

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)
2022

faem

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)

2022

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - I**

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. IV, 1 (XXXII, 53), 2022

Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli

V *Introduzione*

Articoli

- 3 **Andrea Aglio**
Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»
- 25 **Federica Boero**
Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta
- 61 **Jasmine Bria**
Lyric features in the Old English Seafarer
- 85 **Donata Bulotta**
Il Sir Orfeo medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese
- 105 **Silvia Cutuli**
La concezione classica del tempo e il suo 'riuso' nella poesia di Roberto Pazzi
- 127 **Loredana Di Virgilio**
E. Hec. 59-97: note di semantica metrica
- 145 **Deborah Ferrante**
Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli Uccelli di Aristofane
- 165 **Maria Cristina Figorilli**
Nota sullo stilnovismo in fieri dei Versi livornesi di Giorgio Caproni
- 181 **Ornella Fuoco**
Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica
- 203 **Grazia Maria Masselli**
Joseph Tusiani: un Catullo "sbarbicato"

- 229 **Francesca Ottavio**
Versi dal carcere e oltre le sue mura: le Poesie dei prigionieri (1921) di Ernst Toller
- 253 **Ilaria Ottria**
Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca
- 273 **Caterina Pentericci**
Plaut. Truc. 448 ss.: il lamento di una meretrix
- 291 **Orazio Portuese**
Un saturnio 'lirico' in Naev. carm. frg. 51, 1 Blänsd.^{2?}
- 303 **Nicola Sileo**
«Nota quasi soltanto agli eruditi». La Satira sopra le donne prima del volgarizzamento leopardiano
- 319 **Fabrizio Maria Spinelli**
«Questo stare è l'ombra del suo andarsene». L'indecidibilità dei riferimenti deittici in Quattro quaderni di Giuliano Mesa
- 339 **Giuseppe Squillace**
Dante, Matelda e 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti'
- 351 **Itala Tambasco**
Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca
- 367 **Ilenia Viola**
La lirica sui generis di Benvenuto Cellini. Un petrarchismo spirituale, antibembiano e antiaccademico

Recensioni

- 389 **Maria Teresa Gliotti** (J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196)

Andrea Agliozzo

Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»

«Quel che ora è mio lo vedo come in una distanza
e quel che era scomparso mi diventa realtà».

J.W. Goethe, *Faust* («Dedica», vv. 31-32)

1. Distanza come metodo

In un convegno organizzato a dieci anni dalla scomparsa di Franco Fortini, Riccardo Bonavita indicava i principali ostacoli del lettore di fronte all'opera poetica e saggistica fortiniana¹. Il titolo della sua relazione conteneva una proposta di lettura sviluppata attorno al «buon uso della distanza» come punto di partenza strategico per orientare la ricezione degli scritti di Fortini nel presente. L'espressione di Bonavita presta tuttavia il fianco a facili fraintendimenti. Interporre una distanza tra autore e lettore potrebbe in effetti apparire come una *presa di distanza*, un allontanamento, una dissociazione: «tutte azioni che portano in sé i connotati del tradimento»². Questa lettura verrebbe inoltre accresciuta dalla ripetuta inattualità attribuita agli scritti fortiniani, nonché dalla co-

¹ R. Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo (a cura di), *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania, 9-10 dicembre 2004), Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 185-194.

² *Ibid.*, p. 185.

siddetta sconfitta storica di un pensiero critico fondato sulla dialettica, che porterebbe in qualche modo a giustificare la dissociazione fra autore e opera, o leggere tutt'al più quest'ultima come mero documento dell'errore. Tuttavia, contro «superficiali strumentalizzazioni del passato» e una «semplicitistica liquidazione di ogni e qualsiasi alternativa allo *status quo* che sono egemoni adesso»³, Bonavita ricordava con Bourdieu – e prima ancora con Gramsci – che l'attualità di un autore «è l'effetto della vittoria ([...] della resistibile vittoria) ottenuta da gruppi specifici, individuabili, di operatori culturali, intellettuali, giornalisti, editori, che hanno lavorato per imporre all'ordine del giorno quella cultura, quel filosofo, quello scrittore, quell'idea, ricavandone una serie di profitti materiali e soprattutto simbolici»⁴. Pur riconoscendo la necessità di verificare lo scarto culturale tra il pensiero fortiniano e il presente – tra il suo «stile», il suo modo di interpretare il mondo e l'orizzonte culturale attuale – Bonavita rifiutava di assimilare la distanza alla dissociazione, suggerendo un valore propositivo del termine:

per capire Fortini, per capirlo sul piano letterale, [...] per decifrarlo, dobbiamo servirci del suo pensiero, della sua teoria della letteratura, della o delle sue poetiche, dei suoi saggi critici. Ma, per interpretarlo, dobbiamo mettere a distanza quello che lui stesso dice di voler dire, e analizzare il significato «pratico» e *implicito* che le scelte letterarie e i ragionamenti teorici espliciti assumono nel gioco di spinte e contospinte, nella lotta e concorrenza tra le opzioni estetiche e politiche in cui puntano a imporsi⁵.

Così formulata, la distanza si presenta come una risorsa ermeneutica prima ancora che un ostacolo, in grado di rendere possibile una visione che colga «relazioni rese visibili dalla diversità dell'angolo prospettico»⁶. Questa dialettica tra prossimità e lontananza – rispetto alla tradizione, ai luoghi materiali, alla storia – struttura lo stesso movimento delle raccolte poetiche fortiniane, connotato da un assioma generale, da una legge stabilita tra le trasformazioni del tono dell'autore e i mutamenti dello spazio

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁶ *Ibid.*, p. 192; cfr. anche G. Guglielmi, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna, il Mulino, 1993.

contestuale. Come ha infatti osservato Francesco Diaco, «l'estensione temporale della prospettiva fortiniana è inversamente proporzionale alla presenza di possibilità rivoluzionarie. Lo sguardo si allunga e si distacca dall'oggi quando il presente appare chiuso e congelato; lo sguardo si accorcia e si accosta all'oggi quando il presente lascia scorgere spiragli per l'azione»⁷. Letta in questi termini, l'opera di Fortini smentirebbe una lettura che la cristallizza «come una parabola discendente, come un'anticlimalax inarrestabile», configurandosi piuttosto come «un movimento alternato di avvicinamento e di allontanamento a seconda della situazione extratestuale»⁸.

