

Francesco Diaco

: L'ingratitude dell'ospite
: Fortini e la lirica
: moderna

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

ISSN 2975-0377 (PRINT) | ISSN 2975-0229 (ONLINE)

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Comitato di direzione

Pierluigi Pellini, Università degli Studi di Siena, Italia

Elena Anna Spandri, Università degli Studi di Siena, Italia

Nataschia Tonelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato Scientifico

Christine Berberich, University of Portsmouth, Regno Unito

Federico Bertoni, Università di Bologna, Italia

Rossana Bonadei, Università di Bergamo, Italia

Luciano Curreri, Université de Liège, Belgio

Donatella Izzo, Università di Napoli L'Orientale, Italia

Michael Jakob, Université Grenoble-Alpes, Francia

Danilo Manera, Università di Milano, Italia

Franziska Meier, Georg-August-Universität Göttingen, Germania

Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia

Florian Musgnug, University College London, Regno Unito

Luca Pietromarchi, Università di Roma Tre, Italia

Marco Rispoli, Università di Padova, Italia

Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari, Italia

Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Francia

Juan Varela-Portas de Orduña, Universidad Complutense Madrid, Spagna

Alessandro Vescovi, Università di Milano, Italia

Francesco Diaco

L'ingratitude dell'ospite

Fortini e la lirica moderna

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2024

L'ingratitude dell'ospite : Fortini e la lirica moderna / Francesco Diaco. - Firenze : Firenze University Press, Siena : USiena Press, 2024.

(Studi di letterature moderne e comparate ; 6)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221505344>

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0533-7 (Print)

ISBN 979-12-215-0534-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0535-1 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0536-8 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0534-4

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

La pubblicazione ha beneficiato del sostegno della Faculté des lettres dell'Université de Genève.

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Sommario

Premessa	7
CAPITOLO 1	
«La forza di due passioni contrarie»	13
1. Officina manzoniana	13
2. La letteratura francese	15
3. Questioni di metodo	15
4. La letteratura italiana: l'Ermetismo, Saba e Noventa	18
5. La traduzione	23
6. La metrica	24
7. La teoria della letteratura	25
8. La poesia dal Romanticismo al Postmoderno	30
9. «L'ingratitude dell'ospite»	32
CAPITOLO 2	
Contro Friedrich	37
CAPITOLO 3	
La generosità di Baudelaire	47
1. Una <i>Lettura</i> inedita	47
2. Prosa quotidiana e «amarezze barocche»	48
3. <i>Échec de l'homme?</i> Poesia e vita	52
4. Il conflitto delle interpretazioni	54
5. «Una formula di contraddizione»	56
6. <i>Les Fleurs</i> a Milano	60
7. Tra alienazione e utopia	62

CAPITOLO 4

«Eco di antichi e di futuri tempi»: il Simbolismo	67
1. Verlaine	67
2. Rimbaud	69
3. Mallarmé	78
4. Valéry	80
5. Il Simbolismo secondo Fortini	81
6. Conclusioni	91

CAPITOLO 5

Trasformare le Erinni in Eumenidi: il Surrealismo	97
1. La ricezione del Surrealismo in Italia nel secondo dopoguerra	97
2. Gli errori dell'Avanguardia	100
3. La società dello spettacolo e il «Surrealismo di massa»	103
4. Fortini e la cultura francese degli anni Cinquanta-Sessanta: un dibattito esemplare	109

CAPITOLO 6

«E dalla copia sarà ricostruito l'originale»: la traduzione (e i traduttori)	119
1. Una ricognizione degli scritti fortiniani	119
2. Il disegno storiografico di Fortini	127
3. I paradossi del tradurre	131
4. Il Postmodernismo	134
5. Il pathos della distanza	137
6. Un metodo duplice	139
7. La costruzione dei saggi e il loro stile	141
8. Conclusioni	145
Elenco delle opere citate	149
Indice dei nomi	153

Premessa

Franco Fortini, come è noto, è stato poeta, traduttore, giornalista, polemista, *maitre à penser*, ma anche romanziere, autore di *reportages* di viaggio, di racconti e *pamphlets*, di drammi teatrali e testi per musica, oltre che professore e consulente editoriale, *copywriter* e sceneggiatore per il cinema. Fortini, cioè, è tra gli ultimi e maggiori esponenti di quella categoria di intellettuali complessivi, a tutto tondo, che padroneggiava una pluralità di generi e stili di scrittura, si esprimeva su un'ampia varietà di argomenti, interveniva nei dibattiti più significativi, cercava di agire sul presente attraverso un esteso ventaglio di *media* e strumenti comunicativi diversi. Chiunque voglia studiare seriamente le sue opere, non può prescindere dal considerare il *corpus* nella sua interezza, segnata certo da cesure, evoluzioni, ripensamenti e palinodie, ma unificata da un pensiero forte e da numerosi rimandi interni. Tuttavia, ai fini della ricerca, è senza dubbio legittimo, anzi necessario, circoscrivere un ambito più preciso, delimitato, e indagarne le caratteristiche peculiari senza, per questo, dimenticare il resto della produzione autoriale. Questo libro, allora, si pone l'obiettivo di ripercorrere e interpretare alcuni scritti fortiniani inerenti alla teoria della letteratura, alla critica letteraria e alla francesistica. Infatti, nonostante la grande mole dei suoi saggi, l'intelligenza delle sue analisi e proposte teoriche, l'influenza su eseliti più giovani di primissimo ordine, il Fortini critico letterario non sembra ancora godere della circolazione e della considerazione che probabilmente merita. Certo, non mancano singoli, eccellenti articoli, dovuti a prestigiosi studiosi appartenenti a generazioni differenti, da Luperini e Mengaldo a Borghesi, Carrai, Giovannetti, Lenzini e

Santarone, fino a Fenoglio, Scaffai, e altri ancora¹. Eppure, colpisce constatare che – nonostante questi ultimi anni di (parziale) Fortini-renaissance, in cui numerosi ricercatori si sono concentrati sulla sua attività di traduttore, metricologo, insegnante, e in cui sono stati avviati i cantieri che porteranno all'edizione critica e commentata di tutte le sue raccolte poetiche – a tutt'oggi esiste soltanto una monografia interamente dedicata a questo specifico soggetto, ossia *Letteratura e impegno* di Jadwiga Miszalska², che – oltre a risalire al 1993 e a risultare quasi irreperibile in Italia – offre una trattazione della materia per forza di cose non esaustiva. Molto, dunque, rimane da fare in questa direzione: con il presente libro non si è voluto che iniziare a colmare tale lacuna.

Nel primo capitolo (a cui si associa strettamente il secondo), ho tracciato un breve quadro sistematico, una sinossi riassuntiva volta a individuare gli isomorfismi che accomunano la teoria della letteratura di Fortini, la sua complessa ma frammentaria estetica, le sue letture e le sue ipotesi formulate in qualità di italianista, metricologo, traduttologo (aspetto su cui torna l'ultimo

¹ P.V. Mengaldo, *Franco Fortini*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 59-64; Id., *Appunti su Fortini critico*, in Id., *I chiusi inchiestri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di D. Santarone, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 77-83; R. Luperini, *Su Fortini critico e teorico della letteratura*, «allegoria», VIII, 21-22, 1996, pp. 134-141; M. Palumbo, *Fortini critico e il "caso Manzoni"*, «Critica letteraria», 4, 2002, pp. 717-724; F. D'Amely, *Su Fortini teorico e critico della letteratura*, «allegoria», I, 1, 1989, pp. 139-145; F. Menci, *Fortini tra Lukács e Benjamin*, «allegoria», XIII, 38, 2001, pp. 70-87; A. Borghesi, *Aspettando Fortini*, in Ead., *L'anno della «Storia» 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 21-67; S. Carrai, *La critica dantesca di Fortini*, «L'ospite ingrato», 10, 2021, pp. 243-252; P. Giovannetti, *Lottando con(tro) i testi: Fortini antologista*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta ed E. Esposito, Ledizioni, Milano 2018, pp. 25-37; L. Lenzini, *Voci. Fortini enciclopedico*, in Id., *Note di servizio per Franco Fortini*, Pacini, Pisa 2024, pp. 23-34; D. Santarone, *Franco Fortini critico saggista*, in *"Uomini usciti di pianto in ragione". Saggi su Franco Fortini*, a cura di M. De Filippis, manifestolibri, Roma 1996, pp. 113-125; Id., *La poesia ago del mondo: il Novecento di Fortini*, PN, pp. 263-286; R. Gilodi, *Fortini traduttore e la cultura tedesca*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 143-156; E. Zinato, *I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno*, ivi, pp. 157-165; Id., *Franco Fortini: la funzione del critico*, in Id., *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2010, pp. 150-156; C. Fenoglio, *Fortini: poesia senza onore non s'inventa*, in Ead., *La divina interferenza. La critica dei poeti del Novecento*, Gaffi, Roma 2015, pp. 273-287; Ead., *I «Nuovi saggi italiani»: poesia giustizia verità*, in *Fortini '17*, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 201-217; R. Luperini, *La critica secondo Fortini*, ivi, pp. 159-165; M. Marrucci, *La «forma ambigua» del saggio. Su «Rileggendo Pasternak»*, ivi, pp. 167-185; N. Scaffai, *Fortini e Dante: tra critica e poesia*, e *Forma e responsabilità: i «Saggi italiani» di Fortini*, in Id., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2023, pp. 117-142.

