

Resistenza, guerra e contingenza in *Foglio di via* di Franco Fortini

Annalisa Pagliuso

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(stalker81@libero.it)

Abstract

Soffermandosi sul caso specifico rappresentato dalla raccolta d'esordio del poeta Franco Fortini, l'intervento sceglie di indagare non soltanto la presenza della guerra come motore fondativo di un canone letterario occidentale ma anche, in maniera più specifica, la natura dell'impatto provocato dall'evento resistenziale su una rinnovata concezione dell'esistenza e del mondo in senso politico ed estetico. L'evento in causa, concepito nella sua radicalità e come capacità umana universale di anteporsi e schierarsi contro un'alterità percepita come impositiva, coercitiva o genericamente nociva all'uomo, pare infatti assumere la funzione di vero e proprio *terminus post quem* datare una radicale ridefinizione del campo letterario.

Parole chiave:

guerra, poesia, Resistenza

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/666>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Resistenza come evento che ridefinisce la poesia contemporanea.

In una lezione tenuta nel 1993 per un seminario sulla Resistenza svoltosi presso l'Università Statale di Milano, e successivamente pubblicato nel volumetto che portava il medesimo titolo, ovvero *Conoscere la Resistenza*¹, Franco Fortini notava come ci fosse un singolare «rapporto tra la migliore poesia dell'età resistenziale, o che in qualche modo si riferisca alla Resistenza, e la memorialistica»² individuando e valorizzando un preciso nesso tra valore letterario e partecipazione personale agli eventi in svolgimento. Subito dopo ammetteva «io non posso testimoniare che per me stesso»³, facendo riferimento alla sua *Italia 1942*⁴, componimento compreso successivamente in *Foglio di via*⁵, raccolta d'esordio dello scrittore. Un'analogia funzionale tra letteratura e partecipazione politica veniva confermata da Giulio Ferroni, in un giudizio riportato in questa sede da Fortini, che ricorda come il critico avesse detto che «in uno scrittore come Fenoglio "non c'è una vera differenza di significato fra la partecipazione ai momenti estremi della storia e l'esperienza assoluta della scrittura"»⁶, arrivando persino a identificare il valore euristico delle due esperienze. Ne sarebbe stato forse contento Vittorio Sereni, da Fortini a suo tempo opportunamente rimproverato, e che qui viene invece indicato come caso limite, insieme a Pasolini, di una produzione di una singolare interpretazione della Resistenza, anche in virtù della sua non partecipazione agli eventi considerati.

È in gioco la legittimità della riclassificazione di certa produzione letteraria dell'epoca sotto le più tradizionali etichette dei generi letterari e in relazioni a distinte e affermate autorialità, e non piuttosto in una macrocategoria trasversale a quelli e che li ricomprenda nel più ampio e ideologicamente connotato denominatore comune di "Resistenza". Probabilmente vi si può leggere in controluce la messa in discussione radicale di un certo valore intrinseco dei fatti storici stessi, in particolare quello dell'antifascismo concepito come idea capace di rifondare l'atto creativo e far coagulare a partire da sé oggetti letterari specifici.

Già in *Le poesie italiane di questi anni*⁷, come vedremo, Fortini lanciava una sfida interessante alla critica contemporanea proponendo di sussumere la produzione poetica del periodo attraverso il filtro categorizzante dell'evento resistenziale. La raccolta poetica d'esordio di Fortini stesso, *Foglio di via*, dal titolo chiaramente connesso al campo semantico militare, è insieme resistenziale e resistente, nella doppia possibilità segnalata dallo stesso autore a proposito della «letteratura resistenziale»⁸ che, nascendo nel clima bellico e postbellico della seconda guerra mondiale, può essere allo stesso tempo «sulla» e fattivamente «di» Resistenza.

¹ Franco Fortini et al., *Conoscere la resistenza. Storia, letteratura e cinema della guerra civile in Italia (1943-1945)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2016.

² Ivi, p. 43.