Sebbene l'accezione di distanza come opposizione, dissociazione e allontanamento risulti, come vedremo, essenziale nella costruzione dell'autorialità fortiniana, la sua traiettoria si mostra impregnata dell'altro valore semantico del termine, quello della distanza come metodo. Un esempio di quest'attitudine si legge in una nota biografica compilata da Fortini per l'*Autodizionario degli scrittori italiani*, in cui l'autore introduceva alla terza persona la parabola storica della sua scrittura. Dopo un primo ridimensionamento dei termini biografici e delle sue posture ideologiche – a suo dire sopravvalutate dalla critica e completamente stravolte nel 2029 (è questo l'anno scelto per situare ironicamente la nota biografica) – Fortini imposta una proporzione tra la distanza rispetto agli eventi che hanno segnato il contesto internazionale del secondo dopoguerra e la comprensione dei suoi testi poetici: è grazie infatti alla posizione remota di quei conflitti che diventa «possibile intendere meglio che cosa – al di là delle intenzioni coscienti e delle poetiche – ci dica quella poesia»⁹. Questo rapporto tra distanza, mutamento dell'angolo prospettico e progressiva precisazione della scrittura nel presente (e nel futuro) rispetto al passato viene espresso da Fortini in una nota a commento di una delle immagini di apertura del

⁷ F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 29.

⁸ *Ibidem*.

⁹ F. Fortini, *Per una piccola enciclopedia della letteratura italiana, anno 2029*, in F. Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo Editore, 1990, pp. 157-158.

Faust di Goethe¹⁰. La traduzione del primo verso della «Dedica» – «Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten», reso da Fortini con «Mi tornate vicine, voi figure mutevoli» – viene così motivata nella nota a conclusione del volume:

Con *mutevoli* si è reso qui il tedesco *schwankend*, aggettivo che G. impiega spesso se intende opporlo ad alcunché di definito e concluso. [...] Tuttavia, al v. 1, si è preferito suggerire la mutevolezza non l'imprecisione; le figure, emergendo dalle nebbie e venendo a farsi realtà (v. 32), mutano per il soggetto contemplante e, a un tempo, si precisano¹¹.

Il movimento di avvicinamento delle figure lontane descritto per i versi di Goethe offre un'indicazione semantica utile per impostare la lettura dell'opera poetica fortiniana: non già compatta e coesa in un libro che raccoglie tutte le poesie, ma composta da un insieme di proposte ed errori che mutano per il lettore nel presente e, lontane da «remoti conflitti», si precisano. Dal punto di vista ermeneutico, il «buon uso della distanza» permette dunque di resistere alla tentazione di seguire l'opera in un percorso biografico progressivo e privo di salti, come Fortini vorrebbe far credere al suo lettore coerentemente all'esigenza di restituire un'immagine unitaria del suo percorso poetico e intellettuale, pur nei ripensamenti e nella constatazione degli errori¹². L'applicazione della «distanza» come metodo permette insomma di isolare e marcare gli interventi a posteriori di raggruppamento o di tematizzazione, ricostruendo la complessità e le contraddizioni dell'opera, divergente talvolta dai commenti autoesegetici dell'autore. Una simile proposta viene formulata dallo stesso Fortini a proposito dell'opera proustiana:

Nonostante il suo profilo di «classico», bisogna che la *Recherche* si allontani ancora di più da noi, come il *Meister* o come *Il sogno della camera rossa*. Bisogna che quel tanto di immediatamente trasmesso, con i nostri padri, dall'inizio del secolo e che ci tocca come per memoria d'una personale esperienza, scompaia. Quando

¹⁰ J.W. Goethe, *Faust*, trad. it. a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1970.

¹¹ *Ibid.*, p. 1061.

¹² Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Milano, Biblion, 2017.

la superficie affascinante dell'opera sarà divenuta o inaccessibile ad un lettore non armato di filologia o spenta affatto, allora – com'è accaduto a tanta statuarìa policroma – le strutture profonde appariranno¹³.

Un'obiezione potrebbe a questo punto essere formulata riguardo la struttura argomentativa di questo contributo. Per definire il rapporto tra opera e ricezione abbiamo impiegato due citazioni fortiniane estratte dall'esperienza di traduzione – rispettivamente il *Faust* e la *Recherche* – non a caso intesa come l'operazione più prossima alla distanza come metodo e in generale al discorso «sulla e della letteratura»¹⁴. Utilizzando i materiali elaborati da Fortini, abbiamo in altri termini trasgredito il principio del «buon uso della distanza» poco sopra esposto. Questa resistenza del lettore alla distanza di fronte all'opera fortiniana – tratto specifico dell'autore rispetto ai suoi contemporanei – si presenta come un ulteriore elemento costitutivo isolato da Bonavita, che nella sua relazione ricordava la necessità di non scivolare dall'interpretazione all'esegesi e nell'«apologetica fortiniana»¹⁵. Se da una parte dobbiamo dunque ammettere la presenza di questo ostacolo di lettura – il doppio movimento con il quale Fortini seleziona il suo lettore, lo spinge alla distanza, ma al contempo lo attrae – dall'altra va detto che proprio quest'insistenza evocata come moto di avvicinamento e allontanamento del pubblico all'opera non si pone come momento autoreferenziale ed estetizzante ma come continua richiesta di utilizzo dei suoi materiali di comunicazione elaborati nelle differenti forme di espressione. Il movimento della scrittura fortiniana possiede infatti come basso continuo l'esigenza di attribuire un valore pratico anche alla più intima poesia d'amore o di preghiera le cui componenti formali, allusive all'istituzione letteraria, ancorano la soggettività lirica estraniata all'interno di una

¹³ F. Fortini, *Note su Proust*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 318-319.

¹⁴ F. Fortini, *Un rifacimento dell'Ecclesiaste*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 347-349; cfr. anche Id., *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011, in particolare p. 117. Si veda inoltre il concetto di «decentramento» di H. Meschonnic, in Id., *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 308 e ss.

¹⁵ Bonavita, *Per un buon uso della distanza...* cit., pp. 187-188.

storicità e di una collettività. La distanza si pone così non soltanto come strategia di lettura dell'opera fortiniana, ma come uno dei principali vettori della sua discorsività intellettuale, che viene ad aggiungersi ad altre parole chiave fondamentali come «confine», «totalità», «mediazione», «contraddizione».