² J. Miszalska, *Letteratura e impegno. La critica di Franco Fortini e la sua concezione della letteratura*, Universitas, Kraków 1993.

capitolo); questa ricognizione mira a far emergere i tratti fondamentali della sua concezione della poesia e del suo ambivalente rapporto con la lirica moderna, riassumibile nella propensione ad adottare la postura dell'ospite ingrato. Tale trattazione, inevitabilmente sintetica, sarebbe meritevole di ulteriori sviluppi (che mi auguro di compiere in un futuro prossimo), che diano conto in modo più disteso ed esauriente del suo stile argomentativo, della sua impostazione metodologica, delle sue più frequenti strategie ermeneutiche. Nei capitoli successivi ho, poi, scelto di esplorare gli scritti fortiniani che si focalizzano sulla poesia francese tra Ottocento e Novecento per due ragioni principali. In primo luogo, è proprio tra Romanticismo, Simbolismo e Avanguardie che avvengono le trasformazioni decisive di ciò che, nell'epoca contemporanea, viene inteso come letteratura, e proprio su questi cambiamenti verte la riflessione storico-teorica ricostruita e condensata in apertura di volume. Questo libro, dunque, pur rielaborando alcuni miei articoli (per l'occasione corretti, rivisti e integrati)³, si presenta come una monografia coesa, legata da *fil rouge* e motivi ricorrenti, da un respiro profondamente unitario dovuto certo alla genesi comune dei capitoli (risalente alla mia tesi di dottorato), ma soprattutto alla natura stessa del saggismo fortiniano, in cui, «se i pretesti sono numerosi, non più di due o tre sono [...] gli argomenti veri»⁴, le «maledette questioni»⁵ di fondo su cui l'autore *insiste* ostinatamente a interrogarsi. In secondo luogo, coi capitoli 3-6 ho tentato di illuminare la rilevanza del Fortini francesista e comparatista. Chiunque conosca da vicino la sua produzione è ben consapevole di come il suo sguardo fosse incline al costante confronto tra letterature e arti diverse, spaziando in un'area che non si limitava alla sola Europa (compresa quella dell'Est) o al solo mondo occidentale, bensì si estendeva al globo intero (basti qui ricordare i nomi di Lu Hsün e Fanon)⁶. Eppure, almeno a livello editoriale, Fortini rimane anzitutto

³ Segnalo subito la loro sede originaria: *Fortini e la poesia moderna*, in Franco Fortini. *Scrivere e leggere poesia*, cit.; *Contro un'idea di lirica moderna: Fortini, Friedrich e il Simbolismo*, «Mosaico italiano», 165, 2017; *Alienazione e utopia: il Baudelaire (inedito) di Fortini*, in *Il secolo di Franco Fortini. Studi nel centenario della nascita*, a cura di F. Della Corte, L. Masi, M. Ślarzyńska, Artemide, Roma 2019; «Écho des temps anciens et futurs»: le symbolisme vu par Franco Fortini, in *Franco Fortini. Les contradictions de la forme*, a cura di A. Agliozzo, P. Desogus, L. Maver Borges, Mimésis, Sesto S. Giovanni 2022 (il testo, perciò, è inedito in italiano); *Trasformare le Erinni in Eumenidi: Fortini, il Surrealismo e la cultura francese*, in *Francia e Italia (1956-1967). Lingua, letteratura, cultura*, a cura di U. Perolino, L. Martinelli, A. Giaccone, M. Maffioletti, Carabba, Lanciano 2016; «E dalla copia sarà ricostruito l'originale»: Fortini e i traduttori, in «Per voci interposte». *Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diaco ed E. Nencini, «L'ospite ingrato», 5, 2019.

⁴ QF, p. V.

⁵ F. Fortini, *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985, p. 155.

⁶ Cfr. D. Dalmas, *Tra scrivere e leggere. Fortini e la poesia europea*, in Franco Fortini. *Scrivere e leggere poesia*, cit., pp. 73-91; D. Santarone, *La prospettiva interculturale nel*

l'autore dei *Saggi italiani*, dei *Poeti del Novecento* (italiano) e dei *Nuovi saggi italiani*. Non per niente, uno degli ultimi suoi progetti, rimasto incompiuto, prevedeva la pubblicazione di un volume intitolato *Saggi stranieri*, in cui sarebbero confluiti alcuni tra i suoi più importanti scritti di letterature estere e comparate. A dispetto della sua fondamentale funzione di mediatore culturale, del gran numero delle sue traduzioni dal francese⁷ e dei suoi saggi critici su scrittori francofoni⁸, e nonostante fosse in contatto con i maggiori intellettuali d'Oltralpe (per esempio nell'ambito della collaborazione tra «Ragionamenti» e «Arguments»), Fortini è poco noto in Francia⁹, oltre che non molto frequentato né citato dagli stessi francesisti italiani. Una delle cause di tale oblio – a parte alcune sue episodiche idiosincrasie e forzature – è probabilmente rintracciabile nella sua estraneità rispetto al *mainstream* strutturalista, prima, post-strutturalista e decostruzionista, poi.

Più in generale, la relativa 'sfortuna' del Fortini critico e teorico potrebbe essere riconducibile a diversi fattori, a cominciare dall'ardua densità di molte sue pagine (che però, a mio avviso, si rivela spesso più proverbiale che effettiva). A un livello più profondo, essa è forse legata alla crisi del suo modo di intendere e praticare questi saperi: la sua prospettiva interpretativa, infatti, è sempre stata aperta, pluri- o meta-disciplinare, metodologicamente curiosa e aggiornata, persino eclettica, ma non ha mai rinunciato a un fondo dichiaratamente, inequivocabilmente marxista. Inoltre, si può ipotizzare che la valorizzazione del ruolo di primo piano e dell'originale posizione di Fortini all'interno del panorama critico italiano sia stata oscurata da quelle, simmetriche e opposte, dei suoi versi e della sua produzione più militante. In altre parole, chi continua a credere negli ideali che avevano mosso Fortini, tende a privilegiare l'intellettuale socialista, mentre coloro che soffrono malvolentieri il suo *côté* più esplicitamente *engagé*, trovandolo ormai obsoleto (se non addirittura fazioso e ciecamente 'ideologico', come usa dire oggi), ne salvano solo le sillogi liriche mature e senili, con particolare riguardo alle ultime due (*Paesaggio con serpente* e *Composita solvantur*). Rivalutare

metodo critico di Franco Fortini, in F. Fortini, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 7-14.

⁷ Fortini ha tradotto Flaubert, Ramuz, Éluard, Gide, Proust, Weil, Queneau, Goldmann, Frénaud, Aragon, Rimbaud, Prévert, Baudelaire, D'Aubigné, de Vigny, Vãn Kỳ, Sartre, Chrétien de Troyes, Emmanuel, Jarry, Jacob, Artaud.

⁸ Fortini ha scritto, tra gli altri, su Barthes, Bataille, Baudelaire, Breton, Camus, De Beauvoir, Duras, Éluard, Flaubert, Foucault, Frénaud, Genet, Gide, Goldmann, Lefebvre, Lévi-Strauss, Mallarmé, Mascolo, Merleau-Ponty, Michelet, Mounier, Proust, Queneau, Rimbaud, Sartre, Valéry, Yourcenar, Zola.

⁹ Tra le eccezioni, vanno ricordati i lavori di Jean-Charles Vegliante, quelli di Andrea Cavazzini e il recente (2022) volume collettaneo *Franco Fortini. Les contradictions de la forme*, già citato.

la ricchezza e la forza del Fortini critico, teorico, francesista e comparatista significa, invece, puntare al cuore del suo sistema, a quanto raccorda arte e società, forme e storia, cultura e politica.

Alla luce di quanto si è detto, e considerando l'oggetto di studio dichiarato fin dal titolo di questo volume, è inevitabile che esistano numerosi punti di contatto tra il Fortini critico e il Fortini poeta. Alcuni tra gli esempi più ovvi possono essere individuati nell'amore per Noventa e per Brecht, nonché nelle riserve verso l'Ermetismo e verso la Neoavanguardia. Quando lo si è ritenuto opportuno, perciò, non si è evitato di istituire questo tipo di parallelismi; tuttavia, si è deliberatamente cercato di non fare troppe concessioni a un approccio molto diffuso, a una *vulgata* che, pur partendo da un fondo di verità, giunge talvolta a conclusioni piuttosto discutibili. Si tratta dell'idea, o meglio del pregiudizio, secondo cui un critico che sia anche poeta in proprio parlerebbe sempre, soltanto e di continuo di sé stesso, pur trattando di altro; ogni suo intervento, per quanto in modo obliquo e sotterraneo, non sarebbe che una velata dichiarazione di poetica o una personale apologia. Se, come accennato, sarebbe ingenuo, anzi erroneo, negare un margine (persino ampio) di convergenza, reputo altrettanto importante rivendicare l'autonomia e l'intrinseca validità dei contributi critici qui approfonditi, tanto più che Fortini – per riprendere una distinzione lukacsiana – è critico-filosofo piuttosto che critico-scrittore: pur lasciando talvolta trasparire la conoscenza artigianale, la perizia 'fabbrile' di chi è del mestiere, egli adopera teorie e concetti generali, svolge articolate considerazioni storiografiche e metadiscorsive, compie sottili analisi metriche e minuziosi scandagli stilistici, oppure scrupolose – seppur scorciate – contestualizzazioni storico-culturali. Insomma, anche se non lesina i riferimenti alla propria vita e alla propria opera creativa, Fortini rimane uno dei più colti e prolifici, brillanti e acuti critici letterari italiani del XX secolo, e come tale merita di essere studiato.