³ *Ibidem*.

⁴ Franco Fortini, *Italia 1942*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

⁵ Franco Fortini, *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946. D'ora in avanti indicato nel corpo del testo con la sigla *FdV*.

⁶ Franco Fortini, et al., *op. cit.*, p. 50.

⁷ Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 88-137.

⁸ Franco Fortini, et al., *op. cit.*, p. 33.

Centrale in questa rifondazione del valore evenemenziale, e storico in senso ampio, sta la concettualizzazione della Resistenza come “evento” e come fattore scatenante una precisa modificazione ontologica – secondo l’ontologia evenemenziale di Alan Badiou⁹ – non solo del soggetto e della sua visione del mondo e del sociale, ma anche dell’arte e della scrittura. Quindi la Resistenza come evento determina una riconfigurazione del campo letterario¹⁰, soprattutto dal punto di vista comunicativo e direttamente legato al posizionamento e alla determinazione della voce autoriale.

Già Jean Starobinski, nel suo *Introduzione alla poesia dell’evento*¹¹, manifesto di tale modalità di determinazione della poesia da una scaturigine evenemenziale, coglieva l’occasione offerta dal presente per scrivere il suo saggio, che diventava così testimonianza di un evento di cui egli voleva cogliere il valore, e insieme il paradigma conoscitivo ed epistemologico. Per il critico svizzero diventava fondamentale la funzione di testimonianza incarnata dalla poesia, concepita come atto per cui «un poeta si appoggia all’eterno per innalzare, muovendo al tempo stesso dal suo io individuale e dalla prova condivisa, un canto che esprime la sofferenza e che dà forma a una speranza in cui tutti potranno riconoscersi»¹². Veniva implicata, quindi, una prospettiva che richiama e coinvolge il lettore futuro e che Fortini stesso teneva in considerazione costantemente nei suoi lavori, dalle ipotesi di palingenesi di una lirica come *A un’operaia milanese*¹³ agli appelli più o meno espliciti della saggistica più estrema, cronologicamente parlando. Inoltre la relativa coincidenza, a un certo grado di profondità empirica e conoscitiva, tra tempo storico e tempo personale contribuiva a fondare quell’idea messianica della storia che l’autore condivideva con il filosofo tedesco Walter Benjamin. In questa ottica il testimone è definito come punto d’incontro tra io, evento e trascendenza, ovvero luogo d’intersezione e coincidenza tra tempo storico e tempo personale. Dopo aver dato la sua definizione di “evento” come «cominciamento radicale»¹⁴, Alain Badiou propone il concetto di “ontologia evenemenziale”, che gli permette di leggere la Resistenza come innescatore di un cambiamento, come quel «significante in più»¹⁵ che ha sovvertito lo scorrere del tempo e dell’esistenza stessa.

In *Le poesie italiane di questi anni* Fortini teorizzava l’idea di un potere sistematizzante e strutturante dell’evento Resistenza nella biografia e nelle opere degli autori, anche in quelli che ne erano meno direttamente coinvolti, come nel caso di Vittorio Sereni¹⁶. Per Fortini essa genera un nuovo sentimento e una nuova concezione del tempo negli autori di poesia, di cui il critico vorrebbe descrivere il tracciato o la mappa, per poter, come direbbe Starobinski, «precisare la situazione d’insieme di una

⁹ Come ricorda Matteo Cavalleri in uno studio dal titolo *Resistenza come evento. Antropologia e verità della testimonianza in A. Zanzotto*, che si concentra, almeno in parte, su questi medesimi argomenti.

¹⁰ Vedi Pierre Bourdieu, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2022.

¹¹ Jean Starobinski, *Introduzione alla poesia dell’evento*, tr. it. a cura di G. Pedullà, in «Lettres» n.1, gennaio 1943.

¹² *Ibidem*.

