oblio*, in cui rispetto alla memoria involontaria di Proust e alle tesi di filosofia della storia di Benjamin – due dei «più cari e grandi maestri» (SE, p. 1586) dell'autore – si rivendica il valore del ricordo attivo e razionale, il quale

è oggetto o strumento. Può passare di mano in mano. Già in sé contiene giudizio e scelta. Strappa al magma dei paradisi e degli inferni solo interiori. Costruisce dure sequenze di una temporalità non individuale. Esige il patto fra persone e generazioni; e la fedeltà al patto.

Anche il ricordo, quindi, agisce da mediazione proprio come in precedenza si era visto della metrica, e non sfugga infatti l'utilizzo di un'espressione come «dure sequenze», che sembra quasi scivolare verso la sfera della tecnica lirica. E non è nemmeno un caso che il termine «giudizio» sia stato, in *Metrica e biografia*, impiegato come una definizione della metrica (MB, p. 109):

---

111 Nella raccolta, il testo è datato 1954. In quegli stessi anni Sereni andava componendo *Una visita in frabbrica* (negli *Strumenti umani* la composizione è rinviata agli anni 1952-1958; mentre Isella in apparato riporta l'indicazione, scritta a mano da Sereni nell'indice provvisorio della raccolta, 16 aprile '61), in cui si leggono versi non troppo dissimili da quelli fortiniani (IV, 14-17): «Salta su / il più buono e il più inerme, cita: *E di me si spendea la miglior parte* / tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati». (SERENI 1995, p.127; apparato a pp. 531-546).

112 In qualche modo, Fortini qui non è troppo distante dal leopardiano *Il Parini, ovvero della gloria*.

Il vecchio corpo spera o si illude di continuare a portare se stesso a misurare la realtà, contro spazi e corpi altrui. Metrica come misura, *mezura* ossia senso del limite opportuno ma anche illimitato che sta al di là. *Arpenter*, misurare. I più deserti campi. A passi tardi e lenti. Passo, *gradus*; scansione che è anche salita. Certi campioni di misura, in meccanica fine, si chiamano giudici. Metrica, giudizio.

Il «vecchio corpo» non è solo quello biologico dell'autore, ma anche tutto l'apparato culturale e artistico del classicismo che oramai è entrato in crisi, o che per Fortini è prossimo alla morte. A testimoniare è l'ultimo cupo paragrafo della voce *Classico* che Fortini redasse per l'*Enciclopedia Einaudi* nel 1978, già citato in precedenza. In esso l'autore ribadisce come gli ideali del classicismo, quali (CLA, p. 201) «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"», siano stati anche quelli del socialismo, ed ammette come essi siano ormai crollati in quanto subordinati «ad un'idea di umanità eurocentrica, di tipo greco-cristiano e cristiano borghese». Fortini, nello scrivere queste righe, si dimostra però molto asciutto, anzi arrivando anche a «presumere che in un diverso disegno o struttura la composizione di nuovi aggregati fin da ora si giovi, sotto altri nomi, del sapere di noi ancora "antichi"». Il parallelismo qui istituito, attraverso gli scritti di Fortini, tra corpo biologico dell'autore già anziano e l'apparato classico non solo rinsalda la convinzione che Fortini aveva della metrica come mediazione ma permette anche di comprendere perché egli si sia con tanta ostinazione sforzato a promuovere la scansione accentuale. Anch'essa infatti si presenta come un *nuovo aggregato* che può costituirsi sopra le macerie del passato.

Ma non è solo il concetto di mediazione a passare attraverso l'esperienza biografica e fisica di Fortini: lo stesso procedimento avviene anche per lo straniamento. Fortini, infatti, quasi da fenomenologo – citando per l'appunto anche il Merleau-Ponty di *Fenomenologia della percezione*<sup>113</sup> – descrive l'«esperienza comunissima [...] della modificazione della visione oculare in coincidenza con una concentrazione mentale» (MB, p. 110). È l'effetto di perdita della percezione tridimensionale e il passaggio alla

---

113 Queste pagine sono state studiate da Fabrizio Podda (2008, pp. 11-52), al cui libro si rimanda.

visione monoculare, in cui ci si focalizza «su quel che è relativamente lontano» e «la realtà si distende su due dimensioni, si fa "quadro"». Ciò per Fortini presuppone «la sospensione, almeno parziale, del "pensiero" come coscienza del *cogito*» e il principio del «momento cerimoniale, necessario sebbene insufficiente, che precede la possibilità che si formi un impulso verbale e ritmico». La creazione lirica nasce dunque per Fortini dalla percezione straniante del reale, in cui a essere messo tra parentesi è proprio il soggetto, con la conseguente «perdita di intenzionalità del reale – e quindi della perdita dei *nomi*». Questa condizione, descrive Fortini, è stata tutt'altro che idilliaca, anzi corrisponde alla morte:

Il mondo si fa immagine, anzi uno «schermo d'immagini»<sup>114</sup>, la «realtà» è una messa in scena, una apparenza, io non ne faccio parte, io sono morto ovvero morta e dunque illegittima è tutta la «realtà».

Il soggetto si considera morto quando viene a mancare la possibilità di decifrare e quindi di modificare la realtà. Questo non solo perché «gli elementi componenti il reale» diventano «non-tetici<sup>115</sup>», ma anche perché essi si spogliano «del medio rappresentato dai nomi» (MB, p. 111). Ovvero, ciò che si può percepire non solo esiste senza di me, ma anche senza la mia codificazione/interpretazione. La condizione della visione monoculare e della perdita della realtà, per ammissione stessa di Fortini, è stata colmata, nella propria produzione lirica «tra il 1940 e il 1955» attraverso due forme: «la prima [...] di una apparente immediatezza epigrafica, da parola d'ordine, da singulto o grido; la seconda, di accettazione della decorazione letteraria, dell'artificio, dell'arcaismo deliberato» (MB, p. 111). Gli anni citati da Fortini, e si prenda soprattutto il 1955, sono stati, come già ricordato, quelli della crisi poetica dell'autore, ed anche la preparazione per la fase più matura. Fortini, sempre in *Metrica e biografia*, ammette, con il passare del tempo e con l'esercizio di scrittura, di non aver più vissuto con angoscia la fase dello straniamento visivo, in quanto essa è diventata il «preludio di qualcosa che *può* formarsi» (MB, p. 112). Da qui si spiegano la maggiore frequenza dei verbi di carattere visivo, come *vedo*, *guardo* etc.: «Le linee e i colori della realtà visibile

---

114 Non sfugga la citazione dal mottetto *La speranza di pure rivederti*. Nella pagina seguente Fortini ammetterà di aver provato, in gioventù per Montale «un fastidio concorrenziale».

115 In cui cioè non si può più asserire l'esistenza del soggetto.

possono più facilmente, ma più severamente, tornare "a fuoco", riacquistare i nomi, essere *quell'albero, quel cortile, quell'uomo*»<sup>116</sup>. La svolta deriva anche dal fatto che la «paura della "illusione", nel senso leopardiano» non è più qualcosa che può essere espresso attraverso lo straniamento degli strumenti metrico-prosodici, ma qualcosa che può essere ricomposto, ristrutturato attraverso di essi:

i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare piuttosto che emersioni del represso, o voci dall'inconscio sono stati fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico. La mano che li muove, certo, rimane nascosta; ma il materiale è sempre riconoscibile, è materia di spoglio, porta i segni della traversata dei secoli della lingua.

#### **2.4 Metrica come mediazione e straniamento**

Gli ultimi spunti che si sono tratti da *Metrica e biografia* portano a riflettere se sia controproducente separare nettamente tra di loro il concetto di mediazione e straniamento. Essi sono per Fortini parte integrante del filone culturale in cui voleva iscriversi (quello del classicismo, anche socialista) e di conseguenza della propria poesia. La metrica dev'essere uno strumento non totale ma misurabile, e per renderla tale è necessario non oggettivizzarla, ma far diventare esplicite le sue componenti innaturali. Di fronte alla convinzione della «identità di vitalità e scrittura» diventa d'obbligo per l'autore rimarcare quelli che sono i «confini della lirica» (MB, p. 112). Lentezza, distanza, rappresentazione; oggettività in quanto consapevolezza dell'«orizzonte dei destinatari», senza il quale «non può darsi né dissenso né frustrazione dell'attesa» (MB, p. 121); verificabilità e stratificazione culturale; poesia allora «vestita di poesia», ovvero come una «realtà-ponte» che vuole accertare «nel suo arco la verità del mondo e soprattutto la verità dell'io» (ZANZOTTO 2001, p. 224): questi sono i principi della poesia che la metrica in quanto mediazione, in quanto patto tra gli uomini propone, e che, in quanto straniamento, vuole sempre ridiscutere, rivalutare. Una verità poetica, al di fuori di questi confini, non può esistere in quanto non più poetica. Se queste sono le insegne di cui è stata rivestita la metrica, rimane ora da valutare in che

---

<sup>116</sup> È possibile intravedere nell'uso del deittico un'altra reminiscenza di Montale (1980, p. 203). Si leggano infatti i vv. 8-10 di *A mia madre*: «La strada sgombra / non è una via, solo due mani, un volto / *quelle* mani, *quel* volto».

modo esse si siano innervate nel Fortini lirico. Uno studio della metrica di Fortini deve quindi presupporre che essa abbia queste caratteristiche, per metterla al vaglio dell'analisi. Scelte ritmiche, tipologia di versi impiegati, strofe classiche o ibridate, sono per l'autore programmatiche e per noi «materia di spoglio» (MB, p. 112). Per fornire un'impostazione il più più ordinata del discorso, si dividerà l'analisi delle liriche di Fortini nelle ripartizioni che sono già state annunciate: ritmo, versi e strofe. Ovviamente, il rischio di questo procedimento è di decostruire irrimediabilmente la forma poetica: il problema però non è tanto quello di compiere un atto profano contro l'unità della poesia (contro di cui si sono già forniti, attraverso Fortini, valide controargomentazioni a tale visione simbolista), bensì di credere che tali strutturazioni ritmiche e metriche possano poi aggregarsi in maniera giustappositiva. Per scongiurare questo rischio, è necessaria una considerazione ulteriore: visto che non può esistere una lettura che sia totalizzante, che rispetti cioè e che riproponga tutte le tensioni del testo lirico (lo sosteneva Fortini nel già citato saggio *La poesia ad alta voce*), si è obbligati a essere sempre tendenziosi, a rendere cioè sempre evidente la scelta, tra le tante che si possono compiere, che comporta l'atto di leggere. La forza vettoriale di ogni varia determinazione può portare a un modello caotico, che però è saldo all'interno del testo lirico in quanto contenitore: le scelte molteplici sono consentite da un testo che è unico, e che per questo consente sempre una determinata varietà di letture. È inimmaginabile, senza questi presupposti, l'idea di una tradizione o di un classicismo che persistano nel tempo.

Se la tendenziosità ci può permettere di proporre una lettura metrica a strati, bisogna ora pur richiamare all'attenzione un dato, ovvero che nell'attraversata dei saggi metrici è stato possibile isolare il principio unificatore che le diverse griglie di ricerca devono convalidare: quello cioè della metrica come straniamento e mediazione. Questa è l'idea forte che Fortini ha fornito nei suoi scritti, e che ora deve essere validata nella sua opera lirica.

Come primo elemento d'indagine, quindi, si sono scelte le forme ritmiche percussive e di conseguenza più stranianti. È giusto anticipare che esse non rappresentano totalmente ogni soluzione ritmica impiegata da Fortini, e che di conseguenza esse non possono essere prese come il “ritmo” di Fortini – ammesso che una tal cosa esista.

Tuttavia, il loro utilizzo, sostanzialmente sempre costante e capillare, bene esplica le strategie poetiche di Fortini, e permette di toccare con mano ciò che Fortini potesse intendere per straniamento, nella sede dei saggi metrici.

## Capitolo 3

### Iterazioni ritmiche

#### 3.1 Testi con perfetta inerzia ritmica

Quando inizialmente si era analizzata «*Se volessi un'altra volta...*», si era trovato terreno decisamente fertile per isolare e poi segnalare il forte ritmo iterativo impiegato da Fortini (l'insistito uso dell'ottonario nel doppio ottonario e nel dodecasillabo formato da 8+4). Non sempre, era stato detto, è possibile ritrovare la stessa omogeneità ritmica in ogni componimento dell'autore, seppure molto spesso le sue liriche trovano una primaria organizzazione proprio seguendo lo stesso principio. È opportuno, ora, ripercorrere innanzitutto le altre liriche che presentano un rigido schema ritmico, ammettendo fin da subito che il risultato dello scandaglio è davvero povero: includendo «*Se volessi un'altra volta...*», solo 8 liriche sulle totali 379 (ovvero poco più del 2%) si distinguono per un'inerzia ritmica totale. Inoltre, sette di esse sono presenti nella sola *Composita solvantur*, mentre l'ottava è da ricercare nella giovanile *Foglio di via*. Partiamo subito da quest'ultimo dato, in quanto conferma di quello che già si era notato nella lettura di «*Se volessi un'altra volta...*», ovvero del movimento circolare che scandisce l'opera di Fortini, con l'ultima raccolta che riprende e supera la prima. Oltre al già affrontato recupero di «*E questo è il sonno...*» nell'ultimo componimento della sezione *Composita solvantur*, e alla tematica della guerra (tutta partecipata quella di Resistenza, sempre distante e impossibile quella del Golfo<sup>117</sup>) si segnala adesso che entrambe le raccolte (per l'appunto *Foglio di via* e *Composita solvantur*) sono le uniche ad avere un testo liminare segnalato dal corsivo («*E questo è il sonno...*» per FDV e «*Per quanto cerchi di dividere*» di CS) e una sezione con pressapoco lo stesso titolo (*Elegie in*

---

117 «*Lontano lontano...*», vv. 7-12 (CS): «Non posso giovare, non posso parlare, / non posso partire per cielo o per mare. // E se anche potessi, o genti indifese, / ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese! // Potrei sotto il capo dei corpi roversi / posare un mio fitto volume di versi? // Non credo [...]»

FDV e *Elegie brevi* in CS).

In ogni caso, è bene non lasciarsi impressionare dalla scarsità dei risultati: si è già sostenuto come questa tipologia di componimenti sia più che altro un caso estremo della tecnica compositiva di Franco Fortini, ma per ciò stesso esemplificativo di quanto in questa sede ci si è proposti di ricercare. Per fare ciò, è necessario adesso esaminare quale tipologia di ritmo iterativo sia presente in questi otto componimenti, partendo dal caso ritmicamente meno interessante, ovvero la già citata «*Per quanto cerchi di dividere*» (CS):

*Per quanto cerchi di dividere  
con voi dal vero le parole,*

*la fede opaca di che vivo  
è solo mia. La tento ancora*

*e l'occhio guizza, la saliva  
brilla sull'orlo dei canini,*

*o incerti amici, o incerte prove.*

\*

*Per quanto cerchi di conoscere  
che cosa guarda dal sereno*

*dove il celeste posa in sé,  
di questo sono certo e fermo:*

*i globi chiari, i lenti globi  
templari cumuli dei venti*

*non sono me.*

Il componimento è diviso in due sezioni segnalate dall'asterisco: entrambe presentano tre distici e un verso conclusivo (si ripropone cioè ancora lo schema del madrigale già notato in «*Se volessi un'altra volta...*»). Ogni verso è un novenario, tranne l'ultimo che è un quinario. Tranne i vv. 6 e 10, tutti gli altri hanno un marcato ritmo giambico («*Per quanto cerchi di dividere / con voi dal vero le parole*»), compreso il quinario, che può essere di conseguenza considerato un mezzo novenario<sup>118</sup>, visto che ne

---

<sup>118</sup> È lo stesso procedimento che si era notato per il quadrisillabo finale del dodecasillabo in «*Se volessi*

riproduce la metà del ritmo. Per quanto riguarda i novenari che non sono pienamente giambici, si segnala che anch'essi sembrano seguire una regola interna alla lirica, dato che entrambi presentano accenti nella prima e quarta sede («*brilla sull'orlo dei canini*» e «*dove il celeste posa in sé*») e che ne è presente solo uno per sezione. D'altra parte, inoltre, l'infrazione ritmica colpisce solo la prima sede, per poi ritornare stabile dalla quarta.

La variante che si può definire giambica del novenario trova probabilmente il suo più alto impiego nel Novecento dall'Ungaretti del *Sentimento del Tempo*: eccone 10 presi dalla sola *Le stagioni* (considerando anche casi in cui a inizio verso l'ictus possa ricadere nella sede dispari, per battere poi solo nelle sedi pari): 1, v. 2 «Che la struggente calma alleva»; 1, v. 6 «O seni appena germogliati»; 1, v. 13 «*L'arcano dialogo scandivano*»; 2, v. 1 «Eccoti domita e turbata»; 2, v. 7 «Ormai soli, oscillando stanchi»; 2, v. 12 «*E in sul declivio dell'aurora*»; 2, vv. 15-17 «*Più calmo, memorando e tenero / la chioma docile e sonora / e di freschezza dorerà*»; 3, v. 8 «Quella fu l'ora più demente» (UNGARETTI 2009, pp. 143-145). Il novenario con un modello giambico alla base, insomma, diventa un quattro quinti di endecasillabo: infatti, tutti gli esempi sopra prelevati da Ungaretti e tutti i novenari di «*Per quanto cerchi di dividere*» presentano almeno un accento o sulla quarta o sulla sesta sede<sup>119</sup>, e poi uno di ottava, proprio come l'endecasillabo classico, quello cioè petrarchesco. Con questo ritmo si è, cioè, all'interno della macroarea del classicismo che molto spesso in Fortini può sfociare nella *gravitas*, come accade nel componimento di apertura della prima raccolta (senza però novenari), ovvero *Foglio di via*:

*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,*

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

---

*un'altra volta...» (8+8, 8+8, 8+4).*

<sup>119</sup> Ed è per questo che i due casi di attacco di prima e quarta sono leciti nel testo di Fortini.

Il componimento è *in limine* a *Foglio di via*, e si contraddistingue anche per il corsivo (che nella raccolta si ritroverà nel *refrain* in *Valdossola*, in tutta *Vice veris* e nel testo conclusivo *La gioia avvenire*). Lo stilema è, ovviamente, di smaccata ascendenza montaliana: così iniziano gli *Ossi* (*In limine*) e le *Occasioni* (*Il balcone*). Il preziosismo è dettato da un registro decisamente ermetico: l'attacco con congiunzione *e* (CEPRAGA 2011, p. 215), la forte analogia corroborata dal sostantivo senza articolo in «il sonno, edera nera, nostra / corona» e la presenza dell'impiego assoluto dell'articolo indeterminativo come in «In una madre inesistente»<sup>120</sup>. Il risultato che si vuole perseguire però in questo precisa lirica è – come si è accennato – la *gravitas*, quella che il Tasso difese nella *Cavalletta* e che innalzò a propria cifra stilistica<sup>121</sup>. La difficoltà – necessaria vista la drammaticità dell'argomento – della lirica si può notare anche dai sistematici *enjambement*: come quello semplice (o cataforico, cioè aggettivo-sostantivo) dei vv. 1-2: «nostra / corona», quello già più impegnativo perché complicato dall'iperbato del vv. 3-4: «schiose / nel buio le labbra», o quello anaforico (sostantivo-aggettivo) dei vv. 7-8 «della sorgente / cupa tua». I versi, tranne il quarto, sono ovviamente quelli della tradizione alta, ovvero gli endecasillabi (accettando la dialefe nel v. 5 «cheŕodi»). La densità del testo, inerente alla *gravitas* accennata sopra, è riscontrabile dalla lentezza dei versi, i quali presentano in media un numero decisamente alto di accenti: 4,5. È proprio questa densità, nel caso di «*E questo è il sonno...*», a determinare la strutturazione ritmica dei versi. Tolto infatti il v. 2, che è un endecasillabo dattilico (seppur con accento di seconda), il v. 4, che è un dodecasillabo anfibrachico (accenti di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>), e il precedente v. 3, molto veloce, con solo tre accenti (4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>), quasi da accompagnamento al ritmo più cadenzato del verso precedente e successivo, tutti gli altri sono endecasillabi prevalentemente giambici, come bene si evince dal primo distico: «*E quel cheŕodi poi non sai se ascolti / da vie di neve in fuga un canto o un vento*». Il primo e l'ultimo verso sono anch'essi di modello giambico, con l'aggiunta per nulla secondaria dell'ictus ribattuto: «*E questo è il sonno, edera nera, nostra*» (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>), «*Cupa tua, l'onda vaga tua del niente*» (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>). Gli

<sup>120</sup> Il repertorio è preso ovviamente dall'imprescindibile *Linguaggio della poesia ermetica* di Mengaldo (1989a, pp. 131-155).

<sup>121</sup> Per uno studio più approfondito delle ragioni teoriche della *gravitas* e delle conseguenti uscite stilistiche negli autori del Cinquecento si rimanda a AFRIBO 2001.

accenti ribattuti, in questo caso, impreziosiscono il dettato, ed infatti sono presenti in punti strategici in cui la lettura già di per sé si presenta più complicata, come per l'appunto l'analogia *sonno:edera* o l'asindeto tra i vv. 7-8, il quale ha una struttura simile – ovvero sostantivo aggettivo e possessivo postposto – ma è preso d'assalto dalle continue fratture ritmiche, dovute prima dal forte *enjambement* anaforico già notato, e poi dal doppio ictus ravvicinato «*cupa tua, l'onda*»<sup>122</sup>. Anche il ritmo, insomma, tende più che altro a impreziosire il dettato, a far risaltare gli elementi di *gravitas* e di ornato; e, seppur si possano considerare queste caratteristiche come già dei tratti di *Verfremdung*, bisogna pur ricordare che questo è in linea con le aspettative poetiche dell'epoca: ovvero quelle dell'ermetismo. Il fatto è che, nonostante sia possibile riconoscere alcuni elementi in potenza del Fortini poeta (tra cui quello di una scrittura attenta al ritmo), «*E questo è il sonno...*» è ancora un componimento troppo impastato con la *koinè* ermetica.

Della categoria invece che si sta ricercando in queste pagine, quella di un'inerzia ritmica totale più straniante, fanno parte, sempre in CS, questo gruppo di poesie, entrambe di ottonari trocaici (si cita solo la prima strofa)<sup>123</sup>:

*Ah letizia...*

Ah letizia del mattino!  
Sopra l'erba del giardino  
la favilla della bava,  
della bava del ragnetto  
che s'affida al ventolino.

*Se la tazza...*

Se la tazza mi darai  
che mi piace, la mia tazza  
con il manico marrone,  
gentilissima ragazza,  
tu felice mi farai.

*Se mai laida una limaccia*

Se mai laida una limaccia  
quando a ottobre l'aria è spenta  
lenta bava perse lenta  
che di lunga e liscia traccia  
porri o sedani segnò

---

122 È opportuno ricordare che i possessivi in posizione marcata (cioè postposta) hanno una notevole carica accentuale che deve essere considerata in sede di scansione.

123 Tutte e tre presenti, non a caso, nella sezione *Sette canzonette del Golfo*.

In *Foglio di via* si trova il primo esempio di questo ritmo iterativo: è il caso della prima poesia delle tre che compongono i *Consigli al morto*. Come ha rilevato Cepraga (2011), questa serie di testi è una traduzione da canti funebri rumeni, che Fortini ebbe la possibilità di leggere nella versione francese (pubblicata su «Mesures») durante i mesi di esilio in Svizzera. Era Fortini stesso a segnalare la provenienza di queste poesie, ma poi l'annotazione è scomparsa dall'edizione del '67. Non è da sottovalutare, quindi, proprio lo scopo originale dei componimenti qui tradotti da Fortini, quella cioè di un'esecuzione canora<sup>124</sup>:

*Vai diritto*  
 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.

Va 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.

---

<sup>124</sup> La propensione verso la pluralità del canto (il «noi») e verso la perentorietà della declamatoria si smarca fin da subito dalle proprie ragioni di contingenza culturale (quello che cioè si può chiamare il Neorealismo) per assumere in Fortini caratteristiche fondanti della propria lirica: quelle cioè della poesia mediatrice (ogni «noi» infatti non esprime mai la totalità, cioè «tutti», ma un gruppo di persone, dai comuni intenti, contrapposto a un altro, a altri o a volte proprio a «tutto») e straniante (quello che si dice dev'essere così chiaro e diretto da perdere completamente naturalezza). Il fatto è testimoniato dalle innumerevoli riferimenti al canto e al recitato presenti in tutta l'opera poetica di Fortini: *Coro di deportati*, *Canto degli ultimi partigiani*, *Manifesti*, *Canzone di bambina*, *Coro dell'ultimo atto* (FDV); *Misereor*, *Canzone*, *Dialogo* (PE); *Sequenza catara*, *Deducant te angeli*, *Un comizio* (QM); le sezioni *Otto recitativi* e *Exultet* (e in più la lirica *Monologo del Tasso a Sant'Anna*) in PCS; *Da una canzone dei primi del secolo* e le *Sette canzonette del Golfo* in CS. Questo comporta ovviamente due cose. Innanzitutto, diventa ancor più opportuno specificare gli strumenti del proprio canto, e di conseguenza non lesinare titoli di carattere metrico o stilistico: *Sonetto*, *Strofe* e la già citata sezione *Elegie* (FDV); *In lingua mortua*, *Sestina a Firenze*, *Falso sonetto*, *Quartina*, *Una facile allegoria*, *Fra parentesi*, *Distici* (PE); *Distici per materie plastiche* (UPS); *Un'altra allegoria* (PCS); *Elegie brevi* (CS). In secondo luogo, diventa ancor più necessario esprimere chiaramente a chi sono rivolte le poesie o da dove provengano: *A un'operaia milanese*, *Per un compagno ucciso*, *Consigli al morto*, *Imitazione dal Tasso* (FDV); *Ai critici progressisti*, *Dico a te*, *Poesia di Natale*, *A un fiorentino*, *A una straniera*, *Ai poeti giovani*, *Prologo ai vicini*, *Ai nostri caduti di Russia*, *A Boris Pasternak*, *A Delio Tessa*, *Per le opere di Isaac Babel*, *Per Roberto R.*, *Agli amici* (PE); *Ringraziamenti di Santo Stefano*, *A Carlo Cassola*, *Traducendo Brecht*, *Da versi per un amico che si sposa* (UPS); *Dopo una strage (da Lu Hsun)*, *A Vittorio Sereni*, *Per un giovane capo*, *Da un verso di Corneille*, contando inoltre le sezioni *Versi a se stesso*, *Versi a un destinatario*, *Di maniera e dal vero* (QM); *A un traduttore*, *Per Vittorio Rieser*, *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*, *Da Shakespeare* (contando però forse tutta la sezione *Di seconda intenzione*) (PCS); *In memoria di E.V.*, *Per j.-Ch.V. dopo una lite*, *A un critico*, *Da Hegel*, *Da Baudelaire*, *Da Brecht*, *Da Heaney* (CS).

Vai diritto sulla via  
E non prendere paura  
Se odi canto di galletti:  
Non è canto di galletti  
Sono angeli che gridano.

Le strofe, composte da cinque versi ognuna, presentano la stessa tipologia di ottonario già riscontrata nelle precedenti analisi, tranne forse per i penultimi di ogni strofa, che alla lettura sembrano avere più un accento ribattuto di seconda e terza. Il tutto è comunque ben controllato dalle ripetizioni, che non sono solo presenti a livello ritmico, ma sorreggono interamente la lirica, con una struttura che è sintetizzabile in un periodo ipotetico (apodosi all'imperativo e protasi) e in una *correctio*. L'ordine è dovuto sia al carattere della lirica, ovvero cioè i reiterati «consigli» da dare al morto, sia al suo originale rumeno, che è per l'appunto un canto funebre, e di conseguenza popolare: inizialmente non c'è pieno intento di straniamento ma mimesi, ed è per questo che a un certo punto Fortini espunge il rimando alla fonte<sup>125</sup>. Si può, insomma, verificare con strumenti più certi la distanza, non più allora solo cronologica, tra *Va diritto sulla via* e «*Se volessi un'altra volta...*»: lo stesso ritmo, nato nel primo caso per ragioni espressive direttamente collegabili al testo, si muta in quello tipico di Fortini, quello cioè straniante ma allo stesso tempo mediatore, limite della lirica e di conseguenza suo garante.