2. Distanza, esilio, «stranierità»

Scegliendo di intitolare il suo intervento *Per un buon uso della distanza*, Bonavita dichiarava di aver variato il titolo di un saggio di Pierre Vidal-Naquet su Flavio Giuseppe, *Du bon usage de la trahison*¹⁶. La sovrapposizione tra i due titoli serve all'autore per innestare, come abbiamo visto, l'argomento di dissociazione sui *cornua* della distanza e del tradimento. L'intervento di Bonavita non presenta tuttavia alcun riferimento al sottotitolo di una delle ultime raccolte saggistiche pubblicate in vita da Fortini – *Extrema Ratio. Note per un buon uso delle rovine*¹⁷ – anch'essa imperniata sulle polarità presente-passato, prossimità-distanza, che Fortini chiarisce attraverso due ulteriori citazioni. Se la formula del sottotitolo rimanda alla preghiera pascaliana per il «buon uso delle malattie», le «rovine» evocano l'*Angelus novus* di Benjamin, di cui Fortini si serve per definire in negativo la sua visione della storia¹⁸: rovine della cronaca dei «nostri pochi anni», non ancora *fredde*, di cui bisogna sconsigliare un cattivo uso¹⁹.

Lo stesso titolo del volume va situato all'interno di un discorso sulla distanza, se si intende l'aggettivo *extremum* nel suo significato spaziale oltre che temporale: la distanza, l'estremità della posizione dell'autore come «rinuncia alla illusoria immediatezza del giornalismo»²⁰; ma anche come posizionamento rispetto al lettore, individuato da Fortini tra «un pubblico posticipato»²¹. Questo espediente retorico esplicitato nella

¹⁶ F. Josèphe, *La guerre des Juifs*, traduit du grec par P. Savinel, précédé par P. Vidal-Naquet, *Du bon usage de la trahison*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

¹⁷ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ F. Fortini, *Benjamin, l'allegoria e il postmoderno*, «Allegoria», III (7), 1991, p. 129.

²⁰ Fortini, *Extrema ratio...* cit., p. 7.

²¹ *Ibidem*.

prefazione viene tuttavia definito come un «gioco di malafede», in accordo con la tendenza argomentativa di ricalcare le proprie frasi per rivelare le contraddizioni e le truccature retoriche, secondo un principio non soltanto morale, quanto analitico, legato cioè alla necessità di scomporre il funzionamento comunicativo del discorso. Lo spostamento del lettore verso il futuro e l'illusione di abolire il contesto dei rapporti umani vengono associati da Fortini non soltanto alla diaristica o all'autobiografia, ma a buona parte della lirica, intesa, sulla scorta di Northrop Frye, come «un'espressione colta per caso sulle labbra di qualcuno che parla a se stesso», ma al contempo scritta da qualcuno che «di solito *finge* di parlare a se stesso o a qualcun altro»²². Una duplice natura che trasforma non soltanto l'autore in personaggio ma lo separa «dall'altro sé che siede fra il pubblico e che è il vero autore del monologo»²³.

Il rapporto tra distanza ed estraneità viene ripreso nel primo degli scritti di *Extrema ratio*, in cui Fortini inserisce una frase riassuntiva della sua condizione di poeta e intellettuale: «non ho altra patria fuor della lingua italiana»²⁴. La formula verrà ripresa da Agamben in una lettera del 1990 indirizzata a Fortini, in cui il primo associava l'autorità morale del secondo al «coraggio di dimorare» nell'unica patria possibile per l'«ospite ingrato»: la lingua italiana, sede di «ogni giudizio universale»²⁵. La lingua italiana diventa per Agamben il luogo da cui risuona «la voce» dell'autore, che per Fortini corrisponde alla «sublime lingua borghese» dell'epigramma indirizzato a Pasolini, morta e al contempo storicamente appartenente alla classe dominante, impiegata in forma straniante in opposizione alle poetiche dell'irrazionale che identificano letteratura e vita. A differenza della visceralità pasoliniana, Fortini tende infatti «al distanziamento razionale e quasi classico», rifiutando «ogni eccesso vitalistico [...] l'intemperanza e la mancanza d'equilibrio sia nel comportamento

²² N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, a cura di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 328.

²³ F. Fortini, *Metrica e biografia*, «Quaderni Piacentini», n.s. 2, 1981, pp. 105-121, ora in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzi, Roma, Castelvecchi, 2015, p. 49.

²⁴ Fortini, *Extrema ratio...* cit., p. 14.

²⁵ G. Agamben, *Lettera a Franco Fortini*, Roma, 24-11-1990, Archivio Franco Fortini (Biblioteca di Area umanistica, Università degli Studi di Siena), scatola I, cart. 5, c. 4.

sia nelle scelte linguistiche»²⁶. La sua scrittura controllata predilige il momento autocritico, in una tensione verso l'attesa e l'avvenire che non entra tuttavia in contraddizione con il recupero del passato, inscritto in un movimento dialettico di recupero oggettivo e di superamento. Non a caso, la formula che più si adatta a restituire il rapporto tra poesia e prassi è la frase di Mandel'stam citata a conclusione di *Poesia e antagonismo*: «la poesia classica è poesia della rivoluzione»²⁷.

I due significati della distanza – da una parte, intesa come «stranierità»²⁸, dall'altra come allontanamento e dissociazione – risultano attivi sin dalla prima raccolta poetica pubblicata nel 1946. Il tono esortativo di *Foglio di via e altri versi* accompagna un cammino-viaggio che si oppone alla polarità sonno-morte esplicitata nella poesia liminare *E questo è il sonno*, che fa il pari col disegno di copertina del ragazzo addormentato sul fianco destro. L'immagine con la quale si apre la raccolta serve a Fortini come presa di distanza per definire la propria voce rispetto all'ermetismo, inaugurando un percorso segnato dalla progressiva emancipazione rispetto agli stilemi compositivi della formazione letteraria fiorentina. La poesia come ritualità collettiva viene ad assumere un ruolo antagonista rispetto al lirismo ermetico, al quale Fortini si oppone per formulare una nuova proposta d'azione politica come superamento della crisi, risveglio e attesa del futuro. In questa prima raccolta poetica, la distanza diventa un luogo conoscitivo, una premessa negativa del processo di autocoscienza. L'opposizione al «sonno» vissuto nella Firenze fascista determina l'assunzione della *stranierità* del poeta nella «città nemica», sedimentata nella memoria come archetipo di antagonismo etico ed estetico²⁹.

