

Per la poesia di Fortini

È piú che probabile che l'alta e complessa attività di intellettuale-politico di Franco Fortini, col suo prestigio crescente, continui a costituire piuttosto un ostacolo che un aiuto alla comprensione della sua fisionomia di poeta. Per chi legga e giudichi la poesia fortiniana è quasi inevitabile confrontarne risultati e proposte, in modo esplicito o tacito, con quelli da lui elaborati in sede piú propriamente critica e ideologica, e guardare se i conti tornano, mettere segni piú o segni meno. E in realtà questo confronto rende giustizia alla novità della posizione di Fortini: in cui, a differenza che nella linea maestra della tradizione novecentesca, l'intellettuale non nasce, per cosí dire, per espansione del poeta, ma in parallelo e se necessario in conflitto con questo. Da ciò il fatto, preliminare, che la sua poesia — specialmente negli anni del dopoguerra — non gode di quanto di (relativamente) "ingenuo" e libero è nel punto di partenza di altri, ma appare di natura fortemente mediata, presupponendo l'ideologo, il traduttore eccellente di poesia (quindi largamente rappresentato in questa antologia), il critico militante provocatorio e acutissimo.

Di piú: se dunque l'ideologia, e un'ideologia tutta esplicitata, nutre e condiziona la poesia di Fortini (ma anche, occorre non dimenticarlo, viceversa), essa contiene pure, o sembra contenere, elementi che ne mettono in discussione l'esistenza stessa. Evidentemente Fortini non può essere insensibile al divieto adorniano di scriver poesia dopo Auschwitz. Detto in altre parole. La radicalizzazione dello scontro di classe, la critica (condivisa e per molti aspetti anticipata da Fortini) del riformismo della sinistra tradizionale, la messa in discussione del ruolo privilegiato di mediatore e guida del processo storico affidato all'intellettuale "progressista", il riaffermato primato dell'azione di rottura rivoluzionaria rispetto ai tempi lunghi della partecipazione riformatrice e, culturalmente, della cauta selezione di un'"eredità" da conservare: sono tutti elementi, presenti nello scrittore fin dai tempi

della guerra fredda, che mettono automaticamente in forse la legittimità stessa di un'attività poetica che necessariamente poggia su un'esperienza, una tradizione di linguaggio, una divisione dei ruoli di natura borghese.

Così la poesia di Fortini si trova esposta a due forme opposte e speculari di accusa. Da destra, e sulla base di non spenti ideali di poesia "pura", quella di esser gravata da un eccesso di contenuti "pratici", impoetici o extrapoetici; da sinistra quella di risultare invece deflata o, peggio, arretrata rispetto alle posizioni ideologiche di cui il Fortini politico si vuole partecipe. A guardar bene, in fondo a entrambe c'è la pura e semplice contestazione del fatto che Fortini scriva *anche* poesia: o perché la si giudica un'appendice spuria e forse contraddittoria dell'ideologo, o perché si ritiene che la logica stessa del pensiero rivoluzionario condiviso dallo scrittore collochi quella poesia, e probabilmente ogni poesia oggi, fra le attività superflue, pericoloso residuo di un non superato atteggiamento da intellettuale "borghese" (è questa, in sostanza, la critica mossa da Asor Rosa).

Se il primo tipo di accusa lascia ovviamente indifferente Fortini (e noi), il secondo è stato da lui ampiamente previsto e vissuto in proprio. Fra le varie proposte di soluzione che egli ha fornito in sede critica conviene isolarne una, che è forse la più pregnante e comprensiva. Opportunamente — e contro le tendenze del marxismo ufficiale — Fortini sposta l'accento dai contenuti della poesia alla sua forma e funzione. E pur riconoscendo (con il marxismo francofortese ma anche con Barthes) la natura costituzionalmente "reazionaria" della poesia — nella misura in cui in essa la liberazione dell'oggetto e del soggetto, che spetta alla prassi rivoluzionaria collettiva, è consumata individualmente *per speculum in aenigmatè* — addita precisamente in questo carattere di anticipazione e utopia della forma poetica il suo valore liberatorio, in qualche maniera omologo alla terapia del socialismo realizzato: poiché la poesia, in quanto forma, anticiperebbe "quell'uso formale della vita in cui è il fine e la fine del comunismo" (così nella *Verifica dei poteri*; ma v. anche, ad esempio, *L'ospite ingrato*: p. 58 sul carattere profetico dell'opera d'arte, p. 128 ecc.).