Per compiere questo lavoro ho preso in esame varie tipologie di testi. Sono, ovviamente, partito dalle antologie e dalle raccolte di voci o articoli letterari allestite da Fortini (oppure pubblicate postume), ma anche dalle sezioni critiche inserite nei suoi volumi saggistici volutamente ancipiti, in cui il 'discorso diretto', di taglio politico-sociale, è affiancato dal 'discorso indiretto', incentrato sulla cultura. In aggiunta, ho reperito e interrogato una selezione della sua vasta produzione dispersa, ossia della congerie di introduzioni, articoli e recensioni sparpagliata tra le decine di riviste a cui Fortini ha collaborato. Infine, una grande risorsa di cui mi sono giovato è costituita dall'Archivio della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena, in cui è conservata la maggior parte delle carte fortiniane. In particolare, ho attinto a tre categorie di documenti: l'epistolario; gli appunti e i testi di conferenze rimasti inediti; i materiali preparatori per le lezioni universitarie.

Le persone da ringraziare, tanto sul piano professionale quanto su quello esistenziale, sono troppe per essere esplicitamente menzionate: penso, in particolare, a docenti, colleghi e amici incontrati in Italia (soprattutto, ma non solo, a Siena e in Piemonte) e in Svizzera (soprattutto, ma non solo, a Losanna). In questa sede, mi limito, perciò, a nominare coloro che hanno reso possibile l'uscita di questo volume (in aggiunta al Fondo Nazionale Svizzero), ossia Luca Lenzini, Elisa Russian, Niccolò Scaffai, Francesca Serra, Gianluigi Simonetti e Massimiliano Tortora. La pubblicazione ha beneficiato del fondamentale sostegno della Faculté des lettres dell'Université de Genève.

Nelle note sono state utilizzate le sigle e le abbreviazioni qui sciolte:

AFF = Archivio Franco Fortini (Biblioteca di Area umanistica, Università degli Studi di Siena).

Scritti di Franco Fortini:

VP = *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Einaudi, Torino 1989 [1965, 1969].

OI = *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985.

Queste due opere vengono citate da SE = *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003.

MS1 = *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1959.

VV = *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere. Breve guida a un buon uso dell'alfabeto*, il Saggiatore, Milano 1968.

SI = *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974.

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

NSI = *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.

LS = F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Marco Nardi, Firenze 1993.

DIS-I = *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul manifesto 1972-1985*, manifestolibri, Roma 1997.

DIS-II = *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, manifestolibri, Roma 1998.

MS2 = F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 2001 [1977].

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

UGA = *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Quodlibet, Macerata 2006.

LT = *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Quodlibet, Macerata 2011.

PN = *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, Donzelli, Roma 2017 [1977].

«La forza di due passioni contrarie»

1. *Officina manzoniana*

Nel 1956 Hugo Friedrich pubblica, in tedesco, *La struttura della lirica moderna*, uno studio che diviene presto fondamentale per l'interpretazione della poesia europea dal Simbolismo al XX secolo. La traduzione italiana risale al 1958; pochi mesi dopo, nella primavera del '59, arriva la stroncatura fortiniana, polemicamente intitolata *Contro un'idea di lirica moderna*. Dato che nel prossimo capitolo ripercorrerò nel dettaglio le obiezioni di Fortini – che rimprovera a Friedrich una carente articolazione dei rapporti tra cultura in senso lato, letteratura (narrativa e teatro) e poesia, nonché la riduzione di quest'ultima a una lirica anti-realistica e anti-contenutistica –, cercherò ora, in apertura di volume, di trarre spunto da questo episodio, circoscritto ma emblematico, per sviluppare un ragionamento più ampio e complessivo sulla *mens* fortiniana. In altre parole, mi riprometto qui di enucleare, sintetizzare e mettere a sistema le riflessioni autoriali che stanno alla base delle questioni indagate in questo libro e che, dunque, costituiscono il *fil rouge* dei vari approfondimenti esposti nei capitoli seguenti.

Anzitutto, occorre prestare attenzione alla sede in cui è apparsa quella recensione, ossia «Officina», rivista che nella seconda metà degli anni Cinquanta stava portando avanti una battaglia anti-novecentista,

riproponendo ad esempio il modello dei poemetti pascoliani in terzine. Più che a questo precedente, però, Fortini guardava – insieme a Giudici e grazie a Romanò – al Manzoni degli *Inni sacri* e delle tragedie, la cui «soppressione del timbro individuale ed elegiaco»¹, dovuta alle fonti cristiane latine, lo rendeva, ai suoi occhi, inaspettatamente attuale. Infatti, in opposizione a Zanzotto e Luzi – che reputavano l'esperimento manzoniano privo di seguito, visto che nella poesia italiana del Novecento (discesa piuttosto da Leopardi) non vi sarebbero state le condizioni per una scrittura liturgica e corale –, Fortini ipotizza che gli *Inni* abbiano dato i loro frutti non nella lirica colta (per la quale quei testi suonano ormai goffamente retorici), bensì nei canti politici, cattolici e socialisti, e nella canzone rock (o rap). Inoltre, quella dizione epico-drammatica, in un certo senso, avrebbe persino preconizzato l'opera brechtiana, mentre quell'«oggettivismo» risulterebbe quasi paragonabile al «più recente asintattismo»². Insomma, «quel che è spesso [...] suonato falso nell'ordine della coscienza manipolata dai *miti* del collettivismo», nella propaganda di regime, sarebbe «vero nella *realtà* del nostro collettivismo coatto»³, con la convergenza di destini che ne deriva (*I destini generali*, d'altronde, è un fortunato titolo fortiniano, a sua volta mutuato da Fourier).

Tuttavia, in questo caso – come in tutti gli altri ambiti su cui si esercita – il pensiero fortiniano si dimostra ricco di distinzioni e contraddizioni dialettiche. Infatti, nonostante lo lodi per aver «unito quel che un vizio [...] aveva separato», Fortini critica Pasolini – il principale animatore di «Officina» – quando quest'ultimo attua un'avventata commistione tra saggio e lirica, trasformando i propri componimenti in articoli in versi ma pretendendo di avvalersi della tradizionale immunità estetica: «Pasolini poeta non beneficia di indulti lukacsiani quando teorizza le proprie posizioni»; anzi, il suo limite maggiore starebbe proprio nella deliberata assenza di «coerenza», nella tendenza a «chiamar libertà l'equivoco» e a «tenere un doppio registro, o doppio giuoco»⁴. Per quanto sia fautore di una (relativa e complessa) eteronomia dell'arte, Fortini trova cioè «fastidiosa» la «poesia di commento [...] nella precisa misura in cui vuol far credere di raziocinare e argomentare davvero, [...] esplicitamente, che è menzogna e arcadia assai peggio di [...] Mascheroni o Arici»⁵.

¹ UDI, p. 139.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ SE, p. 881.

⁵ F. Fortini, *Lettere a Sereni*, AFF, scatola XXIX, cart. 19 (1963).

2. La letteratura francese

Il secondo tassello del mosaico che sto iniziando a comporre proviene dagli interventi sulla letteratura francese, su cui si concentrerà buona parte del presente volume. Si potrebbe cominciare con Baudelaire, preferito – insieme a Rimbaud – all’afasico *échec* mallarmeano e alla geometrica purezza di Valéry, così amati dall’Ermetismo. In opposizione a Friedrich, che ne fa il capostipite della moderna autonomia dell’arte, Fortini ricorda come nella scrittura baudelaيرية, al di là delle sue teorizzazioni estetiche, vi siano anche elementi etici e psicologici. Anzi, nelle *Fleurs* si potrebbe rintracciare una pluralità di modalità discorsive, che annovera – oltre al connubio tra elevati iperbatismi e prosa quotidiana – *récits* e testi saggistico-didascalici, concettualmente densi e (nonostante le apparenze) comunicativi. Piuttosto che esaltarne le pose da santo-reietto o scorgere nella musicalità dei suoi componimenti la ricomposizione eufonica delle lacerazioni interiori, Fortini propone un Baudelaire generoso e magnanimo, la cui depoliticizzazione non è affatto completa; anzi, secondo il meccanismo lukacsiano del «trionfo del realismo», egli mostrerebbe l’alienazione e lo sradicamento provocati dal capitalismo (su cui ha insistito Benjamin), insieme alludendo a un’utopia posta ben al di là dei propri versi (cfr. cap. 3). Similmente, il Rimbaud di Fortini (almeno negli anni Cinquanta) è energico, sano e positivo, mosso dalla speranza in un’umanità riconciliata – liberamente creatrice oppure pigramente oziosa – e ben lontano dai deliri *maudits* (cfr. cap. 4).

Del resto, il Surrealismo da lui descritto nel ’59 – contraltare al *Bilancio* di Bo, ma anche all’*Idea simbolista* di Luzi – è, appunto, un *Movimento* collettivo e organizzato, che stila manifesti e si interroga sui rapporti tra letteratura e politica, sconsacrando l’arte con *vis* dinamitarda e travalicandone i confini in vista della rivoluzione (rischiando però spesso di ricadere nell’estetismo e nell’ambiguo culto dell’immediatezza). E, ancora, negli anni Settanta, il Michelet difeso da Fortini contro le attualizzazioni di Barthes e Bataille non sarà quello regressivo del Mito, bensì quello propulsivo della profezia, in cui all’immagine della *sorcière* si sovrappone un’amazzone democratica da Arco di Trionfo (cfr. cap. 5).