Lo sparuto gruppo di liriche strutturantesi rigorosamente sopra un principio di inerzia ritmica non comprende però solamente l'archetipo del trocheo, ma anche due casi di isoritmia che potremmo chiamare a base ternaria, in cui cioè l'inerzia procede con la ripetizione di un piede di tre sillabe. È il caso della già citata «*Lontano lontano...*» (si citano i primi tre distici):

Lontano lontano si fanno la guerra.  
Il sangue degli altri si sparge per terra.

Io questa mattina mi sono ferito  
a un gambo di rosa, pungendomi un dito.

---

<sup>125</sup> Cepraga sosteneva, giustamente, che Fortini, nell'edizione del '67, avesse omesso la provenienza di questi componimenti perché essi erano perfettamente integrabili alla poetica dell'autore. Fortini, cioè, li avrebbe riconosciuti come qualcosa che *egli stesso* avrebbe potuto scrivere a tal punto da espungere l'annotazione della fonte. A questo c'è da aggiungere, però, che la conoscenza dell'ipotesto avrebbe azzerato l'effetto di straniamento che si produce ignorando che i *Consigli al morto* siano in realtà traduzioni.

Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.  
Oh povera gente, che triste è la terra!

Il dodecasillabo impiegato in questo componimento è, come la semplice lettura può constatare, diverso da quello già esaminato in «*Se volessi un'altra volta...*». In questo caso, infatti, a dirigere il verso è l'anfibraco (U – U), in modo che gli accenti siano tutti di seconda quinta ottava e undicesima. Inoltre, mentre in «*Se volessi un'altra volta...*» il dodecasillabo era scomponibile in un ottonario più un quadrisillabo (per le ragioni che si erano riscontrate nel testo), in «*Lontano lontano...*» è percepibile in modo così scandito la cesura a metà verso, da permettere di sostenere che il verso sia un doppio senario di seconda e quinta. Anche in «*Lontano lontano...*» la cesura è percepibile non solo dall'inerzia ritmica ma anche dalla disposizione nel verso degli elementi della frase. Si considerino i primi due versi, in cui in entrambi i casi il sintagma verbale è collocato esattamente nel secondo emistichio<sup>126</sup>, oppure ancora meglio proprio l'emistichio iniziale, che è occupato totalmente dalla *geminatio* («Lontano lontano»). Proprio come in «*Se volessi un'altra volta...*», le figure di ripetizione scandiscono nettamente la cesura. Si vedano i distici quattro e cinque, che si citano una seconda volta:

Non posso giovare, non posso parlare,  
non posso partire per cielo o per mare.

E se anche potessi, o genti indifese,  
Ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!

Come si nota, il primo distico citato si costruisce attraverso l'anafora ripetuta per tre volte («Non posso [...] | non posso [...] / non posso [...]). Le prime due anafore riempiono il primo verso, rispettando simmetricamente lo spazio della cesura – così come accade nell'ultimo verso citato («*Ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!*») – mentre la terza occupa tutto il secondo verso («non posso partire per cielo o per mare»), scandendo però il doppio senario attraverso una seconda ripetizione che è tutta spostata nell'emistichio finale («*per cielo o per mare*»). La coazione a ripetere, che soggiace a ogni gesto iterativo, è qui insomma, come per «*Se volessi un'altra volta...*», portata tutta

---

126 Ovviamente non sfugga il fatto che il verbo è in entrambi i casi riflessivo, ovvero cioè che entrambi gli emistichi si aprono con il *si*: «si fanno la guerra» e «si sparge per terra».

alla superficie e modellata attraverso la retorica; non è più, cioè, ingenua o popolare come in *Va dritto sulla via*. Il percorso poetico che ha portato Fortini ad affinare questa tecnica è stato valutato durante l'attraversamento dei saggi metrici: è stata cioè una progressiva presa di coscienza delle potenzialità intrinseche delle ragioni ritmiche e metriche, delle potenzialità che però devono diventare atto, forzando quindi l'intenzionalità o, per usare un termine della storia della letteratura, la *maniera*.

Prima di passare ad alcune minime conclusioni, è giusto leggere velocemente l'ultimo componimento (a base ternaria) del gruppo di liriche che si sono qui analizzate. È il caso di «*Come presto...*» (CS, sempre dalle *Canzonette del Golfo*, prima strofa):

Come presto è passato l'inverno  
fra clamori terribili e vani!  
Le battaglie di popoli estrani  
che mai sono in confronto all'eterno,  
all'eterno degli ippocastani  
che dai ceppi si industriano lenti  
a sperare germogli lassù?

I versi sono tutti decasillabi, del tipo che si suole chiamare manzoniano, per il largo uso che l'autore milanese ne fece<sup>127</sup>, soprattutto nel coro del secondo atto del *Carmagnola* (vv. 1-4, MANZONI 1985, pp. 454): «S'ode a destra uno squillo di tromba; / a sinistra risponde uno squillo: / d'ambo i lati calpesto rimbomba / da cavalli e da fanti il terren»; ma anche nella *Passione*. A ben vedere, però, già il componimento precedente («*Lontano lontano...*») presentava un ipotesto metrico manzoniano, ovvero il senario doppio del primo coro (atto terzo) dell'*Adelchi* (MANZONI 1998, p. 428): «Dagli atrii muscosi, dai Fori cadenti, / dai boschi, dall'arse fucine stridenti, / dai solchi bagnati di servo sudor, / un volgo disperso repente si desta»<sup>128</sup>. Il riutilizzo di questi ritmi si presenta allora come una ripresa straniante e mediata della voce plurale del «canto» romantico. Straniante perché le *Canzonette*, al di là del titolo, non sono propriamente

---

127 Seppur il Manzoni non sia stato l'unico né il primo a impiegarli. Si pensi di nuovo, così come si è fatto per l'ottonario, all'opera lirica (dalle *Nozze di Figaro* possono essere estrapolate la prima aria di Cherubino, «Non so più cosa son cosa faccio» o quella famosissima di Figaro «Non più andrai, farfallone amoroso»), o ancora al Pascoli.

128 Un ulteriore e interessante raffronto tra la versificazione manzoniana e la librettistica d'opera, sempre d'apontiana, è fornita da Gaspari (2015, p. 266, alla cui nota 4 della medesima pagina si rimanda inoltre per ulteriori riferimenti bibliografici), il quale dimostra come lo schema metrico del coro dell'*Adelchi* sia ricalcato dall'aria di Donna Anna (Atto primo, scena XIII) del *Don Giovanni*.

tali – come dimostra anche il fatto che vi si trova anche un sonetto, *Gli imperatori* –, ma più che altro lirica che vuole assumere i panni della canzonetta; mediata perché sono proprio gli arnesi metrici a richiamare il «coro» ottocentesco. Ciò che traspare è in realtà ancora di più l'influenza brechtiana, ma non del Brecht lirico, bensì di quello teatrale. Come è risaputo, i drammi brechtiani trovano spesso l'inserzione di momenti canori, e sono probabilmente anche questi (e quindi non solo le liriche) a fornire ispirazione a Fortini. Si possono citare adesso i versi finali dell'ultimo canto di *Madre Courage* (con traduzione proprio di Fortini, coadiuvato dalla moglie Ruth Leiser), per trovare dei ritmi cadenzati (come i dattilici e gli anfibrachici) che, come presto si vedrà, sono molto presenti nei testi lirici fortiniani (BRECHT 1949, p. 153):

Mangia porcherie, veste di stracci, (1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 il reggimento gli ruba metà della paga. (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> 13<sup>a</sup>)  
 Ma forse avverranno miracoli ancora: (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
 la campagna non è ancora finita! (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 Primavera arriva. Sveglia, cristiani! (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 La neve si scioglie. I morti riposano. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
 Ma quel che ancora non è morto (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
 ora si mette in cammino (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

È chiaro come però, se nel dramma contemporaneo il coro o il canto sono già di per sé momento straniante, nella poesia lirica ci sia il bisogno di sovraccaricare il fenomeno rendendolo ancora più evidente, come cioè una sottolineatura in un testo scritto. È per questo che subentrano allora con molta più decisione le forme ritmiche cadenzate dell'ottocento (e dei cori del Manzoni tragico). La regressione di Fortini non è tanto verso l'infanzia (cioè Pascoli) o il popolo<sup>129</sup> (cioè Jahier o Pavese), ma verso un'epoca precedente della storia culturale. Un'epoca per di più che, come lo stesso Fortini ammetteva, è stata sconfitta (questa sì al pari dell'infanzia pascoliana e del popolo pavesiano). Nelle interviste radiofoniche raccolte ne *Le rose dell'abisso*, capita a Fortini di dover commentare la *Pentecoste* manzoniana<sup>130</sup>. Dopo aver spiegato quali siano le

129 Che nella gerarchia del poeta borghese sta ovviamente al di sotto, quasi mitologicamente come per l'individuo adulto l'infanzia.

130 MANZONI 1997, pp. 25-31, 157-193 e 301-347. Punto di partenza dell'intervista è il verso conclusivo della lirica «*Stanotte*» in *Composita solvantur* («stride e combatte e implora dagli spini pietà»), il quale ricorda il v. 6 dell'inno manzoniano: «Soffri, combatti e preghi». Per i legami anche formali tra «*Stanotte*» e *La Pentecoste* cfr. LUPERINI 2007, p. 68. Si tenga inoltre in considerazione che Fortini, nella medesima raccolta, offrirà un ricalco metricamente identico del testo di Manzoni.

tensioni storiche interne alla poesia del Manzoni (con un eccellente fiuto applicato alla critica variantistica) e aver ammesso di aver cominciato ad apprezzare il Manzoni lirico a partire dagli anni Cinquanta<sup>131</sup>, Fortini si trova costretto a spiegare quali siano le ragioni delle resistenze di un lettore colto nei confronti di queste liriche (RA, 93, 94):

Io ho l'impressione che la resistenza maggiore si collochi proprio a livello della ritmica e della metrica. Qualcosa è avvenuto, qualcosa di decisivo, direi, è avvenuto, diciamo pure in età carducciana, che ci rende lontani, ci fa lontani e spesso quasi oggetti di riso i ritmi percussivi del Manzoni degli *Inni sacri*, ma anche del Manzoni dei cori delle sua tragedie.

*Forse questo è anche l'effetto di un modo di leggere un po' caricaturale che si fa di questi «Inni sacri».*

È caricaturale non solo nella misura in cui c'è, diciamo, per dir così, una tradizione di anticlericalismo... ma non è solo per questo, ma proprio perché appunto certi suoni appaiono caricaturali. Voglio dire, lo stesso sorriso si disegnerebbe se leggessimo i canti patriottici del Berchet.

Ora, secondo me, una ragione più profonda sta nella scomparsa di un popolo di destinatari ai quali si rivolgeva la poesia manzoniana, che nello stesso tempo attingeva ad una tradizione colta e spesso arcicolta [...], ma si rifaceva ai ritmi del canto ecclesiastico popolare, del canto di chiesa popolare [...] che aveva creato tanta poesia popolare, e quindi a un certo punto la linea che va da questo poesie manzoniane è quella che porterà alle strofe dei canti socialisti, «Su fratelli e su compagni / su marciamo in fitta schiera / sulla libera bandiera / splende il sol dell'avvenir», oppure ai canti del Partito popolare, «Vogliamo Dio che è nostro Padre / vogliamo Dio che è nostro Re». C'è meno distanza fra questi, e starei per dire fra le loro ultime propaggini che sono quelle della canzone di consumo, diciamo, che non fra Manzoni e Montale.

*Quindi non condividi quest'affermazione di Zanzotto, quando Zanzotto scrive che «quest'operazione» – riferito agli «Inni Sacri» – «non diede alcun frutto veramente autentico, di alto livello».*

Non può dare nessun frutto fintanto che rimaniamo nell'ordine di una poesia colta. Probabilmente se facessimo una storia della canzone italiana contemporanea troveremmo segni della ritmica manzoniana molto maggiori di quanto non si trovino nella poesia dei «novissimi».

La virtù espositiva del Fortini oratore, ben diverso dal saggista e dal poeta, accompagna con dono di sintesi e chiarezza il lettore a compiere un salto di un secolo e di tradizione poetica. Come si sarà notato, sia il canto socialista e sia quello del Partito Popolare hanno quell'ottonario trocaico di terza e settima di cui si è già parlato

---

<sup>131</sup> Proprio quelli cioè affrontati in precedenza nei saggi metrici.

approfonditamente in queste pagine, e che è dal Manzoni usato nella *Risurrezione*<sup>132</sup>. Il recupero di questi ritmi, però, non è solo un omaggio al prediletto autore milanese e nemmeno, vale la pena ripeterlo, un tentativo di emulare la canzone «di consumo» moderna – genere in cui Fortini si era già cimentato varie volte, scrivendo testi poi adoperati da cantanti o gruppi musicali<sup>133</sup> –, bensì ha luogo proprio per impiegare l'effetto straniante di questi soluzioni ritmiche.

Rimane ora da appurare quantitativamente la presenza di ritmi percussivi e stranianti nell'opera di Fortini, per poter comprendere quali siano le strategie poetiche che essi mettono in atto.

### 3.2 Ritmi percussivi: dati statistici.

Tra i ritmi percussivi si possono quindi isolare tutti i trochei, che trovano il loro grado massimo nell'ottonario di terza e settima; l'anfibraco, che dal novenario può espandersi o restringersi in misure più lunghe o più corte; l'anapesto, nei settenari o ancor meglio nei decasillabi “manzoniani” (e non sono escluse misure più lunghe); e il dattilo, tra ottonari e soprattutto endecasillabi e via crescendo. Queste ultime tre tipologie, in quanto isoritmie ternarie, possono considerarsi sostanzialmente equiparabili. Come è risaputo, questa possibilità di una lettura ritmica di versi non identici (ottonari e novenari, quindi per di più tra parisillabi e imparisillabi), era già stata notata nella poesia del Novecento da Contini<sup>134</sup> (1969, p. 593), il quale considerava equivalenti i versi ungarettiani (*Inno alla morte*) «Amore salute lucente» e «abbandonata la mazza fedele» (cioè un novenario anfibrachico e un endecasillabo dattilico) proprio in ragione della replicazione della cellula ritmica. Certo, in questo modo si potrebbe allora leggere il novenario giambico di «*Per quanto cerchi di dividere*» come un ottonario trocaico<sup>135</sup> con anacrusi: *voi dal vero le parole\**; ma è già

132 E dal Tommaseo nelle traduzioni dei *Salmi* (ad esempio il XVII). I *Salmi* offrono inoltre esemplificazioni del decasillabo anapestico (CXLIII), del senario (XVIII) novenario anfibrachico (XCIV).

133 Uno studio di questi testi è si trova in TRAINA 2004. Significativa, come unico esempio per ragioni di spazio proponibile (pp. 397-398), è la parodia del 1958 dell'Inno nazionale, sempre in senari anfibrachici ma con l'aggiunta, a scopo «ulteriormente parodico», «di un verso tronco che rima con un irridente «Peperepèpè». Ecco l'esordio della canzone: «Fratelli d'Italia / tiriamo a campare! / Governo ed altare / si curan di te... / Fratelli d'Italia, / ciascuno per sé! / Peperepèpè».

134 E suffragata poi da Mengaldo in *Questioni metriche novecentesche* (1989b, p. 40) e da Giovannetti e Lavezzi (2010, p. 36).

135 Ed in effetti in Pascoli si trovano strofe con novenari giambici alternati a ottonari trocaici

stato discusso come in realtà questi ritmi siano più attirati dall'inerzia dell'endecasillabo classico.

Come primo elemento di ricerca, quindi, si sono scandagliati i componimenti di Fortini per poter avere un dato quantitativo e statistico sulla presenza dei ritmi inerziali sopra descritti. Si è lavorato quindi su una base di 6575 versi, così divisi: FDV 676, PE 1943, UVPS 871, QM 937, PS 1166, CS 982. Tenendo buona questa cifra, però, si rischiava di incappare in un problema più grave, quello di inquinare i risultati. È capitato, nella scansione, di aver riscontrato dei versi composti. Alcuni di essi presentano un segmento con forte inerzia ritmica, come ad esempio il v. 23 di *Editto contro i cantastorie* (PS) [corsivo nostro]:

Il nostro accerchiamento è come la mano di Budda (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> | 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

Il problema allora diventa: se come è lecito, va contato il novenario anfibrachico, certo è che esso non determina tutto il ritmo del verso. Se si dovesse contarlo come un caso nei 6575 versi che costituiscono l'intera opera lirica di Fortini, si rischierebbe di compromettere i risultati di ricerca. A questo punto, per non peccare né di eccessivo rigore e nemmeno di scarsa attenzione, si è preferito contare, nell'ambito esclusivo della ricerca ritmica, i versi doppi come due versi: ovvero nell'esempio citato il ritmo iterativo dell'anfibraco è un'occorrenza su due. Questo ovviamente si è compiuto anche per i versi doppi che in nessuno dei due segmenti presentano ritmicità scandite, come ad esempio il v. 4 di *27 aprile 1935* (PS):

la metropolitana tutta fatica la loro [2 6 / 1 4 6]

In aggiunta, alcuni versi lunghi si è preferito non scomporli perché essi possono avere un riscontro nella tradizione novecentesca, come ad esempio il tredecasillabo (ancora da *27 aprile 1935*, v. 13):

Non sapevate, non sapevo. Ma e le rose?

---

(GIOVANNETTI LAVEZZI 2014, p. 86)

Molti versi lunghi, invece, si è volutamente deciso di non scandirli perché la loro lunghezza era giustificata sempre dall'isoritmia orizzontale, come queste due esempi, non a caso congiunti nel testo, di tredecasillabo anapestico e verso di 15 sillabe anfibrachico (*Ai critici progressisti*, PE, vv. 7-8):

Lo sappiamo ma molto più forte di voi:  
i nostri fratelli verranno con picchi e badili<sup>136</sup>

Ci sono stati casi, invece, in cui si è preferito scomporre versi più lunghi seppur dal ritmo pienamente iterativo perché la loro struttura è con evidenza costituita da due nuclei, come è il caso dei già citati doppi senari di «*Lontano lontano...*». In altri casi, invece, per mettere in evidenza le due unità ritmiche, che si sarebbero persi in una scansione continuata, si è dovuto spezzare il verso, come nel v. 10 di *Piazza Tasso* (PE), in cui il doppio settenario anapestico è riconoscibile solo in questo modo:

un quartiere straniero | della nostra città.<sup>137</sup>

Si è cercato insomma di non essere troppo rigidi nella gestione di ogni verso doppio, proprio perché tale rigore è deleterio nell'affrontare un *corpus* poetico del secondo Novecento. Si è preferito, cioè, correre il rischio di incappare in critiche sui criteri adottati (il primo tredecasillabo citato potrebbe infatti essere considerato un novenario “giambico” più un quadrisillabo). Ciononostante, alcune discordanze interpretative non possono corrompere in maniera significativa i dati che si traggono scandagliando un repertorio non piccolo (per l'appunto 6575 versi). Si è deciso, alla luce di quanto esposto, di considerare i versi composti per l'appunto non come un 1, bensì un 2 nel computo dei risultati. Ovvero, se tra i 676 versi di *Foglio di via* se ne sono contati 111 doppi, il conto totale di ciò che si è scansionato ritmicamente sarà di 787. Il conto totale del materiale che è stato scansionato ritmicamente all'interno è di 7540 unità, così ripartite nelle varie raccolte come appare nella tabella.

---

<sup>136</sup> È già di per sé inutile scomporre in due parti ciò che è la ripetizione di un segmento ritmico. Inoltre, in questa ricerca, leggere il secondo verso come un novenario più senario anfibrachico avrebbe inquinato i dati aumentando irragionevolmente le occorrenze.

<sup>137</sup> Si noti inoltre come in questo caso la cesura e la specularità ritmica sottolineino l'ossimoro *straniero-nostra*.

Raccolte	N. di versi	N. di versi composti	Totale
FDV	676	111	787
PE	1943	230	2173
UVPS	871	104	975
QM	937	158	1095
PS	1166	243	1409
CS	982	119	1101

Da questo materiale sono stati contati tutti i trocaici (ottonari, decasillabi, dodecasillabi); tutti i ritmi anapestici (settenari, decasillabi, tredecasillabi); i dattilici (ottonari, endecasillabi e versi di 14 sillabe); e gli anfibracachici (senari, novenari, dodecasillabi e versi di 15 sillabe). In questa prima griglia sono compresi anche i ritmi iterativi che non sono totalmente puri, come ad esempio per l'anapesto il decasillabo con attacco di seconda; per i dattilici l'ottonario con attacco di seconda (mentre invece si è contato l'endecasillabo di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> come perfettamente dattilico, per la grande forza gravitazionale del ritmo centrale e finale, anche in contrapposizione alle soluzioni classiche del verso); e per gli anfibracchi l'ottonario di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> con le sue varianti più lunghe. Non è sembrato invece rilevante calcolare anche i ritmi spuri per i trocaici. Non si sono insomma voluto escludere, per dare un quadro complessivo, i versi che presentassero la parte centrale o finale che presenti il ritmo che si sta ricercando in queste pagine; riprendendo in parte cioè il supporto teorico del lavoro di Dal Bianco (2007, pp. 13-14):

	N. occorrenze	%
Trocheo	469	6,22
Anfibraco	676	8,96
Anapesto	1015	13,46
Dattilo	874	11,59
Totale	3034	40,23

Espungendo da questa tabella i risultati ritmici che sopra si sono definiti spuri, si ottengono questi risultati:

	N. occorrenze	%
Trocheo	469	6,22
Anfibraco	560	7,42
Anapesto	966	12,81
Dattilo	685	9,08
Totale	2680	35,54

I risultati sono cospicui, e ciò non può solo dipendere dallo spettro relativamente ampio di ritmi ricercati<sup>138</sup>. In aggiunta, il fatto che essi siano uno strumento prediletto nel comporre fortiniano è ancora di più comprensibile se si verifica, come questi confermeranno i dati successivi, la distribuzione di questi ritmi all'interno delle raccolte.

### 3.3 Trocheo

Di questa categoria ritmica, si è detto, si sono tenuti in considerazione gli ottonari:

Dei celesti d'aria amara (*Coro di deportati*, v. 3, FDV)  
 ai colori quale velo (*Giardino allagato*, v. 10, PE)  
 Dalla mia finestra vedo (*Dalla mia*, v. 1, UVPS)  
 e l'orrore odiamo in essi (*Le difficoltà del colorificio*, v. 5, QM)  
 una rosa spira e un'altra (*From wall to wall*, v. 63, PS)  
 di ramaglie un fuoco vero (*Nel cortile...*, v. 3, CS)

i decasillabi (poco presenti, in realtà, forse perché l'aggiunta di un piede rende in questo caso più singhiozzante il ritmo, come si vede anche nei versi seguenti):

sullo schermo del drive-in. Gesù (*Weltgeschichtlich*, v. 4, PE)  
 e là verde, qua e là nero vino (*1944-1947*, v. 18, UVPS)  
 scruta nella mezza luce, fruga (*Dalla collina*, v. 3, QM)  
 non il vento ma la pioggia. Queste (*Ad un traduttore*, v. 1, PS)  
 nelle sere delle nevi vane (*Dove ora siete...*, v. 2, CS)

<sup>138</sup> Stando alle scansioni di ANTONELLO 1991 (il quale però non fornisce dati precisi sui ritmi dei versi composti), sui 2271 versi composti dal primo Montale (1915-1927) si ritrovano 413 occorrenze, ovvero il 18,18%, delle tipologia sopra indicate di ritmi iterativi. Sarebbe di notevole interesse compiere uno spoglio sui testi novecenteschi (più nello specifico, da Montale agli anni '60) alla ricerca di questi ritmi scanditi. Non si dimentichi, ad esempio, che la lirica più famosa di Quasimodo, *Ed è subito sera*, è composta da un dodecasillabo e un novenario anfibrachici e da un settenario anapestico.

e i dodecasillabi:

E la fonte parlerà come una volta (*Coro di deportati*, v. 32, FDV)  
nostro onore somigliare brute cose (*Neve e faine*, v. 8, PE)  
I capelli le correvano la fronte. (*Alla stazione di Minsk*, v. 9, UVPS)  
e spietati solamente con l'errore! (*Le difficoltà del colorificio*, v. 22, QM)  
la stagione in delicati venti strazia (*Weekend a Porta Tenaglia*, v. 4, PS)  
e del fiele la vescica tutta d'oro (*Stanotte...*, v. 6, CS)

Sono rarissimi, invece, i versi di quattordici sillabe in cui si può riconoscere un principio di organizzazione trocaico:

Guarda questa rena, senza vento e questo mare (*Guarda questa rena...*, v. 1, PE)  
è portata dalla volontà nervosa, è buona (*La macchina per scrivere*, v. 4, PS)

Come risulta dalle tabelle precedenti, i ritmi trocaici sono, tra quelli scanditi, i meno presenti nella liriche di Franco Fortini. Questa è la loro distribuzione all'interno delle varie raccolte:

	FDV	PE	UVPS	QM	PS	CS
Ottonario	32	89	21	47	64	98
Decasillabo	0	12	5	20	16	13
Dodecasillabo	1	6	9	12	22	19
14 sillabe	0	2	0	0	0	1
Totale	33	89	35	79	102	131
%	4,19	4,09	3,58	7,21	7,23	11,89

In *Foglio di via*, i trocaici sono ben pochi, e molti sono da rintracciare nella già esaminata prima lirica dei *Consigli al morto*. Essi affiorano, come sarà ancor più palese in *Composita solvantur*, negli inserti per l'appunto più canzonettistici, ma in questo caso non sovraccaricati di ironia, come ad esempio nell'ultima strofa del *Coro dei deportati* (vv. 31-35):

Ma la gemma s'aprirà (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
E la fonte parlerà come una volta. (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
Splenderai pietra sepolta (3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
Nostro antico cuore umano (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
Scheggia cruda legge nuda (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

A volte, invece, ancora in *Foglio di via*, il trocheo è il ritmo usato proprio per gli inserti di canzonetta tra l'eroismo e il popolare, come quelle citate da Fortini nelle pagine sul ritmo del Manzoni (*Rivolta agraria*, vv. 5-11):

Sopra i morti meschini (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
Essa guida la trattrice (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
Ventre allegro di capezzoli (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
Con le mani con i piedi con le cosce (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
Con la bocca ride e sgocciola (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
Sudore d'aglio e latte (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
Caglio di sangue e baci. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

A partire da *Questo muro*, come si legge dai dati, il loro impiego aumenta del doppio, anche e soprattutto perché essi possono finalmente essere usati in chiave straniante. È il caso della famosissima *Le difficoltà del colorificio*, che comincia con un ottonario trocaico e un dodecasillabo anapestico caudato (accento di 13<sup>a</sup>), due versi cioè molto ritmici ma subito difficili da leggere dall'utilizzo del nome cinese e dal termine tecnico politico: «Al compagno Wang Tong-kieu / segretario dell'ex Comitato di Partito». I versi dal ritmo iterativo, allora, aiutano a sorreggere la dizione perentoria, tant'è che è quasi difficile riconoscere in questi tre versi due novenari anfibrachico e un ottonario trocaico (*Le difficoltà del colorificio*, vv. 8-10):

Possiamo da queste parole (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
capire cos'è che distingue (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
gli avversari dai nemici? (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

L'utilizzo dei trocaici in chiave ironica o straniante si avverte ancora in *Paesaggio con serpente* (*From wall to wall*, sezione 7):

Ma anche vecchio rigore (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
tu pittore ironia scaltra austera (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
della mente che s'inchina (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

a cercare dove cieca (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
una rosa spira e un'altra (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
già ne reca la spina (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

Inizialmente utilizzati proprio per le loro affinità con la canzonetta popolare, i ritmi trocaici nel corso dell'opera di Fortini acquisiscono il carattere a volte puramente straniante, a volte perentorio, per poi ritornare, con tutte queste componenti, nelle liriche di *Composita solvantur*.