Non è il caso di analizzare qui i precedenti, nell'ambito del pensiero marxista, di queste tesi (i ricordati Benjamin e Adorno, ma anche Brecht — si pensi solo a certe memorabili pagine del *Me-Ti*; e naturalmente, fra i classici, Schiller); né di discuterne la consistenza teorica, che comporterebbe il riesame di tutto il pensiero fortiniano sull'argomento, estremamente fluido e anche,

perché no?, contraddittorio. Certamente le perplessità non mancherebbero. A cominciare da quelle su un concetto di "forma" che finisce per misconoscere la storicità e relatività trasente delle "forme" concrete (come dei rispettivi contenuti); e terminando col fatto che, se solo decisivo e rivoluzionario è il carattere formale della poesia, una messa in forma liberante può nascere ugualmente da contenuti "reazionari" come "rivoluzionari": il che può ben essere vero, ma evidentemente distrugge alla base la possibilità stessa di un giudizio sui valori di parte marxista e con ciò la problematica tutta, assolutamente vitale, dell'eredità borghese. Senza dire che con questa nozione di autonomia liberatrice della forma l'utopista rivoluzionario rischia di ereditare uno dei miti più specifici dell'intellettuale tardo-borghese, cioè quello di una salvezza individuale indipendente da quella collettiva e dal suo strumento, la praxis, e tentata rovesciando in privilegio carismatico la condanna della divisione del lavoro.

Ma resta che queste, o analoghe, posizioni teoriche illuminano vivacemente il fare poetico di Fortini, e ne sono a loro volta illuminate. Intanto, esse appaiono omogenee al relativo "classicismo" formale che lo caratterizza. Due sono gli aspetti più vistosi di questo atteggiamento. Da un lato il ricupero, che può toccare il manierismo, di forme metriche della tradizione più autorevole, fino al *Falso sonetto* (in un primo tempo, semplicemente, *Sonetto*) di *Poesia e errore* e, più, alla *Sestina a Firenze* della stessa raccolta (mediatore sarà soprattutto Dante, a giudicare qui stesso dalla lirica *Al poco lume*; ma la sestina aveva tentato anche il tardo Ungaretti del *Recitativo di Palmiro*). Dall'altra le "imitazioni" o parafraasi: e si va dall'*Imitazione del Tasso* in *Foglio di via* e dalle varie liriche "da" della prima edizione di *Poesia ed errore* alle prove recenti di *Questo muro: Questo non è grido di vittoria* (tutta intessuta di versetti biblici), *Dopo una strage* ("da Lu Hsun") e *Da un verso di Corneille*. Non per nulla in quest'ultimo volume un'intera sezione espisce fin dal titolo l'alternanza di pezzi "di maniera" e "dal vero". È naturalmente da valutare quanto incida su ciò la prassi di quel Brecht, paradigma contemporaneo di poesia non-borghese, che Fortini ha ottimamente tradotto (*Traducendo Brecht* è il titolo di una delle sue poesie più significative) e che incomincia a influire su di lui, se non sbaglio, fin dal periodo successivo a *Foglio di via*. Semmonché delle due valenze fondamentali che assumevano in Brecht le modulazioni classicheggianti — rovesciamento parodico del linguaggio dell'alta tradizione

borgnese e ricerca di oggettivazione e straniamento dei dati poetici attraverso uno strumento "neutro" — Fortini fa propria, significativamente, quasi solo la seconda, col suo eventuale corollario, cioè la possibilità di coniugare cadenze popolari alle "forme semplici" della tradizione, e con in più un'intenzione, estranea a Brecht, di retrospettività, di poesia che monta sulle spalle di altra poesia.

Qui sta, mi sembra, il punto. Quanto più preme una rovente materia esistenziale, tanto più Fortini affida alla poesia non già il ruolo dell'immediatezza individuale d'espressione, ma quello della mediazione oggettiva e indiretta. Il problema è ben altro che semplicemente formale, nel senso che la mediazione oggettiva della forma è omologa a quella che l'oggettività della storia universale (*Weltgeschichte*), con la sua compresenza di passato depositato e di futuro contenuto come tendenza, esercita sul qui-e-ora dei destini individuali (una conferma immediata: appunto, e non senza la necessaria auto-ironia, la lirica intitolata *Weltgeschichtlich*). Verificare la propria storia individuale "dal punto di vista della storia universale": questo, e non è poco, è il compito finale che Fortini assegna alla sua poesia, disposto a tutti i rischi del caso. Uno dei quali è certamente quello di enfaticizzare il proprio ruolo di testimone storico e di "parlante per altri" (si veda subito, in *Lettere*: "Ma quello che tu non dici devo io dirlo per te"), accentuando il parallelismo fra i propri destini e quelli "general". Posizione che notoriamente si complica in Fortini di forti armoniche religiose — ma è merito dell'ideologo quello di aver sempre razionalizzato questo aspetto della propria personalità e cultura, insistendo senza paura sulle analogie fra l'attesa ebraico-cristiana della liberazione e l'"utopia" del socialismo. E posizione che risulta simmetricamente opposta, ma anche complementare, a quella di un Montale (e specie l'ultimo e ultimissimo): che consistesse invece nell'accanita privatizzazione di una puntiforme esperienza individuale, nella rottura dei legami fra storia privata e Storia, sicché quest'ultima è violentemente rimossa nell'assurdo, nel non razionalizzabile e la prima acquista un senso precisamente nel non-senso della sua privilegiata casualità. Certamente nulla è più estraneo al marxista Fortini della nozione contingentista di "caso" da cui parte Montale (e tanto più di quella di "miracolo" che ne è il quasi logico sviluppo); ma con Montale — e con la maggiore poesia di questo secolo — Fortini condivide, pur sentendone a fondo la problematicità, la nozione cristiano-borghese di esperienza individuale come totalità significativa, emblematica (il cui orizzonte, s'intende, non è più un'astratta "essenza" umana,