In questa tensione verso una fisionomia poetica autonoma, la figura di riferimento dell'*exul immeritus* è Dante, la cui presenza va ricercata in un atteggiamento ideologico, piuttosto che in una stretta corrispon-

²⁶ R. Luperini, *La lotta mentale*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 38-54.

²⁷ F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 149.

²⁸ Cfr. G. Alvoni - R. Batisti - S. Colangelo (a cura di), *Figure dell'altro. Identità, alterità, stranierità*, Bologna, Pàtron, 2020.

²⁹ Cfr. L. Daino, *Fortini nella città nemica: l'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Edizioni Unicopli, 2013.

denza contenutistica³⁰. La Firenze ostile presentata con la perifrasi «città nemica» diventa l'incarnazione di una moderna Babilonia che richiama i versi della Dite infernale³¹ e condanna l'io lirico a una condizione di estraneità rispetto alla storia. Il sintagma «città nemica», reiterato cinque volte nel testo, serve a inscrivere il componimento in un'atmosfera di gravità religiosa, in una salmodia che replica il motivo della deprecazione, della supplica, delle imprecazioni e delle preghiere tipico dell'epifora³². Nessuna coloritura paesaggistica è presente nel testo: dalle mura, dalle torri, dalle strade pervade un senso di esclusione causato da una scelta etica e da un rigore morale posto alla base di una diversa idea di prassi e di letteratura rispetto agli anni fiorentini. La pietra dei sepolcri, allusione alle arche di sasso del X Canto dell'*Inferno*, marca la separazione dell'io poetico dal contesto, costretto a vagare in esilio e a camminare «con un pugnale nel cuore». In questa prima accezione della pietra, è la «città nemica» ad averla vinta, dove tutto è vano e nei volti è già scritta con rassegnazione anche la «morte seconda»³³.

L'atmosfera luttuosa che attraversa il paesaggio lirico spinge tuttavia il poeta a intraprendere un percorso palingenetico di risveglio e di redenzione aperto a una dialettica tra “anima” e storia costruita sull'alternanza del registro elegiaco e corale. *Foglio di via* risulta così segnata da una catarsi che mira ad attivare una presa di coscienza dell'esperienza tragica della guerra, in vista di un passaggio dalla soggettività ai destini generali. In questa prima raccolta, lo straniero e il proprio, il luogo straniero e la patria, non vanno intesi in un'opposizione binaria, «ma come poli di una relazione fissa e quindi come parti del processo culturale determinato da azioni reciproche come legame e separazione, inclusione ed esclusione»³⁴.

³⁰ F. Diaco, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, «Giornale Storico della Lingua Italiana», CXCIII (642), 2016, p. 248.

³¹ L. Lenzi, *La grazia creduta irraggiungibile*, «Trasparenze», supplemento a «Quaderni di Poesia», 8, 2001, p. 22; M. D'Adamo, *La «città nemica» e la Dite infernale. Commento a una poesia di «Foglio di via»*, «L'ospite ingrato. Rivista online del centro di interdipartimentale di ricerca Franco Fortini», 23 giugno 2014, <<http://www.ospiteingrato.unisi.it/la-citta-nemica-e-la-dite-infernale-commento-a-una-poesia-di-foglio-di-via/>> [consultato il 03/09/2022].

³² Cfr. B.M. Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 202.

³³ L. Lenzi, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 92.

³⁴ W. Müller-Funk, *Theorien des Fremden. Eine Einführung*, Tübingen, UTB, 2016, pp. 15 e ss., citato da U. Schmitzer, *Roma straniera*, in Alvoni - Batisti - Colangelo (a cura di), *Figure*

Il punto di sutura dei due vettori della distanza – esperita passivamente dal soggetto escluso come allontanamento; riconvertita attivamente come processo di emancipazione, autocoscienza e prassi collettiva – è dato dalla poesia eponima della raccolta, *Foglio di via*, che introduce la sezione *Altri versi*:

Dunque nulla di nuovo da questa altezza
Dove ancora un poco senza guardare si parla
E nei capelli il vento cala la sera.

Dunque nessun cammino per discendere
Se non questo del nord dove il sole non tocca
E sono d'acqua i rami degli alberi.

Dunque fra poco senza parole la bocca.
E questa sera saremo in fondo alla valle
Dove le feste han spento tutte le lampade.

Dove una folla tace e gli amici non riconoscono³⁵.

Com'è stato osservato, *Foglio di via* costituisce la lirica più rappresentativa della raccolta, in grado di restituire le diverse spinte dell'io nel suo percorso di palingenesi e di superamento dell'estraniamento, aperto alla condivisione con gli altri e al contempo impegnato a scongiurare il rischio dell'afasia³⁶. Il cammino percorso dalla montagna alla valle assume un doppio valore conoscitivo: «da un lato discendere fra gli altri

dell'altro... cit., p. 106; cfr. anche la definizione di «straniero» data da G. Simmel, come colui che è «fissato in un determinato ambito spaziale, o in un ambito la cui determinatezza di limiti è analoga a quella spaziale; ma la sua posizione in questo ambito è determinata essenzialmente dal fatto che egli non vi appartiene fin dall'inizio, che egli immette in esso qualità che non ne derivano e non possono derivarne. L'unità di vicinanza e di distanza, che ogni rapporto tra uomini comporta, è qui pervenuta ad una costellazione che si può formulare nella maniera più breve nei termini seguenti: la distanza nel rapporto significa che il soggetto vicino è lontano, mentre l'essere straniero significa che il soggetto lontano è vicino», G. Simmel, *Sociologia*, trad. it. di G. Giordano, Milano, Edizioni di Comunità, 1989, pp. 580-584.

³⁵ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 41.