¹³ Franco Fortini, *A un’operaia milanese*, in *Id.*, *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

¹⁴ Per la distinzione heideggeriana tra “cominciamento” e “inizio”, vedi Cavalleri, *op. cit.*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Matteo Cavalleri, *op. cit.*

nuova poesia nata dall'evento»¹⁷. Lo scarto è segnato proprio in relazione al «poeta degli anni Trenta»¹⁸, per il quale «il tempo era cronologico o metafisico; [...] metafisicamente era “sentimento del tempo” cioè dell'eterno entro la contingenza. La storia era storia dell'anima, cioè non-storia, la sede di eventi “puntiformi” o smisurati»¹⁹. Rispetto a questi, «nella poesia più recente, passato, presente e futuro tendono invece a riferirsi a eventi collettivi, su quelli si ordina la biografia. [...] L'evento centrale, a partir dal quale si struttura tutta la poesia del dopoguerra, è l'occasione rivoluzionaria della resistenza e del primo dopoguerra»²⁰.

Il rinnovato sentimento del tempo, il tempo concepito come categoria nuova in relazione a una diversa modalità di vissuto e condivisione dell'esperienza resistenziale, determina una sorta di “soggettività espansa”, che trascende l'io approdando a un soggetto collettivo che sta a metà tra l'individualità del singolo e la pluralità distinta del noi. È qualcosa in più del soggetto nella sua autoreferenzialità ma anche qualcosa in più del noi come sommatoria di molteplici individualità. Un valore aggiunto attribuito ai soggetti dalla condivisione dell'evento e una soggettività che non preesiste alla scelta compiuta, ma si va formando in relazione ad essa.

Se la parola che nasce dalla contingenza dell'evento si caratterizza per la sua simultaneità e immediatezza, il modello formale di riferimento per la poesia è il coro, e in diverse occasioni e in più passi la sua presenza è riscontrabile nella produzione poetica di Fortini. Basti pensare, all'interno di *FdV*, a due componimenti come *Canto degli ultimi partigiani*²¹ o *Coro di deportati*²², che fin dal titolo rimandano esplicitamente al genere in questione. Tacendo dei casi in cui una certa tonalità plurale e percussiva smuove il tessuto spesso icastico del dettato, producendo un'impressione di ieraticità diffusa. Come avveniva nella tragedia classica, esso è portatore di un'istanza viscerale e condivisa, assimilabile a qualcosa che sgorga direttamente dalla profondità dell'io. A livello metrico e formale, i tratti tipici dell'innografia e del coro sono rappresentati dalla misura del verso breve – tra l'ottonario e il decasillabo –, l'anafora e la ripetizione a scopo cadenzante e percussivo, le assonanze: ovvero quei moduli e quelle ricorsività atte a determinare una formularità quasi ridondante, martellante e, in fin dei conti, educativa e persino ipnotica. Vale la pena ricordare che la radice etimologica di quest'ultimo aggettivo rimanda al concetto di “sonno” e “sonnifero”, ovvero qualcosa che provoca l'oblio e fa addormentare; un campo semantico e una patente allegoria fondanti all'interno di questa prima raccolta fortiniana, che programmaticamente designa il sonno come «edera nera» e quasi marca d'avvio, d'ascendenza dantesca, dell'intero procedimento creativo.

Luca Lenzini ha parlato di «dimensione della ripetizione»²³ che ben si adatta ai ritmi compositivi di *FdV*, dai moduli metrici e prosodici alle formule sintattiche e ai patterns strofici, fino a configurare delle macro-isotopie dal valore fortemente

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Franco Fortini, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 96 sg.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Franco Fortini, *Canto degli ultimi partigiani*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

²² Franco Fortini, *Coro di deportati*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

²³ Luca Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet Studio, 2013, p. 88.

allegorizzante, quali quella legata ai cicli stagionali e appunto quella del sonno interpretato come condizione di inconsapevolezza e immaturità esistenziale. Anche l'interesse ricorsivo di Fortini per l'opera manzoniana, e soprattutto la lettura attenta dei cori delle tragedie e degli *Inni*, documentano una ricerca costante intorno alla questione del tempo e della storia. «La relazione fra storia e non storia»²⁴, riconosciuta da Diaco come duplicità di cui sono spia i «numerose titoli manzoniani legati alla dimensione cronologica»²⁵ è riflesso di una contraddizione non dialettica tra un piano storico-eventuale e uno metastorico e morale, sentiti profondamente e in maniera originale dallo stesso Fortini.