ma il concreto della storia come storia di lotte di classe), e la commessa idea del valore di testimonianza della propria esistenza e tanto più della parola che la dice. Un testo come *I destini generali*, da cui ha preso nome una sezione di *Poesia e errore* (e, prima, un volumetto autonomo), dichiarata con esattezza questa situazione, preliminare in Fortini a qualsiasi atto poetico. (È probabile che l'unico poeta importante del Novecento estraneo a tale condizione sia appunto Brecht: e anche da questo angolo visuale riceve luce il significato "correttivo" del brechtismo fortiniano).

Nel rigore stilizzante della forma si realizza quindi non tanto la volontà di un orgoglioso suggello dell'io sulla materia, quanto l'esigenza di distacco dall'oggetto e dall'umida immediatezza dell'"espressione": fino a un gusto della punta secca, caratteristicamente accentuato nell'ultima e più ferma raccolta, *Questo muro*, in cui affiorano, sempre tramite Brecht, echi della lirica cinese, e che costituisce il maggior punto di raccordo fra il Fortini lirico e l'epigrammista, capace di miniaturizzare nel breve giro di un gioco verbale un nodo complesso di umori e intenzioni. A questo rigore estraniante corrisponde per esempio, nell'organizzazione della materia, la predilezione per il genere obliquo, indiretto dell'"allegoria" e della "parabola" (vari esempi compaiono anche in questa antologia). Ma Fortini è troppo buon marxista per non sapere che nello statuto della forma artistica si cela una pericolosa ambiguità: poiché se da un lato è essa a garantire, con la propria tensione specifica, quella distanza dal reale immediato e dalla complicità con la sua natura alienata su cui si fonda la possibilità dell'utopia, dall'altro, in quanto realizzata, comporta necessariamente la conciliazione di soggetto e oggetto e la composizione armonica dei contrasti. Di qui quella contraddizione vitale che ha intuito, a suo modo, Pasolini, e che è costitutiva dell'attività poetica di Fortini. In cui — e specialmente nel libro più magmatico, *Poesia e errore* — l'aspirazione al prodotto poetico come totalità compiuta convive con la sfiducia nella poesia e con la concezione del testo come progetto provvisorio, posto e contemporaneamente negato; e la ricerca della forma chiusa, autosufficiente, con un'idea della forma (dove può agire anche la perdurante lezione surrealista) come punto di fuga e superficie di scorrimento di contenuti che vi si ingorgano e restano "aperti" al di là di essa: tendenza che è senza dubbio responsabile, ad esempio, del gusto fortiniano per le variazioni sul tema e le serie — si veda, al limite, la *Poesia delle rose* —, dove spetta a ogni elemento successivo la funzione di integrare, spostando il punto di vista, il precedente,

negandone così l'autosufficienza. Qui è probabilmente ubicabile anche l'oscillazione, interna ad ognuna delle raccolte di Fortini, fra dimensione lirica (con le sue realizzazioni di epigrammatica puntualità, le sue rese dei conti definitive) e dimensione "narrativa" (con le sue strutture aperte, dinamiche, anche formalmente più instabili). Dove la narritività, diversamente che nei maggiori archetipi novecenteschi di "canzoniere" (Saba, Ungaretti, anche Montale), non è tanto funzione di una storia individuale che si pone come unitaria ed esemplare nella sua circolarità, quanto, precisamente, di un continuo dislocarsi dei contenuti che si sottraggono alla presa immobilizzante del discorso formale: cioè senz'altro delle correzioni che alla parola individuale porta continuamente la mobilità della Storia.