³⁶ Fortini, *Foglio di via e altri versi...* cit., pp. 235 e ss.; cfr. anche W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana: 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, p. 177.

per una reale condivisione dei *destini generali*, dall'altro mantenere la distanza necessaria per cogliere e formalizzare il momento di verità che pare svelarsi al singolo quando egli è solo»³⁷. La collocazione spaziale dell'io nel suo rapporto tra alto e basso è segnata dalla deissi («questa altezza»): la distanza rispetto alla valle serve a marcare la solitudine e al contempo ad attivare un meccanismo di attenzione, in vista di un ribaltamento della propria condizione di esclusione. Secondo Bernardo De Luca, «l'altezza è un correlativo dello stato di meditazione sul proprio destino del soggetto lirico, prima della discesa nella valle, nella quale invece prevarrà il sentimento di estraniamento»³⁸. A differenza tuttavia delle istanze della poesia neorealista, Fortini non propone un'identificazione immediata tra parola poetica e azione universale. Come ha infatti osservato Walter Siti, se il neorealismo «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»³⁹.

Distanza e attesa si cristallizzano negli inverni della Guerra fredda, corrispondenti ai testi di *Poesia ed errore* («dichiara che il canto vero / è oltre il tuo sonno fondo / e i vertici bianchi del mondo / per altre pupille avvenire») ⁴⁰. In questa seconda raccolta poetica lo scarto fra tradizione e avvenire rivela il «doppio spessore del classicismo fortiniano»: la «torsione manieristica che attanaglia sempre i suoi testi, e il sospetto che la durata del testo letterario sia fatta passare come criterio di valore etico e politico»⁴¹. La distanza arresta l'azione per introdurre e sollecitare la riflessione, in un processo di attenzione che trova conferma nella marcatura parossistica dei nessi formali e nelle scelte metriche, in grado secondo Fortini di «alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione» e di spostarla in una dimensione obiettiva. Non è un caso che le allusioni a formule fisse della tradizione si facciano più esplicite in *Poesia ed errore*, il cui esempio massimo è dato dalla *Sestina a Firenze*, composta – come indicano le date

³⁷ Fortini, *Foglio di via e altri versi...* cit., p. 235.

³⁸ *Ibid.*, p. 238.

³⁹ Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana...* cit., p. 176.

⁴⁰ Fortini, *Tutte le poesie...* cit., p. 96.

⁴¹ Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana...* cit., p. 179.

in calce – tra 1948 e il 1957, ma ritoccata nel congedo nel 1978⁴². La metrica come strumento di *Verfremdung* – «autenticità che sola può fondare l'autentico»⁴³ – permette infatti di garantire un sistema di allusioni, di «introdurre una risonanza o intemporale e sacrale (l'indefinita “tradizione”) o storica (la “distanza” e a un tempo “vicinanza” con una età o un gruppo di opere o autore particolare)»⁴⁴. Le formule metriche della tradizione introducono, «col loro essere-così-a priori, una distanza critica del soggetto dall'oggetto e del testo da ciò che ne sta fuori, raffreddando l'espressione»⁴⁵. La griglia metrica è presentata da Fortini nelle due polarità: da un lato come una finzione, un mezzo di comodo; dall'altra come momento negativo del processo dialettico di composizione dei versi. Ed è in questo luogo di confine della forma poetica, sede dell'inautenticità espressa *attraverso* e *nella* lingua italiana, che l'incontro con la collettività e con la storia, il superamento della *stranierità* – «Non più sentirmi straniero e diverso», scriveva «con un bruttissimo verso, a diciassett'anni»⁴⁶ – può prodursi:

E ora credo di sapere meglio che i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare piuttosto che emersioni del represso, o voci dall'inconscio sono stati fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico. La mano che li muove, certo, rimane nascosta; ma il materiale è sempre riconoscibile, è materiale di spoglio, porta i segni della traversata dei secoli della lingua. La corporazione, la frateria, la tradizione in una parola, bestemmiata o derisa, opera al di là o dopo ogni mandato, privato o pubblico. [...] E qui si sfiora un altro e spinosissimo problema, quello dei confini della lirica che le poetiche contemporanee hanno creduto di ignorare in nome della risoluzione di ogni letteratura in «scrittura» o «testo» ovvero esaltando [...] una identità di vitalità e scrittura. [...] Quando nella cavità, nello spazio fra la scena e l'io, sorgono un segmento verbale, un impulso ritmico, e si atteggiano in un disegno, in un'arcata di

⁴² Cfr. F. Scaramuccia, *L'Arca di sasso. Una sestina «sofferta». Appunti sulla Sestina a Firenze di Franco Fortini*, «Antico Moderno» 3, 1997, pp. 301-326; P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 413 e ss.; G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 380-388; Id., *L'equivoco dell'esilio*, in *Dieci inverni senza Fortini...* cit., pp. 167-183.

⁴³ F. Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., p. 792.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 789.

⁴⁵ P.V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 271.

⁴⁶ Fortini, *Metrica e biografia...* cit., p. 53.

cesure e di intonazioni, il primo movimento è di distrarmi, tanta è la paura di essere inferiore al compito, di fallire, di non avere la durata sufficiente alla composizione; la paura della «illusione», nel senso leopardiano. Ecco che, a questo punto, i sussidi proposti dalla memoria metrico-prosodica (ad esempio il concatenamento delle strofe) porgono aiuto e sostegno⁴⁷.

La dialettica tra distanza e prossimità è dunque attiva non soltanto rispetto alla posizione dell'autore, alla sua traiettoria, ai contenuti schierati nelle sue poesie e nelle prose, ma nelle forme metriche, vero e proprio luogo in cui si manifesta la distanza come metodo di conoscenza e di dialogo con la tradizione. In opposizione alla contiguità e vicinanza, espressa come immediatezza dalle avanguardie – che in pittura avevano tentato di far saltare il quadro prospettico per tendere alla prossimità con lo spettatore – Fortini rivendica la fuga prospettica e la distanza dell'artificio metrico come garanzia di storicità e di mediazione, da porre alla base di una poesia della frattura, della lontananza, dell'esposizione dei conflitti e delle contraddizioni. Questo specifico «uso formale della vita» non si arresta sul piano compositivo ma condiziona anche il discorso critico sulla poesia.