Un componimento corale come *Canto degli ultimi partigiani* può, per certe sue caratteristiche formali, rappresentare perfettamente una sorta di manifesto dell'anti-ermetismo. Ritroviamo infatti i tratti tipici dell'innografia (brevità dei versi, percussività, ritorno sulle medesime misure e sonorità) e dei canti partigiani e resistenziali – quelli da Fortini stesso definiti come «letteratura della Resistenza», e che spesso riproponevano un patrimonio di canti popolari anche di bassa qualità –, volti a rappresentare scenari iper-caratterizzati in senso materialistico e fisico, diventando scarni e persino brutali nell'esibizione di particolari macabri e fortemente caratterizzati. L'effetto complessivo è quello di un'istantanea dal fronte, rubata allo svolgersi rapido degli eventi con lo scopo di riportarne l'impressione di movimento e di immediatezza. Il valore di testimonianza privilegia la fedeltà alla materia e al corpo (e di dettagli fisici e fisiologici è generoso il componimento), piuttosto che la costruzione stereotipata e astratta degli scenari offuscata di stampo ermetico.

Sulla stessa linea di iperrealismo oltranzistico – giocato, però, non su una riproduzione mimetica dei paesaggi ma piuttosto attraverso la simulazione di una pratica di comunicazione condivisa quale era quella della propaganda politica e militare – agisce un componimento come *Manifesto*²⁶, dalla natura fortemente «sbilanciata verso i destinatari»²⁷, che, mimando la pratica testuale dei manifesti di guerra e disponendosi esso stesso ad esserlo, con mutuazione stilistica e realismo pragmatico, coopta il lettore a una duplice collaborazione, comunicativa e finzionale, nella misura in cui richiede un'effettiva condivisione ideologica e la conseguente partecipazione concreta all'evento.

In verità la critica, a partire da Mengaldo, ha parlato di «riduzione anti-realistica»²⁸ nella misura in cui i particolari macabri «si coagulano [...] in una fissità glittica e spettrale»²⁹ sullo sfondo di una realtà diminuita per via di iterazioni ed ellissi, quindi attraverso un'operazione di intensificazione stilistica mirata del testo, alternata a un'opposta azione di desaturazione dello stesso paesaggio descritto. Tutto ciò si riavvicina piuttosto a certa poesia surrealista francese, dai tratti marcatamente

²⁴ Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 194.

²⁵ Francesco Diaco, «Un luogo centrale della mente»: Manzoni negli scritti critici di Fortini, consultabile all'indirizzo: <https://www.allegoriaonline.it/PDF/1158.pdf>

²⁶ Franco Fortini, *Manifesto*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

²⁷ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 161.

²⁸ Ivi, p. 157.

²⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 396, citato in F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 158.

espressionistici e dall'intenso potere evocativo e sfidante. Inoltre l'autore stesso dichiara *FdV* «"libro isolato", perché conteneva modi di interazione tra storia ed estetica non percorsi da altri autori coevi»³⁰, ponendosi in posizione decisamente eccentrica anche rispetto al campo letterario allora dominato dalla corrente neorealista.

Anche De Luca nota come «la tendenza paratattica e discorsiva delle liriche corali [...] sia la risultante di un complesso rapporto tra testo ed eventi reali»³¹ che tenderebbe verso un originale neorealismo, piuttosto che a un'adesione immediata con la realtà circostante.