D'altra parte il senso delle scelte formali di Fortini s'intende solo in rapporto ai caratteri della civiltà poetica in cui s'è trovato ad operare. Ora è chiaro che le premesse della poesia fortiniana stanno, come per ognuno della sua generazione, nell'ermetismo. Quanto egli debba inizialmente alla grammatica degli ermetici lo dice a sufficienza la prima lirica del presente volume, *E questo è il sonno*: si faccia caso, fra l'altro, all'*E*, d'apertura (Ungaretti, ecc.), alla suggestiva identificazione analogica sono - "edera nera" (e l'edera resterà una costante iconografica del poeta), all'uso dell'articolo indeterminato — "un canto o un vento" —, al distico epigrammatico di chiusa, memore in particolare, direi, di Luzi. Ma già lo stesso *Foglio di via* mostra ben evidenti i segni del distacco polemico da quella matrice (moduli ermetizzanti possono semmai permanere più a lungo, come è comprensibile, nel mestiere di traduttore). Tale distacco si attua attraverso due operazioni convergenti. L'una è l'allargamento tonale, la moltiplicazione dei registri: al linguaggio dell'interiorità, uniforme e selezionato, proprio dell'ermetismo, e che Fortini del resto declina subito in forme più discorsive, per un primato precocemente attribuito al "discorso" sulla "parola", si affiancano i toni ben diversi della filastrocca popolare e didattica, dell'oggettività epica, della colloquialità realistica (questa specialmente ne *La buona voglia*, che nella voluta sprezzatura prima etica che formale ha quasi l'aspetto programmatico di un gesto anti-ermetico). Naturalmente questa giustapposizione di differenti modelli formali va messa in relazione alla ambivalenza che ancora caratterizza il giovane Fortini: fra la vocazione a smarrire la propria identità nel corso terribile e maestoso della Storia, e nella voce collettiva che meglio

lo esprime (donde la frequenza della prima plurale e delle forme impersonali del verbo), e la perdurante tendenza a ritirarsi nella individualità della propria esistenza e a privilegiare un io lirico.

L'altra, e più sottile, operazione consiste in una sorta di aggrimento o attraversamento dell'ermetismo stesso per attingerne a ritroso e valorizzarne fonti e matrici storiche, lontane e vicine. Che possono essere taluni momenti della tradizione italiana più classica (particolarmente affiorano, in *Foglio di via*, cadenze foscoline e leopardiane); oppure, e soprattutto, le proposte poetiche dei surrealisti — e di Éluard: da cui certa contiguità avvertibile con quegli esponenti della corrente ermetica, come Gatto o De Libero o per certi aspetti lo stesso Luzi, in cui per l'appunto circola più vivace la linfa surrealistica, e più in genere una lezione che, ovviamente spogliata dei suoi connotati di automatismo e irrazionalismo, fortemente concettualizzata, resterà attivissima fino a testi molto recenti (a cominciare dalla centrale *Poesia delle rose*). Altrove potrà trattarsi dell'assunzione di misure formali "ermetiche" quali meri contenenti, come è il caso della sillabazione da Inno ungarettiano in cui scorre la scarna didassi de *Il poeta servo*, dove le pause non valgono come vuoti d'aria ma come cesure intellettuali.

La presa di distanza dall'ermetismo include una revisione sempre più approfondita dei mezzi poetici impiegati dai "moderni" (per usare il termine di Noventa) e del loro finalismo. Con coscienza — anche teorica — crescente Fortini punterà infatti a una sistematica riduzione degli elementi espressivi e suggestivi del discorso poetico contemporaneo, a favore di un potenziamento del momento costruttivo e razionale. Da cui la progressiva rarefazione degli aggettivi (la poesia fortiniana ne diviene poverissima) e in genere dei qualificativi, e l'orientamento per un tipo di elocuzione che, articolandosi sulla dinamica dei nessi immediati verbosostantivo (così spesso astratto) e sull'evidenza delle giunture sintattiche, tende ad assorbire il più possibile nella pronuncia poetica la perentorietà denotativa del discorso assertivo: la poesia si vuole anche giudizio. Si giungerà così a liriche di *Questo muro* che sono, si può dire, tutta sintassi verbale percussivamente scandita: e non solo in un testo a carattere ingiuntivo e testamentario come *Consigli*, ma anche ad esempio nella prima quartina de *Il falso vecchio*, dove la situazione paesistica è ridotta per questa via a uno scheletro di linee secche, puri avvenimenti fermati da giudizi predicativi. Nella stessa direzione agisce l'impiego fortiniano delle metafore. Lo scarto dall'ermetismo e in generale dai