3. Contro un'idea di lirica moderna

Alla stasi dei “dieci inverni” e dell'annotazione diaristica dei versi di *Poesia ed errore* segue una breve fase di riorganizzazione culturale, che tiene impegnato Fortini nel lavoro di «Ragionamenti» e di «Officina», esperienze entrambe esaurite nel giro di pochi anni, tanto da imprimere un grave senso di sconfitta⁴⁸. La chiusura dell'orizzonte programmatico conduce tuttavia alla «scoperta del “vero” Fortini, alla fissazione della

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴⁸ Si legga a questo proposito la lettera indirizzata a Giacomo Noventa l'11 marzo 1958 riportata da Lenzini nella cronologia del Meridiano, in cui Fortini scriveva: «Io ho tagliato accuratamente tutti i miei “legami”; o altri li ha tagliati per me. Lasciato il PSI, lasciati gli amici di “Ragionamenti”, sono, come forse sono sempre stato o avrei dovuto essere, persona privata; ch'è forse uno dei modi più persuasivi di esser persona pubblica», in Fortini, *Saggi ed epigrammi...* cit., p. CVIII.

sua più fortunata immagine di poeta e saggista»⁴⁹. Due sono le posizioni che egli intende definitivamente superare in questo segmento della sua traiettoria: la prima è il soggettivismo lirico, distanziato nella prima prova poetica di *Foglio di via*; la seconda è la posizione delle avanguardie – e il surrealismo adottato in veste *engagée* – vera e propria ossessione fortiniana, la cui esplicita presa di distanza viene espressa già dalla prima frase della prefazione alle *Poesie* di Paul Éluard: «La poetica di Éluard non è la nostra», scrive Fortini⁵⁰, dove «nostra», come ha osservato Anna Manfredi, non va inteso come «un plurale di maestà o modestia, ma allude a un interesse intersoggettivo, ad un auspicato dover essere della poesia come momento della cultura e della vita sociale»⁵¹.

Questa doppia opposizione, manifestata nella costruzione della figura poetica e al contempo nella veste del Fortini critico, viene fissata nell'introduzione alle *Poesie e canzoni* di Brecht del 1959, che riassume e porta a compimento l'elaborazione teorica meditata durante gli anni della crisi. Rispetto alla distanza come dissociazione, presente nella prefazione alle poesie éluardiane, Brecht permette infatti di legittimare la distanza come metodo. Lo si è visto ad esempio per la metrica, che negli stessi anni Fortini definisce in relazione al *Verfremdungseffekt*, l'effetto di «distanza» del teatro brechtiano, attraverso il quale lo spettatore viene messo nelle condizioni «di farsi traduttore», in grado cioè di trarre «dalla contemplazione di orbite apparenti e lontane [...] le leggi del suo proprio moto», per pronunciarle e mutarle⁵².

Negli anni cinquanta il rapporto tra lirica e distanza giunge a una maturazione teorica del tutto inedita nella prosa critica fortiniana. Ne è un esempio un saggio apparso sul primo numero di «Ragionamenti»

⁴⁹ D. Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in I. Fantappiè - M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, Roma, Istituto Italiano Studi Germanici, 2013, p. 142.

⁵⁰ P. Éluard, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, trad. it. F. Fortini, Torino, Einaudi, 1955, p. 17.

⁵¹ A. Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992, p. 6.

⁵² F. Fortini, *Brecht o il cavallo parlante*, in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., pp. 347-348; cfr. G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, pp. 69-74.

sulla critica stilistica di Leo Spitzer⁵³, successivamente inserito – con il titolo *Leggendo Spitzer*, insieme al carteggio con il critico – in *Verifica dei poteri*⁵⁴. In questo scritto di «Ragionamenti», presentato in forma di recensione a un saggio di Cesare Cases⁵⁵, Fortini esplicita il valore contraddittorio della forma dell'opera poetica: la sua capacità di svelare le alienazioni del reale, di superarle tramite un «principio di speranza», ma allo stesso tempo di confermarle nella fruizione come momento consolatorio. Questa polarità costitutiva della poesia rappresenta una delle questioni più spinose della teoresi fortiniana, ripresa tra le diverse occorrenze nella prefazione alla seconda edizione di *Verifica dei poteri*, in risposta alle critiche formulate da Asor Rosa sull'effettiva validità pratica dell'opera poetica⁵⁶. Se da una parte Fortini rifiuta l'azione immediatamente rivoluzionaria della poesia (più esplicita sarà più avanti la presa di distanza rispetto alle posizioni di Adorno, di cui contesta il punto d'arrivo della sua riflessione su lirica e società e il valore oppositivo attribuito al grido dell'arte contro l'alienazione del reale; grido che per Fortini rimane di disperazione)⁵⁷, dall'altra, è grazie alla percezione di aver raggiunto «qualcosa di infinito» – scrive nel saggio su Spitzer citando Schiller – che il processo di formalizzazione consente di svelare l'alienazione e di indicare un punto verso cui tendere: «l'opera d'arte e poesia appare carica di energia potenziale e non attuale proprio perché unisce l'apparente casualità d'un oggetto di natura con la latente violenza d'una intenzionalità umana»⁵⁸. Contro l'estetismo che crede di abolire la distinzione tra forma e vita, l'opera di poesia viene letta nella sua continuità storica, «metafora o modello

⁵³ F. Fortini, *La critica stilistica [a proposito di L. Spitzer, Critica stilistica e storia del linguaggio]*, «Ragionamenti» I (1), settembre-ottobre 1955.

⁵⁴ F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., pp. 199-216.

⁵⁵ C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, parte I, «Società» XI (1), gennaio-febbraio 1955, pp. 46-63; *Ivi*, parte II, «Società» XI (2), aprile 1955, pp. 266-291.

⁵⁶ F. Fortini, *Prefazione alla seconda edizione (1969)*, in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., pp. 382 e ss.

⁵⁷ Cfr. Fortini, *I confini della poesia...* cit., pp. 15-38; cfr. E. Zinato, *I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno*, in D. Dalmas (a cura di), *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 157-165.

⁵⁸ Fortini, *Leggendo Spitzer...* cit., p. 206.

d'un rimorso o d'una speranza», capace di guardare «la vita da lontano», pur non indicando nulla al di fuori di se stessa⁵⁹. La “consumazione” della poesia sarebbe votata allo scacco, ma «la trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi, appare come l'adempimento di una intenzione silenziosa delle massime opere della poesia»⁶⁰.