3. Questioni di metodo

Se ci si sposta sul piano metodologico, Fortini confuta non solo Friedrich, ma tutte quelle ricostruzioni basate su un’idea storiografica di successione semplicistica e unidirezionale. Per esempio, a proposito del Simbolismo, il Fortini docente a Siena rammenta ai propri studenti che

la linea della quale stiamo parlando è solo una fra quelle che si intrecciano nella storia della poesia [...] postromantica. È sufficiente fare qui il nome di [...] Victor Hugo che non vediamo quasi mai nominato quando si parla di origini del Simbolismo e che invece [...] è unito a tutta la evoluzione letteraria del suo secolo. Dobbiamo quindi stare molto attenti e, ad ogni passo, verificare i trabocchetti di facilità che si aprono davanti a noi⁶.

Questo errore prospettico sarebbe indotto dall'influenza delle Avanguardie – lo stesso termine militare, d'altronde, implica una contrapposizione rispetto alla 'retroguardia', ossia uno scontro tra progresso e regresso o conservazione – e dal fatto che la cultura del XX secolo si è spesso organizzata in movimenti, gruppi e correnti che battagliaivano tra loro, pretendendo di essere i soli a collocarsi all'altezza dei tempi o, meglio, *at the cutting edge*, nel punto più avanzato della semiretta cronologica. Per Fortini – che pure da giovane aveva subito l'influsso di quest'ottica distorcente, ironizzando sulla contemporaneità tra Carducci e Baudelaire – si tratta di un'impostazione «idiota perché presuppone una specie di corsa che assegna la maglia gialla ora all'uno ora all'altro», di un discorso persino modaiolo, poiché «equivalente a: “Quel modello di reggipetto quest'anno, signora, non si porta più”»⁷. La maggior parte delle sistemazioni critiche della poesia europea, insomma, subirebbe il «pregiudizio della “modernità”, [...] che privilegia in tutti i casi il dopo sul prima e il momento dell'innovazione su quello della conferma»⁸. In questo modo si assolutizza un solo filone, tracciando una continuità quasi ontologicamente necessaria tra Romanticismo, Simbolismo e Avanguardie; ne consegue la difficoltà di situare adeguatamente autori che non rientrano in questo schema, che verrebbero fraintesi e assimilati al presunto *mainstream*, oppure relegati a un ruolo di secondo piano. È quanto accade a Brecht e, in Italia, a Saba, Tessa e Noventa, sottostimati a vantaggio di altre «voci», per Fortini esaltate «oltre i loro meriti»⁹, come nel caso di Campana o Quasimodo. Nei *Poeti del Novecento* (1977), perciò, il «paesaggio della nostra poesia moderna assume forme sempre più tormentate»: Fortini, certo, riconosce dei momenti di svolta nel Modernismo, successivo alla Prima Guerra Mondiale, e nell'Ermetismo dei primi anni Quaranta, ma dà anche ampio

⁶ Id., *Appunti del corso di storia della critica su «Simbolismo europeo e simbolismo italiano nella critica dello scorso trentennio»* (a.a. 1974/75), AFF scatola XXXIX, cartella 4, ora in Id., *Corsi universitari*, a cura di L. Tommasini, Firenze University Press-USiena Press, Firenze-Siena, 2024, p. 152.

⁷ UDI, p. 338.

⁸ PN, p. 6.

⁹ *Ibidem*.

spazio a figure apparentemente eccentriche e ai dialettali. Il suo intento, originale rispetto alle antologie precedenti – strutturate su un impianto monistico o polemicamente dicotomico (per esempio, novecentismo/antinovecentismo; avanguardia/tradizione) –, è quello di dimostrare e «confermare» in «ogni punto dello scritto» un'irriducibile (ma non caotica) «pluralità di linee»¹⁰.

Le riserve fortiniane rispetto agli ordinamenti teleologicamente preordinati e consequenziali hanno qualcosa a che fare con il suo rigetto della temporalità socialdemocratica e con il concetto blochiano di *Ungleichzeitigkeit*, ma in ambito più strettamente letterario si rifanno al Tynjanov di *Archaisty i novatory*. Anche grazie alla lettura di quel saggio, Fortini comprende come la dialettica tra invenzione del futuro e recupero del passato sia permanente, e come anzi le due istanze siano in un certo senso inscindibili, visto che spesso l'innovazione si richiama a una tradizione anteriore 'superata'. Per Tynjanov, infatti, a contare sono le sostituzioni di sistema, quindi non i mutamenti degli elementi formali in sé, bensì quelli delle funzioni loro attribuite¹¹. Secondo Fortini, per di più, le storie letterarie 'progressiste' accorderebbero un peso eccessivo proprio ai fattori stilistici e al loro cambiamento. A suo avviso, al contrario, le cesure della modernità sarebbero meglio interpretabili ricorrendo anche a categorie extra-letterarie, ossia interrogandosi «sui meccanismi che presiedono alla circolazione, alla lettura e alla valutazione delle scritture poetiche»¹². Il ragionamento critico, così, sottenderà sempre un «discorso sulla società, sulle classi che la dividono»¹³ e sui diversi valori che esse accordano all'arte, implicando ricerche di taglio sociologico e riflessioni di matrice marxista sulle strutture ideologiche e sui conflitti politico-economici che stanno alle loro spalle (pur non determinandoli meccanicisticamente). Il Fortini professore, perciò, si scaglia contro un insegnamento limitato a vivisezioni scientifiche ed endotestuali, sostenendo che persino una lettura 'raso pagina', attenta alla parafrasi e al commento della lettera, convoca necessariamente altri saperi, spingendo infine a «chiudere il libro per volgersi da quello al discorso delle cose»¹⁴.

¹⁰ Ivi, p. 256.

¹¹ Cfr. UDI, p. 338.

¹² PN, p. 256.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ F. Fortini, *Per la prima lezione del corso di storia della critica letteraria all'Università di Siena* (1977), in *Indici per Fortini*, a cura di C. Fini, L. Lenzini, P. Mondelli, Le Monnier, Firenze 1989, p. 11.

4. La letteratura italiana: l'Ermetismo, Saba e Noventa

Nel campo della letteratura italiana, inseguire l'ambivalente rapporto di attrazione e repulsione di Fortini verso la poesia moderna – a cui allude il titolo del presente volume – equivale ovviamente a definire i suoi legami con l'Ermetismo. Si dovrebbe, allora, rievocare il suo periodo fiorentino, rileggendone i primissimi articoli, pubblicati tra il '38 e il '41 su «La Riforma Letteraria» di Noventa, su «Ansedonia» e su «Lettere d'oggi» di Vicari. Approfondendo lo studio, si giungerebbe alla conclusione che esistono influenze e punti di contatto innegabili, i quali non mitigano, però, la sua precoce e recisa opposizione ai circoli letterari cittadini, originata certo anche da moventi psicologici, ma riconducibile soprattutto a ragioni di ideologia e poetica. Basti pensare allo scioccante paragone con cui condannerà, più tardi, la propensione ermetica all'utilizzo di categorie mallarmeane: «in quei mesi, nell'Europa centro-orientale, la teologia negativa era predicata dalle S.S. con inconsueta larghezza di mezzi»¹⁵. Si potrebbe poi illustrare come, per Fortini, la poesia che si vuole vergine e rigorosamente spirituale non solo rinuncia – confinandosi in un vuoto pneumatico – a intere province della cultura, ma finisce per asservirsi alla causa peggiore, quella della repressione e dell'iniquità, rivelandosi ad essa funzionale e connivente quanto più si proclama storica e avulsa da ogni compromissione con la realtà. O ancora, scendendo agli anni del «Politecnico», si può ricordare la confutazione fortiniana di un Leopardi 'bianco', emblema di una concezione dell'arte come conforto e salvezza, a cui egli contrappone i versi 'brutti' dei *Canti*, i passaggi speculativi e raziocinanti, l'eroismo morale e il piacere della verità, quand'anche fosse un arido vero. Tutto ciò, però, è (almeno in parte) noto e prevedibile. In questo paragrafo, allora, preferisco affrontare la questione *e contrario*, sviluppando le (molto meno conosciute) considerazioni di Fortini su due grandi autori italiani inassimilabili al filone ermetico.

Il primo risponde al nome di Saba, di fronte al quale la «critica è rimasta a lungo imbarazzata» esattamente perché si trattava di un poeta che «sembrava ignorare le rivoluzioni formali» e le «dottrine»¹⁶ estetiche più influenti nella cultura europea contemporanea. Nel '45, con accenti tipici dell'immediato dopoguerra (siamo a pochi mesi dalla Liberazione), Fortini scorge nel triestino uno dei rari fautori di quella «responsabilità [...] dell'arte che avevamo creduto, peggio che morta,

¹⁵ SI, p. 44.