modi post-simbolistici è, qui, meno quantitativo che qualitativo: nel senso che Fortini, sfuggendo sempre più alla pratica analogica (tipi come "le chiatte olandesi carbone di sonno" di *Foglio di via*, *Basilica* 1945 o "la stridula / perla d'acqua gelata" di *Poesia e errore*, *Quando ai dossi dei monti*, diverranno impossibili), punta alla razionalizzazione del tessuto metaforico e perciò alla sua potenziale conversione in simbolo o allegoria (un ottimo esempio ne è la citata *Poesia delle rose*), il che implica la divaricazione fra significante e significato e la necessaria mediazione intellettuale. Infine, la metrica, non per niente tenuta così d'occhio da Fortini critico. Nelle sue diverse configurazioni (poiché sono largamente sperimentati le misure e gli aggregati strofici più vari) lo schema metrico non comporta di norma effetti suggestivi, quali possono scaturire dalla ricerca di contrappunto fra metro e ritmo, metro e sintassi, ma detiene fondamentalmente una funzione costruttiva e, per dir così, perimetrale. Il che appare chiaro nelle due soluzioni-limite: le strofette melodiche di versi brevi, dove il "tempo" è regolato come una costante e quindi l'effetto ritmico è scontato a priori, e le sequenze di versi lunghi che impongono un respiro ritmico uguale e disaccettato ed esaltano l'articolazione delle unità sintattiche. Il confine fra i versi non è sfumato ma marcato: o perché l'unità metrica coincide con quella sintattica (vedi, all'estremo, le serie di frasi-verso, ad esempio, di *Piazza Madonna*), o perché la cesura metrica cade non su elementi lessicali suggestivi ma su elementi di giuntura sintattica (l'inizio di *Deducant te angeli*: "Non questi abeti non / il ribrezzo della cascata ma / questa la sequenza").

La distanza da *Foglio di via*, mentre ne accresce anziché sminuire ai nostri occhi il significato, ci rende sempre più chiaro che già in questo libro, e poi in *Poesia e errore*, Fortini ha realizzato il suo superamento dell'ermetismo senza condividere, ma al massimo costeggiando atteggiamenti e miti del neorealismo e della cosiddetta poesia dell'impegno (e una controprova esterna sta nell'esperimento narrativo di *Giovanni e le mani*, che più che opporsi frontalmente agli schemi neorealistici fa loro un continuo contropelo). Da quella letteratura Fortini si allontana, anzitutto, per nulla di meno che una diversa visione e direi percezione della realtà. Una profonda e segreta riserva, la riserva religiosa e marxista dell'utopismo, gli vieta infatti, anche negli anni di più generoso impegno storico, di trattare veramente il reale presente come cosa salda: stretto fra il cumulo di un passato che lo grava e come lo stratifica e un futuro di cui, più che anticipazione, è rovescio

negativo, esso non può apparirgli che con un volto emblematico, e più spesso spettrale (e quanti *revenants* in questa poesia, cose e persone, quanti sogni e incubi). In forma allegorica, una lirica già del '48, *Une tache de sang intellectuel*, esprime limpidamente questa contrapposizione fra l'uomo Fortini, con la sua prigionia di "cieco nato" che tuttavia "può in sé vedere il lampo", e i "compagni coraggiosi" che si muovono fra "le sostanze reali": "Ma a ognuno le sue armi. / A voi il fuoco felice e il vino fraterno / a me la speranza acuta dentro la notte".

Tutto il presente non è che simbolo, potrebbe suonare, rettificando un celebre motto goethiano, l'insegna di Fortini poeta. Di qui il paradosso per il quale questa poesia, continuamente e quasi accanitamente aggiustata sul millimetro e l'atimo dei fatti storici contingenti, finisce per proiettarsi come ombre cinesi sul telone bianco di una metastoria trascendente, quasi che Fortini abbia fatta propria fino in fondo la terribile sentenza marxiana che ogni storia, prima della consumazione del comunismo, non è che preistoria; e il corso storico, che l'ideologo razionalizza come continuità concatenata, nella pagina del poeta affiora come discontinuità e intermittenza, si polarizza in epifanie tragiche. Perciò il verbo fortiniano tende sempre al passato o al futuro, e solo con una negazione che conferma ciò che è negato il poeta ha potuto proclamare di recente: "Il mio verbo è al presente" (*Il presente*), perché "Il verbo al presente porta tutto il mondo" (*Il falso vecchio*, 4), ma subito con la correzione rivelatrice (*ibid.*): "Il verbo al presente mi permette di scomparire". Il mondo subisce un processo di decolorazione: di rado s'è vista una poesia così spoglia di colori, ridotti al minimo comun denominatore grigio della negativa fotografica. Il senso tragico della storia, in cui l'ipotesi rivoluzionaria non nasce dall'ottimismo del progressista ma dalla contemplazione inorridita della negatività (ivi compresa quella del socialismo strozato), quel senso tragico che separa Fortini ideologo dal marxismo di consumo, è dunque lo stesso che distacca il poeta da una letteratura dell'*engagement* tutto sommato omogenea alla linea del riformismo.