Tra le massime opere poetiche, Fortini ascrive le più lontane dal presente come l'*Über allen Gipfeln* di Goethe, citato in una lettera a Spitzer. La lirica goethiana sembrerebbe infatti più prossima al lettore che abita le «città orribili nate dall'industrialismo e dalla moltiplicazione artificiale dei bisogni» rispetto alla poesia di Baudelaire – storicamente più vicina – poiché ciò che dovrebbe muovere gli uomini a ribaltare la propria condizione non è tanto l'esaltazione della solitudine baudelairiana, quanto «l'alito di rammarico per l'addio» di chi guarda alla morte-riposo della sera e ne trae da essa un orizzonte di speranza⁶¹. Distanziandosi dal moto interpretativo spitzeriano – dal cerchio al centro e dal centro al cerchio – Fortini considera l'opera chiusa come dotata di una «componente centrifuga, un “amor di perdizione”, sia verso il pre o postpoetico – senza di che non esisterebbe – sia nei confronti delle erosioni storiche del contesto linguistico, che nessuna chirurgia filologica può risarcire e nessun genio critico può far più che descrivere»⁶². Qualche anno dopo la stesura del saggio, Fortini esprimerà, ancora con Schiller, il legame tra estetica e prassi:

Quel trasparire dell'essenza attraverso il fenomeno, che Hegel e Lukács hanno detto proprio dell'arte, è anche una meta dell'uomo. Quel costituirsi da un *dove* e che si sottrae alla casualità, domina il destino e vive nella libertà, è anche una meta dell'uomo. Per questo l'opera d'arte riuscita è un *exemplum*. [...]. Questa meta dell'uomo è *a un tempo* una meta individuale ed extrastorica e una collettiva e storica. Il fine *estetico* e il fine *politico*, inseparabili [...]. Si intende così che cosa ci fosse di vero nel pensiero di Schiller: «L'umanità ha perduto la sua dignità, ma

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 207. Cfr. anche P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 412: «Dunque l'arte è insieme utopica e reazionaria, in quanto è contemporaneamente tensione d'utopia e conciliazione già attuata».

⁶¹ *Ibid.*, pp. 211-212.

⁶² *Ibid.*, p. 207.

l'arte l'ha salvata e custodita in pietre ricche di significato; la verità continua a vivere nell'illusione e dalla copia sarà ricostruito l'originale»⁶³.

I due significati della distanza – come opposizione e come metodo – ritornano in *Contro un'idea di lirica moderna*, pubblicato sul primo numero della nuova serie di «Officina» del marzo-aprile 1959 e in seguito raccolto in *Verifica dei poteri*, ma definitivamente scartato a partire dalla seconda edizione del 1969⁶⁴. Com'era accaduto per gli scritti pubblicati su «Ragionamenti», Fortini utilizza la recensione per condurre un discorso critico orientato in funzione di una lotta contro l'autonomia e l'autosufficienza della poesia-vita, da sostituire con una lettura dell'opera in aperta contraddizione con lo spazio extrapoetico. Anche in questo saggio, basato sui presupposti teorici marxisti portati a maturazione in questi anni e sul rifiuto dell'apoliticità della poesia e dell'indistinguibilità tra poesia e lirica, Fortini supera la polarità autonomia-eteronomia per proporre una posizione del tutto originale, che servirà da sostegno per la sua nuova postura poetica e intellettuale. L'«idea di lirica moderna» contro cui si schiera è formulata da Hugo Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik*, tradotto un anno prima in Italia e pubblicato da Garzanti nella stessa collana che ospiterà nel 1959 l'antologia fortiniana sul movimento surrealista⁶⁵.

La critica rivolta a Friedrich riguarda in primo luogo la prospettiva antistoricista proposta dal volume ed espressa nel deliberato rifiuto di includere la poesia “politica”. Friedrich escluderebbe autori come Hopkins, Rilke, Claudel, Machado, Unamuno, József, Vallejo, il secondo Éluard e Brecht, prediligendo una linea di poesia «moderna» da Baudelaire a

⁶³ F. Fortini, [1959], in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., p. 913; la prosa verrà pubblicata, con il titolo *Etica, estetica, politica* (1959), in Id., *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 83-84; cfr. F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica e altri scritti*, trad. it di R. Heller e G. Calò, Sansoni, Firenze 1927, pp. 38-39.

⁶⁴ F. Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, «Officina», n.s., I, 1959, pp. 3-6, poi in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965, pp. 229-233 (da cui si cita); cfr. F. Diaco, «Contro un'idea di lirica moderna»: Fortini, Friedrich e il Simbolismo, «Mosaico italiano» 165, 2017, pp. 11-15; Id., *Fortini e la poesia moderna*, in Dalmas (a cura di), *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia...* cit., pp. 121-142.

⁶⁵ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956.

Rimbaud e a Mallarmé che fornirebbe per Fortini un'interpretazione parziale della lirica moderna europea, al pari di altre «ricostruzioni basate su un'idea storiografica di successione semplicistica e unidirezionale»⁶⁶. Per Fortini, viceversa, chiedersi quali siano i motivi e gli sviluppi della lirica significa interrogarsi sull'esistenza di una linea di sviluppo della letteratura occidentale nell'età moderna tenendo conto del rapporto «fra le forme di questa letteratura e le interpretazioni extraletterarie che l'uomo della civiltà borghese ha dato di sé medesimo, e finalmente fra quelle, queste e i conflitti obiettivi, economici, sociali e politici»⁶⁷.

Nella sua recensione, Fortini intende demistificare la maschera di autosufficienza e di purezza della lirica, per insistere viceversa sui rapporti tra la forma del linguaggio e le forme di produzione e di fruizione, secondo la lezione dei francofortesi meditata durante gli anni di «Ragionamenti». Contro l'interpretazione della poesia moderna di Friedrich come «salto qualitativo» rispetto a quella antica o premoderna, Fortini insiste sul «rapporto tra espressioni poetiche e collocazione sociale degli autori e dei consumatori», nonché sul «carattere esponenziale di quelle espressioni poetiche nei confronti delle forme assunte dai fondamentali conflitti di classe del nostro tempo per entro la società italiana»⁶⁸. Il discorso di Friedrich astrarrebbe insomma la poesia dai conflitti degli uomini, in nome di una funzione aristocratica che garantirebbe alla parola poetica la propria sopravvivenza in un'epoca di frammentazione delle esistenze; posizione questa, come si è detto, che esclude la dialettica tra produzione e ricezione dell'opera rispetto a un sistema economico-produttivo che autorizza l'esistenza dell'arte in forme amministrate, e dunque non contestatarie. Per Fortini, al contrario, rifiutare la mediazione della società significa ignorare che ogni poesia è una costruzione linguistica compiuta a partire da forme storicamente rintracciabili.