2. La guerra come «orizzonte permanente» nella poesia di Fortini.

Richiamandoci a una pregnante definizione data da Giancarlo Alfano³², che riconosce al conflitto mondiale l'aspetto di un vissuto irriducibile che si pone nella coscienza individuale e collettiva come «orizzonte permanente», determinando una sorta di filo rosso recuperabile nelle opere di tutto il periodo in esame, vale la pena analizzare più da vicino in che misura ciò sia vero nell'opera fortiniana, e che peculiarità vi acquisti.

Per Fortini la funzione ricategorizzante dell'evento storico della Resistenza non agisce tanto in relazione a una valenza testimoniale e martirologica dell'individuo che la vive, come era ad esempio per Sereni, nella cui opera, secondo quanto ricordato da Cavalleri³³, quella si rivelava attraverso l'immagine emblematica della "ferita", la quale peraltro poi trascende la storicità dell'episodio per attraversare virtualmente la diacronia che mette in relazione soggetto e oggetto della testimonianza. Piuttosto, tale proprietà è attivata per una sorta di chiamata a una presa di posizione inevitabile e vitale, che condiziona materialmente la vita di chi la agisce e ridetermina completamente le sue coordinate esperienziali e conoscitive. L'urgenza di questa azione appare chiaramente dalla criticità della situazione storica e dalle dichiarazioni provenienti da più parti. Dionisotti, per esempio, in un editoriale del 1945 su "Giustizia e libertà" fa riferimento all'8 settembre come a una data-evento spartiacque nella storia d'Italia, un termine *post quem* rispetto al quale è possibile marcare un prima e un dopo³⁴.

La svalutazione del periodo fiorentino nell'autobiografismo ex-post del poeta toscano, quindi quello della sua adolescenza letteraria e della "convivenza" più o meno pacificata con l'ambiente letterario ermetico, è consequenziale alla presa di coscienza bellica e resistenziale, ed è a questa inversamente proporzionale quanto attribuzione di un valore conoscitivo ed etico. Ampio materiale a testimonianza del rapporto controverso da Fortini intrattenuto con l'intelligenza fiorentina dell'epoca ha raccolto Luca Daino in *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*³⁵. Secondo lo stesso Daino³⁶, *FdV*, oltre a essere la raccolta poetica d'esordio di

³⁰ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 41.

³¹ Ivi, p. 124.

³² Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2014, p. 201.

³³ Vedi Matteo Cavalleri, *op. cit.*

³⁴ Carlo Dionisotti, *Scritti sul fascismo e la Resistenza*, Torino, Einaudi, 2008, p. 155.

³⁵ Luca Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Unicopli, 2013.

³⁶ Luca Daino, *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in Foglio di via e altri versi di Franco Fortini*, consultabile all'indirizzo:

Fortini, rappresenta il primo, nonché fondamentale tentativo di auto-presentazione di un'identità intellettuale rinnovata: «la mancanza di un curriculum intellettuale lo condanna sì allo status di esordiente, ma soprattutto gli permette di scegliere su quali aspetti della sua precedente attività mettere l'accento e quali invece lasciar cadere e dissimulare»³⁷, in quanto «l'opera [...] è chiamata a tratteggiare un'immagine complessiva della produzione lirica fortiniana degli anni 1938-1946»³⁸. Vi è infatti una radicale differenza tra i contesti di produzione e di ricezione di questo libro nelle sue due successive edizioni, la prima del 1946 e la successiva del 1967, di cui traccia è conservata nelle rispettive prefazioni, oltre che nel differente assetto della raccolta.