### 3.4 Anfibraco

Tra i versi anfibrachi si sono contati i senari:

E da uno ti venga («*E tu pregali*», v. 8, FDV)  
di cose e di crani (*L'officina*, v. 2, PE)  
di qualche parola (*Primo riassunto*, v. 9, UVPS)  
di rami d'alloro (*San Miniato*, v. 15, QM)  
nell'ultima foto (*Lukács*, v. 4, PS)  
Fra l'erba... non è («*E così una mattina...*», v. 17, CS)

i novenari:

Quel passo che in sogno si sogna (*Quando*, v. 4, FDV)  
che furono patria di pianto (*E quando ci sarà restituita*, v. 36, PE)  
Mulino di niente, certezza (*Il mulino della Foresta Nera*, v.20, UVPS)  
del senso del vero dal vero (*Per tre momenti*, v. 22, QM)  
e lì con orrore sincero (*Un'altra giornata*, v. 19, PS)  
orrore lasciando e scompiglio (*In memoria di E.V.*, v. 4, CS)

i dodecasillabi:

*Nel buio le labbra sfinite, sepolti* («*E questo è il sonno...*», v.4, FDV)  
sparito il beato silenzio, la docile («*Quando ai dossi dei monti...*», v. 13, PE)  
Il sole arancione si posa sui fiori (*Lo straniero benevolo*, v. 1, UVPS)  
Non devi forzare nessuna parola (*L'apparizione*, v. 6, QM)  
Un liquido c'è, che lo uccide, mi dicono (*L'alloro*, v. 5, PS)  
vanissime metriche pause! Volete (*Disoccupato*, v. 8, CS)

e i versi di 15 sillabe:

Il vento sarà ritornato ai suoi nidi di neve («*Quando ai dossi dei monti*», v. 13, PE)  
Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare (*Aprile 1961*, v. 10, UVPS)  
La mente turbata dall'eco del secolo atroce (*Il sole scalda*, v. 9, QM)  
L'acciaio dei padri recide i più piccoli nervi (*Stammheim*, v. 4, PS)  
Le piccole piante mi vengono incontro e mi dicono: («*Le piccole piante...*», v. 1, CS)

Si è preferito non sciogliere in doppi novenari i due casi, in *Una volta per sempre*<sup>139</sup>, di verso anfibrachico di 18 sillabe, per la ragione, già esplicita, di non separare in più parti ciò che presenta già per intero l'isoritmia ritmica che si sta ricercando in questa analisi, e per il fatto che, già di per sé, il doppio novenario non è un verso canonico della tradizione<sup>140</sup>.

Si sono inoltre inseriti nel conteggio quei versi che presentano una sequenza di anfibrachi ma con attacco “sbagliato”, come quelli di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>:

Ma verranno nuove le mani (*Coro di deportati*, v. 28, FDV)  
senza posa ai colpi di sangue (*Poesie delle rose*, 1, v. 19, UVPS)  
Se potessero essere umani (*Le difficoltà del colorificio*, v. 20, QM)  
nello spazio vuoto preciso («*Sopra questa pietra...*», v. 3, CS)

I versi più lunghi con attacco sbagliato (ad esempio quelli di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>) si è preferito contarli assieme ai dodecasillabi anfibrachici puri, dato che con essi condividono tre piedi su quattro:

l'empietà ne gode, la sete si esalta (*Poesia delle rose*, 1, v. 18, UVPS)  
alle quattro, credo, e la neve guardavo (*Il custode*, v. 5, CS)

Non si sono ignorati i ritmi anfibrachici caudati, come ad esempio il tredecasillabo di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 12<sup>a</sup> o quello di 16 sillabe di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>15<sup>a</sup>:

nemmeno osservate le piccole persone («*Perché alla fine...*», v. 14, PS)  
più facile questa parola, ragazzo, che ti dico (*Una facile allegoria*, v. 15, PE)

Questa tipologia di ritmi si è sempre tenuta costante in tutta la produzione poetica di Fortini, come dimostra la successiva tabella:

---

139 «che contro il cancello, a fuggire, picchiava la sporca stampella» (*Per un convegno di intellettuali*, v. 11); «con poca fatica saranno migliori di noi. Di sicuro» (*Il museo storico*, v. 4).  
140 Seppur un esempio è ricavabile d Montale, nel v. 27 della seconda sezione di *Notizie dall'Amiata*.

	FDV	PE	UVPS	QM	PS	CS
Senario	23	34	11	22	24	34
Novenario	25	95	24	38	50	35
Novenario di 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>	15	35	12	16	15	6
Dodecasillabo	5	17	25	18	26	17
V. di 15 sillabe	0	7	7	7	8	6
v. di 18 sillabe	0	0	2	0	0	0
Anfibrachi caudati	0	4	1	2	10	0
Totale	68	192	82	103	133	98
%	8,64	8,83	8,41	9,40	9,43	8,9

Seppur quindi a ragione Mengaldo (1996b, pp. 936) notasse come in *Questo muro* l'impiego del novenario anfibrachico fosse diminuito rispetto ai picchi di *Poesia e errore*, i risultati della ricerca evidenziano l'omogeneità, in tutto l'opera poetica fortiniana, nell'impiego e nella distribuzione di questi ritmi. Oltre al novenario (266 occorrenze), è decisamente cospicuo l'utilizzo di versi con più di tre piedi anfibrachici. È evidente come questo dato, seppur piccolo in percentuale (2,77%), denoti l'intenzione di Fortini di ricercare questo preciso andamento ritmico: 208 occorrenze sono decisamente troppe per considerarle eccezioni.

L'anfibracco non compare solo in situazioni più pascoliane, che certamente – nel macro-complesso che è la poesia fortiniana – ogni tanto affiorano (*Le domeniche*, vv. 7-9, PE):

La gente cammina nei campi  
gli amanti si guardano in viso  
poi guardano i fiori dei campi.

ma anche in momenti in cui il rallentamento del ritmo atona-tonica-atona (come ancora notava Mengaldo nel saggio sopra citato) obbliga a una lettura più scandita e più incisiva (*Arte poetica*, vv. 9-12, PE):

dichiara che il canto vero (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
è oltre il sonno fondo (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
e i vertici bianchi del mondo (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
per altre pupille avvenire. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)<sup>141</sup>

<sup>141</sup> Con il rischio di esagerare, si segnala che il primo verso ha un attacco anfibrachico (2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>), così

ancor di più se sostenuto da allitterazioni:

la *sera mordeva* (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
le gote, la *bocca* e *bruciando balzavo*. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)

La smorzatura può avvenire non solo quando c'è bisogno di sostenere il dettato, ma anche per l'appunto classicamente nei momenti in cui si sente la necessità di distanziarsi da ciò che può essere troppo doloroso (*Raniero*, vv. 1-4, PS):

Ancora un saggio su «Quaderni Rossi».  
Da sedici anni nel cimitero di Torino  
conosci l'altra parte, l'elegia ti fa ridere.

Che cosa tu avessi davvero voluto non so. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup> 14<sup>a</sup>)

### 3.5 Anapesto

Per i ritmi anapestici si sono contati i settenari:

necessaria prigionia (*Italia 1942*, v. 3, FDV)  
che le danze animarono (*E quando ci sarà restituita*, v. 10, PE)  
come i visceri lerci (*Ringraziamenti di Santo Stefano*, v. 8, UVPS)  
Il passato stanchissimo (*Dalla collina*, v. 9, QM)  
e le schiume sul mare (*Il temporale*, v. 11, PS)  
La mattina di luglio (*Saba*, v. 1, CS)

i decasillabi manzoniani:

A contarti a insegnarti a mentirti (*Varsavia 1944*, v. 2, QM)  
nelle fasce dei figli lavate (*Che storia*, v. 22, PE)  
Non è vero che siamo in esilio (*Prima lettera da Babilonia*, v. 6, UVPS)  
va tra ghiande e cortecce tremando (*Dalla collina*, v. 2, QM)  
che mutate il diritto in assenzio (*Di voi*, v. 4, PS)  
Una semplice nebbia si è chiusa (*Una semplice nebbia...*, v. 1, CS)

e il tredecasillabo:

tu soldati dai cigli bruciati dal sangue (*Logoi Christou*, v. 32, PE)  
quella donna già stanca che spolvera in pace (*Non posso...*, v. 11, UVPS)  
che la mente turbata non vuole ricevere (*Il sole scalda*, v. 6, QM)

---

come il secondo, se si ammette la dialefe; «è'oltre' il sonno).

nella storia dei corpi gloriosi, vuoi dirmi (*Raniero*, v. 14, PS)  
 ti hanno visto converso stupiti gli amici (*In memoria di E.V.*, v. 2, CS)

Senza incappare in distinzioni troppo speciose, si è preferito unire in sede di calcolo, assieme ai tredecasillabi completamente anapestici, quelli con attacco “sbagliato”:

Né a quelle che ci furono care una volta (*Varsavia 1939*, v. 2, FDV)  
 che devono baciare che devono mordere («*Come gridi...*», v. 5, PS)

Mentre, per quanto riguarda i decasillabi anapestici con attacco non di 3<sup>a</sup>, li si è contati separatamente da quelli “manzoniani”:

deride, finché uccide, gli stanchi (*I destini generali*, v. 3, PE)  
 Dal ventre una frittata di seme (*In memoria III*, v. 3, QM)

Come ultimi, si sono contati gli anapestici caudati, di 9<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> o 9<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>:

Vuoi sapere che cosa sarà di te? (*Dalla collina*, v. 10, QM)  
 è filata così fino al pancreas. Gli orfani (*Di voi*, v. 8, PS)

I dati ottenuti dalla scansione sono questi:

	FDV	PE	UVPS	QM	PS	CS
Settenari	108	233	57	112	113	53
Decasillabi	13	55	20	16	37	42
Decasillabi con attacco sbagliato	1	2	7	10	6	6
Tredecasillabi	2	22	31	7	25	20
Versi anapestici caudati	1	1	3	5	4	3
Totale	125	313	118	150	185	124
%	15,88	14,4	12,1	13,69	13,12	11,26

I numeri sono così alti anche e soprattutto per il largo impiego del settenario anapestico, che può presentare sì un ritmo ben scandito, ma anche un sostenuto aggancio alla tradizione lirica alta (soprattutto nell'alternanza con versi più lunghi di area endecasillabica con dei settenari). Come si può notare, i picchi più alti sono

concentrati nelle prime due raccolte, seppur non si possa parlare di un calo drastico nel susseguirsi della carriera di Fortini. La ragione dell'addensamento di questi ritmi nella fase iniziale è dovuta inizialmente dalla natura corale del verso (fondamentale per le strategie liriche di *Foglio di via*) – che per l'appunto trova nel *noi* il proprio soggetto – e poi con molta probabilità dall'influenza del dettato pavesiano che, come si è visto nell'attraversamento dei saggi metrici, era diventato fonte di riflessione per il Fortini degli anni Cinquanta. La comparsa dell'anapesto – ma in generale di tutte queste isoritmie ternarie – avviene spesso con una tecnica tipica di Fortini e del Novecento, quella cioè dell'equipollenza in sede di lettura dei ritmi cadenzati:

*Per un compagno ucciso* (vv. 1-4, FDV)  
 Eri ogni ora dentro la quieta letizia (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
 Dell'uomo che ha vinto i tiranni; (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
 Non temevi gli inganni della nostra malizia (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> | 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 Non chiedevi più niente al tuo amore. (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

*Foglio volante* (vv. 44-46, PE)  
 cremati nei carri stellati di rosso (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
 sepolti nei parchi sfogliati di rosso (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
 non i vostri ma i nostri compagni. (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

Anche i settenari anapestici, allora, possono diventare un canto corale, perdendo la loro aura classica e dettando una descrizione più cruda e quasi espressionistica:

*L'officina* (vv. 1-11, PE)  
 Questa vasta officina (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 di cose e di crani (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
 dove noi lavoriamo (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 induriti nel cuore, (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 perfida officina (1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
 di disordine e cenere (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 di malattie e piaghe (4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
 qualche volta oltre i vetri (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 drizza un'erba sui prati (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 o sui rami delicati (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 una piccola foglia. (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

Nelle raccolte mature, questi ritmi tendono a nascondersi in versi più lunghi, ed è l'inerzia verticale con altri ritmi scanditi a renderli percepibili, così come nel prossimo

esempio, in cui la dimensione della collettività non è più esplicitata da un *noi*, bensì da un ideale (davvero più biblico che politico) di condivisione, che non a caso viene espresso dall'anapesto:

*L'officina* (vv. 35-36, QM)  
Parla dell'amore che bisogna spezzare e mangiare. (1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> | 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
Comanda che tempo non c'è, che per sempre (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
tutto se non si vince ritornerà (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)

Così, può essere che l'anapesto diventi anche il ritmo da applicare quando si parla di una folla, di una moltitudine, non sempre per forza in senso benevolo:

*L'officina* (vv. 35-36, QM)  
[...] E – leggo – ogni volta  
che un soldato affondava la lama nelle carni (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 13<sup>a</sup>)  
dalla folla eccitata saliva un respiro (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
profondo (2<sup>a</sup>)<sup>142</sup>

### 3.6 Dattilo

Tra i dattilici si sono considerati gli ottonari:

Quando ripeto le strade (*La città nemica*, v. 1, FDV)  
Qui due pietose tendine (*Qui libri*, v.5, PE)  
denti di morti raschiando (*Dalla Cina*, v. 4, UVPS)  
Questa mattina di sole (*Il falso vecchio*, IX, v. 1, QM)  
Guardala, olimpo schierato («*Guardala...*», v. 1, PS)  
L'ira e la piaga degli anni («*L'ira...*», v. 33, CS)

gli endecasillabi:

Pregali, pregali, i sette maestri («*E tu pregali...*», v. 2, FDV)  
tanto sottili che un giunco le cela (*Giardino d'estate*, *Pechino*, v. 25, PE)  
uomini opachi avviati sui lastrici (*La poesia delle rose*, V, v. 8, UVPS)  
Prima lo prese paura poi calma (*Il bambino che gioca*, v. 7, QM)  
Quando è passata, è passata l'estate («*Molto chiare...*», v. 16, PS)  
Va la memoria ad un verso di Saba (*Saba*, v. 6, CS)

i versi di 14 sillabe:

---

<sup>142</sup> Come si sarà notato dalla lettura, gli ultimi due versi assieme fanno un verso di 16 sillabe anapestico.

E a riconoscere i morti quel giorno non gridi (*E guarderemo*, v. 9, FDV)  
che inorridire, se in sogno le appaia stranito («*Non è molto...*», v. 16, PE)  
Sono le povere femmine che ebbero il viso (*Poesia delle rose*, IV, v. 23, UVPS)  
Il macellaio ritira dal marmo la carne (*Piazza Madonna*, v. 13, QM)  
nebbie abbaglianti salivano in furia e in silenzio (*Incontri nel bosco*, v. 15, PS)  
(Nulla era vero. Voi tutto dovete inventare). («*Considero errore...*», v. 14, CS)

e i tre casi di versi di 17 sillabe<sup>143</sup>:

sulla Maremma e i pensieri che in lui scorrevano. Il carro (*Non è molto*, v. 5, PE)

Sono stati contati assieme agli endecasillabi dattilici quelli con con attacco di seconda (proprio perché il “modello” dell'endecasillabo tende a far gravitare l'inertza ritmica nelle parti centrali e conclusive), così come per i tredecasillabi:

Odora eterna la rosa sepolta. (*La rosa sepolta*, v. 10, FDV)  
Dovevi alzarti ogni tanto per mettere legna (*Piazza Tasso*, v. 11, PE)  
saranno dentro le menti dei giovani («*E per fatti...*», v. 9, UVPS)  
Da questo mondo portatemi via (*Deducant te angeli*, v. 55, QM)  
la storia ha un modo di ridere che è ripugnante (*27 aprile 1935*, v. 12, PS)  
posati i tubi di ghisa, le valvole, i giunti (*Composita solvantur*, v. 16, CS)

Si sono contati separatamente, invece, gli ottonari di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> da quelli puramente dattilici:

Che in te mi avvolge straniero (*Italia 1942*, v. 12, FDV)  
la mente opaca, gli inganni (*Canzone*, v. 6, PE)  
le carte, i film, e perché (*E per fatti...*, v. 7, UVPS)  
se stessa squassa, e il suo frutto. (*Il falso vecchio*, V, v. 5, QM)  
in fondo a un'ombra del parco (*Il parco*, v. 2, PS)  
credeva udire. «Per uno (*Limes*, v. 14, CS)

e i dodecasillabi che sono in realtà dattilici caudati (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>):

Vivo, ho vissuto abbastanza per vederlo (*Il comunismo*, v. 26, UVPS)  
sempre più a lungo guardava sospirando (*Via Cardinal Federico*, v. 4, PS)

---

<sup>143</sup> Questo tipo di verso, come notano Giovannetti e Lavezzi (2010, p. 236), proviene dall'esametrio sinarteto del Pascoli. Come esempio, i due critici portano il seguente verso prelevato dalla traduzione pascoliana dell'*Odissea* (XVII, 290): «Tali parole a quel modo parlavano l'uno con l'altro».

I risultati ottenuti dalla scansione non sono molto diversi da quelli dei ritmi anapestici:

	FDV	PE	UVPS	QM	PS	CS
Ottonario	21	114	32	32	43	17
Ottonario 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	31	63	15	29	20	13
Endecasillabo	33	123	38	55	45	58
14 sillabe	1	15	12	13	22	8
17 sillabe	0	1	0	0	2	0
1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 11 <sup>a</sup>	2	3	4	3	4	2
Totale	88	319	101	132	136	98
%	11,18	14,68	10,35	12,05	9,65	8,9

Anche per i ritmi dattilici, i risultati più alti si trovano in *Poesia e errore*, frutto probabilmente ancora della forte riflessione su ritmo e metrica che ha accompagnato Fortini in quegli anni. Non è però così alta la progressiva diminuzione di queste forme, tant'è che esse sono abbastanza stabili fino a *Questo muro*, per poi lentamente spegnersi tra *Paesaggio con serpente* e *Composita solvantur*. L'impiego del dattilo è dovuto principalmente alla sua coesistenza con altri ritmi scanditi e alla sua possibilità di realizzarsi nell'endecasillabo, e da esso dilatarsi o restringersi:

*Se sperando* (vv. 1-5, FDV)

Se sperando con te, dalle sere d'aprile verrà (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> | 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

La gioia delle estati fedeli (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

E un sole sui volti profondo; (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

Quando il silenzio sarà (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

Come una viva parola fecondo, (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

Il dattilo, soprattutto nelle sue forme brevi, ovvero l'ottonario, può quindi anche essere lo spazio di momenti più lirici:

*Le stagioni* (vv. 1-5, PE)

Dentro la casa ero quieto (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

nel mio giardino ero in fiore. (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

I sogni del mezzogiorno (2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
m'hanno offuscato i pensieri. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

Ora mi tocca lasciare (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
il luogo che m'era più caro. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

L'endecasillabo dattilico soddisfa il bisogno di una misura classica lavorandola però all'interno, in modo da ottenere l'effetto di un dettato secco e perentorio che Fortini andava sempre più ricercando<sup>144</sup>:

*Ancora la posizione* (vv. 1-8, QM)  
Questo tempo dell'anno è fermo e chiuso (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
che applica al suolo le foglie schiacciate (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
dove il petrolio è mischiato con l'acqua. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
Dentro la nuvola posso volare (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
che i manifesti e i rumori compongono (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
o lasciarmi allo sporco della sera (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
che cuoce un colore marrone sui tetti. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)

L'ossido lede le antenne sui tetti (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)<sup>145</sup>

ed è proprio questo dettato, per l'appunto, a sostenere molte serie fortiniane di versi lunghi:

*Lo spazio...* (vv. 8, 12, PS)  
[...] Qui se nei corpi  
della gente la vita si guasta (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
oscillanti cortei li accompagnano e (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
con ripugnanza i parenti li pongono in terra. (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> 13<sup>a</sup>)  
Dall'aereo di linea va in cielo l'arcata chiarissima. (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> | 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

### 3.7 Esemplicazioni

Già da quanto emerso nella lettura degli otto testi con precisa inerzia ritmica, appariva evidente come essa fosse funzionale alle strategie della mediazione e dello straniamento che Fortini aveva teorizzato nei suoi saggi metrici. Nei rilievi di scansione

---

144 L'endecasillabo di settima fortiniano è insomma diverso da quello spesso usato da Saba come espletamento di un «bisogno di "parlato" e di "affannato"» (*Una lirica di Saba*, SE, p. 547).

145 Si noti che gli endecasillabi non dattilici presentano un attacco anapestico di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. Il dodecasillabo anfibrachico può coesistere in questo sistema non perché, come vorrebbe la teoria del verso accentuale, si hanno 8 versi con quasi sempre 4 accenti centroidi, bensì per la già discussa equipollenza di questi ritmi scanditi.

è risultato come l'isoritmia principale fosse sostanzialmente quella ternaria, mentre i trocaici si sono rivelati essere poco utilizzati da Fortini. È stato possibile rintracciare le provenienze culturali di questi ritmi e, soprattutto per le prime raccolte, comprendere marcatamente quale strategia comunicativa esse mettessero in atto, quella cioè di una partecipazione corale nella lirica:

*Italia 1942* (vv. 14-18)

Per questa mia lingua che dico (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
A gravi uomini ardenti avvenire (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
Liberi in fermo dolore compagni. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
Ora non basta nemmeno morire (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
Per quel tuo vano nome antico. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

*A un'operaia milanese* (vv. 15-16, conclusivi)

Dentro i mattini il mio popolo desto (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
Attende la grande sirena. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

*Coro di deportati* (vv. 18-23)

E quando saremo tornati (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
L'erba pazza sarà nei cortili (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
E il fiato dei morti nell'aria. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
Le rughe sopra le mani (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
La ruggine sopra i badili (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

È stato anche possibile – ed è ciò che importa davvero – mettere in luce la funzione straniante del ritmo che nell'atto più concreto complica o ispessisce la lettura. Certamente, lo straniamento può avvenire per diversi fattori, e seguendo diversi stili. Non è da escludere, inoltre, che alla base ci sia un principio di ripetizione più che d'inerzia. Talvolta, infatti, lo straniamento può avvenire tramite la ripetizione di un nesso sintagmatico che di per sé non presenta le caratteristiche ritmiche che finora si sono andate ricercando. Questo accade in testi costruiti attraverso la modulazione di una sequenza sintattica e non più solamente ritmica, come la II e la III del *Falso vecchio* (QM):

## II

Quando si avvicinano i colombi i tacchini gridano.  
Il muratore picchia sul muro col suo martello.  
Le auto inferocite assaltano le vie e le piazze.  
I rumori più piccoli si posano dentro i più grandi  
poi attraverso i viventi vanno via.

## III

Quando si avvicinano gli aerei i bambini gridano.  
La contraerea picchia sui muri col suo martello.  
Gli insanguinati assaltano le vie e le piazze.  
I filamenti più piccoli bruciano dentro i più grandi  
poi attraverso il tempo vanno via.

È questo anche il caso di una delle liriche più famose del primo Fortini, *La città nemica* (FDV), in cui le costanti ripetizioni e l'atmosfera già di suo straniante (le torri, il popolo muto e vile, le pietre) sono il vero motore di *Verfremdung*, ben più dei (pochi) ritmi più martellanti, che sembrano più che altro riempire i vuoti lasciati dai versi senza iterazione [corsivi e grassetti nostri]:

Quando ripeto le *strade* (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
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

Quando nei volti vili **della città nemica**  
Leggo la morte seconda, (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
E *tutto*, anche ricordare, è invano

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

Fossi allora così dentro l'arca di sasso (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> | 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
D'una tua chiesa, in silenzio, (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
E non soffrire questa luce dura (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

Dove cammino con un pugnale nel cuore. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> | 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

L'inerzia ritmica, in ogni caso, può servire anche come sottolineatura ironica, come ad esempio in un testo che necessita un commento un po' più esteso, cioè *Agli dèi della*

*mattinata* (QM):

Il vento scuote allori e pini. Ai vetri, giù acqua.  
Tra fumi e luci la costa la vedi a tratti, poi nulla.  
La mattinata si affina nella stanza tranquilla.  
Un filo di musica rock, le matite, le carte.  
Sono felice della pioggia. O dèi inesistenti,  
proteggete l'idillio, vi prego. E che altro potete,  
o dèi dell'autunno indulgenti dormenti,  
meste di frasche le tempie? Come maestosi quei vostri  
luminosi cumuli! Quante ansiose formiche nell'ombra!

Mengaldo, nel saggio *Questioni metriche novecentesche* (1989b, pp. 40-42), analizzando questo componimento<sup>146</sup> si ritrovava a constatare come costitutiva della metrica del testo la «regolarità ancora più di segmenti isoritmici che di ricorrenti misure eguali (o uguali versi-emistichio)». In questo caso non è tanto la presenza di ritmi giambici, come il novenario nel primo verso («Il vento scuote allori e pini»), o a volte la costruzione ritmicamente simmetrica di un verso, come il secondo, con doppio ottonario di 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, bensì la persistenza per l'appunto di una isoritmia di un piede a tre quantità, quindi come: il senario anfibrachico (2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>) nel v. 1, subito dopo il novenario giambico; l'ottonario dattilico (4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>) con il settenario anapestico (3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>) del v. 3; il v. 4 tutto anfibrachico di quindici sillabe (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup> 14<sup>a</sup>); il senario sempre anfibrachico al v. 5 («O dèi inesistenti»); al v. 6, il decasillabo manzoniano o anapestico (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>) più un altro settenario di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>; un dodecasillabo anfibrachico (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>) al v. 7; un doppio ottonario dattilico (entrambi sempre di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) al v. 8; e infine, dopo un senario di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, un ennesimo decasillabo anapestico («Quante ansiose formiche nell'ombra!»). Insomma, l'isoritmia ternaria ricopre la maggior parte delle modulazioni del componimento. È evidente come l'inerzia ritmica qui funzioni soprattutto come ulteriore sottolineatura dell'«estremo distacco ironico» con cui l'osservatore guarda la scena – come Fortini stesso in una conferenza ebbe a dichiarare (PCIPC, p. 191) –, e anche di «quel tanto di falso, di finto ed anche di impolverato presente in queste raffigurazioni di

---

<sup>146</sup> Le due letture, quella di Mengaldo e la seguente, avranno scopi diverse e in alcuni tratti dissimili scansioni ritmiche. Quello che importava a Mengaldo era constatare la compattezza metrica di un testo che sembrava sostanzialmente «libero»; qui importa più constatare la persistenza di certi ritmi spesso impiegati da Fortini. Si segnala inoltre che un'altra lettura di questo testo è disponibile in MENGALDO 1996b, pp. 938-939

divinità che chiamo qui "dèi inesistenti"». L'ironia è presente nel passaggio dal reale ambiente concreto interiore, «nella stanza», al finto idillio naturalistico esterno, paesaggistico; ma denota ovviamente anche la descrizione della camera dove si presume che il poeta stia lavorando (viste le «matite» e le «carte») con in sottofondo della «musica rock» – un lavoro cioè disimpegnato e occasionale, «di vacanza» si potrebbe chiamare – rispetto al reale temporale esterno. Ovviamente, c'è una ragione sostanziale nel non voler con vigore sottolineare l'ironia, ovvero indicare che essa non è poi tanto tale. In questo caso, cioè, è plausibile che soggiacente ad *Agli dèi della mattinata* ci sia il concetto marxista per cui, posti nella condizione di un lavoro alienato, si può perdere il corretto contatto, la corretta interpretazione della natura in quanto altro da sé. Ovvero, l'ambiente e il lavoro del poeta sono tanto falsi quanto la rappresentazione degli déi idilliaci. Tutti e due sono forme ironiche immerse in una condizione di per sé alienante. L'unico elemento di realtà è relegato nella conclusione della lirica, in «ombra»: l'ansia delle formiche sconvolte dalla pioggia.<sup>147</sup>

Non per forza però l'uso di un ritmo iterativo deve funzionare come sottolineatura ironica, ma può anche valere come rafforzativo della perentorietà del dettato: l'isometria a quel punto scandisce il tono allo stesso modo del movimento cadenzato della mano durante un discorso sostenuto. Questo è ancor di più percepibile nei casi dei famosissimi versi frase di Fortini (*4 novembre 1956*, UVPS)<sup>148</sup>:

Il ramo secco bruciò in un attimo. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 Ma il ramo verde non vuole morire. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 Dunque era vera | la verità. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> | 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>)  
 Soldato russo ragazzo ungherese, (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 non v'ammazzate dentro di me. (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 Da quel giorno ho saputo chi siete: (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 e il nemico chi è. (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

Il ritmo dattilico degli endecasillabi (seppur con attacco sbagliato, cioè di seconda) si accompagna a quelli che per ragioni ritmiche ci si può sentire legittimati a considerare doppi quinari sempre dattilici, per poi risolversi negli energici anapestici finali.