¹⁶ F. Fortini, *Una poesia di Saba*, «Il Politecnico», 11, 8 dicembre 1945, p. 3.

disprezzata»¹⁷. I suoi versi «parevano [...] tanto fuori stagione e fuori tempo» proprio perché Saba rifiutava il «frammento», l'«immagine isolata», il «rapporto analogico» e l'«oscurità» della lirica moderna, dipingendo al contrario «figure obiettivamente esistenti» e dedicandosi coraggiosamente a dire «tutto», cioè a esprimere la sua «partecipazione alla vita degli uomini, alle loro fatiche, dolori e amori»¹⁸. Eppure, Fortini non schiacciava il *Canzoniere* sulla prosa, notando anzi come romanzo e poesia, autobiografia e costruzione testuale si intrecciassero finemente; e soprattutto dichiarava, già allora, che quella scrittura, a dispetto delle apparenze, è «come nessun'altra, moderna»¹⁹. Nei *Poeti del Novecento* Fortini riprende il filo del ragionamento, lucidamente segnalando (grazie a Debenedetti e Muscetta) come quell'«anacronismo» fosse una «scelta stilistica» consapevole, favorita da un retroterra di «cultura germanica»²⁰ più tardoromantica che decadente. Il regime relazionale sabiano, così diverso dai razzi orfici dei fiorentini, sottendeva perciò il tentativo di congiungere la liricità del canto alla narratività del racconto, e quindi di inserire (sebbene problematicamente) le istanze dell'io nell'oggettività del mondo. Particolarmente rilevante è il capoverso finale, in cui Fortini non si limita a segnalare la lontananza di Saba da Ermetismo e Avanguardie, bensì sposta improvvisamente l'obiettivo sul piano politico:

Saba continua [...] a confermare la [...] resistenza che le forze poetiche italiane [...] hanno opposto all'accettazione delle ideologie avanguardistiche, per mandato tacito di una parte grande delle energie sociali impegnate nella lotta di classe. Quelle voci [...] inattuali [...] sono [...] il segno della differenza fra la nostra vicenda nazionale e quella di altri paesi dell'Occidente, uno dei pegni che certificano non necessario il passaggio attraverso le forme e le fasi [...] vissute da quei paesi, e possibile invece il loro superamento verso altra storia²¹.

Il secondo autore su cui mi concentro è Noventa: se, infatti, è quasi proverbiale la sua importanza nella formazione del ventenne Franco Lattes, pochi si sono soffermati sui numerosi saggi che Fortini gli dedica. Nell'86, grazie a una visione matura e più equanime, egli riconosce due errori in cui ha rischiato di incorrere nei propri precedenti studi noventiani, ma da

¹⁷ Id., *Quarantacinque anni di poesia: il Canzoniere di Umberto Saba*, «La lettura», II, 16, 6 dicembre 1945, p. 5.

¹⁸ Ivi, pp. 5-6.

¹⁹ Ivi, p. 6.

²⁰ PN, p. 60.

²¹ Ivi, p. 75.

cui, almeno negli scritti più tardi, ha cercato di astenersi: il primo è stato quello di «celebrare oltre il vero» il proprio oggetto, «denigrando per contrasto quei suoi contemporanei che non lo compresero»; il secondo, ancor più sintomatico e rivelatore, è stato nascondere dietro «l'apologia» di Noventa quella della «propria giovinezza e opera»²², dal momento che per Fortini «discorrere» del suo «'padre' e 'maestro'» equivaleva a «giocare con una illusoria e gradevole immagine»²³ di sé stesso. Già in un intervento del '56, del resto, troviamo un attento bilanciamento tra osservazioni di segno opposto. Da un lato, Ca' Zorzi viene omaggiato come il «solo» ad aver insegnato, negli anni Trenta e Quaranta, che la poesia «non ha tutti i diritti, "se ben par ela se pol morir", e quindi a cercare "più in là"»²⁴. Il suo uso del dialetto non viene interpretato come cedimento al fascino regressivo di un idioma materno e di un soliloquio iper-soggettivo; al contrario, si tratta di una scelta di distacco e ironica protesta contro la «nevrosi decadente della purezza», la «canaglia oracoleggiante o la falsa profondità mistica»²⁵. Più tardi, Fortini paragonerà il veneto di Noventa e i suoi accenti heiniani allo straniamento brechtiano, per sottolineare come la limpidezza di quel dettato capace di nominare quanto scartato dalla modernità («el saor del pan e la luse del ciel») sia «implicitamente» antitetico a «tutta la poesia di origine simbolista»²⁶. Contro i «leterati (de mestier) italiani» (con cui, pure, ha continuato a «vivere e disputare», sperandone accettazione e «comprensione») ²⁷, Noventa non esalta l'autonomia del significante e il primato dell'estetico, bensì invita alla ricerca del valore e dell'onore, ossia di «quello che i versi no i pol mai dar». Il cuore della sua lezione, insomma, verte sui 'limiti della poesia' contrapposti alla 'poesia dei limiti', su una «santità» che «vince» e trascende la «parola»²⁸. Eppure – a dispetto di tutto questo e di un ordinamento, quello alfabetico, che contraddice la lettura post-romantica delle sillogi liriche come storia di un'anima – «sarebbe errato scorgere in lui un miracoloso ritardatario»²⁹. Anzi, proprio nel suo appello a valori (almeno nelle intenzioni) interclassisti e universalmente umani

²² F. Fortini, *Note su Giacomo Noventa* [pre-print], Marsilio, Venezia 1986, p. 5.

²³ Id., *Gli anni Noventa*, «L'Espresso», XXXII, 25, 29 giugno 1986, p. 121.

²⁴ SI, p. 70.

²⁵ Ivi, p. 71.

²⁶ PN, p. 146; cfr. Fortini, *Note su Noventa*, cit., pp. 16-17.

²⁷ Ivi, p. 6.

²⁸ SI, p. 81.

²⁹ Ivi, p. 70.

quali «amore, amicizia, lealtà, antivirtuismo»³⁰ emergerebbero dei tratti comuni alla cultura del periodo, ossia la «protesta antistoricistica» e l'assenza di «dramma, romanzo, storia»³¹. In più, se non si vuole ridurre la produzione noventiana a mero «segnacolo polemico», bisognerà riconoscere che «quelle *falive*», quei rimandi a un senso più alto, «son di ogni autentica poesia»³².

Ad ogni modo, nei *Poeti del Novecento* il «luogo riconosciuto» a Noventa è «centralissimo», non solo per il «tenore dei giudizi» nelle pagine che lo riguardano, inserite nel capitolo sull'esistenzialismo storico (a inaugurare, con Pavese, un percorso che, tra affinità e opposizioni, prosegue con Montale, Luzi, Sereni, Caproni, Pasolini, Giudici e Fortini stesso), ma anche per il taglio dell'approccio fortiniano a tutti i dialettali. Il rischio segnalato da Mengaldo, causato appunto dalla programmatica «non-autonomia del testo», è che rispetto alla lettera dei vari componimenti poetici venga eccessivamente enfatizzata la «funzione Noventa», cioè l'«*atteggiamento* etico-culturale»³³ da lui esemplificato. In quel paragrafo viene, così, rivendicata l'attualità di una poesia che, al contrario dell'area studiata da Friedrich, si pone come scopo ultimo la «verità pratica», esigendo pertanto non un'«analisi» specialistica, iper-tecnica, bensì un «“commento”, un'ermeneutica»³⁴. La conclusione a cui perviene Fortini è che l'esperienza di Noventa costituisce la «più luminosa dimostrazione» che nella poesia del XX secolo non «esiste affatto una linea privilegiata», così che «nessuna» delle altre pur «maggiori [...] voci» dovrà obliterare o «subordinare la sua»³⁵.

Nell'86 Fortini torna sull'argomento, aggiungendo tra l'altro che la noventiana stigmatizzazione («antidealistica» e anti-individualista) dell'«anima Tizia» ha un'«impressionante contiguità» non solo con l'«averroismo» medievale, ma addirittura con l'«odierna interpretazione dei rapporti tra linguaggio e inconscio»³⁶. Ciononostante, viene ora messa in evidenza una serie di precisazioni e rettifiche molto significativa ai fini del presente discorso. Un *corpus* così distante dalle «tendenze dominanti», difatti, inevitabilmente «trae queste in giudizio», ma così rischia di indurre

³⁰ Ivi, p. 80.

³¹ Ivi, p. 83.

³² Ivi, p. 84.

³³ P.V. Mengaldo, *Fortini e «I poeti del Novecento»*, «Nuovi Argomenti», n.s., 61, gennaio-marzo 1979, p. 172.

³⁴ PN, p. 151.

³⁵ Ivi, p. 149.

³⁶ Fortini, *Note su Noventa*, cit., p. 20.

a «misconoscere» tutti coloro che, in quei decenni, «movevano nella medesima direzione»³⁷. In altri termini, isolare del tutto la parabola di Noventa dal coevo contesto italiano ed europeo, seguendo in questo le indicazioni predisposte dall'autoritratto autoriale, significa cadere proprio in quel pregiudizio – smentito dalle indagini di lungo periodo di Tynjanov – che fa coincidere la modernità con la lirica post-simbolista:

se [...] accettiamo che il periodo dei maggiori mutamenti è troppo più ampio di quello dei conflitti infragenerazionali, si dovrà [...] ammettere che invece Noventa è «contemporaneo» di tutta una parte della poesia [...] del suo tempo e non solo di quella tradizionalista [...]. Non solo dunque di Papini o di Govoni, ma di Giotti, di Saba e di Tessa; ma di [...] Apollinaire [e] Morgenstern [...]. Machado, Auden, Kraus e Brecht sono meno lontani da Noventa di quel che le mode di allora potessero far credere³⁸.

Insomma, se Noventa è estraneo al filone e alle poetiche di ascendenza simbolista, non per questo è «altrettanto risolutamente fuori della poesia di quel periodo»³⁹, visto che esistono numerosi autori a cui risulta per molti aspetti accostabile. La sua aristocratica sprezzatura da libertino settecentesco, perciò, non deve farci dimenticare che lo stesso carattere nostalgico del suo «classicismo» è spia di un «grave» e «irreparabile distacco dalla natura classica» e dalla «salubrità goethiana»⁴⁰. In aggiunta a ciò, la più «dura smentita» alla sua postura e ai suoi intenti – prova lampante della sua inevitabile compromissione con la modernità – è rintracciabile nell'«impossibilità», per la maggior parte dei suoi componimenti, di «non contenere un riferimento al proprio *status* di poesie», cioè nel loro rimando alla «categoria» di lirica piuttosto che a un «pensiero» veramente «filosofico o politico»⁴¹. Al di là di queste pur rilevanti puntualizzazioni (e quasi loro malgrado), rimane comunque vero che il più alto insegnamento di Noventa è sempre consistito, per Fortini, nella «necessità di modificare l'idea che quotidianamente ci facciamo di poesia, di prosa, di individualità, di destino. E questo [...] non è mai opera di un singolo autore»⁴².