Si capisce che questa situazione, valida per la generalità della poesia fortiniana, lo sia in modo più evidente per *Poesia e errore*, la raccolta degli anni della guerra fredda, postuma alle illusioni di mutamento proprie della resistenza e dell'immediato dopoguerra, e anteriore al profilarsi di un'alternativa non riformistica al capitalismo, quale si ha a partire dagli anni Sessanta. Si veda subito un testo paradigmatico, *Quel giovane tedesco* (con la data

cruciale, 1947): dove la voce del presente è doppiamente soffocata, dall'ombra di un immediato passato che l'oscura — e non è il trionfo dei vincitori, ma la muta tragedia dei giustamente vinti — e dalla luce di un lontano futuro che l'abbaglia, la rivoluzione che verrà, ma "troppo tardi" per chi scrive. Oppure l'apertura di *Foglio volante*, con la citazione fra ironica e amara — secondo una tecnica di interpolazione di brani del discorso politico ufficiale che diverrà frequente in Fortini — delle parole del "compagno Nicolai Bulgàin" ("Bisogna dedicare / una particolare / attenzione / all'estensione / della coltivazione / della barbabietola da zucchero"): qui il contrasto, sottolineato dalla parodistica rima ecologica, fra il banale programma economico e la sillabazione poetica che falsamente lo nobilita in una pronuncia lapidaria, è una immediata figura formale del giudizio in controtuce che misura la validità del pragmatismo post-staliniano sull'intera storia del socialismo, sul dramma delle sue involuzioni e deviazioni, sicché alla fine ("Dunque un po' d'attenzione... badate dove passate / state attenti a chi calpestate") nell'incavo del senso svuotato di quelle parole s'insinua il senso pieno di ciò che esse *non* dicono.

Tale diversa concezione della realtà e della storia sta alla base di una pratica formale che distanzia Fortini, non meno nettamente, dai canoni della letteratura dell'impegno. Poiché essa comporta, in buona sostanza, che forma e linguaggio poetici non siano concepiti come immediata mimesi del reale (dunque neppure come immediata "contestazione" di esso), ma al contrario come luogo della necessaria lontananza mediatrice, per non dire della riserva mentale e della dissimulazione onesta. Se questo atteggiamento maturerà a partire da *Poesia e errore*, in rapporto a una situazione di disagio storico e di necessario ripiegamento, già in *Foglio di via* se ne può cogliere la genesi, e proprio in testi apparentemente più affini ai modi neo-realistici. Prendiamo il bel *Canto degli ultimi partigiani*: la forma epica e corale del brano (non a caso musicato da Valentino Bucchi) è altrettanto un omaggio all'ideale di spersonalizzazione e oggettività collettiva quanto un mezzo per ridurre la realtà, per via di iterazioni e di ellissi, al suo scheletro emblematico, dove gli oggetti si coagulano antirealisticamente in una fissità glittica e spettrale.

È facile osservare come corrisponda a questa strategia del poeta quella di Fortini critico, l'unico della sinistra marxista a prestare fin dall'inizio attenzione teorica ed analitica ai problemi specifici della tecnica letteraria, nel giusto presupposto che anche attraverso di ciò passi l'indispensabile revisione del classico con-

retto marxista, e Lukacsiano, di "realismo". E lo spostamento, o almeno l'equilibramento del centro d'interesse, che Fortini teorico tende a favorire, dal romanzo alla lirica — contro le abitudini del marxismo ufficiale ma d'accordo con Benjamin e Adorno — non nasce solo dall'esperienza personale dello scrittore ma implica le correzioni che il carattere complesso, mediato e anti-mimetico della forma poetica può portare alla nozione di rispecchiamento artistico. (Significativa, d'altra parte, la preferenza accordata al Brecht lirico sull'autore teatrale). È un punto su cui attività poetica e attività critico-teorica di Fortini s'illuminano particolarmente bene a vicenda.

Anche le fasi più prossime della poesia fortiniana possono essere caratterizzate, preliminarmente, per via negativa. Come dapprima essa si isolava dunque per il precoce distacco dall'ermetismo e il contemporaneo distanziarsi dalle soluzioni neorealiste, così più tardi si distingue per il meditato rifiuto degli sperialismi contemporanei, sia quello di tipo "realistico" (Pasolini e gruppo di "Officina", per intendersi) sia e specialmente quello della neo-avanguardia. In questo modo la traiettoria evolutiva di Fortini divarica anche, per prendere i maggiori suoi coetanei, da quella di Luzi e soprattutto di Zanzotto, mentre finisce per risultare più prossima agli sviluppi di Sereni (e agli *Strumenti umani* egli ha dedicato uno dei suoi saggi più penetranti). D'altro lato questa posizione di indipendenza, questa scelta per una paziente crescita dall'interno, contro le facili everzioni, assicurano a Fortini un'incidenza notevole (con possibilità anche di scambi in direzione inversa) sul lavoro di alcuni più giovani "indipendenti", da Giudici e Raboni a Bandini, e per certi aspetti su quello dello stesso Pasolini.