L'esistenza di una trascendenza della parola poetica svincolata dal rapporto con la società («conseguenza della distinzione non dialettica fra poesia e letteratura e della identificazione surrettizia di poesia e lirica») verrebbe messa in crisi dall'indagine degli stessi elementi che

⁶⁶ Diaco, *Fortini e la poesia moderna...* cit., p. 123.

⁶⁷ Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna...* cit., p. 230.

⁶⁸ *Ibidem*.

la compongono. Il discorso sulle strutture della lirica moderna non va infatti separato, secondo Fortini, da uno studio sullo sviluppo delle forme letterarie, dal complesso della storia e della cultura. Sfuggirebbe insomma a Friedrich il rapporto che intercorre «fra “premeditazione” (o “spontaneismo”) e i contenuti dei diversi metodi lirici; cioè l’immagine d’uomo che essi illustrano, creano ed esultano»⁶⁹. Contro un’estetica priva di dialettica, Fortini ricorda la necessità di considerare i nessi formali implicati nel processo compositivo, «storicamente dati e dunque storicamente valutabili», che permettono all’opera poetica di proiettare nella realtà sociale un giudizio sull’universo relazionale cui l’opera allude nell’atto stesso di distaccarsene, «levandosi su quello con tutta la propria forza di “estraniazione”»⁷⁰:

Come il distinto universo relazionale, che l’opera d’arte pone (indica, designa) nell’atto del proprio formularsi, le preesiste obiettivamente nella realtà (verificabile...) ideologica, culturale e sociale, così anche le tecniche di estraniamento (figure metriche e retoriche, stilemi, tendenze alla omogeneità o alla dissociazione linguistica, ecc.) altro non sono che codici cerimoniali d’un altro ordine di comunicazioni. Sì che la poesia vive proprio nella tendenza asintotica alla coerenza più che nella coerenza raggiunta⁷¹.

Riconoscere la storicità dell’opera a partire dalla storicità dei suoi elementi formali – marca distintiva, lo si è detto, della distanza come metodo in Fortini – permette di verificare la poesia alla luce di una verifica delle istituzioni di una società, in risposta al falso mito dell’opera disgiunta dallo spazio esterno che la compone e al «trionfo di una indicibile libertà dello spirito poetico»⁷². Contro le complesse operazioni critiche come quella proposta da Friedrich, Fortini insiste sulla capacità del lettore di confrontare «“quel che dicono” i poeti con quel che egli sa del mondo, della società, e degli uomini, *la mer* di Valery con il mare che egli conosce o immagina e con gli armonici che quella nozione e quella parola recano con sé [...]»; in breve, con la propria cultura, con tutti i ter-

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 231-232.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibid.*, p. 232.

⁷² *Ibid.*, p. 233.

mini della propria oggettiva esistenza»⁷³. In una lettera del 1959 rivolta a un destinatario non identificato – probabilmente Armanda o Roberto Guiducci, redattori di «Ragionamenti» insieme ai quali Fortini elaborò le *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana* – Fortini scriverà, citando in calce la *Terza Glossa a Feuerbach*:

proprio della parola poetica è rivolgersi a tutto l'uomo, non all'uomo «poetico», di essere *una allegoria di totalità che parla a una totalità*. [...] è assolutamente giusto che il lettore legga certe parole e certi nessi («luna», «pace», «selva oscura», «spoglia immemore»...) con un immediato confronto alle lune, alle paci, alle selve e alle spoglie della propria esperienza, riprendendo l'antico e sacrosanto principio schilleriano per cui l'«educazione estetica» dell'uomo è «educazione mediante l'arte» non «educazione a capire l'arte», in quanto l'educazione a capire l'arte è data dalla ricchezza e varietà di interessi, di conoscenze e passioni, e dunque, semmai, di studi e letture di ogni disciplina – ivi compresa, ove bisogni, la filologia ecc. – non dalla cosiddetta critica letteraria che è, o dovrebbe essere, non già una disciplina o specialità e neanche una mediazione tra la poesia e il lettore ma una fra lettore e lettore, fra lettore più esperto e lettore meno esperto⁷⁴.

Nella lettera del 1959, il rapporto tra poesia e prassi viene declinato sullo sfondo della pedagogia come «educazione mediante l'arte» nella formula schilleriana, in grado di riattivare la funzione “pratica” dell'opera poetica insita – ma non risolvibile – in essa come appello alla trasformazione. Una pedagogia che di fronte alle rovine degli anni Novanta Fortini situava ancora in relazione alla distanza, attraverso cui fondare un'azione che obbligava a riconvertire la domanda «che fare?» nella formula «che pensare?», spinta dall'urgenza di riordinare lo spazio intorno e – con un verso di Saba – di «scavare “profondo, come chi cerca un tesoro”»⁷⁵. Quest'operazione archeologica investe la stessa poesia fortiniana, che la distanza permette di sottrarre alla «penombra violetta delle tesi di dottorato», interrogandone l'uso – e il rifiuto – che

⁷³ *Ibidem* (in *Verifica dei poteri* Fortini sostituisce con «esistenza» il termine «umanità» con il quale si concludeva il saggio di «Officina»).

⁷⁴ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 256 (per l'ipotesi del destinatario cfr. *Ibid.*, p. 559).

⁷⁵ F. Fortini, *La «dinamica dei gruppi ristretti» e il bacio mortale di Benjamin*, «L'Asino d'oro» II (4), 1991, p. 158.

possiamo farne per il nostro presente; e forse per quella «gioia», ormai quasi impronunciabile, avvenire.

Abstract

The paper aims at presenting the elements of an aesthetics based on *distance* as a mechanism of attention and mediation between lyric and society in history, by taking into account some of the observations made by Fortini in the 1950s. Drawing on some poetic and essayistic samples, two complementary directions will be explored in Fortini's theoretical work: on the one hand, the need to define an image of poetry as opposed to an ahistorical idea of modern lyric (H. Friedrich); on the other hand, the urgency of verifying the poetic work as an «allegory of totality that speaks to a totality» through a situated study of the formal constants in which historical and class conflicts are sedimented.

Andrea Agliozzo
andrea.agliozzo@gmail.com



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di aprile 2023
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 30,00

ISBN 978-88-498-7659-8



9 788849 876598