³⁷ Ivi, p. 6.

³⁸ Ivi, pp. 44 e 31.

³⁹ Ivi, p. 30.

⁴⁰ Ivi, p. 51.

⁴¹ Ivi, p. 31.

⁴² Fortini, *Gli anni Noventa*, cit., p. 123.

5. La traduzione

Alcuni isomorfismi di quanto illustrato finora sono rintracciabili negli scritti traduttologici di Fortini (su cui, in parte, tornerò nell'ultimo capitolo). Anzitutto, a suo avviso l'intraducibilità non è mai assoluta, ma è sempre relativa, variabile nel tempo e culturalmente determinata; per di più, il problema della versione di poesia non differirebbe affatto da quello della prosa. È con un fine deliberatamente polemico che egli riprende l'«intenzionale rozzezza»⁴³ con cui della Volpe separava la vera essenza della poesia, che sarebbe sempre goethianamente traducibile, dalla sua «scorza fonetica», a cui in definitiva si ridurrebbe l'«ineffabile»⁴⁴. Anzi, la migliore forma di straniamento consisterebbe nella (apparente) semplicità referenziale, nella trasparenza verso l'extratestualità. Fortini arriverà, per questo, a sospettare perfino delle proprie teorie: la sua svalutazione del confronto tra il testo di partenza e quello d'arrivo, difatti, potrebbe risentire di un'occulta influenza dell'estetica post-simbolista:

la riserva [...] si origina dal dubbio se alle spalle di questa conclusione non stia una visione, storicamente assai ristretta, dell'oggetto poetico ossia la sopravvalutazione, tipica di tutta una dominante della letteratura "moderna" [...], dell'opera "centripeta" con forte rimozione o rifiuto delle dimensioni discorsive e narrative⁴⁵.

La traduzione, inoltre, prevedendo un soggetto dato su cui operare trasposizioni e variazioni, ossia implicando per statuto limiti e norme che necessariamente vincolano la libertà espressiva del singolo scrivente (proprio come accadeva nei periodi classicisti), militerebbe contro la concezione moderna dell'ispirazione come originalità e creazione *e nihilo*. Per Fortini, insomma, la pratica della versione comporta uno sfocamento dei «confini tra *writing* e *rewriting*»⁴⁶, così alludendo a un possibile superamento dell'idea romantico-borghese di autorialità. Di conseguenza, in opposizione alla falsa coscienza e all'autoinganno delle traduzioni geniali, egli propone un rifacimento che non sia privato, limitato all'idioletto, bensì collettivo, scaturito da un lavoro di gruppo rivolto a un certo tipo di destinatari e inserito nell'ambito di una più vasta politica culturale e linguistica. Col passare dei

⁴³ LT, p. 73.

⁴⁴ G. della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 142-143.

⁴⁵ LT, pp. 85-86.

⁴⁶ I. Fantappiè, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-70: Campi, polisistemi, transfer*, a cura sua e di M. Sisto, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, p. 149; cfr. Ead., *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 99.

decenni, certo, le posizioni di Fortini diverranno più caute e sfumate, ma è pur sempre vero che fino alla fine egli continuerà a scagliarsi contro il narcisismo delle versioni artistiche d'autore (sebbene su questo, come si suol dire, razzolasse diversamente rispetto a quanto predicava), caldeggiando viceversa le opzioni diametralmente opposte dell'umile parafrasi o del liberissimo e coraggioso rifacimento (imitazione, continuazione, parodia).

6. La metrica

Qualcosa di simile si nota nel campo della metricologia. In primo luogo, Fortini confuta il pregiudizio, idealistico e 'naturalistico', sull'irrilevanza del metro dovuta alla sua dissoluzione in ritmo. La poesia moderna, infatti, da una parte assegna grande importanza agli elementi fonosimbolici e musicali, mentre dall'altra predica il rigetto delle convenzioni metriche, percepite come allotrie. Come suggerito dalle pagine hegeliane sulla polimetrica lirica contrapposta alla monometria epica, nell'Ottocento il ritmo diventerebbe sinonimo di autenticità espressiva, in quanto trascrizione immediata delle emozioni dell'io. Viceversa, per Fortini non esiste una verità ritmica precedente e contrapposta alla menzogna metrica. Anche quella che sembra una pronuncia spontanea, a cui quindi si farebbe violenza con costrizioni artificiali, si rivelerebbe invero un residuo di materiali preesistenti, una lingua di secondo grado in cui serpeggiano gli echi di lontane clausole e *cursus*. Per Fortini è solo l'inautentico che fonda l'autentico: da qui discende l'importanza della metrica, concepita come forma della presenza collettiva, come norma eteronoma, ritmo trasformatosi in istituto socio-culturale. Similmente a quanto accade nei riti funebri studiati da De Martino, il metro sarebbe parte di un cerimoniale istituzionale, una *barre d'appui* su cui si possono poi librare i volteggi delle variazioni individuali. In quest'ottica, il metro è esattamente l'*anti-physis*, è una *langue*, uno schema astratto e una forma vuota; in più, esso è intrinsecamente legato alla tradizione e al *Wiedergebrauch* o ri-uso (concetto coniato da Lausberg, ampliato da Brioschi e ripreso, recentemente, da Barengi)⁴⁷, alla lunga durata e alla ripetizione, nonché all'orizzonte d'attesa dei lettori e al consenso dei destinatari.

⁴⁷ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969 [1949], p. 16; F. Brioschi, *Teoria e insegnamento della letteratura*, in *Pubblico* 1978. *Rassegna annuale di fatti letterari*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 1978, pp. 189-240 (poi in Id., *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, il Saggiatore, Milano 1983); *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, a cura di E. Esposito, Angeli, Milano 2007; M. Barengi, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020.

Coerentemente, le ipotesi/proposte sulla nascita di una metrica accentuale italiana (su cui ha continuato a lavorare Giovannetti) vanno lette come la ricerca di un'autolimitazione, di una nuova forma di regolarità che si ponga oltre l'anarchia del verso libero, prendendo atto dello scardinamento del vecchio sistema ma contemporaneamente scavalcandolo: tutt'altro, perciò, rispetto a una riproposizione nostalgica, restaurativa o manieristica delle forme chiuse precedenti. Per Fortini, ciò che va salvaguardato (e quindi rifondato) è la tensione vitale tra restrizione e oltrepassamento, è l'irrinunciabile dialettica tra legge e violazione, *contrainte* e infrazione: del resto, sono solo le catene che danno le ali e permettono il volo⁴⁸.

Ad ogni modo, pur amando dilettersi in questo genere di analisi, Fortini non intende enfatizzare la rilevanza dei tratti stilistici, soprattutto se indagati con un approccio ristretto e 'degustativo'. Affacciandosi sulle soglie della linguistica testuale (Teun van Dijk), Fortini invita viceversa a legare i rilievi metrici a un'interpretazione complessiva della costruzione del discorso, che dia conto delle strategie retorico-argomentative, delle svolte tematiche, narrative e figurative, dei movimenti timici o concettuali, concentrandosi sì sul valore attribuito localmente, nei singoli componimenti, a quegli elementi, ma rammentando, allo stesso tempo, come quelle opposizioni 'gestuali' di agogiche e dinamiche differenti abbiano delle determinazioni storiche ben ricostruibili, oltre che non afferenti al solo campo letterario⁴⁹.

7. La teoria della letteratura

Non stupirà, a questo punto, ritrovare alcuni possibili parallelismi nelle pagine in cui Fortini traccia la sua ampia, seppur frammentaria, teoria

⁴⁸ Cfr. F. Fortini, *Monologo del Tasso a Sant'Anna* (da *Paesaggio con serpente*, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 460): «le finestre hanno una inferriata | nuova murata, le porte catenacci | fortissimi anche se sono solo anche se | a evadere neanche penso. Ringrazio | il Signore che mi ha voluto restringere». Cfr. Id., *Dialoghi col Tasso*, a cura di P.V. Mengaldo e D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 61-62 e 163.

⁴⁹ Per esempio, quella sorta di cadenza piccarda per cui un testo disforico si conclude con un finale euforico, che ribalta il negativo in positivo, non sarebbe rintracciabile solo nelle poesie di Leopardi, Hölderlin o Shelley, ma anche in Beethoven, oltre che nello schema cristiano di morte/resurrezione (cfr. Id., *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», XX, 2, 1981, p. 115). Cfr. A. Agliozzo, *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2023, e Id., *Per una "retorica della gestualità"*. Franco Fortini e i limiti della stilistica, «L'Ulisse», 25, 2022, pp. 69-81.

della letteratura. Diversamente da Jakobson, le cui formulazioni sarebbero appunto legate a una certa concezione della lirica moderna, per lui la letterarietà non è solo una proprietà oggettiva, prodotta dal predominio della funzione poetica del linguaggio, bensì anche una relazione, variabile a seconda dei contesti, delle situazioni, delle tradizioni. Ciò non significa, però, sottoscrivere un relativismo radicale, che riconduce tutto a una proiezione e a una costruzione sociali; nonostante le trasformazioni storico-geografiche, difatti, la letteratura manterrebbe inalterato un suo carattere di cerimonialità e ripetizione culturale, di ritualità e separatezza⁵⁰.