La ricerca di un dettato plastico può inoltre servire a scandire ancor meglio gli

<sup>147</sup> Possono di certo affiorare alla mente le formiche della *Ginestra* (Leopardi 2006, pp. 523, vv. 202-211

<sup>148</sup> In questo caso si segnalano in corsivo i versi o le parti di verso prese in considerazione solo per ragioni ritmiche

elementi dialogici:

*Italia 1977-1993*, vv. 23-25, CS  
La gente alle finestre (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
applaudiva la polizia (3<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
e urlava: “Ammazzateli tutti!” (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

*Il custode*, vv. 44-46, CS  
«Ho saputo soltanto una parte (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
ho inteso soltanto la vita che mi era nemica (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup> 14<sup>a</sup>)  
e non l'amore, che esiste» [...] (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

Tale inerzia può però comparire per le stesse ragioni anche in inserti quasi più narrativi, come il prossimo, in cui si segnala il verbo al perfetto coniugato alla terza persona singolare (*Sul primo numero di «Quaderni Rossi»*, vv. 1-5, PS):

Molte ore così delle poche ore (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
che l'ordine dell'uccisore e il disordine (2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
non avevano ancora spezzate (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

lesse di strutture aziendali, contratti (1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
collettivi, controlli dei tempi. [...] (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

oppure nelle vedute descrittive (*Lo spazio...*, vv. 1-6, PS):

Lo spazio della nostra regione basta alle volpi (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> | 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>)  
che sono scarse e si cibano di piccoli uccelli (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> | 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
dove al sole la discarica esprime (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
dei cartoni invernali i residui e si scorge (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
il puntiglio dei passi e l'incertezza dei gatti (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> | 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
lo spazio prescritto percorrere. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

Come ultima considerazione, si tenga presente che può succedere che non sia tutto il verso per interezza a presentare isoritmia, ma solo una parte, che però è accresciuta dalla vischiosità soprattutto verticale del fenomeno, come nella seconda strofa (vv. 6-10) de *Il comunismo* (UVPS)<sup>149</sup>:

---

<sup>149</sup> In corsivo ovviamente sono segnalati le parti analizzate.

La disciplina mia non potevano vederla.  
Il mio centralismo *pareva anarchia*. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
La mia autocritica *negava la loro*. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
Non si può essere *comunista speciale*. (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
*Pensarlo vuol dire non esserlo*. (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

## Capitolo 4

### Versi e strofe

#### 4.1 Ricognizioni preliminari

Dopo aver studiato le strategie stranianti di certi ritmi spesso impiegati da Fortini, è necessario ora osservare in quali modi la metrica dell'autore possa corrispondere alle caratteristiche rintracciate nei saggi metrici, come cioè essa possa alludere alla tradizione – e con questo porsi come mediazione –, producendo però allo stesso tempo una distanza.

L'intento di queste pagine non sarà quello né di fornire un preciso elenco di tutte le possibili forme e combinazioni strofiche, né di scandagliare ogni presente misura versale presente nelle liriche di Fortini. Ciò sostanzialmente per due motivi: innanzitutto, il *corpus* poetico fortiniano, se non per forza amplissimo, è dilatato nel corso di 48 anni, il che rende necessario soffermarsi con più forza su quelli che sono gli elementi congiuntivi del comporre fortiniano, senza essere sopraffatti da un rigore compilativo; in seconda battuta, perché una iniziale ricognizione sulle strutture strofiche è già stata compiuta da Mengaldo in *Un aspetto della metrica di Fortini* (1996a). Il critico, però, in questa operazione tratta «sporadicamente dei versi impiegati nelle strutture discusse, per non introdurre troppi elementi di valutazione» (p. 280). Parte del lavoro, quindi, sarà quello di affiancare agli elementi già rintracciati da Mengaldo una più estesa campionatura metrica.

Un primo dato fondamentale da cui partire per comprendere il panorama metrico basilare delle liriche di Fortini sono i risultati ottenuti dalle scansioni:

Tipo di versi	FDV (676 versi)	PE (1943 versi)	UVPS (871 versi)	QM (937 versi)	Ps (1166 versi)	Cs (982 versi)
Bisillabo	0	2	0	0	1	2
Trisillabo	0	6	1	5	6	3
Quadrisillabo	11	8	1	14	4	5
Quinario	17	27	19	36	9	16
Senario	10	32	6	22	18	12
Settenario	151	361	80	130	124	95
Ottinario	72	179	39	84	66	90
Novenario	33	151	57	73	78	85
Decasillabo	22	87	42	68	78	62
Endecasillabo	175	659	276	164	258	352
Dodecasillabo	53	94	112	98	112	67
Tredecasillabo	20	69	89	53	94	54
14 sillabe	1	27	26	24	54	13
15 sillabe	0	9	12	8	14	7
16 sillabe	0	1	4	0	4	0
17 sillabe	0	1	1	1	2	0
18 sillabe	0	0	2	0	0	0
Versi composti	111	230	104	158	243	119

L'endecasillabo, come risulta dalla tabella, è non solo il verso più rappresentato all'interno dell'intero *corpus* poetico fortiniano – 1884 occorrenze su 6575, ovvero il 28,65% dei casi –, ma anche il più usato in ogni singola raccolta: esso è presente 175 volte su 676 versi in FDV (25,88%); 659 su 1943 in PE (33,91%); 276 su 871 in UVPS (31,68%); 164 su 937 QM (17,5%); 258 su 1166 in PS (22,12%); 352 su 982 in CS (35,84%). Già da questi dati si possono trarre alcune conclusioni: se è pur vero che l'endecasillabo subisce una flessione notevole, soprattutto in *Questo muro* e in minor parte in *Paesaggio con serpente*, d'altra parte esso risulta essere sempre la prima scelta

in ognuna delle raccolte di Fortini. In altre parole, insomma, si può fin da subito notare come esista, in Fortini, un principio compositivo stabile, alterato di raccolta in raccolta soltanto da un lavoro interno di sottrazione o addizione. Un altro aspetto evidente è che la superiorità dell'endecasillabo, tranne in *Poesia e errore* e *Composita solvantur*, non è mai così schiacciante. Sommando tutti i versi lunghi – di cui ci si occuperà a breve – si riscontra una cifra maggiore – 2091 occorrenze (31,80%), così distribuita: FDV 186 (27,51%) , PE 431 (22,18%), UVPS 350 (40,18%), QM 341 (36,39%), PS 523 (44,85%), CS 260 (26,47%). C'è da argomentare, però, che la superiorità dei versi lunghi sull'endecasillabo dipende dal fatto che si sta mettendo a confronto un'intera categoria di versi rispetto ad uno solo.

I dati della tabella precedente, però, ci dimostrano come in realtà non siano né gli endecasillabi né tantomeno i versi lunghi ad essere i più rappresentativi all'interno dell'opera poetica di Fortini, bensì quelli brevi – al di sotto cioè della misura endecasillabica. Ne sono state contate 2599 occorrenze (39,52%), ripartite in questo modo all'interno delle raccolte 315 in FDV (46,59%), 853 in PE (43,90%), 245 in UVPS (28,12%), 432 in QM (46,10%), 384 PS (32,93%), 370 in CS (37,67%). Come si nota, solo in *Una volta per sempre* e in *Paesaggio con serpente* la tipologia dei versi brevi non è la più rappresentativa, mentre per le restanti essa è la maggioritaria. Come ci si può aspettare da un autore noto per il suo classicismo poetico, il più rappresentato tra i versi brevi è decisamente il settenario<sup>150</sup>, con 941 occorrenze, ovvero il 14,31% del totale e il 36,20% di tutti i versi brevi. Così come l'endecasillabo rimane il centro di attrazione delle unità versali più lunghe (forse escludendo quelle palesemente esametriche, che però, in quanto tali, si ammantano pur sempre di una loro dignità classica), allo stesso modo il settenario è l'unità di riferimento dei versi più brevi. A conferma della notevole preponderanza delle misure versali classiche nelle liriche di Fortini, basti notare come l'insieme di soli settenari ed endecasillabi costituisca il 42,96% dei casi, con 2825 occorrenze. È proprio questa alternanza classica tra endecasillabo e settenario, o tra versi lunghi e versi brevi, ad essere il nucleo solido, da un punto di vista metrico, dell'opera fortiniana; con tutti i richiami alla tradizione italiana, soprattutto quella della canzone (e in *primis* ovviamente quella leopardiana –

---

<sup>150</sup> Così come il doppio settenario è il più usato tra i versi composti.

che è appunto il modello più rilevante di un componimento che voglia esprimere un pensiero in una forma che però trova la sua sussistenza nella propria poeticità). Il fatto che gran parte dell'ispirazione metrica di Fortini parta da questo modello è confermato dalle 17 poesie a perfetta alternanza fra settenari ed endecasillabi, quasi tutte posizionate principalmente nei primi libri: 2 in FDV, 12 in PE e 1 in UVPS (le restanti due si possono leggere in PS).

La tabella riassuntiva dei dati sopra esposti dimostra chiaramente come non ci siano sostanziali discrepanze numeriche nell'utilizzo dei versi lunghi e dei versi brevi. L'endecasillabo, tra queste due misure, agisce come regolatore, con tutta la sua portata classica:

	Totali	Percentuali
Versi brevi	2599	39,52%
Endecasillabi	1884	28,65%
Versi lunghi	2091	31,80%

La distinzione racchiusa nella tabella non sarà comunque il criterio espositivo attraverso il quale si divideranno le successive pagine. Infatti, alcuni versi lunghi e brevi sono stati impiegati, nel sistema poetico italiano, proprio come alternativa legittima all'endecasillabo: il dodecasillabo può essere un endecasillabo ipometro (così come il decasillabo una sua variante ipometra) – tant'è che Mengaldo, in *Questioni metriche novecentesche*, suggeriva la possibilità di leggere il già analizzato «o dèi dell'autunno indulgenti dormenti» (*Agli dèi della mattinata*, QM, v. 7) come un endecasillabo dattilico con anacrusi (1989b, p. 41)<sup>151</sup>; il tredecasillabo, a sua volta, diventa un'alternativa valida proprio all'endecasillabo a partire da Govoni, per poi insediarsi con queste caratteristiche soprattutto in Montale (cfr. MENGALDO 1984 e ID. 1989b, p. 37); il doppio settenario traduce l'alessandrino francese e può alternarsi all'endecasillabo sempre soprattutto in Montale e in Luzi, dove diviene sistematico (cfr. ID. 1989b, pp. 46-47 BRUGNOLO 2016, pp. 131-132 e BENZONI 2009, p. 391). A questo elenco si

<sup>151</sup> Anche se altrove (MENGALDO 2009, p. 74) dichiarava la necessità di distinguere gli endecasillabi crescenti (i dodecasillabi con almeno accento regolare di 4<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup>, o quelli in cui l'eccedenza consiste nella sdrucchiola interna) dai veri e propri dodecasillabi, per i quali vale più un principio di relazione: se un testo è composto da soli dodecasillabi, non si può considerarli endecasillabi ipometri.

aggiungerà il novenario giambico, di cui si è già precedentemente confutata la sua appartenenza *tout-court* ai versi brevi, notando come possa anche essere considerato un endecasillabo senza l'ultimo piede. Esempi di tale utilizzo ibrido del novenario si trovano ad esempio già in Montale (*L'orto, La bufera e altro*, vv. 14-26)<sup>152</sup>:

io non so se il tuo piede (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 attutito, il cieco incubo onde cresco (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 alla morte dal giorno che ti vidi, (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 io non so se il tuo passo che fa pulsar le vene (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 se s'avvicina in questo intrico, (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
 è quello che mi colse un'altra estate (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 prima che una folata (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 radente contro il picco irto del Mesco (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 infrangesse il mio specchio, – (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 io non so se la mano che mi sfiora la spalla (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 è la stessa che un tempo (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
 sulla celesta rispondeva ai gemiti (4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 d'altri nidi, da un fólto ormai bruciato. (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

o nel Pasolini degli anni '50 (*Serata romana, La religione del mio tempo*, vv. 1-7)<sup>153</sup>:

Dove vai per le strade di Roma, (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 sui filobus o i tram in cui la gente (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 ritorna? In fretta, ossesso, come (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)<sup>154</sup>  
 ti aspettasse il lavoro paziente (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 da cui a quest'ora gli altri rincasano? (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 È il primo dopocena, quando il vento (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 sa di calde miserie familiari (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 [...]

Si opta allora per una distinzione dei versi di Fortini in tre categorie: l'area endecasillabica, comprendente tutti gli endecasillabi, alcuni novenari giambici, i decasillabi, i dodecasillabi, i tredecasillabi e gli alessandrini (in totale 268); l'area del settenario, con tutte le misure dalle 8 sillabe in giù; e l'area dei versi lunghi di natura più

<sup>152</sup> MONTALE 1980, p. 243

<sup>153</sup> PASOLINI 2003, p. 921. Lo studio fondamentale dell'endecasillabo pasoliniano (delle *Ceneri* però) si trova in SITI 1972. Sono ancora da studiare comparativamente le uscite stilistiche dei testi fortiniani e pasoliniani soprattutto degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta. Non si dimentichi inoltre che nella *Religione del mio tempo* (pubblicata nel 1961) si trovano due sezioni epigrammatiche (*Umiliato e offeso. Epigrammi* – datata 1958 – e *Nuovi epigrammi* – 1958-1959), composte cioè negli stessi anni in cui Fortini aveva avviato la scrittura dell'*Ospite ingrato* (edito nel 1966, ma i cui primi testi vedono luce a partire dal 1954).

<sup>154</sup> Non è da escludere una lettura tutta con dialefe che porterebbe a un endecasillabo di quinta.

esametrica, ovvero quei versi eccedenti le tredici sillabe o composti. È possibile, comunque, che Fortini pensasse a qualcosa di simile a queste tre macroaree quando proponeva la distinzione dei versi accentuali a 3, a 4 o a 5 accenti forti. In ogni caso, dividendo così i versi riscontrati nell'opera poetica fortiniana, si otterrebbero questi risultati:

	Totale	Percentuale
Area del settenario	2283	34,72%
Area dell'endecasillabo	3418	51,98%
Area dei versi lunghi	915	13,91%

#### 4.2 Area endecasillabica

I versi che si raggruppano all'interno di questa categoria dipendono dall'alta frequenza degli endecasillabi – i più rappresentati – nel corpus poetico fortiniano, e dal loro spessore culturale di verso principe nella poesia italiana. A questi, come si è detto, si aggiungono tutte quelle tipologie versali che già a partire dal primo novecento possono sostituirsi o accompagnarsi all'endecasillabo, senza per questo modificare la metricità del testo. È ovvio che una tale distinzione avrebbe comunque delle zone grigie: ad esempio, è difficile assimilare ogni decasillabo manzoniano all'endecasillabo – e lo stesso valga, all'interno dell'area del settenario, per il novenario soprattutto quello giambico, e quello anfibrachico, che ha uno statuto a sé. Ciononostante, quando si tratta di poesia del Novecento, si deve accettare il fatto che l'imprecisione è costitutiva della «metrica liberata», e di conseguenza promotrice di possibili modelli euristici. Le tre distinzioni, infatti, senza dover ricorrere alla forse troppo imprecisa teoria fortiniana dei versi accentuali, permettono di riconoscere la “regolarità” di alcuni componimenti, come ad esempio *Il bambino che gioca*:

Il bambino smise di giocare (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 e parlò al vecchio come un amico. (3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 Il vecchio lo udiva raccontare (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 come una favola la sua vita. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

Gli si facevano sicure e chiare (4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 cose che mai aveva capite. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

Prima lo prese paura poi calma. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
Il bambino seguiva a parlare. (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

la cui spinta endecasillabica è evidente, pur essendo quest'ultimo minoritario come verso. Allo stesso modo, sarebbe possibile considerare, delle ultime due strofe de *La risposta* (PS), la prima come endecasillabica, la seconda con alternanza tra settenari e endecasillabi:

Contro i suoi che chiedevano perdono (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
gli occhi li ho avuti aperti sempre. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
Le voci non le avevo intese più. (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

Ora chiamano me (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
non miti e non crudeli le voci grigie. (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
Verso il loro mormorio (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
nella sera calma e certa dopo il pianto (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
va questa mia risposta. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

Eccone altri esempi di quello che, con le parole stesse di Fortini, possiamo chiamare il «muoversi intorno all'endecasillabo ma evitarlo» (MB, p. 113). I campioni sono prelevati ognuno da una raccolta differente, a testimonianza dell'uniformità di questa norma compositiva:

*Militari* (FDV, vv. 1-4)  
Ora si esce. Sulle case rovina (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
Giallo un raggio atterrito dall'occidente. (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
La ciminiera leva un allarme ardente (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
Di faville dal cielo della notte vicina. (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

*A Boris Pasternak* (PE, vv. 13-16)  
la deucaville, la lanterna sul ghiaccio (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
– stretto gennaio sotto la terra – (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
i rami che non parlano, il teso e dolce laccio (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
che qui ti tiene alla sua guerra. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

*L'edera* (UVPS, vv. 1-8)  
Molti anni fa, quando non eravamo (1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
ancora marito e moglie, in un pomeriggio (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
di marzo o aprile, lungo le rive di un lago, (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
un poco scherzando, un poco sul serio, colsi (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
al piede di un abete un breve ramo di edera, (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
simbolo di fedeltà dei sentimenti, (1<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
per ricordo di quella passeggiata tranquilla (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
ultima di un età della nostra vita. (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)

*Gli ospiti* (QM, vv. 11-15)

Come distribuiscono le loro masserizie, (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
come spartiscono il loro bene, come (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
fra poco mangeranno la nostra verità! (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
Di noi spiriti curiosi in ascolto (2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
prima del sonno parleranno. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

*I lampi della magnolia* (PS, vv. 1-8)

Vorrei che i vostri occhi potessero vedere (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
questo cielo sereno che si è aperto, (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
la calma delle tegole, la dedizione (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
del rivo d'acqua che si scalda. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

La parola è questa: esiste la primavera, (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
la perfezione congiunta all'imperfetto. (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
Il fianco della barca asciutta bene (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
l'olio della vernice, il ragno trota. (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

*A un critico* (CS)

Del mio prossimo gelo allegro araldo (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
già freddi proclamavi i versi miei? (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

Lo so e da quanto! Ma tu no. Tu sei (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
da poco estinto, ancora caldo. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

Con questa tipologia di composizione, Fortini accoglie nella propria opera tutte quelle misure versali che si richiamano sì alla tradizione, ma a quella del Novecento. È quella specie, insomma, di classicismo moderno che è, certamente, una delle vesti dell'opera poetica fortiniana. Non si può, insomma, parlare di antinovecentismo nella metrica di Fortini; non almeno nel modo con cui lo si farebbe per un Saba, il cui rigore formale è decisamente opposto a tutto un filone maggioritario del Novecento.. Ma l'accettazione di Fortini di una tessitura metrica spiccatamente moderna e novecentesca deriva soprattutto dal fatto che essa, già agli esordi di *Foglio di via*, fosse oramai diventata istituzionale. Quando Fortini, nella prefazione del '67 alla sua prima raccolta, descrive i due componimenti intitolati *Varsavia* «come traduzioni da un inesistente originale polacco», parlando proprio di «stile da traduzione» (P67, p. 65), è più probabile che, da un punto di vista puramente compositivo, per «traduzione» egli intendesse un'allusione a un ipotesto metricamente perfetto, dotato di soli versi classici e di un corretto schema rimico, a un originale cioè non riadattabile se non con misure versali tendenti all'endecasillabo e con lo scheletro della quartina. Fortini, esponendo in

*Metrica e libertà* il concetto della «"cavità" dell'endecasillabo e del sonetto» (SE, p. 789), intendeva sottolineare il valore centripeto di queste due istituzioni classiche, le quali attraggono – anche solo attraverso (come è il caso della sotto citata *Varsavia 1939*) «secolari convinzioni grafiche» – misure che di per sé non sono puramente endecasillabi:

*Varsavia 1939* (FDV, vv. 5-8)

Noi non crediamo più ai dolori alle gioie (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

Ch'erano solo nostre ed erano sterili (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)

La nostra vita è in mano dei fratelli (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

E la speranza in chi possiamo amare. (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

In questo modo, quindi, si creano due “livelli” metrici: il primo, già analizzato, è l'utilizzo legittimo di misure versali e strofiche pluri-attestate nel Novecento; il secondo, per l'appunto, è lo spettro delle forme classiche della tradizione che agiscono *in absentia*. È per questo, quindi, che il manierismo di Fortini diventa un elemento fondante di tutta la sua produzione poetica, un contrafforte che rende più esplicito il ruolo del classicismo novecentesco. Emblematiche, sotto questo punto di vista, sono i due testi lunghi di *Poesia e errore* e *Una volta per sempre*, ovvero *Al di là della speranza* e *La poesia delle rose*. La prima, in cui primeggiano gli endecasillabi veri e propri (si contano inoltre un trisillabo nella quinta strofa; un settenario a chiusa della prima strofa e due nella quarta, intrecciati con gli endecasillabi; e due dodecasillabi nella prima strofa della sezione V), è composta da strofe variamente rimate e di diversa lunghezza (all'inizio di cinque, ma in seguito sempre di sei versi), ma rette da un principio da canzonetta: la rima tronca finale interstrofica (eccezion fatta per la quarta e la quinta strofa):

Non ti dico speranza. Ma è speranza.  
Questa parola che ti porgo è niente,  
ti sperde il giorno e me con essa. E niente  
ci consola di essere sostanza  
delle cose sperate. In queste lente  
sere di fumo e calce la città

che mi porta s'intorbida nei viali  
sui battistrada di autotreni, muore

fra ponti di bitume, fari, scorie.  
Qui sarò stato io vivo; e ai generali  
destini che mi struggono, l'errore  
che fu mio, e il mio vero, resterà.

Come si può notare, la misura endecasillabica qui attrae anche versi in cui bisogna impiegare una scansione adattiva e non coerente, se non secondo il principio che questi versi sono tutti endecasillabi (nelle precedenti strofe non si registrano infatti grossi problemi di computo sillabico). Si è costretti, quindi, alla diafe in «ci consola di essere sostanza» (mentre è già più lecita quella all'ultimo verso citato), così come invece ci si deve affidare a sinalefi più spinte come in «Qui sarà stato io vivo; e ai generali». In più, è necessario leggere bisillabo «viali», come non dovrebbe essere in un autore di origine toscana. Questi ultimi versi, insomma, più che la sostanza, dell'endecasillabo hanno l'impronta, dovuta da una doppia spinta: la prima, per l'appunto, è lo statuto dell'endecasillabo; la seconda, invece, è più contestuale, in quanto il testo è composto prevalentemente da soli endecasillabi. Ancor più interessante è, come già accennato, la struttura strofica dei versi citati: ABBABC<sub>t</sub> DEEDEC<sub>t</sub>, dove le prime due B sono equivoche (per diversa funzione grammaticale, predicato la prima e soggetto la seconda), la seconda E è imperfetta all'atona (*scorie*) e la C è tronca, come la tradizione della canzonetta vuole<sup>155</sup>. *Al di là della speranza* – che è, va ricordato, una risposta alla *Polemica in versi* pasoliniana – è già, quindi, più manieristica che classica, con il suo confluire di diversi registri: l'endecasillabo, seppur mobile, come forza incisiva del dettato; la forma canzonettistica come abbassamento di tono o vero e proprio straniamento; la sferzata polemica – si parla infatti a un *tu*, che può diventare apologia dell'*io*, sempre sotto un'ottica culturale e poetica<sup>156</sup>. *La poesie delle rose*, invece, presenta una strutturazione versale pienamente novecentesca (I, vv. 1-8):

155 Si segnala che *Un'altra allegoria*, in *Questo muro*, presenta anch'essa una tronca finale interstrofica, in due quartine che per il resto non presentano schema rimico

156 Le componenti autobiografiche diventano più che altro autocitazionismo (come già si era visto in «*Se volessi un'altra volta...*»). Fortini sta difendendo la sua biografia in quanto sua poetica, in quanto quest'ultima ha già rivestito la vita del poeta. Per questo allora si possono citare i «*generali / destini*» (cfr. in *Poesia e errore* la sezione *I destini generali*, con testo omonimo) e l'errore (che dà il titolo al libro) «che fu mio, e il mio vero». Questa è comunque una tecnica che Fortini ha mutuato da Saba, e dall'uso letterario che l'autore triestino fece della propria biografia in quanto *Canzoniere*. Cfr. ad esempio «*la Serena cantai Disperazione*», v. 11 del 13esimo sonetto dell'*Autobiografia*; e anche la solenne dichiarazione del quartultimo e terzultimo verso della *Visita*, in cui il nesso tra verità e lirica diventa più saldo «*Ho in cuore di una vita il canto, / dove il sangue fu sangue il pianto pianto*». (SABA 1965 pp. 255 e 503).

Rose, rose di polvere, quanta durezza (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
 nei ceppi a notte, rose arcuate (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
 di spine quali tendini robusti (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 e i muscoli disseccati della ragazza (2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
 che nell'auto seta manovra e cuoio (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 ma molle se un abbagliante la sbatte ma maculata (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 lungo la gola come le rose contuse (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)  
 nel lavorio di mezzanotte e ortiche. (4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

Tra i versi impiegati possiamo distinguere, come i più emblematici: il tredecasillabo iniziale, che nasconde un perfetto endecasillabo riducendo la *geminatio* iniziale («rose di polvere, quanta durezza»); il novenario giambico seguente, che potrebbe essere letto con doppia diafece come un endecasillabo dall'accentazione irregolare; e il doppio ottonario, verso lungo e eccedente l'area endecasillabica, ma che nasconde un endecasillabo sbagliato (2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>) espungendo la seconda ripetizione anaforica (*ma... | ma...*); e un altro tredecasillabo, il penultimo, anch'esso normalizzabile espungendone la testa («la gola come le rose contuse»). È questa insomma una strofa instabile, ma con un suo principio di regolarità ben chiaro, non riscontrabile in quello fortiniano del verso accentuale, bensì nella variazione tutta novecentesca dell'endecasillabo in forme oramai equipollenti. La disposizione strofica del poemetto, poi, non si discosta molto da questo panorama: per quanto sia difficile rintracciare una regolarità in sede di rima – anzi, nel passaggio citato è forse ipotizzabile la sola consonanza *durezza:ragazza* –, si noti come tutte le misure strofiche siano di 8 versi ciascuna, e in linea di massima come ogni sezione segua un principio ternario (tre strofe la prima parte, come la seconda, la terza e la quarta; solo due in *Poesie delle rose*, 5, aggiustata dall'unica strofa presente nella sesta sezione; tre strofe in *Poesia delle rose*, 7; e solo una, che però è significativamente la conclusiva, nell'*Ultima sulle rose*).