Di Pasolini e ancor più della neo-avanguardia (da lui convenientemente ridimensionata in sede critica) Fortini rigetta con forza proprio l'assunto principale, cioè l'ingenua pretesa di attaccare l'ordine neocapitalistico attaccandone e sgretolandone lo strumento comunicativo, la lingua "borgheese". Proprio a Pasolini è diretto l'epigramma dell'*Ospte ingrato* riportato nella scelta, *Diario linguistico*: "Più morta di un inno sacro / la sublime lingua borghese è la mia lingua... La mia prigione / vale più della tua libertà". Gli risponde un precetto di poetica dello stesso libro: "Le forme morte, purché ben morte, sono da preferirsi alle innovazioni"; del resto già una poesia di *Poesia e errore* s'intitolava in modo sintomatico *In lingua mortua*, e in una sua prefazione

di quegli anni Fortini aveva ben colto, brechtianamente, il significato della decisione di Mao Tse-tung di poetare nelle forme della tradizione classica cinese e non in quelle attuali.

Il senso di queste posizioni non sta tanto nel loro contenuto di verità teorica, per la coincidenza con l'assioma dei linguisti sulla relativa stabilità e neutralità del mezzo linguistico; quanto nei loro risvolti politici e operativi. Per un verso infatti l'opposizione all'anarchismo linguistico, con la denuncia della sua natura individualistica e piccolo-borghese, va a raggiungere la battaglia ingaggiata da Fortini contro le forme spontanee e anarcoidi di lotta politica proprie di certa sinistra. Per altro verso la scelta della sublime lingua borghese denota il sommarsi di due distinte intenzioni operative — non prive magari di elementi di conflitto. In quanto è una scelta per la socialità e comprensibilità dello strumento linguistico, tende a una nozione della poesia come oggettività partecipabile, in cui il mezzo stesso è per sua natura sentito come un fatto di collaborazione inter-individuale (perciò anche l'ostinazione con la quale Fortini continua a rivivere e riassumere il lascito di tutta una civiltà poetica). Ma in quanto quella lingua è in realtà "lingua morta", essa si offre come mezzo di estraniamento del proprio oggetto, di impedimento alla immediata identificazione emotiva: del poeta con la sua materia e, di conseguenza, del lettore col prodotto poetico. E Fortini sa bene che non la lingua del presente, ma quella del passato può divenire lingua della profezia, cioè del futuro. Su questa via, come è ammesso dallo scrittore stesso e confermato dagli esiti della raccolta più recente, il discorso fortiniano può recuperare tatticamente (e parlare non di continuità, ma appunto di recupero, che presuppone iato e frattura) certi valori di densità e "oscurità" del linguaggio ermetico: posto naturalmente che tali valori non alludono più a un'insondabilità individuale e a una nozione della poesia come corpo separato, ma cifrano la complessità della situazione storica e la derivante necessità di messaggi ambivalenti e mascherati.

Qui si colloca anche il carattere anti-sperimentalistico della poesia di Fortini. Ovviamente bisogna intendersi. Varietà (se non incrocio) di registri e aperture sperimentali non mancano certo: l'ultimo libro, *Questo muro*, dà anzi la chiara espressione di approfondimenti in questa direzione, con certa sua struttura di *satura*, sottolineata in particolare dall'interpolazione fra i testi poetici di *Un comizio* (ma la motivazione è soprattutto extra-estetica, trattandosi di segnare visibilmente i limiti del discorso poe-

tico, di indicarne l'al-di-là) e, in chiusa della raccolta, della "prosa lirica" *L'ordine e il disordine* (dove mi pare emergano i forti legami che Fortini ha da sempre col significato etico dell'esperienza vociana). E si accentua l'uso della tecnica del collage — *Collage per i miei cinquant'anni* è interamente montato con brani in francese —, proprio nel momento che, all'altro estremo, si fa più evidente quello della lingua poetica come lingua "speciale".

Ma al vero e proprio sperimentalismo in accezione contemporanea Fortini resta in sostanza, volentieri, estraneo. Una poesia dichiaratamente espressionistico-sperimentale come *A Delio Tessa* è qui antologizzata proprio per la sua eccezionalità (e di fatto risulta un omaggio allusivo allo stile del destinatario). Di nuovo può soccorrere una norma di poetica dell'autore: "Contro l'ampiezza del registro. Per la divisione all'interno della gamma". I limiti dello sperimentalismo fortiniano si possono, grosso modo, fissare così: *a*) l'escursione lessicale e i mutamenti di registro tendono a instaurarsi di massima da testo a testo, non all'interno del medesimo testo, governato tendenzialmente da una struttura monolinguitica; *b*) la relativa estensione della gamma lessicale è comunque imbrigliata dalla normalità convenzionale e razionale della sintassi, i cui scarti sono semmai, caratteristicamente, più in direzione "alta", di registro poetico (concentrazione, ellissi, discorso nominale, ecc.) che in direzione "bassa"; *c*) l'assunzione di terminologie settoriali-speciali (in particolare quella dei politici) non è molecolare, ma trasferisce generalmente interi brani o almeno intere frasi: non si ha perciò lavoro di mosaico, ma citazione o parafasi; *d*) i dislivelli da testo a testo sono nel complesso non tanto di natura lessicale e tonale quanto di struttura formale d'asseme (dimensioni, metrica ecc.).