Con Adorno, poi, Fortini ripete che ogni forma non è che un contenuto sedimentato e opacizzato. Ciò implica che ogni creazione artistica è statutariamente impura; poiché gli stessi elementi stilistici sono intrisi di storia, le tecniche espressive e gli strumenti retorici – anche quelli che intendono distaccarsi dalla referenzialità e dal senso comune – hanno sempre una genesi cronologicamente e socialmente determinata: «il linguaggio poetico [...] non è un linguaggio primo, ma [...] secondo o terzo» non soltanto «rispetto al codice quotidiano», ma anche rispetto a quello della cultura. Sarebbero «frottole», quindi, le tesi che scorgono nei versi la parola degli «dei» e dell'Essere oppure il «verbo originario»⁵¹. Per di più, in letteratura luce e ombra, caratteristiche manifeste e tratti celati, potenzialità latenti, sono intercambiabili: una volta concepito il testo come un insieme di componenti disposte secondo un certo ordine, si dovrà sottolineare – con Mukařovský – che la dominante può mutare di volta in volta, a seconda del tipo di fruizione e interpretazione. Un'opera, infatti, spostandosi in diatopia, diacronia e diastatia, ma anche passando attraverso quelle riscritture che vanno dalla parafrasi e dall'esegesi alla traduzione interlinguistica e alla trasposizione intersemiotica, potrà variare e persino ribaltare la propria gerarchia interna: si pensi all'esempio di scritti filosofici, didascalici o scientifici letti, secoli dopo, come capolavori artistici, e viceversa. Similmente, intervenendo nel '91 su oscurità e difficoltà, Fortini precisa come tali polarità siano invero gli estremi di un *continuum*, non coincidenti *tout court* con simbolo e allegoria; in letteratura, anzi, c'è sempre un'ambiguità primaria, di soglia, un margine di ambivalenza e

⁵⁰ Parallelamente, nell'atto della fruizione sarà possibile un approccio signorile, in grado di godere della verticalità paradigmatica dell'opera, cioè della sua compiutezza architettonico-formale, e una lettura servile, incuriosita dalla *suspense* e dal *plot*, completamente riversata sull'orizzontalità del sintagma. Su questo, cfr. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris 1973, pp. 23-24 («deux régimes de lecture»; «être des lecteurs aristocratiques»), tuttavia non citato da Fortini.

⁵¹ F. Fortini, *Il dolore della verità. Maggiani incontra Fortini*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2000, pp. 37-38.

pluralità semantica per cui anche l'enunciato più trasparente e banale emana una luminescenza equivoca. D'altra parte, persino nel testo più criptico e intransitivo le «funzioni non poetiche», sebbene «inizialmente in letargo, poi riemergono», dal momento che la dialettica tra «*delectare e prodesse*» è un processo senza fine, omologo alla «lotta spietata [...] fra le funzioni linguistiche, ossia fra parti della vita mentale»⁵².

Fortini, d'altronde, pendola continuamente tra un'impostazione hegeliana – secondo cui la verità artistica è subordinata a quella concettuale, in base alla quale sarebbe in qualche modo giudicabile – e la rivendicazione del valore autonomo e utopico dell'estetico, alternando, intersecando e mettendo in attrito queste due diverse istanze. Si tocca, così, il punto più conosciuto della sua intera riflessione teorica: «tutta l'arte che ancora ci parla è "figurale", è un oggetto che emergendo dallo spazio e dal tempo che lo delimitano esige il proprio deperimento in quanto oggetto, la propria metamorfosi in esseri umani viventi»⁵³. A suo avviso, com'è noto, l'«*uso letterario della lingua*» sarebbe «*omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo*»⁵⁴. L'arte, cioè, racchiuderebbe il sogno di un'umanità affrancata dal bisogno e dallo sfruttamento, padrona del proprio tempo e del proprio destino, libera di gestire in modo consapevole e intenzionale la propria esistenza:

è insomma *la facoltà formatrice sulla vita*, quell'ordinarla a partire dalla meta, *che è appunto il proprio delle opere d'arte* [...]. La «formalizzazione» della vita è la vittoria sull'impiego solamente praxico della medesima, cui siamo sottoposti nel lavoro alienato. E infatti, a riprova: che cos'è l'estetismo – e, naturalmente, ogni «edificazione» individuale [...] – se non l'illusione di potere attingere ad una formalizzazione anticipata e privilegiata della *propria* vita [...]? Pur essendo insuperabile il divario tra la formalità poetica e quella reale [...], l'arte e la poesia ripetono sempre la loro proposta di «imitazione» finale di se stesse⁵⁵.

Per Fortini, quindi, l'opera è sempre 'aperta', non solo perché richiede la collaborazione ermeneutica del lettore ed è passibile di una pluralità di interpretazioni, bensì perché aspira a incarnarsi nel mondo, perché esige il proprio deperimento in quanto *umbra, imago*, e il proprio inveramento nella realtà. Se Barthes si porta ai confini del senso, invocando la statutaria polisemia delle creazioni letterarie, Fortini si spinge fino all'ultima possibile

⁵² Id., *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3, 1991, p. 86.

⁵³ VP, pp. 223-224.

⁵⁴ Ivi, p. 184.

⁵⁵ Ivi, pp. 177-178.

'frontiera', scrutando quanto è posto oltre i margini del foglio⁵⁶. In queste sue teorizzazioni, a ben vedere, traspaiono tanto il suo eclettismo, quanto

⁵⁶ Rimangono, se non erro, ancora da studiare i rapporti tra le teorizzazioni fortiniane e *Qu'est-ce que la littérature* di Sartre (incluso in J.-P. Sartre, *Situations II*, Gallimard, Paris 1948, presente nella biblioteca dell'autore). A un primo sguardo, sembrerebbero molti i possibili punti di contatto: l'attenzione ai lettori e all'atto della lettura, al processo della fruizione; l'insistenza sulla libertà personale, oltre che sulla prospettiva socialista; l'idea di *engagement*, responsabilità e mediazione («l'écrivain est médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation», ivi, p. 124); la proposta di una letteratura problematica e morale (ma non moralizzatrice), rivolta alla «*praxis*» piuttosto che all'«*exis*» (ivi, p. 265); la scrittura come partecipazione all'ideologia della classe dirigente e come sua contestazione («en tant que la littérature est négativité, elle contestera l'aliénation du travail», ivi, p. 262); l'opera come valore e appello («l'œuvre d'art est valeur parce qu'elle est appel. Si j'en appelle à mon lecteur pour qu'il mène à bien l'entreprise que j'ai commencée, il va de soi que je le considère comme liberté pure», ivi, p. 98), come svelamento delle ingiustizie della realtà e invito a cambiarla, a migliorarla, formulato anche grazie all'«*unité créatrice*» del testo, con cui si tenta di superare il paradosso del «public introuvable» (ivi, p. 293). A questo riguardo, mi sembra particolarmente rilevante la distinzione, anzi il conflitto tra le «forces conservatrices ou public réel» e le «forces progressistes ou public virtuel» (ivi, p. 130), tra un pubblico presente, contemporaneo, e uno potenziale o avvenire: gli scrittori della metà del XX secolo, cioè, sono consapevoli dell'estrazione borghese e della «conscience malheureuse» (ivi, p. 275) di buona parte dei loro lettori, ma possono comunque cercare di rivolgersi anche a un destinatario proletario, nell'«attente» utopica di una «société tout entière», ossia di una «société sans classes» in rivoluzione permanente (ivi, pp. 193-194). Cfr. F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957, p. 62. Al di là di *Qu'est-ce que la littérature*, per Fortini Sartre è importante come esempio di intersezione tra esistenzialismo e marxismo, come filosofo incline a correggere Kierkegaard con Hegel ed Hegel con Kierkegaard, come indagatore dell'«universel singulier» e della «méthode progressive-régressive», come sostenitore di un «progetto [...] verso un altro uomo non ancora esistente» (*Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a cura di F. Fortini, Laterza, Roma-Bari 1965, p. XXI) contro un pensiero materialista eccessivamente deterministico («non mi interessa tanto che cosa è stato fatto all'uomo quanto che cosa egli fa di quel che è stato fatto di lui», VP, p. 393). Tralasciando gli interventi su Sartre romanziere e drammaturgo, cfr. F. Fortini, *Sartre viene in Italia*, «Avanti!», 23 giugno 1946, p. 3; Id., *Alcune domande a J.-P. Sartre e a Simone de Beauvoir*, «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 33-35; Id., *Sartre ci ha detto*, «Avanti!», 2 luglio 1946, p. 3; Id., *Gli ebrei di Sartre*, «Avanti!», 10 luglio 1948, p. 3; Id., *Sartre...*, «L'Espresso», XXXII, 43, 1986, pp. 210-212; inoltre, in *Profezie e realtà* è attribuito grande rilievo alle *Questions de méthode*, confluite – dopo una prima pubblicazione su rivista – in *Critique de la raison dialectique*. Su Fortini e Sartre, vd. L. Basso, *Franco Fortini: «Il comunismo in cammino» come «capacità di riconoscersi nei passati e nei venturi»*, in Fortini '17, cit., pp. 271-286; A. Cavazzini, *Notes sur quelques usages italiens de Sartre. Franco Fortini et la Nouvelle Gauche italienne*, «L'Année sartrienne», 26, 2012, pp. 7-15; Id., *Du «compagnonnage de route» à la «fin du mandat». Une réflexion sur les intellectuels entre Sartre et Fortini*, «L'Année sartrienne», 29, 2015, pp. 1-6; Id., *La liberté et son ombre. Sur quelques parallélismes entre Sartre et Fortini*, «L'Année sartrienne», 30, 2016, pp. 1-8.