Si potrebbe essere tentati, prendendo a confronto *Al di là della speranza* e *La poesia delle rose*, di parlare di evoluzione metrica, soprattutto se si dovesse prendere *Questo muro* come raccolta conclusiva di una ricerca poetica. Per Fortini, però, è così solo in parte. Come si è visto, entrambi i due componimenti in breve analizzati sono decisamente manieristici (per di più, il secondo, con forti spinte espressionistiche)<sup>157</sup>, tanto per l'appunto da far sospettare che essi siano solo due casi polarizzati di un unico

---

<sup>157</sup> Per un'analisi di questi fenomeni cfr. PASSANNANTI 2004ab.

intento compositivo. Per di più, si tenga presente che Fortini molto spesso non è solo allusivo ma anche concreto nel suo classicismo metrico, ed è quindi questo che al momento è più importante studiare, cominciando proprio dai testi solamente endecasillabici. Un primo dato utile da tenere a mente è il fatto che in tutte le raccolte poetiche fortiniane si ritrovano 29 liriche di soli perfetti endecasillabi (sono quindi esclusi da questa lista tutti gli altri versi di area endecasillabica – tranne i casi, che verranno segnalati, in cui sono davvero in minoranza – così come gli endecasillabi “sbagliati”). In ordine:

- a) *Vice veris* (14 versi), *Per una cintura perduta nel bosco* (10) e *Saggezza* (16) in FDV, per un totale di 40 versi (il 5,9% del totale e il 22,85% dei soli endecasillabi). A questo elenco si può aggiungere «*E questo è il sonno...*» (7 endecasillabi e un dodecasillabo anfibrachico).
- b) *Al poco lume* (4 versi), *Sestina a Firenze* (39), *Via Santa Maria* (15), *Falso sonetto* (14), *Misereor* (9), *Cisalpina* (10) e *Agli amici* (15) in PE, per un totale di 106 versi (il 5,45% del totale e il 16,08% dei soli endecasillabi). A questo elenco può essere aggiunta *British Vampyre, Hampstead* (9 versi, 8 endecasillabi e un dodecasillabo anfibrachico).
- c) *Un'altra attesa* (18 versi) e *Pronomi* (6) in UVPS, per un totale di 24 versi (il 2,75% del totale e l'8,69% dei soli endecasillabi). A questo elenco va aggiunta *Non posso* (25 versi, 24 endecasillabi e un tredecasillabo).
- d) Nessun componimento con soli perfetti endecasillabi in QM, che però comprende due testi che possono essere inseriti in questo elenco, ovvero *Ancora la posizione* (21 versi, 19 endecasillabi e due dodecasillabi) e *L'erba e l'animale* (36 versi, 35 endecasillabi e un dodecasillabo), per un totale di 54 versi (il 5,73% del totale e il 32,92% degli endecasillabi)
- e) *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto* (14 versi), *Al pensiero della morte e dell'inferno* (14), *Da Shakespeare* (16), *Sonetto del ragno* (14 versi) e *Traducendo Milton* (9 versi), per un totale di 67 versi (il 5,74% e il 25,96% dei soli endecasillabi)
- f) *Per J.-Ch.V., dopo una lite* (7 versi), *Gli imperatori* (14), *Aprile torna...* (14), *E*

*tièntele per sante...* (11) in CS, per un totale di 46 versi (il 4,68% del totale e il 13,06 dei soli endecasillabi). A questo elenco possono essere aggiunte *L'incontro* (32 versi, 31 endecasillabi e un decasillabo) e *Ausgrenzung* (47 versi, 46 endecasillabi, un dodecasillabo)

Innanzitutto, bisogna rilevare come molti dei componimenti elencati presentino una forma metrica classica. Si segnalano infatti gli endecasillabi sciolti di *Traducendo Milton*<sup>158</sup>, contando anche quelli della loro versione ibridata di *Vice veris*<sup>159</sup>. Un altro caso limite è *Al poco lume*, dove non sono presenti rime (forse l'assonanza *croce:cuore*), ma i cui quattro versi possono più richiamare la quartina irrelata e *esparsa*. Anche, a ben vedere, *Misereor*, *Un'altra attesa* e *Non posso* risultano essere *coblas esparsas*, soprattutto l'ultima, che è forse quella che più si avvicina alla strofa della canzone classica:

Non posso né distruggere né ridere né incidere figura o cosa. Aste sopra i tetti, crociate e nere in queste mattinate e le donne che a una a una aprono le persiane sulla corte,	5
si pettinano, strusciano ciabatte, battono disperatamente forte tappeti a schianti regolari e scatti. Non posso né odiare né indicare. Non ha senso per noi ora fissare	10

158 Anche se la definizione potrebbe essere dubbia: si segnalano infatti le assonanze tra il v. 1 e 2 *grandi:bianchi* e tra il 5 e il 9 *guaine:cime*. In un contesto pienamente novecentesco, questo basterebbe a considerarle rime piene; nella tradizione dell'endecasillabo sciolto, l'assonanza è tollerata. È probabile, insomma, che il testo metricamente si muova all'interno di queste due unità interpretative. È anche quello che già accadeva in *Foglio di via* con *Vice veris* (cfr. nota successiva).

159 Per il titolo cfr. Orazio, *Odi* I, 4, v. 1: «Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni». Mengaldo, a proposito di questo componimento, non parla di endecasillabi sciolti, ma di un sonetto che «conserva sol i costituenti basici, esterni, quasi irriconoscibili: quattordici versi, ed endecasillabi, ma compattati senza spazi bianchi e con rime tutt'altro che sistematiche» (MENGALDO 1996a, p. 274). Ciò che fa propendere, invece, verso il modello dell'endecasillabo sciolto è sostanzialmente l'impasto leopardiano del componimento, del Leopardi dell'*Infinito*. L'attacco di *Vice veris* presenta un avverbio temporale preposto, ma di segno diverso: «*Mai una primavera come questa*», di cui si può notare anche il deittico a fine verso (senza *enjambement* però). Altri deittici di gusto leopardiano si trovano al v.3 (ma si citano anche i due successivi, palesemente dialoganti col testo leopardiano): «*Da molto tempo a me promesso questo / Dove tutto il mio sguardo si fa eguale / Ai miei confini, riposando*»; e ai vv. 10-12 (anche qui però si citano inoltre i due versi precedenti, per il paragone tra le stagioni morte e «la presente e viva»: «*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*». In conclusione, si noti anche quel «*sempre cara*» al v. 13.

quella donna già stanca che spolvera in pace i suoi mobili e allaccia la cartella al suo bambino che si avvia e lo bacia. E come in lei tutti i destini abbagliano, tutti in un solo precisi e feroci!	15
Non posso nulla. Lasciano le croci a matita sui margini del libri i miei simili. Scherno è lo schernire, morte il morire, degna d'ira l'ira, e il solo mutamento è questo verso	20
che va e viene, ripete, in sé diverso ed eguale, monotono, cadenze immotivate, grigie danze, assenze secolari ma rode di pietà la pietra della morta realtà.	25

Il componimento può essere diviso in tre parti, entrambe scandite dalla ripetizione anaforica «Non posso» (v. 1, «Non posso né distruggere né ridere»; v. 9, «Non posso né odiare né indicare»), che poi verrà assolutizzata al v. 16 («Non posso nulla»). Le prime due sezioni sono di misura quasi uguale: la prima si dispone in otto versi, con schema rimico – contando le assonanze – di *ABBPCDCD*; e la seconda in sette versi, con schema *EEFPFSG*. Già solo da questo dall'analisi delle prime due sezioni si può quindi debolmente appellarsi alla divisione in piedi della fronte. La terza parte è quella più lunga, con dieci versi e schema *GHHHILLMM*, ed è proprio qui che l'incastro delle rime richiama esplicitamente la strofa classica della canzone. Per l'appunto, la rima baciata *feroci:croci* è tra due periodi divisi e congiunge l'ultima sezione del testo con il blocco iniziale: essa quindi si costituisce come la *concatenatio* tra fronte e sirma, così come l'ultima baciata risulta essere la *combinatio*<sup>160</sup>.

Non mancano ovviamente composizioni isostrofiche, tra cui si possono distinguere quelle con rima regolare, ovvero *Saggezza* (quartina a rima alternata) e *l'Incontro* (ottave perfettamente rimate), da quelle non rimate, cioè *Pronomi* (terzina)<sup>161</sup> e *Agli amici* (pentastica). Come è risaputo, tra queste spicca per il suo rigoroso iper-manierismo la *Sestina a Firenze*<sup>162</sup>. All'elenco poi si aggiungono *Ancora la posizione*

160 Per quanto essa sia preceduta, però, da altre due serie di bacciate.

161 In cui, al posto della rima, sono proprio i pronomi singolari e plurali, posti sempre in maiuscolo a inizio di ogni verso (per sottolineare l'allusione all'acrostico), a fornire una struttura regolare (MENGALDO 1996a, p. 281)

162 Per la sua ossequiosa ripresa della sestina dantesca (parole rima *erba* e *pietre* in Fortini, *erba* e *pietra* in *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*) e di quelle petrarchesche (*fiore* in Fortini, *fiori* in *RVF CCXXXIX*; e *terra* come in *RVF XXII*); per l'utilizzo solo di sostantivi nelle parole rima, proprio

(eptastica), *L'erba e l'animale* (enneastica). Di queste ultime due poesie si segnala, innanzitutto, un principio che verrà esplorato più approfonditamente in seguito, ovvero la loro contiguità (esse sono il quarto e il quinto componimento di *Questo muro*). In più, le due liriche sono il primo caso, nella raccolta, della «vecchia tecnica della canzone (*coblas capcaudadas*) ma forse meglio allusione obliqua, puramente segnaletica, della sestina» (MENGALDO 1996b p. 936). Ecco, per chiarezza, gli esempi dal primo testo:

*Ancora la posizione* (vv. 7-8, 14-15)  
[...]  
che cuoce un colore marrone sui tetti.

L'ossido lede le antenne sui tetti  
[...]  
So quel che aspetto e di quello ho riposo.

Questo tempo dell'anno è il mio riposo

Questo modo di intrecciare le strofe può ovviamente anche strutturarsi in *capfinidas*, come è il caso di *intorno* in *L'erba e l'animale*:

*L'erba e l'animale* (vv. 9-10, 18-19, 27-28)  
[...]  
Allora guardo nell'aria che è intorno.

Nulla che vedo d'intorno mi parla.  
[...]  
probabilmente muovono alla notte.

Cadono dentro il covo della notte  
[...]  
in forma d'animale sulla riva.

Foca o medusa o sirena o serpente<sup>163</sup>

Mengaldo ravvisa questa tecnica compositiva in *Difficoltà del colorificio*, *Sequenza catara*, *Dalla Collina*, *Il registratore*, *Il falso vecchio IV*. A questi ci sono forse da aggiungere la *capfinida* tra la prima e la seconda sezione di *Per tre momenti* (vv. 10-11

---

come vuole la tradizione medievale; e per il rigoroso conseguirsi della *retrogradatio cruciata*, violata solo nell'ultima stanza, cfr. Mengaldo 1996a, pp. 273-274 e LAVEZZI 2008, p. 186

163 Qui il principio, per *variatio*, muta e la ripetizione si cancella dal significante e diventa quasi più un'anadiplosi che si dispiega per iponimi.

«l'erba che fino a sera annuisce al vento? // Ma l'erba che fino a sera annuisce al vento») o nelle prime tre strofe del *Collage per i miei cinquant'anni* (vv. 6-7, 12-13, «je me rappelle. // Je me rappelle en particulier comment» e «qui barraient la route. // Ils barraient la route»), *capfinida* che a volte può innervarsi semplicemente in un aggettivo (*In memoria I*, v. 4-5 «parlare delle ultime cose, madre mia. // Nelle ultime ore») o in rima, come in *Un'altra allegoria* (vv. 4-5 «È questo l'addio, verità? // Ah, ma sul punto ormai di consolarti») o in versi totalmente stranianti come *In memoria III*<sup>164</sup> dove, nella descrizione del contorcersi di una mantide schiacciata, con una tecnica di montaggio cinematografica si passa dalle viscere dell'insetto alle sue mandibole ancora frementi (vv. 3-5): «Dal ventre una frittata di seme / una chiazza di pasti consumati // Le mandibole mordevano». Come si evince da questo *excursus*, seppur *Questo muro* presenti caratteristiche più moderne, soprattutto nei riguardi di una disposizione classica o per lo meno rigida delle strofe, è possibile riscontrare nella raccolta alcuni fenomeni di *ordo artificialis* ancor più stranianti in quanto mettono in combustione l'ipermodernità con stilemi soprattutto medievali<sup>165</sup>. In aggiunta, ciò che a favore di questa analisi preme sottolineare è la sorta di principio gerarchico che sta alla base del procedimento: i primi casi di questa tecnica compositiva si riscontrano nei due componimenti (*Ancora la posizione* e *L'erba e l'animale*) più chiusi metricamente per uso di versi (sostanzialmente endecasillabi, con qualche impercettibile variante) e di strutture strofiche (impera l'isostrofismo numerico). È come se, quindi, la forma più compatta e chiusa potesse diluirsi anche in componimenti più liberi, che però sempre indicano e richiamo il loro modello più rigoroso.

Nell'elenco si possono anche trovare alcune forme di anisostrofismo per lunghezza e rime (sempre molto deboli): è il caso di *Via Santa Maria* (8+7, con qualche assonanza) e *Cisalpina* (4+6, mai rimata). Meritano più attenzione, invece, quei componimenti che possono alludere alla forma trecentesca del madrigale (come già capitava con «*Se volessi un'altra volta...*»): è il caso di «*E questo è il sonno...*» (una quartina e una coppia

164 A proposito di questo componimento scrive Zinato (1994, p. 22): «Il campo semantico del “vero”, di cui è un emblema un termine-chiave fortiniano, la nozione di “adempimento” o “inveramento”, è riconquistata dai messaggeri animali solo nell'atto del nudo e cruento smembramento, nel cuore stesso della ripugnanza stomachevole».

165 Mengaldo (1996b, p. 937) giunge inoltre, per analizzare *Il registratore* e la quarta lirica del *Falso vecchio*, ad utilizzare la figura del «lascia e prendi», ovvero il *leixapren* delle *cantigas* galeghe medievali.

di distici), dove a insospettire è più che altro la struttura rimica, che sfocia nel distico baciato finale: dopo i primi tre versi irrelati della quartina<sup>166</sup>, si ritrova uno schema A AB BB, dove la prima B è un'imperfetta all'atona (*vento:sorgente:niente*). È invece un perfetto madrigale trecentesco, ammettendo l'equipollenza novecentesca delle rime imperfette con quelle vere e proprie, *Per J.Ch. V., dopo una lite*, composto due terzine e un verso finale con schema ABA BCB C.

Non può mancare, in questo *excursus*, il sonetto. È forse opportuno, però, per sgombrare il campo, cominciare con una forma in sé sottilmente allusiva del metro, quella cioè di *Una cintura perduta nel bosco*, che si presenta senza una struttura rimica consistente, ma stroficamente impaginata in una quartina e due terzine, come cioè una specie di sonetto acefalo<sup>167</sup>. A seguire, troviamo i sonetti manieristici – della maniera del Novecento – per l'appunto del *Falso sonetto*<sup>168</sup>, di *Per l'ultimo dell'anno 1975*<sup>169</sup>, *Al*

166 Anche se si può segnalare la rima al mezzo *inesistente*, che rimerà proprio col distico finale *sorgente:niente*.

167 Un altro riscontro novecentesco si ritrova in *Asilo* di Giudici, che non presenta regolari endecasillabi ma uno schema rimico più sonettistico (cfr. ZUCCO 1993, p. 180); mentre un controesempio rovesciato nelle liriche di Fortini può essere invece *I lampi della magnolia* (PS) – di cui si è già discusso l'impasto endecasillabico –, la quale si presenta piuttosto come un sonetto apocopato, con due quartine e una terzina.

168 Per lo schema rimico di questo sonetto cfr. MENGALDO 1996a, p. 275. La «falsità» del sonetto non è comunque attribuibile solamente alla metrica imperfetta (cioè alle rime), ma anche a tutta la concezione fortiniana di un «falso» formale [che], per negazione di negazione [cit. da *American Renaissance*, PE v. 13], custodisce una «debole» ma «tenace» possibilità di verità» (COLUSSI 2006, p. 98). In aggiunta, come già Mengaldo e Colussi segnalano, un altro sonetto si trova nell'omonimo in *Foglio di via*. Questo non è stato inserito nell'elenco perché appartiene alla categoria, pienamente novecentesca, dei versi di area endecasillabica: nel testo si contano, oltre agli endecasillabi, quattro alessandrini, due dodecasillabi, e un esametro barbaro (settenario più ottonario con chiusa dattilica). Un altro sonetto con schema rimico non ortodosso APPA SBCP BPB PSP (ove l'unica rima piena è la B di *sbagliavo:guardavo*, in serie *credevo*, mentre tutte le altre sono imperfette alla tonica) è *Considero errore*, questa volta a misure decisamente eccedenti l'endecasillabo (i versi più brevi sono due dedecasillabi), ma molto spesso barbari (settenario più novenario giambico il v. 2 e 9, settenario più ottonario con coda dattilica il v. 11, settenario più decasillabo manzoniano il v. 3, doppio novenario di 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> il v. 8 e in conclusione il una unità di 14 sillabe dattiliche il verso conclusivo). La mobilissima struttura rimica di questi esempi non inficia in nessun modo il loro essere sonetti. È Fortini stesso ad autorizzare questa interpretazione, sempre in *Metrica e libertà*: «Basta, ad esempio, che versi o anche solo frammenti di righe, si raggruppino a simulare le due quartine e le due terzine perché lo "spettro" del sonetto si sovrapponga alla pagina» (SE, pp. 789-90n).

169 Di cui, oltre alla rima astuta (MENGALDO 1996a, p. 276) *E non:Sion*, si segnalano lo schema misto delle quartine (ABBA BABA), già del Saba «militare» (cfr. GIRARDI 1987, p. 30), e l'asimmetria delle terzine CDE CED (come accade già nella *Prova di sonetto* bertolucciana, secondo la segnalazione di GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010, p. 149). Occorre forse ricordare che Zanzotto per primo dedica un sonetto a Fortini. Si sta parlando della *Postilla* all'*Ipersonetto* del *Galateo in bosco*. Il sonetto zanzottiano, che forse occorre citare per intero, rimanda quasi esplicitamente a quello *falso* fortiniano: «Somma di sommi d'irrealtà, paese / che a zero smotta e pur genera a vista / vermi mutanti in dèi, così che acquista / nel suo perdersi, e inventa e inforca imprese // vanno da falso a falso tue contese, / ma in sì variata ed infinita lista / che quanto in falso qui s'intigna e intrista / là col vero via

*pensiero della morte e dell'inferno*<sup>170</sup>, del *Sonetto del ragno*<sup>171</sup>, de *Gli imperatori*<sup>172</sup> e di *Aprile torna*<sup>173</sup>. Il sonetto può anche tornare nella sua variante elisabettiana (seppur con qualche significativa modifica) – per l'appunto in *Da Shakespeare*:

Quello che vedi è sempre stato? E nulla  
 – ti hanno detto da sempre – al mondo è nuovo?  
 Dunque perché, parole altrui, vi provo  
 se già fu vecchia un tempo la fanciulla,  
 se rinacque la bestia nata in covo, 5  
 se in pianto è morto chi ora piange in culla?  
 Vo incontro al mostro goffo che ci annulla  
 e già calpesta il suolo; e un verso muovo  
 non perché eroe ma perché non ho scampo  
 né arma oltre a questa che è di secca ruggine... 10  
 Ha in sé qualche allegria, la fede triste.  
 E chi sa non sia dato in questo campo  
 di stoppie, amico, anche a te che ora fuggi,  
 animo di rivolgersi e resistere?  
 Noi ricordiamo che fu dato ancora 15  
 ad altri. E quel ricordo ci innamora.

Come segnala Gendusa (2014, p. 115-116)<sup>174</sup>, la lirica trova il suo ipotesto nel *Sonnet* 59<sup>175</sup>, ma allude anche, seppur in piena autonomia, al «tema centrale dei *Sonnets*», quello cioè della «facoltà propria al carisma poetico di preservare dall'azione del *Tempus edax* il dedicatario come l'autore di versi». La ripresa, però, del sonetto elisabettiano come schema metrico deriva senza troppi dubbi dalle traduzioni – più di quelle ungarettiane – montaliane dei *Sonnets*, soprattutto avvertibili nell'*enjambement*

---

guizza a nozze e intese. // Falso pur io, clone di tanto falso, / od aborto, e peggiore in ciò del padre, / accalco detti in fatto ovver misfatto: / così ancora di te mi sono avvalso, / di te sonetto, righe infami e ladre – / mandali in cui di frusto in frusto accatto» (ZANZOTTO 1999, p. 608). Zanzotto, inoltre, aveva già precedentemente dedicato a Fortini la lirica conclusiva di *La beltà, E la madre-norma*.

170 Che del sonetto ha l'isosillabismo, la partizione in strofe e l'ipotesto gongoriano, mentre deboli risultano le rime APBB ACCA PPD PPD.

171 Ancora con quartine sabiane ABBA BAAB e terzine asimmetriche CDE DCE.

172 ABBA BAAB CDE ECD

173 Con quattro rime nelle quartine ABBA CDDC e terzine CDE EDC.

174 Con cui non si concorda, però, nei limiti della lettura metrica: egli infatti considera «eroe» un trisillabo con ristretto con sineresi, quando in realtà è prassi considerare i nessi vocalici discendenti a fine parola monosillabici nel verso e bisillabici a fine verso (e per completezza si cita *Gerusalemme liberata*, VII, 37, 1 «Il magnanimo eroe fra tanto appresta»); e allo stesso modo ritiene ipertrofiche le sinalefi ai v. 10 e 13, che tali non sono, soprattutto da Petrarca in su.

175 Forse solo nella prima quartina: «If there be nothing new, but that which is / Hath been before, how are our brains beguiled, / Which, lab'ring for invention, bear amiss / The second burthen of a former child!» (SHAKESPEARE 1977, p. 52).

del distico finale (di prassi riepilogativo ma che allo stesso tempo si pone come ulteriore slancio delle tensioni contenute nelle quartine), come avviene per l'appunto nelle versioni di Montale dei sonetti XXII e XXXIII (nel *Quaderno di traduzioni*) ma non nell'originale shakesperiano<sup>176</sup>. Ovviamente, non sono assolutamente da escludere anche le incursioni di questo metro nella *Bufera* (*Nel sonno, Gli orecchini, La frangia dei capelli, Il ventaglio*)<sup>177</sup>. Le tracce montaliane comunque non si concludono qui: la rima ipermetra tra i versi 10 e 13, *ruggine:fuggi*, è decisamente mutuata dall'ultima quartina del testo liminare degli *Ossi*: «Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l'ho pregato, – ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...»<sup>178</sup>; probabilmente, anche il sintagma al v. 11, «la fede triste», risente della montaliana «fede feroce» che si legge in *Dora Markus* (MONTALE 1980, pp. 5 e 126). Il sonetto elisabettiano di Fortini presenta quindi caratteristiche ancor più di maniera, segnalate non solo dall'ascendenza montaliana e forse anche da quella caproniana – il sonetto è monoblocco sì come quelli elisabettiani, ma anche come quelli dell'*Anniversario* o del *Passaggio d'Enea* – altresì per la forma ibridata con il modello classico del sonetto italiano. La variante elisabettiana prevede infatti, al posto delle due quartine e delle due terzine, tre terzine con distico baciato; il testo di Fortini riporta invece la forma intera del sonetto italiano con in aggiunta il distico baciato elisabettiano, e lo schema metrico risulta essere ABBA BAAB CDE CDE FF. Anzi, per di più, *Da Shakespeare* è l'unico esemplare di sonetto classico, per rigidità dello schema rimico e delle rime; e può permettersi di rappresentare perfettamente il sonetto petrarchesco proprio perché lo ibrida con quello elisabettiano. A questo punto nasce una doppia allusività, che porterebbe a un cortocircuito interpretativo e comunicativo se non

---

176 Cfr. il *Sonetto XXII*, vv. 13-14: «Spento il mio cuore, invano il tuo riprendere / vorresti: chi l'ha avuto non lo rende», con l'originale: «Presume not on thy heart when mine is slain; / Thou gav'st me thine, not to give back again»; e il *Sonetto XXXIII*, vv. 13-14: «Pur ne ho sdegno: bene può un terrestre / sole abbuiarsi, se è così il celeste» con: «Yet him for this my love no whit disdaineth: / Suns of the world may stain when heav'n's sun staineth» (MONTALE 1980, pp. 712-13, SHAKESPEARE 1977, pp. 23 e 31).

177 Cfr. BOZZOLA 2006, pp. 49-50 e MENGALDO 1995, p. 635.

178 Mengaldo (1996a, p. 276) è più dubbioso sulla paternità montaliana della rima, ma a ben vedere la citazione è funzionale proprio perché nel testo viene stravolta: la fuga è vista in questo caso come limitante e non salvifica, in quanto le vere possibilità sono date dalle costrizioni a cui è ridotta l'esistenza umana (il «campo / di stoppie» che rappresenta anche la forma arida del sonetto. In questo «reliquiario», come lo chiamava Montale, la ruggine non è più solamente una costrizione da sopportare passivamente, ma diventa un'«arma».

intervenisse l'effetto calmierante dei perfetti endecasillabi.

Come si può notare, non c'è davvero un percorso evolutivo nell'emancipazione di alcune forme classiche di dettato metrico, ed è anzi la raccolta centrale e probabilmente più rappresentativa di Fortini, ovvero *Questo muro*, a rappresentare un'anomalia. Inoltre, a parte *Foglio di via* e *Paesaggio con serpente*, non si ritrova nemmeno un fenomeno di “ghettizzazione” dell'endecasillabo, il quale non è confinato solamente in componimenti puramente di maniera. Ciò lo si può evincere dalla lista di poesie senza endecasillabi:

- a) 9 poesie in FDV (41 componimenti, quindi il 21,95%), ovvero *Valdossola*, *Canto degli ultimi partigiani*, *Manifesti*, *Sapessi*, *La tempesta*, *Rivolta agraria*, *Vai diritto sulla via*, *La sera si fa sera* e *Canzone per bambina*.
- b) 19 poesie in PE (103 componimenti, quindi il 18,44%), ovvero *Quella era la montagna*, *Quel giovane tedesco*, *Da poco mi sono*<sup>179</sup>, *L'officina*, *Il tarlo*, *Dico a te*, *Poesia di Natale*<sup>180</sup>, *Giardino allagato*, *Guarda questa rena*, *Le domeniche*, *Domenica delle palme*, *Ai poeti giovani*, *Quand le rossinhol*, *Decennale*, *Senza mediazione*<sup>181</sup>, *A Milano i tetti*, *Aprile italiano*, *La forme d'une ville*, *Qui libri*<sup>182</sup>.
- c) 10 poesie in UVPS (55 componimenti, quindi il 18,18%), ovvero *Ringraziamenti di Santo Stefano*, *Aprile 1961*, *La storia inganna*, *Una veduta*, *Un peschereccio di Rostock si chiama Bertolt Brecht*<sup>183</sup>.
- d) 25 poesie in QM (62 componimenti, quindi il 40,32%), ovvero *La linea del fuoco*, *La posizione*, *Sequenza catara*, *Questo non è un grido di vittoria*<sup>184</sup>, *Dopo*

---

179 In questo testo ci sono 4 decasillabi che con dialefe si potrebbero leggere come endecasillabi (v. 5 «Cosi tra sapere e non sapere», vv. 15-16 «Dov'era vento è stata parola / e dove fuga è stata pazienza», vv. 26 «perché tornasse ad essere un altro»), ma si è preferito non forzare la mano con la dialefe.

180 Ci sono due endecasillabi, ma sbagliati (v. 9 «e chi sale i vicoli dei paesi», v. 25 «partita sul mulo prima dell'alba»).

181 Appare evidente, per le ragioni che si sono già discusse nel capitolo sui saggi metrici, la ragione per cui questo componimento non potesse avere degli endecasillabi.

182 Un endecasillabo sbagliato (v. 7 «le serrande si scatenano e vanno») e un endecasillabo perfetto in un lungo verso composto [corsivo nostro] (v. 10 «una sera di pioggia si baciavano una donna e un marinaio»).

183 Un endecasillabo perfetto in un verso composto [corsivo nostro] (v. 7 «utile inevitabile pietà, tenerezza insensata»).

184 Con un probabile endecasillabo perfetto in un verso composto con un novenario anfibrachico – anche se forse è preferibile la lettura di un ottonario di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> con un dodecasillabo anfibrachico [il corsivo serve a indicare il possibile endecasillabo, la stanghetta la lettura alternativa e più corretta] (v. 4 «Ciascuno uccida il fratello | ciascuno l'amico ciascuno il vicino»).

*una strage*<sup>185</sup>, *L'apparizione*<sup>186</sup>, *San Miniato*, *In memoria II*, *Gli ospiti*<sup>187</sup>, *Per Torino*, *Collage per i miei cinquant'anni*, *A Vittorio Sereni*, *Il falso vecchio I*, *Il falso vecchio III*, *Il falso vecchio IV*<sup>188</sup>, *Il falso vecchio VI*, *Il falso vecchio VII*, *Il falso vecchio VIII*, *Il falso vecchio IX*, *L'esame*, *Il sole scalda*, *Agli dèi della mattinata* e *Come una dopo l'altra*<sup>189</sup>. A questo elenco vanno ovviamente aggiunte le due parti in prosa (le uniche di tutto il corpus fortiniano): *Un comizio* e *L'ordine e il disordine*.