FdV segna infatti, nella sua dinamica redazionale interna prolungata nell'arco di un ventennio, l'effettivo passaggio poetico da una fase artistica ed esistenziale più acerba e individualistica a quella maturata in vera e propria coscienza di classe, riflettente il rinnovato contesto culturale e letterario vissuto nella Milano post-bellica e progressista della rinascita economica degli anni Cinquanta. Prova ne abbiamo confrontando due componimenti significativi da questo punto di vista, *Italia 1942*, presente già nella prima edizione della raccolta, e *A un'operaia milanese*, che comparirà invece solo nell'edizione del 1967. Nel primo la specificazione delle coordinate spazio-temporali iperdeterminata dal titolo, che consapevolmente si riallaccia a una tradizione di memorialistica di "diario di guerra" portata in auge più di recente da Ungaretti, rimanda immediatamente a un contesto di cronaca bellica sperimentato nella sua contingenza. Come afferma De Luca «la guerra, dopo le prime premonizioni apparse nelle poesie precedenti, entra nella raccolta con la sua manifestazione più catastrofica»³⁹ – dopo che già, con *Oscuramento*⁴⁰, si era rivelata «attraverso un'esperienza traumatica quale quella dei bombardamenti»⁴¹. Ciò che appare evidente è il recupero di un vissuto tutto modulato in soggettiva, dove l'io in un certo senso subisce il carico evenemenziale della storia, dichiarandosi "avvolto" come straniero in patria. L'allusione ad una compagine in progressiva formazione è marcata dal sintagma «parole/ tessute di plebi» e richiamata poco oltre dal «compagni», che già rimanda all'ecumenismo di *A un'operaia milanese*. Qui assistiamo all'avvenuta maturazione politica che trapassa dall'individuale al collettivo, rivelata nell'affermazione categorica di un soggetto plurale. Lo scenario inneggiante alla liberazione non è ancora riconducibile a un'interpretazione marxista del mondo, perché, secondo Lenzini⁴², Fortini lesse Marx più tardi, durante il periodo dell'esilio svizzero. Ciononostante è innegabile il ruolo svolto dalla figura dell'operaia – forse anche proprio in quanto donna in un contesto lavorativo e sociale – ai fini dell'affermazione di un riscatto, che è individuale, psicologico, collettivo e sociale.

In una sorta di tentata riproposizione di un movimento che mimi l'evento devastante della guerra, entrambi i componimenti suggeriscono una *pars destruens* in

<https://www.ospiteingrato.unisi.it/uninterpretazione-partigiana-del-passato-elementi-autobiografici-e-strategie-compositive-in-foglio-di-via-e-altri-versi-di-franco-fortini/>

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 115.

⁴⁰ Franco Fortini, *Oscuramento*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

⁴¹ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 105.

⁴² Luca Lenzini, *op. cit.*, p. 108.

ricercata antitesi con un opposto polo positivo di rinascita e ricostruzione. Il primo attraverso un'iniziale scansione di motivi detta per via di negazione, alla quale segue un elenco di cause effettive; il secondo riservando alla seconda strofa la descrizione di un movimento negativo che parla di sepoltura e cancellazione.

In realtà il valore esperienziale dell'evento Resistenza e il vero soggetto della raccolta esordiale di Fortini – quello che l'autore esplicita essere, nella Prefazione del 1967, «la relazione fra la propria individualità e grandi eventi collettivi» nella maturazione progressiva di un'autentica coscienza di classe – ponendo al di fuori dell'opera stessa la prova della sua “validità”, contraddicevano direttamente il fondamento dell'estetica ermetica, che invece considerava l'opera nella sua assolutezza, prescindendo da qualsiasi tipo di criterio non poetico. Inoltre il conflitto come scenario di inveramento e di provocazione della poesia torna più volte nelle stagioni poetiche fortiniane, fino al finale *Composita solvantur*⁴³, dove il richiamo agli esordi si fa esplicito nella citazione dichiarata del primissimo componimento lì – in *FdV* – presente, il testo-soglia della raccolta, e dell'opera omnia dell'autore. L'uso fortiniano di marcare i passaggi tra una raccolta poetica e l'altra, ponendo un medesimo componimento a chiusura della precedente e all'apertura della successiva, configurano una sorta di collana in cui le parti risultano però non come meri elementi della serie, giustapposti in conformità a uno stesso criterio di modularità, quanto piuttosto come tentativi di successive riformulazioni dichiarate della prospettiva da cui leggere l'opera nella sua complessità.