Ma la forza di queste scelte — e di queste rinunce — non sta solo nel loro contenuto di igiene letteraria, per il simultaneo opporsi all'individualismo espressivo e alla falsa oggettività del dato in sé, ma nel modo globale in cui i messaggi poetici fortiniani si situano nella situazione storica contemporanea. Le quattro raccolte di Fortini scandiscono con esattezza quattro tempi storici diversi che abbiamo attraversato, e ci aiutano a riconoscerli, non solo per la capacità di rifletterli criticamente ed evidenziarne la trama ma anche, e forse soprattutto, per quella di anticipare profeticamente, in una data situazione, quella futura che vi è contenuta. Ogni libro di Fortini nasce quindi, è stato ben osservato, postumo rispetto alle condizioni storiche che l'hanno generato,

e anche da questa attitudine la sua poesia trae il suo raggelante aspetto testamentario. Così è pure per *Questo muro*, che sembra guardare agli anni mossi e drammatici cui si riferisce (1962-72), come, ancora una volta, da una specola retrospettiva che è assieme un tempo di attesa. Se questa facoltà anticipatrice è propria anche del Fortini teorico e politico, va però riconosciuto che di essa la sua poesia partecipa, diversamente, proprio nella misura in cui alla poesia Fortini affida non un ruolo di sudditanza rispetto ad una ideologia elaborata altrove né quello della falsa vacanza dall'ideologia, ma la funzione di veicolare un suo messaggio ideologico, distinto ed eventualmente in conflitto coi risultati del pensiero pensato concettualmente.

Naturalmente non si tratta solo di contenuti razionalmente consapevoli, ma anche, in larga parte, di contenuti psichici inconsci (sui quali sarebbe fruttuosa un'indagine competente, centrata ad esempio sul valore di certe costanti immaginative, come il tema ricorrente dell'inverno e della glacialità in genere, dove l'allegorizzazione di una situazione storica si sovrappone certamente all'espressione di un motivo psicologico profondo). Sennonché la pratica fortiniana si caratterizza, almeno a livello intenzionale, per la capacità di tenere al massimo sotto controllo le spinte dell'inconscio — il che vien fatto, non occorre dirlo, proprio liberandolo il più possibile (v. in particolare la *Poesia delle rose*): nella qual cosa, e non in altro, è da riconoscere la motivazione di fondo del legame di Fortini col surrealismo che, da poetica dell'invasione dell'inconscio nella ragione diviene, con specularità rovesciamento, poetica dell'assorbimento del primo nella seconda per via di simboli concettualizzabili.

Ora questo messaggio poetico necessariamente poggia sul soggetto individuale: e non perché così voglia un'astratta natura del fatto poetico, né perché sopravviva testardo l'individualismo del borghese, ma esattamente perché il crescente livellamento e nello stesso tempo l'atomizzazione del tessuto sociale imposti dal capitalismo, e d'altra parte la inevitabile rottura delle solidarietà politiche fra gli oppositori del sistema, non solo conservano ma oggi possono accentuare la funzione alternativa dell'eresia individuale. In ciò la storia non dà torto, ma ragione, al senso minoritario-religioso del valore della testimonianza personale caratteristico da sempre di Fortini, dunque anche alla sua volontà, nonostante tutto, di scrivere poesia ("La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi": *Traducendo Brecht*): e probabilmente continuerà a dargli ragione a lungo. Non per nulla in *Questo muro*,

contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare (la raccolta coincide col ritorno dello scrittore a un impegno politico più diretto), non diminuisce ma si accresce il peso dell'autobiografia; cifrata però in forme sempre più oblique, allegoriche, e si capisce: perché Fortini sa bene che se è impossibile non parlare della propria storia individuale come luogo di resistenza, è anche impossibile parlarne oggi se non attraverso lo schermo dell'allegoria e il conseguente distacco ironico ("Tutti i fiori non sono che scene ironiche": *Il seme*). La voce individuale è tanto più costretta a levarsi quanto più l'individuo si vorrebbe, ed è, distrutto come tale.

Il tipo di lettore che le poesie di Fortini esigono è dunque un lettore partecipe — non necessariamente complice — delle scelte ideologiche che le nutrono: senza di che (e sia detto contro ogni mistica della poesia come innocenza e valore capace di parlare di per sé) esse non possono venir comprese. Ma anche un lettore che sappia rivivere la funzione peculiare, di testimonianza-utopia, della quale egli investe la poesia, e conddividerne contraddizioni e rischi.

[Edito come *Introduzione* a F. FORTINI, *Poesie scelte*, Milano 1974.]

**Pier Vincenzo
Mengaldo**

**La tradizione
del Novecento**

Da D'Annunzio a Montale

Feltrinelli