- e) 8 poesie di PS (64 componimenti, il 12,5%), ovvero *Lukács*<sup>190</sup>, *Di voi*, *Dopo una notizia*, *La notizia*<sup>191</sup>, «*Lo spazio...*»<sup>192</sup>, *Monologo del Tasso a Sant'Anna*, *Il parco*, *Macchina per scrivere*<sup>193</sup>.
- f) 14 poesie di CS (54 componimenti, il 25,92%), ovvero «*Per quanto cerchi di dividere*», «*Le piccole piante...*», «*Ah letizia...*», «*Lontano lontano...*», «*Se la tazza...*», «*Come presto...*», «*Se mai laida...*», *Italia 1977-1993*, «*Se volessi un'altra volta...*», *Ancora sul Golfo*, «*Considero errore...*», *Orazio al bordello basco*, *Da Hegel*, *Da Brecht*.

Anche in questo caso, come si può notare, è il solo *Questo muro* a presentare un alto numero di testi senza endecasillabi, mentre tutte le altre raccolte si allineano ad altri

---

185 Con un possibile endecasillabo – ma anche qui la lettura è dubbia – seguente un settenario in un verso composto [corsivo nostro] (v. 7 «Non lamentarsi. Chino il capo. Non si può scrivere più.»)

186 Un endecasillabo preceduto da un novenario anfibrachico [corsivo nostro] («v. 1 «Continua a sparire e apparire un uomo innominabile. È come»).

187 Un endecasillabo preceduto da un quinario in un composto [corsivo nostro] (v. 1 «I presupposti da cui moviamo non sono arbitrari) e uno sbagliato (v. 14, già citato a p. 136 di questo elaborato).

188 Il v. 3, di diciassette sillabe e di andamento dattilico, potrebbe essere letto come un endecasillabo dattilico seguito da un settenario anapestico [corsivo nostro] («*Il fattorino vestito di grigio* in cortile mi dice»).

189 Un endecasillabo preceduto da un quinario in un composto [corsivo nostro] (v. 8, «ma sopra come la dominante ostinata ragione»).

190 Con due endecasillabi però sbagliati (v. 2 «il sigaro spento non per il dubbio» e v. 12 «Gli uomini sono esseri miserabili»).

191 Con però un endecasillabo sbagliato (v. 11 «ma ai due vecchi della casa di fronte»).

192 Con un endecasillabo sbagliato (v. 3 «dove al sole la discarica si esprime») e da un endecasillabo perfetto però in un verso composto da un altro quinario [corsivo nostro] (v. 15 «*il cigolio delle auto, il ragionare delle persone*»).

193 Con un endecasillabo sbagliato (v. 3 «la mattina che la elittica induce») e un probabile – ma di lettura dubbia – endecasillabo in un composto [corsivo nostro] (v. 15, «*e là incontrino la dimenticata mattina la annientata*»).

valori più bassi<sup>194</sup>, segno per l'appunto di un uso capillare del verso classico<sup>195</sup>.

Un'ultima parentesi merita ora il doppio settenario, o l'alessandrino. Esso è stato considerato come equipollente all'endecasillabo, in quanto riutilizzo del verso classico della tradizione francese. Come si è già osservato, però, la tecnica allusiva di Fortini può mutarsi in concretezza. È il caso di due componimenti di *Poesia e errore*: *Domenica delle palme* e *Ai poeti giovani*. Queste due liriche, peraltro contigue nella disposizione della raccolta, sono disposte in due quartine di doppi settenari. *Domenica delle palme* è la più manieristica, con rime abbracciate ABBA CDDC (perfette quartine francesizzanti), ma con un attacco stridente e moderno: «Gli accaniti a rimuovere un camion fuori strada»; mentre *Ai poeti giovani* presenta una disposizione più mossa tra rime interstrofiche e rime al mezzo, con schema A(a)B(c)P(c)B DE(d)PE. La contiguità, sia nell'ordine della raccolta, sia metrica, è anche dovuta dall'argomento trattato: il tutto novecentesco «tempo sperperato»<sup>196</sup> riscattato attraverso gli echi biblici – e non solo evangelici. Infatti, «la voce più sola [che] accorda molte grida» e il «vero [che] è altrove: e aspetta d'essere amato, viene / e va come il mattino che per noi prega il giorno» (*Ai poeti giovani*, vv. 3 e 7-8) ricordano non solamente la «vox clamantis in deserto» ma anche – per l'immagine della forma dimenticata che diventerà la misura delle costruzioni future – quel passaggio dei *Salmi* (118, 22) molto caro a Fortini: «Lapidem quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli», che l'autore in *Paesaggio con serpente* citerà esplicitamente<sup>197</sup>. Queste due liriche, insomma, sono il perfetto esempio di una doppia tensione – tra la vacuità del reale e la speranza verso ciò che ancora non è (il futuro come possibile riscatto) – ristretta in una forma il più

---

194 *Composita solvantur* ha in percentuale un po' di più di componimenti senza endecasillabo per via dell'alto numero dei testi a versi fissi con forte ritmo percussivo.

195 Rapidamente si segnala che, controllando quanti siano i componimenti che si aprono con un endecasillabo e quanti quelli che invece si concludono con un endecasillabo, si ottengono sostanzialmente gli stessi risultati.

196 Cfr. il v. 6 di *Altro compleanno*, in *Stella variabile* (SERENI 1995, p. 266) *Altro compleanno* in *Stella variabile* e il suo ipotesto in prosa *Il fantasma neroazzurro*, in *Gli immediati dintorni* (SERENI 1998, p. 83)

197 *Il teatro di Asolo*, vv. 11-14: «Eppure / "la pietra spregiata sarà scelta dai costruttori" / diceva ad ogni tua morte per consolarti / pietoso inganno la voce del Custode». L'immagine biblica è un altro, dei tanti, punti di ibridazione tra la lirica e la forma saggistica, dato che la stessa citazione dei salmi è riscontrabile nell'introduzione a *Extrema ratio*: «Non stupisca il richiamo, che vorrebbe essere ironico, alla preghiera pascaliana per il buon uso delle malattie: le nuove città si costruiscono sempre con le macerie delle vecchie e così "La pietra spezzata dai costruttori" può diventare "La pietra angolare" (EX, p. 8)

possibile chiusa. Per ritrovare poi un componimento a maggioranza di doppi settenari (18 su 27) bisogna saltare fino a *Il massimo di luce* di *Paesaggio con serpente*, in un testo cioè fortemente manieristico (e debitore della pittura olandese) con costruzione circolare delle due strofe<sup>198</sup>, crescenti (12 e 15 versi) e sempre rimate ma con schema mobile (AABBCCDDEFFE GHHGIGILLMMNOON)<sup>199</sup>. Il testo è impaginato a distici, ma non c'è vera alternanza tra versi lunghi in sede dispari e brevi in quelle pari, tranne per il secondo verso, un settenario: anzi, gli altri versi inferiori per lunghezza al doppio settenario sono tutti in sede dispari (v. 9, un novenario giambico, v. 11, un senario anfibrachico, vv. 15 e 21 un endecasillabo, vv. 23 e 27 un dodecasillabo). Oltre alle misure inferiori, si possono trovare anche un verso eccedente, come il “barbaro” 8+7 (anapestico il settenario) al v. 7, oppure un verso anomalo che solo una scansione invasiva può trasformare in un alessandrino, come il v. 26: «ogni barca ha spento una | vela. Nella locanda».

### 4.3 Settenari e endecasillabi

Come era emerso dalla tabella riepilogativa, i versi brevi, che si sono inseriti nell'area del settenario, e quelli endecasillabici sono i più rappresentati nelle liriche di Franco Fortini. In questo si può intravedere quella che Giovannetti e Lavezzi (2010, p. 220) denominano, proprio per Fortini, la «matrice persistentemente leopardiana» di molto comporre novecentesco. Non pare, però, escludibile nemmeno la pista sabiana. Si confronti, infatti, come Fortini moduli alcuni degli attacchi dei suoi testi, come ad esempio *Leggendo una poesia* (PS, vv. 1-3)

Leggo versi di Sereni (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
per un amico che morì anni fa. Rammento (4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)<sup>200</sup>

198 Cfr. i vv. 2-3 («E, in basso a sinistra, il lume del colletto / dell'uomo ammantellato») con il v. 13 («C'è un uomo ammantellato, cane mazza e cappello»); i vv. 3-4 («La donna tiene stretto / il polso a una bambina oscura e guarda te») con i vv. 14-16 («Una donna gli parla. Sottobraccio ha una cesta / Tiene per mano una bambina mesta / e stupefatta che trascina un bastoncino»); i vv. 6-7 («Anche un rigo di luce più in là, dov'è / il becchino che discorre con un diacono») con i vv. 17-20 («Più in là, verso l'ingresso, un uomo sta in parole / con uno che lavora a scavare un avello. / Dalla cintola in su, nel suo covo di sole / ne vedi il camiciotto»); e i vv. 7-8 («Oppure / è Cartesio che medita sulle strane misure / di quella tomba nella chiesa»), con i vv. 26-27 («Nella locanda / Cartesio legge al lume di una candela»).

199 La rima N in assonanza *canale:candela*.

200 Qui è possibile anche una scansione con dialefe *mori'anni*, più rispettosa del triplo *ictus* consecutivo.

quel suo amico e la casa dov'era vissuto (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>)

dove l'autore si dimostra in più ossequioso della *poesia* di cui il testo tratta, ovvero *Niccolò* di Vittorio Sereni, che per l'appunto comincia con tre versi, uno breve (un settenario) e due di area endecasillabica (un endecasillabo vero e proprio e un tredecasillabo): «Quattro settembre, muore / oggi un mio caro e con lui cortesia / una volta di più e questa forse per sempre»<sup>201</sup>. D'altronde, come Fortini ebbe a notare proprio per *Niccolò* di Sereni, questo modo di disporre l'incipit poetico (ovvero una strofa breve enunciante il tema del componimento) è, nel Novecento, «una frequentissima figura metrica di Saba» (LN, p. 2170). Fortini, però, aveva già ricalcato questo modello. Si legga infatti *In memoria I*, componimento in *Questo muro* (sezione *Versi a se stesso*):

Una volta mi chiedevi che cosa avevo  
e non ti rispondevo.  
Ma è divenuto molto difficile  
parlare delle ultime cose, madre mia.

Nelle ultime ore 5  
eri con gli occhi sbarrati.  
Eri atterrita di non potere  
parlare più  
nemmeno dentro di te  
della sola cosa. 10  
Ora il rumore è così violento  
così furioso lo scotimento di tutta la realtà  
che perfino laggiù  
deve venirne il tremito  
come nelle cantine della guerra. 15  
Non farò a tempo a fare i conti, non c'è  
più il tempo ormai.

Questo dunque è  
quello che ancora non sapevo.  
Ora lo sai anche tu 20  
lo sappiamo  
mentre stiamo per rinascere.

dove è facilmente percepibile (BRUGNOLO 1995, p. 530)

---

201 SERENI 1995, p. 234. Ma si confrontino per di più i due *enjambements*: «muore / oggi un mio caro» e «Rammento / quel suo amico».

quella forma “aperta” peculiarmente sabiana che è la “poesia di tre strofe”: nella sua configurazione più tipica, una lirica irregolarmente tripartita (e anche irregolarmente rimata, ma comunque rimata) composta prevalentemente – quando non esclusivamente – di endecasillabi intercalati da imparisillabi minori (per lo più settenari e quinari), aperta da un “preludio” e chiusa da un “finale” (che ha spesso l'aria di un “congedo”) generalmente più brevi della strofa centrale (in cui si ha, per così dire, lo svolgimento del tema) e spesso metricamente equivalenti.

Il testo si divide infatti in tre strofe: una quartina iniziale, una pentastica finale e in mezzo una strofa più lunga di tredici versi. Tranne il verso dodici – composto da un decasillabo di quarta e da un settenario tronco con accento seconda –, la cui dissonanza è decisamente rappresentativa della dispercezione dovuta alla disgregazione del reale, tutti gli altri versi rientrano nelle due macroaree dell'endecasillabo e del settenario (o anche di misure inferiori al settenario, ma ad esso sostituibili, come già in Saba): un quadrisillabo (v. 21), due quinari (vv. 8 e 17), tre senari (vv. 5, 10 e 18), quattro settenari (vv. 2, 13-14 e 20), tre ottonari (vv. 6, 9 e 22), un novenario giambico (v. 19), tre decasillabi (v. 3, 7 e 11), un solo endecasillabo (v. 15), un dodecasillabo (v. 16) e due tredecasillabi<sup>202</sup> (vv. 1 e 4), tutti però con accento di decima. Nella prima strofa, breve, è più percepibile una spinta classica che un «magma» secondo-novecentesco, anche per la debole ma comunque raffinata struttura rimica: rima desinenziale (*avevo:rispondevo*) nei primi due versi e sdrucchiola, ma interna (per riproporre l'alternanza lungo-breve), nei restanti (*difficile:ultime*), con uno schema cioè  $A_{12}a_7S_{10}(s)P$ , per di più abbracciato dal polittoto *cosa: cose*. Anche l'ultima strofa presenta, nei primi quattro versi, una struttura rimica per così dire camuffata: alle due tronche *è:tu* si intrecciano le due grammaticali *sapevo:sappiamo*. In aggiunta, la strofa iniziale è legata da *capfinida* (come già è stato notato) alla strofa centrale, la quale rima (a schema incrociato) con le tronche del “congedo” *laggiù:tu, non c'è:è*.

Come già anticipato in precedenza, nel *corpus* poetico fortiniano si trovano 17 poesie con perfetta alternanza tra settenari ed endecasillabi; e la maggior parte di esse sono soprattutto nelle prime due raccolte. Eccone l'elenco:

---

202 Il secondo per di più contenente un novenario anfibrachico.

- a) *Sulla via di Foligno* e *Imitazione del Tasso* in FDV.
- b) *Tu guardi e vedi*, *La strada, la casa, E tu*, *Una sola parola*, *A un fiorentino*, *Parabola*, *Ponte alla Badia*, *Quartina*, *Bocca di Magra*, *Metrica e biografia*, *Per un pittore*, *Dialogo* in PE.
- c) *Ai poeti* in UVPS.
- d) Nessuna in qm.
- e) *Il temporale* e *Per Vittorio Rieser* in PS.
- f) Nessuna in CS.

Come risulta ancora una volta, è sempre *Questo muro* (in questo caso accompagnato da *Composita solvantur*) a comporsi in maniera autonoma rispetto alle più rigide strategie compositive di Fortini. È però un'autonomia tutta interna all'opera lirica fortiniana, nel senso che esso può apparire come il più moderno libro dell'autore, ma uno dei più chiusi e manieristici tra le opere poetiche degli anni '60 e '70.

Innanzitutto, bisogna specificare che tra questi componimenti se ne trovano quattro con solo un settenario, ovvero *Ponte alla badia*, *Metrica e biografia*, *Dialogo* e *Ai poeti*. Si è comunque preferito contarli in questa lista, per il semplice fatto che in un contesto di soli perfetti endecasillabi, l'unica eccezione è rappresentata per l'appunto dall'alternanza classica della metrica italiana. In ogni caso, in questo elenco si riscontrano ad esempio forme vicine al madrigale (tutte in *Foglio di via*), sia trecentesco, come *Sulla via di Foligno* (due terzine di endecasillabi non rimate, e un distico baciato, però assonante, cioè *voce:nome* – per altro quest'ultima in rima identica con v. 3), sia cinquecentesco, ovvero per l'appunto *L'imitazione dal Tasso*<sup>203</sup>. Altri testi sono invece semplicemente monostrofici – senza però una struttura rimica che possa ricordare il madrigale – come *E tu*, *Parabola*, *Ponte alla Badia* e *Ai poeti*. Di questi è sempre sospettabile un'ascendenza leopardiana, soprattutto in *Ponte alla Badia*, di 13 versi, i quali presentano uscite rimate e irrelate senza un preciso schema, e si concludono tuttavia quasi classicamente con un assonanza negli ultimi due (*giorno:mondo*)<sup>204</sup>. Nell'elenco non possono mancare le quartine, come quelle ad

<sup>203</sup> Per un'analisi di questo testo cfr. MENGALDO 1996a, pp. 277-278

<sup>204</sup> E per quanto riguarda la chiusa finale baciata, notevole è anche quella di *Ai poeti*: «le classi affollano i cinema, i tram / si trituranò a sciami...».

alternanza intrecciata di *La strada, la casa e Quartina*, o quelle con il settenario sempre in posizione finale (quasi una saffica) di *A un fiorentino*; e si incontrano anche dei distici, come quelli di *Metrica e biografia* (di cui l'ultimo verso è un settenario) oppure quelli di *Per un pittore*, quasi elegiaci (endecasillabo e settenario), finemente rimati (Ab Ab). *Bocca di Magra* è invece a maggioranza di settenari (solo quattro gli endecasillabi, in un totale di 16 versi), disposti in due strofe da cinque e una da sei versi, irregolarmente rimate<sup>205</sup>. Si ritrovano, poi, alcune liriche con impaginazione per strofe, con rime libere, come *Tu guardi e vedi* (abCabdpddP e(e)FpfgghhiP(i)PpPC), *Una sola parola* (due strofe calanti di 14 e 11 versi)<sup>206</sup> e *Dialogo*, con due strofe di 13 e 6 versi e schema ASABCCBD<sub>1</sub>D<sub>1</sub>EFpF EGGHHP<sup>207</sup>. I due testi che si ritrovano in *Paesaggio con serpente* tendono a confermare l'influenza della strofa libera leopardiana. *Per Vittorio Rieser* ha due strofe sempre calanti di 9 e 3 versi con schema A<sub>3</sub>bA<sub>3</sub>BC<sub>3</sub>DdDc<sub>s</sub> eee. Ma la ripresa più evidente di Leopardi<sup>208</sup> si trova nel *Temporale* – titolo già di per sé emblematico:

La cagna Dora inquieta fissa il giallo dei nuvoli e del mare l'indaco. È la bufera che s'annunzia. Stasera saranno lampi e fulmini, il gran crollo	5
degli elementi; e dentro l'aria nera vacilleranno i culmini dei tetti e correranno i letti risa, grida, spaventi. Voleranno le tegole nell'orto	10
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.	15

205 La prima strofa presente un verso irrelato, un'assonanza baciata (*tramonto:Livorno*) e due sdruciole. La seconda con solo una rima imperfetta all'atona finale (*fiume:lumi*), e l'ultima una baciata tra terzultimo e penultimo (*mare:navigare*) e una debole assonanza tra primo e ultimo (*udiremo:libeccio*).

206 Rimano i vv. 1 e 3 e 20 per rima identica (*parola*), così come i vv. 2 e 14 (*bastare*, per di più collegata col v. 6 *guardare*), i vv. 18-19 (*pene:bene*). Assonanza tra i vv. 8-9 (*consueti:indifferenti*).

207 Le E e le F sono identiche.

208 Per uno studio dell'influenza leopardiana nel Fortini critico e poeta, si legga il capitolo *Il paesaggio e la gioia. Osservazioni su Leopardi in Fortini* in LENZINI 1999 (pp. 49-72), dove però è assente una lettura del *Temporale*. Il titolo dato da Lenzini al suo scritto deriva ovviamente dal più importante saggio di Fortini su Leopardi, ovvero *Il passaggio della gioia* (in *Verifica dei poteri*).

Domani pace avrà riavuto tutto.  
 Quieta l'onda e al suo luogo  
 molle la spiaggia e pura,  
 ardita la natura  
 e ilare, deserto 20  
 di barche l'orizzonte,  
 aguzzo il sole alle socchiuse ciglia.  
 Vivida meraviglia,  
 chiara lassù la luna.  
 E andremo per le rive 25  
 a cogliere tra fredde bave linda  
 e bruna una conchiglia.

Il testo è palesemente ricalcato dalla *Quiete dopo la tempesta*<sup>209</sup>, anche se in questo caso ad essere colto non è il momento rasserenante dell'«uscir di pena», bensì quello precedente e inquieto dell'aspettativa del male, o meglio della preparazione a esso. In questo modo, se in Leopardi la gioia risulta essere solo passeggera e «figlia d'affanno», nel testo di Fortini qualsiasi sentimento è sganciato dal presente, dal qui e ora, e diventa per l'appunto ipotesi che rimanda sempre a un «domani»<sup>210</sup>. Essendo quindi la prima quartina del *Temporale* sostanzialmente la descrizione dell'ansia prima della tempesta, è evidente che si possono ritrovare dei frammenti leopardiani, ma completamente di segno opposto, come lo è ad esempio l'esordio con una figura animale: non più gli uccelli festosi e la gallina che può con libertà riprendere il suo verso, ma la «cagna» che presente con inquietudine il temporale osservando attentamente il cielo. Avviene la stessa trasformazione anche e soprattutto per gli elementi sonori: il «grido giornaliero» del venditore di verdure si tramuta nelle «grida» (v. 9) di spavento che turbano le stanze da letto; il «tintinnio di sonagli» e lo «stridore» del carro «Del passegger che il suo cammin ripiglia» non sono più spie di una vita che ha ripreso naturalmente il suo corso, ma diventano «cigolii di catene, di lamiere / straziate strida», rumori di un paesaggio inanimato e metallico devastato dagli elementi naturali. In questo capovolgimento leopardiano partecipano molti elementi montaliani<sup>211</sup>: la ruota «che già stride», nell'osso della «carrucola» (che per l'appunto «cigola»), che segnala il momento di distruzione di una possibile unità, di un effimero congiungimento – così come nel *mottetto* «Il fiore che ripete»: «Un cigolìo si sferra, ci discosta, / l'azzurro pervicace non ricompare»; o

209 Le future citazioni della *Quiete* sono tratte da LEOPARDI 2006, pp. 444-446

210 Sulle forme del futuro in Fortini cfr. RABONI 2005

211 Senza dimenticare il nome della cagna, ovvero «Dora».

ancora, nel primo *mottetto*: «un ronzio lungo viene dall'aperto, / *strazia* com'unghia ai vetri» [corsivo nostro]<sup>212</sup>. Anche nella *Bufera* – ma per l'appunto così viene nominato nel testo di Fortini (v. 3) il temporale – si ritrovano, come maggior elemento perturbante, degli elementi sonori: «e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere / dei tamburelli sulla fossa fuia, / lo scalpicciare del fandango, e sopra / qualche gesto che annaspa».

Come è ovvio, però, le spie leopardiane non si orientano solo per opposizione, ma anche per raffinato manierismo, come l'antropomorfizzazione della natura, in questo caso però «ardita» e «ilare»; come il dettaglio – ma di montaggio tutto cinematografico – della «luna» nel cielo, «chiara» come «candida» era quella del *Bruto Minore* o del *Canto notturno*; o, in modo più nascosto e sofisticato, come nella visione paesaggistica iniziale, che si dispone in piani verticali e orizzontali e di cui si offre una descrizione solo cromatica: «Ecco il sereno / Rompe là da ponente, alla montagna; / Sgombrasi la campagna, / E chiaro nella valle il fiume appare», che diventa in Fortini «La cagna Dora inquieta fissa il giallo / dei nuvoli e del mare / l'indaco». In questo circuito leopardiano trova spazio anche una disposizione retorica cara al poeta recanatese, ovvero l'epifrasi, che nel *Temporale* si legge doppiamente nei vv. 18-20: «molle la spiaggia e pura, / ardita la natura / e ilare».

Metricamente, ed è il punto da cui si è partiti, il *Temporale* è una ripresa ossequiosa

---

212 MONTALE 1980, pp. 45 e 148. Non è da sottovalutare, inoltre, sempre in un raffronto montaliano, la dialettica interno-esterno, ben evidente nel primo *mottetto* citato e nel testo di Fortini, la quale, finché sensorialmente si innesta nella vista, dona una possibilità contemplativa al soggetto, seppur straniata o surreale (già molte tele di Magritte lo testimoniano). Di questa condizione diaframmatica e idilliaca ne parla ad esempio Giovanni Raboni (1977, pp. 253-254: «dalla finestra della stanza dove dormivo con mio fratello più grande si guardava su un terreno vago che ricordava la periferia anche se, in realtà, non eravamo in periferia. Questo terreno vago si animava [...] di giochi di ragazzi. [...] Quella finestra è, sicuramente, uno dei luoghi, o meglio delle situazioni, che mi hanno spinto a voler essere un poeta, a voler scrivere delle poesie. Per molto tempo ho pensato che una poesia dovesse essere come quella finestra. Mi sembrava che una poesia fosse un vetro attraverso il quale si potevano vedere molte cose – forse, tutte le cose; però un vetro, e il fatto che il vetro fosse trasparente non era più importante del fatto che il vetro stesse in mezzo, che mi isolasse, mi difendesse. [...] Naturalmente, la storia di quella che io considero la mia poesia comincia dopo; comincia, immagino, proprio con la negazione, con la rinuncia a tutto questo: la finestra, l'osservatorio, la trasparenza». Lo spazio idilliaco della finestra come apertura al mondo e allo stesso tempo protezione dall'esterno è però infranto a volte in Montale non tanto da elementi visivi, ma dall'infrazione sonora. Per ritornare al *mottetto* montaliano, sono sostanzialmente questi elementi a distruggere l'integrità del poeta (oltre al già citato «ronzio lungo») [corsivi nostri]: «Come un tiro aggiustato mi sommuove / ogni opera, ogni *grido* e anche lo *spiro* / salino». Nel *Temporale* fortiniano avviene una simile dinamica: dalla visione annunziatrice della tempesta, con la cagna che può ancora fissare, ovvero compiere un'azione intenzionale, l'elemento disturbatore, si passa alle «risa, grida, spaventi» che «correranno i letti».

della canzone leopardiana, e non solo per l'uso preciso di settenari ed endecasillabi, senza nessuna trama specifica preordinata. Innanzitutto, va subito notata la ripresa della rima in *-iglia*, che in Leopardi chiude la prima strofa (*famiglia:ripiglia*) e in Fortini la seconda (*ciglia:ripiglia*), ovvero le due stanze che descrivono l'aprirsi del paesaggio naturale dopo la violenza del temporale. La struttura strofica presenta anche in Fortini versi sì liberamente rimati, ma con tutte le strategie leopardiane. Si ritrovano infatti alcune rime bacciate, come spesso accade già in Leopardi, soprattutto nei momenti in cui si vuole aumentare il tasso melodico. Tra le tipologie di rime bacciate, ordinate per disposizione, si riscontrano in entrambi i testi:

a) Endecasillabo più settenario, in Leopardi nei vv. 5-6 «Rompe là da ponente, alla montagna; / Sgombrasi la campagna», oppure i vv. 51-52 «Prole cara agli eterni! assai felice / Se respirar ti lice»; per il testo fortiniano, invece, valgono i vv. 7-8 «vacilleranno i culmini dei tetti / e correranno i letti», e 22-23 «aguzzo il sole alle socchiuse ciglia. / Vivida meraviglia».

b) Settenario più endecasillabo, vv. 29-30 in *La quiete dopo la tempesta*: «L'uomo a' suoi studi intende? / O torna all'opre,? o cosa nova imprende?»; vv. 11-12 nel *Temporale* «e le schiume del mare. / Noi tutti desti e tesi ad ascoltare».

c) Settenario più settenario, vv. 15-18 e 26-27 in Leopardi: «Della novella piova; / E l'erbauuol rinnova / Di sentiero in sentiero / Il grido giornaliero»; «Sì dolce, sì gradita / Quand'è, com'or, la vita?»; vv. 2-3 e 18-19 in Fortini: «l'indaco. È la bufera / che s'annunzia. Stasera»; «molle la spiaggia e pura, / ardita la natura»<sup>213</sup>.