Il componimento incipitario *E questo è il sonno, edera nera, nostra*⁴⁴ restituisce ancora un testo dal sapore ermetico, specialmente per la sua ricercata oscurità e indeterminazione, ponendosi dunque su una linea di continuità con l'estetica allora dominante. Secondo Mengaldo⁴⁵ infatti la poesia presenta numerosi tratti condivisi con quella tradizione: uso del verso incipitario come titolo, che contribuisce ad astrarre ulteriormente il dettato; tendenza alla de-concettualizzazione della realtà descritta; prevalere del tono sul senso. L'atmosfera onirica e la funzione quasi destoricizzante che essa sembra realizzare avvicinano il cronotopo a certa poesia luziana, di marca tipicamente ermetica. Il sonno è lessema richiamato più volte, già stilisticamente e intertestualmente connotato, sia per immediato richiamo alla *Commedia* dantesca, dove esso costituisce espediente narratologico di passaggio e soluzione di continuità tra scene successive ma contestualmente distinte, sia per attivazione di una precisa tradizione letteraria in cui va a configurarsi quale *topos* specifico. Siamo di fronte a un elemento di persistenza della tradizione precedente, di derivazione classica prima e medievale poi, che assume qui caratteristiche simboliche specifiche. Vale la pena segnalare la convergenza della stessa situazione in una poesia di Sereni, peraltro citata dallo stesso Fortini nella lezione su *Letteratura e Resistenza*⁴⁶. Si tratta del componimento *Nel sonno*⁴⁷,

⁴³ Franco Fortini, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994.

⁴⁴ Franco Fortini, *E questo è il sonno, edera nera, nostra*, in Id., *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946.

⁴⁵ Vedi Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996, e Id., *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, citati in F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 88.

⁴⁶ Franco Fortini, *Letteratura e resistenza*, in F. Fortini, et al., *Op. cit.*, pp. 31-64.

⁴⁷ Vittorio Sereni, *Nel sonno*, in Id., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

che Fortini, con disarmante naturalezza di deduzione implicata dal «cioè», chiosa come «quello che viene dopo il 18 aprile»⁴⁸, connotandolo ulteriormente e confermandone la canonizzazione dell'immagine.

L'edera, simbolo di «una condizione immatura e filiare»⁴⁹ ricorrente in diverse liriche, oltre a permettere di pensare, come fa De Luca, a «una sorta di ripresa del mito dell'incoronazione poetica»⁵⁰ che riconduce immediatamente – per analogia – a Petrarca e a tutta la linea lirica occidentale più tradizionale, rimanda, per contrasto e parodizzazione di quella, all'analogo operazione di abbassamento del tono generale (della poesia a livello della prosa) messa in atto simbolicamente dai "limoni" di Montale nei confronti delle «piante dai nomi poco usati» della lirica ufficiale.

Anche l'accostamento⁵¹ dell'immagine del poeta-sepolto al Quasimodo di *Un sepolto in me canta*⁵², rafforza l'idea di un'attrazione forzata, e forse involontaria, verso una certa *imagery* ermetica dominante. Tuttavia, a favore dell'ipotesi di un riuso consapevole e filtrato da esperienze poetiche meno omologate, si può senz'altro richiamare l'Ungaretti de *Il porto sepolto*⁵³, che lo stesso Fortini analizza in un suo intervento critico⁵⁴ del 1953. È proprio in quella sede, peraltro, che l'autore si interroga sul valore e sui modi di rappresentazione della poesia contemporanea, consegnandoci alcune riflessioni importanti sulle relazioni tra eventi storici e prodotto artistico. Soffermandosi sull'ultima strofa della lirica ungarettiana *Italia*⁵⁵, nel tentativo di far luce sulla densità dell'accostamento che conferisce una certa reciprocità simbolica alle immagini dell'uniforme di guerra e della culla paterna, Fortini ricorda che «non basterà ricondurre alle determinazioni culturali e sociali di Ungaretti i contenuti della poesia di Ungaretti ispirata alla guerra mondiale, ma bisognerà ricercarli nell'evento stesso della guerra, come di un complesso obiettivamente reale a proposito del quale reagisce poeticamente, modificandosi, tutta la storia personale del poeta»⁵⁶. In tal modo il critico mette in guardia il lettore dalla "deriva sociologista" in cui la critica rischierebbe di imbattersi qualora cercasse pedissequamente le cause presunte a cui ricondurre deterministicamente i fatti poetici; e allo stesso tempo conferma l'idea di una critica come sistema di sistemi, che recuperando il «senso attivo» della poesia sappia indagare «alcune delle supreme forme di risoluzione e superamento di quei conflitti»⁵⁷ che la poesia esprime.