Inoltre, ogni verso finale di strofa della *Quiete* non è mai irrelato, ma rimante con un altro per lo più distante sempre di tre versi: vv. 21 e 24 *famiglia:ripiglia*, vv. 37 e 41 *tormento:vento*, vv. 50 e 54 *umana:risana*. Lo stesso accade in Fortini, dove nella prima strofa, *porto*, rima a quattro versi di distanza con *orto* e nella seconda, *conchiglia*, con *ciglia*, anch'essa separata da quattro versi. Sempre da Leopardi viene ripresa la strategia

213 In aggiunta, si noti come il primo esempio leopardiano e il primo fortiniano abbiano una struttura rimica ancor più speculare: *piova* e *rinnova* rimano nella *Quiete* con il precedente *prova*, che è a un verso di distanza, questo irrelato (*acqua*); così come *bufera* e *stasera* con il successivo *nera*, distanziato sempre da un verso, non propriamente irrelato ma con rima imperfetta alla tonica col v. 1 *giallo:crollo*.

di incatenare il verso finale anche in un gioco di assonanze: nella *Quiete*, la rima conclusiva della seconda strofa, *tormento:vento*, assona con *vedendo* (irrelato)<sup>214</sup>, così come *umana:risana* con *beata* (anch'esso irrelato); nel *Temporale*, tra *orto:porto* abbiamo assonanza con *tuono*, e *ciglia:conghiglia* assonano con *linda*, e anche in questi due casi la parola assonante non trova corrispondenti esatti di rima.

Fortini, però, non ricalca il modello leopardiano tramite spie intertestuali, versi impiegati e strutturazione rimica, ma anche attraverso il meccanismo delle strofe calanti – che, come si è visto, regola anche altre composizioni dell'autore. La *Quiete dopo la tempesta* si dispone in strofe progressivamente di 24, 17 e 13. Questo coincide sostanzialmente con il passaggio di tono che avviene tra la descrizione idilliaca della prima strofa e la chiusa gnomica che si estende in tutta l'ultima stanza. In Fortini non si passa dalla «descrizione» alla «gnome» (BLASUCCI 1996, p. 139)<sup>215</sup>, ma si trova comunque una riduzione progressiva della misura versale (15 versi la prima, 12 la seconda), in concomitanza, poi, con l'immersione nell'idillio (postulato nel «domani»), ovvero cioè attraverso quello schema rovesciato che è il *Temporale* nei confronti della *Quiete dopo la tempesta*.

Nell'opera di Fortini convivono, insomma, sia le uscite novecentesche della grande tradizione lirica italiana, sia le riprese formalmente rigorose del modello. Per quanto riguarda però le composizioni, soprattutto strofiche, di settenari ed endecasillabi, esistono anche delle realizzazioni intermedie, in sostanza più fedeli alla norma classica ma con qualche minima eccezione:

a) In FDV *Di Porto Civitanova* (30 versi, un quinario, un senario, cinque settenari e 23 endecasillabi), *Di Maiano* (28 versi, due settenari, due ottonari, 24 endecasillabi un dodecasillabo, un tredecasillabo) e *Strofe* (12 versi, due settenari, un novenario anfibrachico, un decasillabo di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>, sette endecasillabi e un dodecasillabo).

b) In PE *Congedo* (11 versi, sette settenari, un ottonario, due endecasillabi), *Canzone* (41 versi, dieci settenari, un ottonario, un novenario, 28 endecasillabi, un

---

214 Ed è un'assonanza fortissima, dato che a cambiare è solo la sonorità tra *-t-* e *-d-*.

215 Ma è così ad esempio per la già citata *Per Vittorio Rieser*, la cui seconda e ultima strofa è, significativamente, messa tra quadre (vv. 10-12): «[Il vero che è venuto / così abbiamo affrettato / E il vero che è passato]». Si noti inoltre che l'ultimo verso è anche quello che dà il titolo alla sezione di *Paesaggio con serpente* che ospita questo testo.

dodecasillabo), *Racconto* (19 versi, dieci settenari, un ottonario, un decasillabo, sette endecasillabi), *A Delio Tessa* (18 versi, due senari, dieci settenari, due ottonari, quattro endecasillabi), *Tramontana* (16 versi, cinque settenari, un ottonario, un novenario, un decasillabo, sette endecasillabi e un verso lungo anfibrachico di 15 sillabe), *V-day* (12 versi, un quinario, due settenari, un novenario, 8 endecasillabi) e *1957* (17 versi, cinque settenari, un ottonario, un novenario, dieci endecasillabi).

c) In UVPS *A Mosca, all'hôtel Metropol* (17 versi, due settenari, un ottonario, 13 endecasillabi, un dodecasillabo).

d) In QM *Come mosche* (10 versi, due quinari, due settenari, cinque endecasillabi, un tredecasillabo).

e) in PS *L'alloro* (22 versi, otto settenari, otto endecasillabi, un dodecasillabo anfibrachico, cinque doppi settenari).

f) In CS *Saba* (22 versi, un quadrisillabo, un quinario, un senario, cinque settenari, un ottonario, un decasillabo, dodici endecasillabi).

Anche per questo gruppo di poesie, è possibile notare una maggior diffusione soprattutto nelle prime produzioni liriche del poeta; sebbene Fortini non abbia mai davvero accantonato totalmente tale tipologia di uscita metrica. Convivono, insomma, nell'opera poetica dell'autore sia il grande modello della canzone libera leopardiana, assieme ad altre forme decisamente manieristiche di testi formati da soli endecasillabi e settenari (e a realizzazioni semi perfette, come le ultime elencate), sia la forma della grande lirica novecentesca (tra Montale e Saba), con maggior mobilità di versi, sia – come si vedrà in seguito – le realizzazioni più moderne di questo istituto, con liberissima alternanza delle unità versali (soprattutto lunghe).

#### **4.4 Versi brevi**

Il settenario è il verso più rappresentato tra quelli brevi, ad ulteriore testimonianza della sostanziale preferenza, in Fortini, delle misure versali della tradizione. I versi brevi sono utilizzati dall'autore non solo in alternanza a quelli più lunghi, ma anche singolarmente, in testi quindi composti prevalentemente da strofette, dal ritmo e dalla sintassi più veloci. Il caso più evidente si ritrova nei testi di *Composita solvantur* già

analizzati nel capitolo precedente, ovvero *Se la tazza* e *Se mai laida*, oppure in *Vai diritto sulla via* in *Foglio di via*. Essi, come si era detto, rappresentavano un caso comunque più rigoroso, perché composti solo da versi brevi, ma dal forte ritmo percussivo. Gli altri esempi che si riscontrano nelle liriche di Fortini hanno generalmente più mobilità metrica, tranne per quei quattro casi di testi composti da soli settenari, ovvero *Canzone per bambina* (FDV), *Aprile italiano* (PE), *Del tuo timido gatto* (PS) e *Ancora sul Golfo* (CS). Essi sono generalmente sparsi in tutto l'arco poetico dell'autore, tranne per l'appunto nelle sezioni centrali che, come si è visto, per molti aspetti tendono a fare un blocco unico. La prima di questo elenco presenta una lunga strofa centrale contornata da due brevi, che fanno da cornice, di due soli versi ripetuti ad intreccio (vv. 1-2 e 31-32): «Quando tu vai per funghi / Guarda che sia mattina. // [...] // Guarda che sia mattina / Quando tu vai per funghi». *Del tuo timido gatto*, invece, presenta una struttura strofica più mobile, ma sempre con inizio e una fine che incorniciano la parte centrale (cinque versi la prima, dieci la seconda, cinque la terza più un verso finale distaccato)<sup>216</sup>. Ovviamente, per l'uso unico del settenario, più che alla poesia in musica, il richiamo qui d'obbligo è ancora al Manzoni del *Natale*, del *Cinque maggio* e soprattutto della *Pentecoste*, il cui schema metrico è perfettamente ricalcato in *Ancora sul golfo* (S<sub>7</sub>aS<sub>7</sub>aS<sub>7</sub>bbc<sub>i</sub>). Gli unici minimi elementi di variazione, nel confronto metrico tra i due testi, sono innanzitutto la lieve imperfezione della rima *b* nella terza strofa (*tempo:tempio*), e poi il numero dispari delle strofe, il quale porta a una tripla rima tronca interstrofica finale, e non alla manzoniana alternanza binaria:

Ora dei lordi eserciti  
 gli insepolti metalli  
 di catrami e di ruggine  
 disseccino le valli.  
 Ora chi uccise lacrime  
 ma solo in sogno; e poi  
 dimentichi. Quei suoi  
 pianti non giovan più.

Dove già corse il liquido  
 che le meningi irriga

<sup>216</sup> È comunque rilevante il lungo *enjambement* iniziale e interstrofico (vv. 1-6): «Del tuo timido gatto / che scendeva la scala / dall'orto la mattina / con la sua ombra fina / lungo le terrecotte // cosa è rimasto? Nulla».

da crani innumerevoli  
magra ahi fili una spiga,  
una avena! Sia l'arida  
spina un pasto alla capra.  
Tanta speranza s'apra  
ai vivi di quaggiù

finché storti gli striduli  
cardini della terra  
cantino e azzurri avvampino  
i mondi nella guerra  
degli spazi e dei candidi  
astri di là dal tempo  
e vacuo rida il tempio  
dell'Essere che fu...

Ancora una volta, la ripresa di un modello avviene per rendere più tangibile e fattuale il rovesciamento di significato: non più la discesa dello Spirito salvifico ed ecumenico, bensì il trasalire, dai teschi dei morti che ormai nutrono il campo<sup>217</sup>, dell'umanità ormai consunta dalla guerra<sup>218</sup>.

Se *Ancora sul Golfo* si presenta comunque con continuità – come già il titolo segnala – con le *Canzonette del Golfo* di *Composita solvantur*, è però da rifiutare l'idea che l'esercizio metrico sia in linea solo con le aspettative orizzontali della raccolta. Un esperimento di ripresa delle modulazioni strofiche manzoniane, infatti, si ritrova già in *Aprile italiano* di *Poesia e errore*. È di sicuro una ripresa più ibrida e moderna del modello metrico manzoniano – il testo è composto infatti da quartine variamente rimate –, in cui però trovano sempre spazio una sdrucchiola per strofa (in posizioni diverse) e due tronche (non rimate però). Non è assente poi un tono fortemente morale, che sfocia nell'imperativo dell'ultima strofa e che prima si incide nelle rappresentazioni fulminee e stranianti – contrassegnate da un punto di vista stilistico da una marcata allitterazione:

---

217 Possibile richiamo, ma ancora rovesciato, al cranio d'Adamo bagnato dal sangue di Cristo e da questo redento?

218 Già un esempio di Pentecoste (come miracolo religioso) rovesciata è riscontrabile in un altro testo sulla Guerra del Golfo, ovvero «*Lontano lontano...*», nei vv. 6-10: «Non posso giovare, non posso parlare, / non posso partire per cielo o per mare. // E se anche potessi, o genti indifese, / ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese». Uno dei limiti dell'io lirico è sostanzialmente linguistico, come soglia ultima di incomunicabilità, a differenza proprio degli apostoli, che nel giorno della Pentecoste ricevettero lo spirito divino «et coeperunt loqui aliis linguis, prout Spiritus dabat eloqui illis» (*Atti degli apostoli*, 2, 4).

La stizza delle macchine  
che frenano agli stop,  
il ciclista che guizza,  
gli occhi agli aghi dei tacchi  
dicono che si sciolgono  
le siepi e le lenzuola  
e vola aprile e va  
sulle città di calce.

Italia serpe ghiotto  
di sete e sassi, svegliati.  
Torna al tuo nulla ansioso  
perfetto e luminoso.

La tecnica manzoniana della rappresentazione incisiva e subitanea (ma non per questo immediata) è uno degli strumenti lirici che Fortini fa propri, e che si può leggere anche in molti altri testi con versi brevi (anche decisamente inferiori al settenario):

*La tempesta* (FDV, vv. 1-4)  
Onde e lampi! (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>)  
Vento e onde! (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>)  
Vento e sassi (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>)  
Sassi e radici. (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>)

*Il tarlo* (PE, vv. 1-6)  
Stanza di pomeriggio (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
polvere di fatica (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
rombo di Milano (1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
nella conca del cortile (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
palato asciutto (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>)  
delle fontane (4<sup>a</sup>)

*Dalla Cina* (UVPS, vv. 9-12)  
Noi li semineremo. (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
Torna da noi, se ancora (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
sarai vivo, ritorna (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
quando sarà festa. (1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)

*Sequenza catara* (QM, vv. 1-8)  
Dico a chi sa che nulla (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
evidenza è in questo luogo (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
eppure alla maestà (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
crede della violenza. (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

A chi nudo di essenza (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
s'avventa a verità (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
una cadenza dico (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
di comitanti spiriti. (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

*Entra... (PS)*  
Entra, notte, dà, (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
braci dure, unghie (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
o ovali lingue (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
alla mano, alle (3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
strida, tu spietata (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
delizia degli spiriti (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
ah che ilari chiamano. (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)

#### 4.5 Versi lunghi

Inizialmente, il loro utilizzo molto risente dell'esametro barbaro carducciano dall'uscita dattilica, in questo caso intesa come una distanza di due sillabe tra l'ultimo e penultimo accento, il che porta a unità versali raffinate e dal ritmo scandito caro a Fortini:

*Per un compagno ucciso (FDV, 13-16)*  
Lo spino apre la gemma e l'acqua apre il mattino (2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>)  
Dentro il turchino di marzo, al nostro paese: (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> 13<sup>a</sup>)<sup>219</sup>  
Io ricordo per te parole antiche d'Italia (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
E fissano gli amici dai vetri la sera e la neve. (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)

Il gusto classicheggiante e tendenzialmente ottocentesco per l'esametro perde però terreno, nel corso delle raccolte, a favore del verso lungo pienamente moderno, come già aveva notato Mengaldo (1996b, pp. 935-36). Si è, cioè, all'interno della poesia più vicina alla prosa<sup>220</sup> che contraddistingue la produzione italiana soprattutto a partire dagli anni '60:

*La posizione (QM, vv. 1-3)*  
Noi ci troviamo in questo momento in corsa (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
in una lunghissima curva della pista: che è la pianura (5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
di nebbia fetida, chioschi, conigli sbranati, fari. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

E questo sebbene siano riscontrabili – ma molto raramente – anche versi ipermoderni, più vicini a quelli zanzottiani o alle realizzazioni atonali dei *Novissimi*, in cui il procedimento è sostanzialmente l'accumulo caotico o più che altro analogico – in senso psicanalitico – di vari segmenti testuali:

---

219 O anche un 8+7 (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)

220 Cfr. AFRIBO, SOLDANI 2012, pp. 144-149 e TESTA 2003

*Deducant te angeli*, (QM, sezione 4, vv. 4-8)  
 Scappa fin che puoi scappa fra i meli defolati  
 vergine testona fiato lordo mia maturità strabica mia creatura  
 antenata ingiustificata irrecuperata seme di credente  
 di breve convulsione di contratta disperazione  
 amore della tua mamma

Nel *corpus* poetico fortiniano, non sono molti i componimenti di soli versi lunghi. Tra questi si possono distinguere quelli monostrofici e con pochi versi, ovvero *Guarda questa rena*, *Dopo una strage*, *Agli dèi della mattinata* e *Orazio al bordello basco*<sup>221</sup>, dai testi, pur sempre brevi, ma con una precisa disposizione in strofe, cioè *La posizione* (due esastiche e un verso finale), *Il falso vecchio*, *IV* (due quartine) e *Considero errore* (schema del sonetto)<sup>222</sup>. Soprattutto per i testi del primo gruppo, l'intento è quello di ricreare, con forti accenti ironici – precedentemente analizzati in *Agli dèi della mattinata* – le modulazioni della poesia latina. Come spesso si è notato, Fortini offre almeno un esempio esplicito, che in questo caso è *Orazio al bordello basco*, dove la ripresa ironica dell'*ode* 1,11 avviene anche e soprattutto attraverso il contrasto tra l'emulazione della sfera del significante e il rovescio del significato:

Tu, neh, chi è serio uscire lo fai. Che mucchi, che tibie (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
 fini di dèe, a un *drink*, Leucònoe, che al *Babylone* (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 tendevi i numeri! Meglio qui checche arrapàte (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 (sia plurinsieme sia in tribù: hippies tre?); l'ultima (4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>)  
 che in coppia di seta debilita, pomicia, da fare (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
 un treno... Lo sai? Vini e liquori e il pazzo in breve (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>)  
 spelonca rese il cesso. Tum, occhio, tum! Fugge livida (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 l'E.T.A. Corpodìo, a che omìnidi credi? È là il poster. (1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)

Questo tipo di composizioni rappresentano l'utilizzo più manieristico del verso lungo, che però è ben documentato generalmente in tutti i libri dell'autore. Esso compare specificatamente nei testi con disposizione in strofe e alternanza tra versi brevi ed endecasillabici, come libera espansione cioè di questi ultimi. Seguono tale principio sostanzialmente la maggior parte dei componimenti più famosi di Fortini, compreso quello contenente lo «slogan» della poetica fortiniana (SERENI 2013, p. 1088), ovvero i

221 In *Poesia e errore* la prima, in *Questo muro* le altre due e l'ultima in *Composita solvantur*.

222 I primi due in *Questo muro*, l'ultimo in *Composita solvantur*.

vv. 20-21 di *Traducendo Brecht*<sup>223</sup>: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi». In più, alcuni testi di carattere endecasillabico possono concludersi in crescendo, come *Il comunismo*, che presenta un'ultima strofa (vv. 26-30) con versi lunghi, ma con forti vicinanze all'esametro barbaro e concludentisi con rima al mezzo *necessaria:aria*):

Vivo, ho vissuto abbastanza per vedere (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>)  
 da scienza orrenda percossi i compagni che m'hanno piagato. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>)  
 Ma dite: lo sapevate che ero dei vostri, voi, no? (2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)  
 Per questo mi odiavate? Oh, la mia verità è necessaria, (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 dissolta in tempo e aria, cuori più attenti a educare. (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>)

Generalmente, per questa tipologia di testi si può notare un percorso preciso: essi, in effetti, aumentano nella fase centrale di Fortini per attestarsi in stabili occorrenze. Se ne riscontrano:

- a) 2 in FDV, *Basilea 1945* e *La gioia avvenire*
- b) 7 in PE, *Le stagioni*, *Piazza Tasso*, *Poesia di Natale*, *Borgo Pinti*, *Sono morti ormai*, *Una facile allegoria*, *Senza mediazioni*
- c) 8 in UVPS, *Traducendo Brecht*, *Aprile 1961*, *Una veduta*, *Lo straniero benevolo*, *Il comunismo*, *Il museo storico*, *La gronda*, *Per un amico che si sposa*
- d) 18 in QM, *La posizione*, *Dalla collina*, *Per tre momenti*, *Ricordo di Borsieri*, *Le sette di sera*, *Il falso vecchio (I-III, V, VIII-X)*, *Le belle querce*, *Il cugino*, *Tutto rovente*, *Il sole scalda*, *Alla Buca Mario*, *Come una dopo l'altra*
- e) 16 in PS, *From Wall to Wall*, *Two-step*, *Gli anni della violenza*, *Editto contro i cantastorie*, *Di voi*, *Incontri nel bosco*, *Un preciso ricordo del 1924*, *Lo spazio*, *È perché*, *New England*, *Guardala*, *Una sera di nebbia*, *La promessa*, *Leggendo una poesia*, *La teoria dei generi*, *Allora comincerò*
- f) 7 in CS, *Le piccole piante*, *Dimmi, tu conoscevi*, «*E così una mattina...*», *La salita*, *È il temporale*, *La spedizione di La Condamine*, *Durable 5168*

---

223 È pur vero che nella lirica sono a maggioranza i testi a base endecasillabica (13), rispetto ai tre settenari, al novenari e ai quattro versi lunghi; però bisogna riconoscere come in questo caso gli endecasillabi siano solo tre, mentre tutti gli altri siano dodecasillabi e tredecasillabi e quindi più assimilabili alle misure versali lunghe.

Per l'appunto, il numero di testi così composti cresce nelle varie raccolte e comprende le liriche più famose di tutta la produzione di Fortini. Ciò è dovuto in sostanza alle possibilità, insite nel verso lungo, di dar spazio concretamente alle istanze poetiche dell'autore, allo svolgimento in versi delle forme del pensiero di Fortini e in pratica all'incedere tutto mediato dalla «"musicalità mentale", marcata (perché no?) sul pedale "logico"», come ebbe a scrivere Zanzotto (2001, p. 226). Inoltre, queste liriche sono in linea con la produzione contemporanea all'autore; rispondono, cioè, anch'essi a una aspettativa «metrica» ormai già bene innestata nel panorama lirico italiano.

#### 4.6 Esempi di strutturazioni metriche delle raccolte fortiniane

Come ultimo aspetto analizzabile rimane la disposizione marcata che regola le varie serie delle tipologie metriche. Fortini, insomma, struttura le sue raccolte anche in base a un principio metrico<sup>224</sup>. In *Foglio di via* sono appaiate *Quando* e *Oscuramento* (nn. 3 e 4), entrambe aventi una coppia di distici – con secondo verso rientrante – liberamente rimati; così come le due *Varsavia – 1939* e *1944* (nn. 9 e 10) – entrambe di tre quartine dalla lunghezza endecasillabica; *Sapessi* e *Di Natale* (nn. 17 e 18) in distici dalla lunghezza esametrica<sup>225</sup>; *Di Porto Civitanova* e *Di Maiano* (nn. 19 e 20), che sono affiancate nella sezione delle *Elegie* e unite dal titolo di situazione, dal tono di indefinita attesa e dall'alternanza classica, a livello metrico, tra misure endecasillabiche e versi brevi, prevalentemente settenari; *Foglio di via* ed *E guarderemo* (nn. 24 e 25) presentano lo schema del madrigale trecentesco (tre terzine più verso finale) e misure versali endecasillabiche; le successive *La rosa sepolta* e *Lettera* sono sei distici con secondo verso rientrante; *Per una cintura perduta nel bosco* e *Saggezza* (nn. 30 e 31) sono in una serie quasi totalmente endecasillabica che comprende anche *La buona voglia* (n. 3), testo di tematica erotica<sup>226</sup> – assai rara in Fortini – e che di conseguenza difficilmente troverebbe un posto tra l'epicedio classicheggiante precedente e le quartine gnomiche successive, se non per la sua struttura endecasillabica<sup>227</sup>; la serie dei *Consigli*

---

224 Per rendere più chiara l'esposizione, tra parentesi si segnalerà il numero che corrisponde alla posizione occupata dalla lirica nella raccolta.

225 La prima avente una sola coppia di distici, con secondo verso rientrante, la seconda invece sei, senza però impaginazione classica.

226 Per gli aspetti erotici e stranianti cfr. FICHERA 2014

227 Per completezza si segnala inoltre che il componimento n. 28 di *Foglio di via* è un sonetto prevalentemente endecasillabico, con 4 doppi settenari, due dodecasillabi e un verso esametrico con

*al morto* (nn. 35-37) è composta sì da strofe lunghe, ma quasi assolutamente da soli versi brevi, ed è seguita dalla *Canzone per bambina*, tutta in settenari. In *Poesia e errore*, la lirica *Al poco lume* chiude una serie di cinque componimenti (*Per questa luce, La strada, la casa, E tu*, nn. 11-15) composti significativamente quasi solo da endecasillabi e settenari<sup>228</sup>; *Guarda questa rena* e *Neve e faine* (nn. 27 e 28) sono monostrofiche (la prima di versi più lunghi e quasi esametrici, la seconda all'interno dell'area endecasillabica); *Ragione degli anni* e *A un fiorentino* (nn. 38 e 39) sono composte da quartine con alternanza tra versi brevi ed endecasillabici (con schema più libero la prima, e decisamente ossequioso la seconda); *Agro inverno* e *A una straniera* (nn. 45 e 46), ancora con ripresa libera del madrigale trecentesco<sup>229</sup>; *Ponte alla Badia, Misereor* e *Quartina* (nn. 51-53) sono in una serie di testi o di soli endecasillabi (la seconda) o di endecasillabi e settenari (la prima e la terza); *Domenica delle Palme* e *Ai poeti giovani* – i due componimenti di soli alessandrini – sono le nn. 58 e 59; le seguenti *Bocca di Magra* e *Congedo* sono a prevalenza di settenari (più uno sporadico ottonario), intrecciati con endecasillabi; *Distici e Metrica e biografia* (nn. 79-80)<sup>230</sup> sono per l'appunto in distici, senza rientro del secondo verso, liberamente rimati e quasi totalmente endecasillabici (si contano un decasillabo e un verso esametrico – settenario più novenario anfibrachico – nella prima, e un settenario nella seconda); *Aprile italiano* (n. 88) è preceduta e seguita da altri due testi con versi brevi, come *A Delio Tessa* e *La forme d'une ville*. Per quanto riguarda *Una volta per sempre*, si segnalano *Un'altra attesa, Non posso* e *Pronomi* (nn. 2-4) praticamente di soli endecasillabi, escluso il tredecasillabo della seconda; e, ad uno spettro più ampio, tutta la prima sezione (*Un'altra attesa*) è a maggioranza endecasillabica – escludendo *Ringraziamenti di Santo Stefano*, di soli versi brevi – e cioè con l'intento di ottenere un esordio quanto più classico, a cui faranno da contraltare le due sezioni successive (*Traducendo Brecht I e II*), a maggioranza di versi lunghi, ma con un esordio anch'esso più tradizionale, con *Dalla mia finestra, Fine della preistoria* e *Ai poeti* (nn. 11-13), che presentano un

---

settenario anapestico e un ottonario con chiusa dattilica.

228 A questa serie va aggiunta *Tu guardi e vedi* (n. 9), di endecasillabi e settenari.

229 La prima ancora con tre quartine liberamente rimate più un verso finale staccato; la seconda, invece, con una strofa di sei versi (e con lievi assonanze da far sospettare uno schema APBAPB, di cui *A è mondo:morti* e *B cintola:stringe*) e verso finale.

230 Esse sono precedute da *Racconto*, un testo con quasi soli settenari ed endecasillabi (più un ottonario).

intreccio di versi brevi ed endecasillabici, espletato con rigore nella terza (di soli endecasillabi e settenari); *Cartolina di Natale* e *Ventesimo congresso*, entrambe monostrofiche e di 9 versi, tra le misure brevi ed endecasillabiche, e con evidentissimi richiami metatestuali<sup>231</sup>; *Il mulino della Foresta Nera* e *A Cesano Maderno* (nn. 43 e 44), entrambe in quartine (sei nella prima, con versi endecasillabici tendenti al breve, con molti ottonari; dieci nella seconda, dove non mancano i dodecasillabi e i tredecasillabi); e ovviamente tutte le otto sezioni della *Poesie delle rose*. Per quanto riguarda *Questo muro*, c'è molto meno da segnalare: la contiguità delle due endecasillabiche *Ancora la posizione* e *L'erba e l'animale*, anch'esse – come già succedeva in *Una volta per sempre* – nelle posizioni d'apertura della raccolta (nn. 4 e 5) e in opposizione, la prima, alla precedente *La posizione*, composta da versi più lunghi; la coppia *Tutto rovente* e *Il sole scalda* (nn. 48-49), entrambe di tre quartine; e il coagularsi, nel *Falso vecchio*, di testi morfologicamente identici, come il primo, il secondo, il terzo, l'ottavo e *L'esame* tutti di versi lunghi rinchiusi in una sola quartina, a cui corrispondono le due quartine del *Falso vecchio IV* (sempre di versi lunghi) e del *Bambino che gioca* (area endecasillabica), mentre i componimenti *V* e *VI* sono prevalentemente di versi brevi, e il settimo, il nono e il decimo a prevalenza di versi lunghi. In *Paesaggio con serpente* si segnalano: *Il temporale* (n. 2 della raccolta), seguito da altri testi di versi regolari, come *L'alloro* (n. 3) e *Per Vittorio Rieser* (n. 6); gli *Otto recitativi*, comprendenti testi di lunghezza media, e con versi endecasillabici, molto spesso intrecciati con misure più lunghe (mentre invece la sezione *Exultet* è a prevalenza di testi e versi brevi); *Di seconda intenzione*, che racchiude per l'appunto tutti i testi più manieristici, come i due sonetti, *Al pensiero della morte e dell'inferno* (n. 44) e il *Sonetto del ragno* (47), l'imitazione shakespeariana (n. 46) e gli endecasillabi di *Traducendo Milton*; e *Il nido*, serie di tre componimenti composti da due strofe pentastiche (la seconda sempre in corsivo), in cui sono messi in cortocircuito il rumore, percepibile nella stanza del poeta, degli uccelli appena nati, e la percezione, tutta mentale e culturale, della tragedia della storia. In *Composita solvantur* si possono rilevare: l'esordio sempre scandito da composizioni regolari, come il testo liminare «*Per quanto cerchi di dividere*»; la seconda sezione, *Elegie brevi*, in cui si riscontrano testi

231 *Cartolina di Natale*, vv. 7-9: «vedremo luce / anche più in là, nel nuovo / netto gennaio...», *Ventesimo congresso*, v. 1: «Una mattina di febbraio».

mediati dalla tradizione – come *Saba*<sup>232</sup> (n. 9), *In memoria di E. V.* (n. 10), due quartine di versi endecasillabici *Per J.-Ch. V., dopo una lite* (n. 11), di soli endecasillabi – e liriche a composizione speculare – *Compiendo settantacinque anni* e *Su di un calendario svizzero* (nn. 18-19); ovviamente, *Le canzonette del Golfo*, seguite, come testo d'apertura della sezione successiva (*La salita*), da *L'inverno* (n. 27), lirica di sei strofe esastiche completamente di endecasillabi (escluso un dodecasillabo al v. 28<sup>233</sup>); *Appendice di light verses e imitazioni* ripresenta, come è normale aspettarsi, forti elementi di maniera, dalle ottave de *L'incontro*, alla ripresa della *Pentecoste* in *Ancora sul Golfo*, al sonetto di versi lunghi di *Considero errore...* e l'imitazione dell'oraziana *Ode I, 11*.

Dall'iniziale tendenza, evidenziabile cioè in *Foglio di via e Poesia ed errore*, di accorpare in coppie o in serie alcuni componimenti che potessero presentare delle affinità anche – o a volte solo – metriche, Fortini sviluppa una soluzione organizzativa, a partire da *Una volta per sempre*, che strutturerà ogni successiva raccolta: un esordio in cui tendono a concentrarsi i testi più ossequiosi alla tradizione o semplicemente più regolari, a cui fanno subito da contraltare le sezioni successive, più moderne e di conseguenza con più varietà formale; una serie di testi, quasi sempre contraddistinti da forte unità metrica, che rappresentano una vera e propria sequenza o *suite* o «raccolta nella raccolta»<sup>234</sup> come la *Poesie delle rose (Una volta per sempre)*, *Il falso vecchio (Questo muro)* e *Il nido (Paesaggio con serpente)*; e l'inserimento di una sezione totalmente manieristica, in cui si raggruppano molti degli “esercizi” metrici fortiniani (*Di seconda intenzione* in *Paesaggio con serpente*, le *Sette canzonette del Golfo* e *Appendice di light verses e imitazioni* in *Composita solvantur*<sup>235</sup>).

---

232 Evidente ripresa del modello della canzone del poeta triestino, non solo per l'impasto dei versi, ma anche per la citazione finale dalla *Carmen* di Saba.

233 Tra l'altro, facilmente normalizzabile con sineresi in *beata*: «Beata estrema età l'inverno viene».

234 Così Scaffai (2005, p. 202) definisce la *Finisterre* montaliana. In effetti, questa strutturazione sembra risentire molto del modello del “canzoniere” di Montale, e le sezioni monotematiche e quasi praticamente monometriche che si incontrano in Fortini sono in qualche modo debitorie non solo della sezione omonima degli *Ossi di seppia* o dei *Mottetti* nelle *Occasioni*, ma anche di sezioni come *Mediterraneo*.

235 Anche in questo caso, la dittologia con anglicismo è di gusto spiccatamente montaliano (*Flashes e dediche*).

# BIBLIOGRAFIA

## **Bibliografia delle opere poetiche di Fortini**

Si riproduce qui sotto, per comodità del lettore, l'*iter* bibliografico delle opere poetiche fortiniane (con le *plaquettes* poi confluite nelle singole raccolte definitive) prese in esame in questa tesi, escludendo la già citata edizione Mondadori di *Tutte le poesie*. La bibliografia è debitrice di quella, più estesa, ivi contenuta (pp. LIII-LIV) curata da Luca Lenzini e Elisabetta Nencini.

## **Foglio di via**

*Foglio di via e altri versi*, Einaudi, Torino, 1946; nuova ed. riveduta e corretta con una nota dell'autore, ivi 1967

## **Poesia e errore**

*Sei poesie per Ruth e una per me*, s.e. [tip. Lucini], Milano, 1953

*Una facile allegoria*, Edizioni della Meridiana, Milano, 1954

*In una strada di Firenze*, Edizioni Linea Grafica, Milano, 1955

*I destini generali*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1956

*Sestina a Firenze*, Schwarz, Milano, 1957

*Poesia ed errore*, Feltrinelli, Milano, 1959 (comprendente, nelle pp. 7-72 anche le liriche di *Foglio di via* ed altre giovanili poi ristampate in *Versi primi e distanti*, tutte ordinate in ordine cronologico); *Poesia e errore*, Mondadori, Milano, 1969 (senza il materiale di *Foglio di via*)

## **Una volta per sempre**

*Poesia delle rose*, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna, 1962

*Una volta per sempre*, Mondadori, Milano, 1963

### **Questo muro**

*Questo muro*, Mondadori, Milano, 1973

### **Paesaggio con serpente**

*Una obbedienza*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 1980; nuova ed., *Una obbedienza. 18 poesie 1969...*, ivi 2005

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

### **Composita solvantur**

*Penultime*, pp. 307-318, in *Versi scelti*, Einaudi, Torino, 1990

*Composita solvantur*, Einaudi, Torino, 1994; nuova ed., con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, Il Saggiatore, Milano, 2015

Segue qui sotto bibliografia delle altre opere poetiche di Fortini e comprensiva inoltre delle principali traduzioni liriche e delle antologie pubblicate in vita dall'autore (o con il suo avallo, come l'edizione del 1974) precedenti l'edizione Mondadori del 2013 e quella dei Meridiani del 2003 nel caso dell'*Ospite ingrato*:

*L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, De Donato, Bari, 1966; nuova ed.

*L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985

*Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Einaudi, Torino, 1982

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

*Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Einaudi, Torino, 1995; nuova ed., ivi, 1997

Paul Éluard, *Poesia ininterrotta*, Einaudi, Torino, 1947; nuova ed., ivi 1976

Id., *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, Einaudi, Torino, 1955

Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, Einaudi, Torino, 1959

Hans Magnus Enzensberger, *Poesie per chi non legge poesia. Trenta poesie*, Feltrinelli, Milano, 1964

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano 1970; nuova ed., ivi 1980  
Bertolt Brecht, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, Einaudi, Torino, 1976  
Marcel Proust, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1983

*Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milano, 1974  
*Una volta per sempre. Foglio di via. Poesia e errore. Una volta per sempre. Questo muro. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino, 1978; nuova ed., ivi, 1987  
*Materialen zu einer Edition der Lyrik Franco Fortinis. Kritischer Apparat der Varianten und Werkbibliographie*, vorgelegt von Giuseppe Gentile aus Castelbuono, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität Köln, Köln, 1982  
*Versi scelti 1939-1989*, Einaudi, Torino, 1990

### **Bibliografia delle principali opere saggistiche di Fortini**

Si riportano qui sotto l'elenco delle principali opere saggistiche (comprehensive anche delle interviste) di Franco Fortini.

*Asia maggiore. Viaggio nella Cina*, Einaudi, Torino, 1956; nuova ed., *Asia maggiore. Viaggio nella Cina e altri scritti*, a cura di Donatello Santarone, postfazione di Edoarda Masi, Manifestolibri, Roma, 2007  
*Dieci inverni. Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano, 1957; seconda ed., De Donato, Bari, 1973  
*Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il saggiatore, Milano, 1965; seconda ed., ivi 1969 (ristampa Garzanti, Milano, 1974); terza ed., Einaudi, Torino, 1989  
*I cani del Sinai*, De Donato, Bari, 1967; seconda ed., Einaudi, Torino, 1979  
*Venti quattro voci per un dizionario di lettere*, Il Saggiatore, Milano, 1968, nuova ed., ivi, 1998  
*Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1974; nuova ed., Garzanti, Milano, 1987  
*Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura*, Einaudi, Torino, 1977

*Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985

*Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano, 1987

*Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano, 1990

*Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993

*Trentasei moderni. Breve secondo Novecento*, presentazione di Romano Luperini, Manni, Lecce, 1996; nuova ed., presentazione di Romano Luperini, note al testo di Luca Lenzini, Manni, Lecce, Lupetti, Milano, 1998

*Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto (1972-1985)*, Manifestolibri, Roma, 1997

*Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti su Manifesto (1985-1994)*, Manifestolibri, Roma, 1998

*Dialoghi col Tasso*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Donatello Santarone, Bollati Boringhieri, Torino, 1999

*Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di Donatello Santarone, Bollati Boringhieri, Torino, 2000

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

*Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, I Meridiani, Mondadori, 2003

*Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, Quodlibet, Macerata, 2006

*I confini della poesia*, a cura di Luca Lenzini, Castelvecchi, Roma, 2015

### **Bibliografia delle opere poetiche e letterarie citate nell'elaborato**

BRECHT 1949: Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1949, trad. it. di Franco Fortini e Ruth Leiser, *Madre Coraggio e i suoi figli*, Einaudi, Torino, 1951

CARDUCCI 1993: Giosuè Carducci, *Opere scelte. Volume primo. Poesie*, a cura di Mario Saccenti, Classici Italiani, UTET, Torino, 1993

- CARDUCCI 2010: Giosuè Carducci, *Giambi ed Epodi*, edizione critica a cura di Gabryela Doncygier Benedetti, Edizione Nazionale delle opere di Giosuè Carducci, Mucchi editore, Modena, 2010
- LEOPARDI 2006: Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, vol. 1, a cura di Cristiano Animosi, Franco Gavazzeni, Paola Italia, Maria Maddalena Lombardi, Federica Lucchesini, Rossano Pestarino, Sara Rosini, Accademia della Crusca, Firenze, 2006
- MANZONI 1985: Alessandro Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, edizione critica a cura di Giovanni Bardazzi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1985
- MANZONI 1997: Alessandro Manzoni, *Inni Sacri*, a cura di Franco Gavazzeni, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, Parma, 1997
- MANZONI 1998: Alessandro Manzoni, *Adelchi*, edizione critica a cura di Isabella Becherucci, «Scrittori italiani e testi antichi pubblicati dall'Accademia della Crusca», Accademia della Crusca, Firenze, 1998
- MONTALE 1980: Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, I Millenni, Einaudi, Torino, 1980
- MONTALE 1996a: *Eugenio Montale, Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Nuova raccolta di classici italiani annotati, Einaudi, Torino, 1996
- PASOLINI 2003: Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo primo, a cura e con uno scritto di Walter Siti, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2003

- PASCOLI 2001: *Giovanni Pascoli, Canti di Castelvecchio. Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli. Poesie italiane – 4*, a cura di Nadia Ebani, La Nuova Italia, Bologna, 2001
- SABA 1965: Umberto Saba, *Il canzoniere*, Einaudi, Torino, 1965
- SERENI 1995: Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1995
- SERENI 1998: Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni*, in ID, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano, 1998
- SERENI 2013: Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, Parma, 2013
- SERGE 1951: Victor Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire (1901-1941)*, Éditions du Seuil, Paris, 1951, trad. it. di Aldo Garosci, *Memorie di un rivoluzionario (1901-1941)*, E/O, Roma, 2012
- SHAKESPEARE 1977: William Shakespeare, *Sonnets*, edited with analytic commentary by Stephen Booth, New Haven and Londo, Yale University Press, 1977
- UNGARETTI 2009: Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2009
- ZANZOTTO 1999: Andrea Zanzotto, *Poesie*, in ID, *Poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1999

## Studi sull'opera di Franco Fortini citati<sup>236</sup>

BERARDINELLI 1973: Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, La Nuova Italia, Firenze, 1973

COLUSSI 2006: Davide Colussi, «Falso sonetto» di Franco Fortini, in «Per leggere», X, 2006, pp. 89-99

DE LUCA 2014: Bernardo De Luca, *Per una verifica del verso accentuale*, pp. 20-31, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scrittura», n. 16, 2014

DE SANTI 1994: Gualtiero De Santi, *Composita solvantur: dal vero alle parole*, «Hortus», 16, II semestre 1994, pp. 7-19

GAZZONI 2007: Andrea Gazzoni, *La magnolia e l'albicocco. Fortini intorno alla Bufera*, pp. 71-97, in *Mezzo secolo di Bufera*, numero monografico di «Trasparenze», 30/2007, a cura di Ugo Fracassa

GENDUSA 2014: Cristian Gendusa, «Da Shakespeare» di Franco Fortini. «Rifacimento» e figuratività politica, pp. 105-123, in «Studi italiani», n. 51, anno XXVI, fascicolo 1, gennaio-giugno 2014

GIOVANNETTI 2008: Paolo Giovannetti, «Metrica è, per definizione, tradizione». *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, in ID., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara, 2008, pp. 135-160

---

<sup>236</sup> Per una versione più estesa della bibliografia critica su Franco Fortini si rimanda a quella fornita dal sito internet del centro studi fortiniani [www.ospiteingrato.unisi.it](http://www.ospiteingrato.unisi.it) e consultabile al seguente link: [http://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2014/11/Critica\\_FF1.pdf](http://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2014/11/Critica_FF1.pdf)

- LENZINI 1999: Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Piero Manni, Lecce, 1999
- LENZINI 2003: Luca Lenzini, *Cronologia*, pp. LXXIII-CXXIX, in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2003
- LENZINI 2013: Luca Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata, 2013
- LENZINI 2014: Luca Lenzini, *Introduzione*, pp. V-XXXII, in Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Oscar Mondadori, Milano, 2013
- LOI 2006: Franco Loi, *Di Fortini e della poesia*, in *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa. Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004*, a cura di Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rappazzo, Quodlibet, Macerata, 2006, pp. 11-17
- LUPERINI 1991: Romano Luperini, *Per una risposta a Fortini. Apertura di un dibattito*, «Allegoria», anno III, numero 7, 1991, pp. 130-135
- LUPERINI 2007: Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce, 2007
- MANFREDI 1992: Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Eluard*, M. Pacini Fazzi, Lucca, 1992
- MASETTI 2012: Andrea Masetti, *Una lingua che combatte. Tempo e utopia nell'opera di Penna, Caproni, Fortini e Sereni*, Edizioni Unicopli, Milano, 2012
- MAZZONI 2002: Guido Mazzoni, *Fortini*, in ID. *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2002, pp. 183-215

- MENGALDO 1978: Pier Vincenzo Mengaldo, *Franco Fortini*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di ID., I Meridiani, Mondadori, 1978, pp. 827-831
- MENGALDO 1980: Pier Vincenzo Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi Editore, Firenze, 1987, pp. 387-406
- MENGALDO 1994: Pier Vincenzo Mengaldo, *Fortini: «Il presente»*, in *Il Novecento*, Mulino, Bologna, 1994
- MENGALDO 1996a: Pier Vincenzo Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, pp. 271-290
- MENGALDO 1996b: Pier Vincenzo Mengaldo, *Fortini. Questo muro*, pp. 931-951, in *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. II. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino, 1965
- PASSANNANTI 2004a: Erminia Passannanti, *Poem of the roses. Linguistic Expressionism in the Poetry of Franco Fortini. With a version from La poesia delle rose*, Troubador Publishing Ltd, Leicester, 2004
- PASSANNANTI 2004b: Erminia Passannanti, *L'espressionismo nella Poesia delle rose (1962)*, in *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa. Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004*, a cura di Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rappazzo, Quodlibet, Macerata, 2006, pp. 205-236

- PODDA 2008: Fabrizio Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Strumenti di filologia e critica, Pacini, Pisa, 2008
- POLACCO 1996: Marina Polacco, *Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a Composita solvantur*, «Allegoria», Anno VIII, Numero 21-22, 1996, pp. 42-61
- RABONI 1986: Giovanni Raboni in AA.VV., *Seminario in onore del prof. Franco Fortini*, in *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena*, vol. VII, Olschki, Firenze 1986
- RABONI 1976: Giovanni Raboni, *Ipotesi su una ristampa*, in ID., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976, ora in ID., *L'opera poetica*, I Meridiani, A. Mondadori, Milano, 2006, pp. 374-377
- RABONI 1998: Giovanni Raboni, [s. n.], in Sergio Bologna, Cesare Cases, Mavi De Filippis, Roberto Ferzonati, Giovanni Raboni, *Bertolt Brecht / Franco Fortini. Franco fortini traduttore di Bertolt Brecht*, Atti del seminario Milano, Libreria Claudiana, 26 settembre 1996, Milano-Siena, Libera Università di Milano e dell'Hinterland – Centro Studi Franco Fortini, Siena 1998 [online: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brehtfranco-fortini>, consultato il 14 dicembre 2016, pp. 11-17]
- RABONI 2005: Giovanni Raboni, *Fortini testimone del futuro*, in ID., *La poesia che si fa. Cronache e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano, 2005, pp. 253-263
- SERENI 2013: Vittorio Sereni, *Un destino*, contenuto nelle *Prose critiche*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Oscar Mondadori, Milano, 2013, pp. 1086

TESTA 2005: *Franco Fortini*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino, 2005, pp. 78-81

TRAINA 2004: *A proposito delle poesie per musica di Fortini*, in *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa. Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004*, a cura di Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rappazzo, Quodlibet, Macerata, 2006, pp. 395-412

ZANZOTTO 1980: Andrea Zanzotto, *Franco Fortini: Una obbedienza*, in ID., *Scritti sulla letteratura. Volume secondo. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 2001

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

ZINATO 2016: Emanuele Zinato, *L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini*, in «*Come ci siamo allontanati*». *Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di Luigi Carasso e Paola Massari, Arcipelago, Novara, 2016, pp. 17-31

### **Studi di metrica e stilistica citati**

AFRIBO 2001: Andrea AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2001

AFRIBO 2007: Andrea AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma, 2007

AFRIBO, SOLDANI 2012: Andrea AFRIBO, Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna, 2012

- ANTONELLO 1991: Massimo Antonelli, *La metrica del primo Montale (1915-1927)*, Fazzi Editore, Lucca, 1991
- BARBUTO 1963: Antonio Barbuto, *Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico*, Bulzoni Editore, Roma, 1963
- BELTRAMI 2002: Pietro G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, il Mulino, Bologna, 2002
- BENZONI 2012: Pietro Benzoni, *Per uno studio della metrica da Baudelaire*, pp. 385-422, in *Stilistica e metrica italiana*, n. 9, 2009
- BERTINETTO 1981: Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, qualità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Studi di grammatica italiana, Accademia della Crusca, Firenze, 1981
- BERTONI 1995: Alberto Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna, 1995
- BOZZOLA 2003: Sergio Bozzola, *Il modello ritmico della canzone*, pp. 191-248, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Editrice Antenore, Padova, 2003
- BOZZOLA 2006: Sergio Bozzola, *Seminario montaliano*, Bonacci Editore, Roma, 2006
- BRUGNOLO 1995: Furio Brugnolo, *Saba. Il canzoniere*, pp. 497-559, in *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. I. L'età della crisi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1995
- BRUGNOLO 2016: Furio Brugnolo, *Breve storia dell'alessandrino italiano*, pp. 109-142, in ID., *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Carocci Editore, Roma, 2016

- COLANGELO 2002: Stefano Colangelo, *L'accento e il senso*, in ID., *Metrica come composizione*, Gedit Edizioni, Trento, 2002, pp. 61-70
- DAL BIANCO 2007: Stefano Dal Bianco, *L'endecasillabo del Furioso*, Pacini Editore, Pisa, 2007
- DI GIROLAMO 1976: Costanzo Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in ID., *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 183-196
- ESPOSITO 2003: Edoardo Esposito, *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma, 2003
- GASPARI 2015: Gianmarco Gaspari, *Calpesti e derisi. Il primo coro dell'Adelchi*, in *I «cantici» di Manzoni. «Inni Sacri», cori, poesie civili dopo la conversione*, Atti del Convegno, Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013, a cura di Giovanni Bardazzi, con la collaborazione di Georgia Fioroni e Francesca Latini, Pensa MultiMedia, Lecce, 2015
- GIOVANNETTI 1994: Paolo Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano*, Marcos y Marcos, Milano, 1994
- GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010: Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010
- GIRARDI 1997: Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche*, Casa Editrice Marietti, Genova, 1987
- LA DRIÈRE 1953: Joseph Craig La Drière, *Prosody*, pp. 322-327, in *Dictionary of World Literature. Criticism. Form. Technique*, a cura di Joseph T. Shipley, Philosophical Library, New York, 1953

- LAVEZZI 2008: Gianfranca Lavezzi, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2008
- MENGALDO 1984: Pier Vincenzo Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi Editore, Firenze, 1987, pp. 139-188
- MENGALDO 1989a: Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza Serie*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 131-157
- MENGALDO 1989b: Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza Serie*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 27-70
- MENGALDO 1995: Pier Vincenzo Mengaldo, *Montale. L'opera in versi*, pp. 625-668, in *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. I. L'età della crisi*, Einaudi, Torino, 1995
- MENGALDO 2003: Pier Vincenzo Mengaldo, *Un'introduzione a Myrica*, pp. 69-120, in ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino, 2003
- MENGALDO 2008: Pier Vincenzo Mengaldo, *Esperienze metriche di un lettore di poesia*, pp. 63-86, in *Stilistica e metrica italiana*, n.9, 2009
- MENICHETTI 1993: Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova, 1993

PRALORAN 2003: Marco Praloran, *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in *La metrica dei  
Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Editrice Antenore, Padova,  
2003, pp. 125-190

SITI 1972: Walter Siti, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», Anno  
XXIII, numero 270, agosto 1972, pp. 39-61

TARLINSKAJA 1992: Marina Tarlinskaja, *Metrical Typology: English, German and  
Russian Dolnik Verse*, pp. 1-21, in *Comparative Literature*, vol.  
44, n. 1, Inverno 1992

TESTA 2003: Enrico Testa, *Lingua e poesia degli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in  
Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovanardi,  
Edizioni San Marco Dei Giustiniani, Genova, pp. 21-43

ZUCCO 1993: Rodolfo Zucco, *Fonti metriche della tradizione in Giovanni Giudici*, pp.  
171-208, in *Studi Novecenteschi*, XX, numeri 45-46, giugno-dicembre  
1993

VANDYKE FRIEDLANDER 1979: Carolynn VanDyke Friedlander, *Early Middle English  
Accentual Verse*, pp. 219-230, in *Modern Philology*,  
vol. 96, n. 3, Feb. 1979

### **Strumenti di teoria e di critica citati**

ADORNO 1959: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt  
am Main, 1958, trad. it. di Alberto Frioli, Enrico De Angelis e Giacomo  
Manzoni, *Note per la letteratura. 1943-1961*, Einaudi, Torino, 1979

ALBANESE 1987: Luciano Albanese, *Saggi su Marx.. Le fonti trascurate di una utopia  
rivoluzionaria*, Franco Angeli Libri, Milano, 1989

- ARDNT 2006: Andreas Arndt, *Vermittlung (Unmittelbarkeit)*, pp. 459-460, in *Hegel-Lexikon*, herausgegeben von Paul Cobben, Paul Cruysberghs, Peter Jonkers und Lu De Vos, WBG, Darmstadt, 2006
- AVALLE 1965: d'Arco Silvio Avalle, «*Gli orecchini*» di Montale, Il Saggiatore, Milano, 1965
- BACHTIN 2003: Michail M. Bachtin, *Slovo v žizni i slovo v poezii*, «*Žvezda*», 6, 1926, trad.it. Di Luciano Ponzio, *La parola nella vita e nella poesia. Introduzione a problemi di una poetica sociologica*, in *Linguaggio e scrittura*, a cura di Augusto Ponzio, Meltemi, Roma, 2003, pp. 34-64
- BARTHES 1953: Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Édition du Seuil, Paris, 1953, trad. it. di Giuseppe Bertolucci, Renzo Guidieri, Franco Maria Ricci, Rosetta Loy Provera, Leonella Prato Caruso, *Il grado zero della scrittura. Seguito da Nuovi saggi critici*. PBE, Einaudi, Torino, 1982
- BENJAMIN 1963: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, trad. it. di Enrico Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Piccola Biblioteca Einaudi, Einaudi, Torino, 1980
- BLASUCCI 1996: Luigi Blasucci, *I tre momenti della «Quiete»*, in Id., *I tempi dei «Canti»*. *Nuovi studi leopardiani*, Einaudi, Torino, 1996
- BLOCH 1962: Ernst Bloch, *Verfremdungen*, vol. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, trad. ing. di Anne Halley e Darko Suvin, *Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Enstrangement*, pp. 120-125, «The Drama Review: TDR», vol. 15, n. 1, Autunno 1970
- BOSCHETTI 2007: Anna Boschetti, *Le genesis delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in «*Allegoria*», anno 2007, n. 55, pp. 42-85

- BRECHT 1957: Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1957, trad. it. di Emilio Castellani, Roberto Fertonani e Renata Mertens, *Scritti teatrali*, Piccola Biblioteca Einaudi, Einaudi, Torino, 1962
- CORTELLESA 2007: Andrea Cortellessa, *Phantom, mirage, fosforo imperiale. Guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in *Carte Italiane*, 2(2-3), 2007, pp. 105-151
- CURTIUS 1992: Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1992
- D'ABBIERO 1970: Marcella D'Abbiere, «*Alienazione*» in Hegel. *Usi e significati di Entäußerung, Entfremdung, Veräußerung*, Edizioni dell'Ateneo Roma, Roma, 1970
- DAVID 1967: Michel David, *Letteratura e psicanalisi*, Mursia, Milano, 1967
- DE LUCA 2015: Bernardo De Luca, *Versi satiri. Modi della satira nella poesia del Novecento*, pp. 251-272, in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano, Carocci Editore, Roma, 2015
- DENNER 2008: Michael M. Denner, *Dusting off the couch (and discovering the Tolstoy connection in Shklovsky's "Art as device")*, pp. 370-388, in *The Slavic and East European Journal*, vol. 52, n. 3, Autunno 2008
- FERRONI 1991: Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi Scuola, Milano, 1991

- GALLAS 1971: Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1971, trad. it. di Giorgio Backhaus, *Teorie marxiste della letteratura*, Laterza, Bari, 1974
- GINSBORG 2006: Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, PBE Nuova Serie, Einaudi, Torino, 2006
- HEGEL 1955: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, trad. it. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, *Estetica*, Einaudi Editore, Torino, 1963
- LANARO 1992: Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia, 1992
- LEONELLI 2000: Giuseppe Leonelli, *Politica e cultura. La letteratura tra impegno e sperimentazione*, in *Storia della letteratura italiana. Volume IX. Il Novecento*, diretta da Enrico Malato, Salerno Editrice, Roma, 2000, pp. 689-727
- LUKÁCS 1948: Györky Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, trad. it. di Cesare Cases, *Il marxismo e la critica letteraria*, PBE, Einaudi, Torino, 1953
- LUPERINI 1990: Romano Luperini, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma, 1990
- LUPERINI 2012: Romano Luperini, *Montale e l'allegoria moderna*, Liguori Editore, Napoli, 2012
- MARX 1963: Karl Marx, *Opere filosofiche giovanili*, Editori Uniti, Roma, 1963

- MARX 1975: Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi editore, Torino, 1975
- MAYER 1961: Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1961, trad. it. di Claudio Magris, *Brecht e la tradizione*, Einaudi, Torino, 1972
- MONTALE 1996b: Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose*, volume 1, I Meridiani, Mondadori, Milano 1996
- RABONI 1977: Giovanni Raboni, *Autoritratto*, pp. 253-260, in «L'approdo letterario», n. 77-78 (nuova serie), anno XXIII, Giugno 1997
- SCAFFAI 2005: Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier Università, Firenze, 2005
- SITI 1980: Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Piccola Biblioteca Einaudi, Einaudi, Torino, 1980
- ŠKLOVSKIJ 1929: Viktor Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm*, in *O teorii prozy*, Mosca, 1929, trad. it. di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, PBE, Einaudi, 1968, pp. 73-94
- ZINATO 2001: Emanuele Zinato, *Dei confini della letteratura. Le prospettive di una didattica interdisciplinare*, pp. 63-71, in *Allegoria*, n. 37, anno 2001