Ancora a Quasimodo e al campo semantico e ideologico ermetico rimanda la suggerita «sovrapposizione di canto e vento»⁵⁸, che però qui sono elementi presentati in

⁴⁸ Franco Fortini, et al., *op. cit.*, p. 58.

⁴⁹ Luigi Lollini, *Una figura d'amore*, in «L'Ospite ingrato», III, 2000, pp. 349-58.

⁵⁰ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 90.

⁵¹ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 91.

⁵² Salvatore Quasimodo, *Un sepolto in me canta*, in Id., *Oboe sommerso*, Genova, Edizioni di Circoli, 1932.

⁵³ Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916.

⁵⁴ Franco Fortini, *Due letture di Ungaretti e Montale*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 25-36.

⁵⁵ Giuseppe Ungaretti, *Italia*, in Id., *op. cit.*

⁵⁶ Ivi, p. 26.

⁵⁷ Ivi, p. 29.

⁵⁸ Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, cit., p. 91.

alternativa e in necessaria antitesi: «un canto o un vento», a marcare una restituita differenziazione materialistica tra natura e cultura, molto fortiniana e già marxista e storicizzante. Forse in questa proposta si può già intravedere tutto il distacco e il superamento dell'indistinto e dell'astrazione destoricizzante, che erano marche peculiari della poetica ermetica.

3. Conclusioni

Volendo dunque trarre un bilancio dalle considerazioni sopra proposte, possiamo dire che Fortini, come critico e come poeta e richiamandosi a un'autorevole scuola di pensiero di area perlopiù francese, sostanzia la poesia e pone a fondamento di quella un sistema di valori contingente che trova la sua maggiore manifestazione fenomenica nell'evento bellico mondiale, e in particolare in quello radicale ed eticamente coinvolgente della Resistenza. In esso egli riconosce i tratti scatenanti di una vera e propria rivoluzione epistemologica che agisce in maniera sistemica ridefinendo la funzione stessa del fare letterario, e determinando un esito rinnovato nella relazione con la tradizione culturale. Tale idea, già espressa in forma diversa in uno scritto⁵⁹ apparso su «Officina» nel 1955, diventa marca di fabbrica di una modalità di fare poesia moderna e in netta contrapposizione col «narcisismo» della poesia di ascendenza idealistica, cui era propria invece la forma di una «lirica soggettiva autobiografica diaristica»⁶⁰. Formula nella quale si riconoscono i principali «vizi» di una postura autoriale figlia di un'epoca che aveva prodotto una poesia di «situazione», ovvero «poesia del luogo occasionalmente, irrazionalmente occupato dalla tragica voce recitante»⁶¹. Contro tutto questo, e verso «un'idea di lirica moderna» rinnovata, si leva con energia la proposta fortiniana di una «poesia di situazioni»⁶², che pur contraddistinguendosi per un necessario sperimentalismo e rinnovamento delle forme rispetto a quelle ereditate dalla tradizione, si nutre della riscoperta del passato, facendo sue «l'individuazione e l'espressione di nuovi (o antichi) luoghi poetici»⁶³.

⁵⁹ Franco Fortini, *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 179-184.

⁶⁰ *Ivi*, p. 180.

⁶¹ *Ivi*, p. 183.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.