il suo fondo risolutamente marxista e lukacsiano. Da un lato, egli si serve della categoria auerbachiana di *figura*, sovrapponendola alla valorizzazione stendhaliana, schilleriana e ‘francofortese’-marcusiana della *promesse de bonheur* custodita nella *dimensione estetica*. Dall’altro, la sua insistenza sulla formalizzazione della vita come riorganizzazione a partire dalla fine e in vista di un fine (che lo induce a leggere con interesse *The sense of an ending* di Kermode) appare come un’originale rideclinazione della *prospettiva* lukacsiana, o meglio come una sua traslazione da un piano forse troppo schiacciato sulla trama e sui contenuti tematici a un’ottica più sensibile allo stile, alla tessitura ritmica, linguistica e retorica (come d’altronde implicato dalla sua estensione dal genere romanzesco alla poesia). A mio parere, infatti, uno degli spunti decisivi da cui parte Fortini è costituito da un passo di *Il giocoso e i suoi substrati* (saggio uscito in Italia prima su «Nuovi Argomenti», nel ’55, e poi nel *Significato attuale del realismo critico*, del ’57) in cui Lukács riflette proprio sull’auspicio di «percorrere sino in fondo tutte le vicende» della propria vita in una «continuità di eguaglianza strutturale», ossia sull’ambizione degli esseri umani a realizzare sé stessi in un coerente «spiegamento [...] di disposizioni», in un disegno e una traiettoria esistenziali dotati di armonia e progettualità:

ciò che qui importa è che [...] si realizzi [...] un equilibrio del nucleo della personalità nelle (e attraverso le) più radicali trasformazioni. L’opera letteraria realizza questa convinzione e aspirazione generale. La rappresentazione a partire dalla fine, il dominio del *terminus ad quem* non è che l’espressione formale e compositiva nel rispecchiamento estetico di questo importante problema della vita. La compiutezza poetica [...] si riferisce infatti sempre all’appagamento di tali desideri obiettivamente legittimi degli uomini: desideri la cui realizzazione le società classiste consentono solo in forma quanto mai parziale e spesso deformata⁵⁷.

Secondo Fortini, pertanto, l’esemplarità dell’arte risiede nella sua natura di forma avversa a un informe angoscioso ed entropico, di metrica, ossia di ordine e misura, contrapposta al disordine e allo squilibrio, alla dispersione, allo spossamento e allo spreco. In questo senso, la poesia veicola un fondamentale insegnamento «etico-politico», poiché comporta allo stesso tempo libertà e «organizzazione, volontà, ascesi, selezione», ponendosi così in contrasto sia col ribellismo anarchico sia, soprattutto, con la «*dissolutio vitae* della produzione capitalistica e della sua fabbrica di spettri»⁵⁸.

⁵⁷ G. Lukács, *Il giocoso e i suoi substrati*, «Nuovi Argomenti», 14, maggio-giugno 1955, poi in Id., *Scritti sul realismo*, Einaudi, Torino 1978, p. 816. Cfr. NSI, pp. 317-318.

⁵⁸ Ivi, p. 321.

Se tutta l'arte, dunque, è figurale, poiché contiene, in potenza, una carica emancipante, dall'altra essa rischia di essere fruita come una conciliazione prematura e privilegiata, dunque in modo solipsistico, consolatorio e mistificante. Per di più, secondo Fortini (che pure vi ha consacrato gran parte della propria vita) la letteratura non sarebbe che una tra le tante formalizzazioni possibili (etiche, religiose, etc.), e non godrebbe rispetto a esse di alcun primato. Quanto alle singole opere, se esse non sono certo valutabili in base ai criteri del contenutismo propagandistico-edificante e del materialismo volgare, d'altro canto è comunque possibile mettere in discussione (ed eventualmente confutare) il loro mondo pre-poetico, ossia non tanto i presupposti ideologici del loro autore e contesto d'origine, quanto la proposta umana che generano e manifestano. Detto diversamente, per Fortini è doveroso creare assiologie e formulare giudizi di valore non solo a proposito della riuscita estetica dei testi, ma anche della loro *Weltanschauung*.

Per queste e altre ragioni, Fortini pare quasi oscillare tra un'estetica pre- e una post-romantica: da una parte, infatti, egli sembra talvolta reintrodurre, per quanto con cautele e sfumature, un'anti-idealistica distinguibilità tra forma e contenuto; dall'altra sa perfettamente, anche grazie a Barthes, che non è restaurabile il paradigma d'*ancien régime* secondo cui Poesia=Prosa+a+b+c, poiché nell'Otto-Novecento il piano dell'espressione è diventato depositario di significati autonomi, di un controcanto o ritorno del represso formale, di verità altrimenti non veicolabili.

8. La poesia dal Romanticismo al Postmoderno

Prima di concludere questo quadro introduttivo e sinottico, reputo opportuno soffermarmi su un tardo studio fortiniano, ignorato dalla critica eppure fondamentale per il presente discorso. Si tratta del capitolo *La poesia*, pubblicato nel '91 nel volume *Il millelibri*. Data la sede, Fortini adotta un taglio storico-teorico, trattando ad esempio della nascita della lirica moderna verso la fine del Settecento. Questo genere – a differenza del romanzo, che interrogherebbe il rapporto tra io e società – avrebbe dato voce al conflitto tra io e mondo. Anzi, con la «fine del ruolo istituzionale attribuito alla funzione letteraria» dal Rinascimento fino alla Rivoluzione francese, la poesia inizierebbe a essere concepita come «atto linguistico facente funzione di ogni altro atto e per questo pretendente alla totalità e alla absolutezza, tanto più se persuasa di raccogliere la voce del Popolo o di Dio o della Democrazia»⁵⁹. In questo e altri scritti, poi, Fortini

⁵⁹ Id., *La Poesia*, in *Il millelibri. Ventidue percorsi di lettura*, a cura di B. Miorelli, Mondadori, Milano 1991, p. 211.

sostiene che il Simbolismo riprende ed esaspera i tratti fondamentali della svolta romantica: la sua oscurità – nonostante nasca da una ricsusa del sentimentalismo e della confessione interiore, in favore di una pronuncia pura e impersonale – finirebbe infatti per tradursi nell'esaltazione (non tanto contenutistica, quanto stilistica) dell'arbitrio soggettivo⁶⁰. Per di più, dato che le altre forme di trascendenza (da Dio al Progresso) entrano gradualmente in crisi, inizierebbe in quel periodo la delega all'estetica delle funzioni precedentemente attribuite all'etica e alla magia, alla metafisica e alla religione, di cui essa diverrebbe «erede e supplente»⁶¹: così, vi sarebbero una solo apparente divaricazione e una sotterranea convergenza tra il processo che specializza la parola poetica, esasperandone separatezza e autonomia, e quello che viceversa le assegna mete e valori che la travalicano (cfr. cap. 4).

Negli ultimi decenni del xx secolo, però, sarebbe in atto una nuova mutazione epocale. Da una parte, infatti, a Fortini sembra che la concezione della poesia più diffusa – almeno presso il pubblico di massa – continui a essere quella di un balsamo spirituale caricato di una verticalità estatico-mistica e di una frontale serietà tragica⁶². Dall'altra, l'avvento del Postmodernismo metterebbe fine alle illusioni sul potere trasgressivo dell'arte. Si assisterebbe, così, a una «rifeudalizzazione» delle istituzioni letterarie», a una «legittimazione – e una delimitazione – sociale» che sfiora la ricostituzione di un «dignitoso albo professionale»⁶³, riportando a un'era di precettori, abati e cortigiani piuttosto che a quella dei vati e dei ribelli, dei capipopolo e dei santi-reietti. Con il trionfo dell'anti-storicismo e la distruzione di una temporalità fatta di memoria e di progetto, con l'appiattimento del sapere universale sugli scaffali 'merceologici' dell'enciclopedismo digitale verrebbe, appunto, liquidata la fiducia nell'imprescindibilità, nell'importanza assoluta e nel valore contestatore della letteratura: la poesia «non sarebbe più, come pretende da due secoli, l'antagonista del mondo». Sebbene «in forme irriconoscibili, si adempirebbe», così, un «antico desiderio» fortiniano, ossia che «per vincere il mondo, o esserne vinti, ci dovesse venire in aiuto qualcosa di diverso, o di più, della poesia»⁶⁴.

⁶⁰ Su questo, cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.

⁶¹ Fortini, *La Poesia*, cit., p. 213. Cfr. P. Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, Paris 1977.

⁶² Per questo Fortini non sottoscrive le proposte barthesiane sul *plaisir du texte*: nel Novecento, difatti, non sarebbe più possibile una fruizione autenticamente edonistica, ossia legata a una prassi 'libertina' e (pre-)rivoluzionaria (cfr. NSI, p. 297).

⁶³ Id., *La Poesia*, cit., p. 213.

⁶⁴ NSI, p. 253.

Allora, in un clima di rumoroso ed 'esplosivo' espressivismo di massa, nonché di irrazionalismo e orfismo neo-ermetici, Fortini si spinge a consigliare un'ecologia della lirica, cioè una sua riduzione o *epochè*:

se si crede [...] che si debba praticare e predicare un sistema di valori che non le opere dell'arte [...] ponga al primo posto bensì quelle etiche e pratiche che rendano possibile [...] un accesso non mistificato alla [...] «cultura», si vivrà di fatto una contraddizione insuperabile fra [...] «normale amministrazione» [...] e «gestione "d'emergenza"» [...] della comunità in cui viviamo, che esige [...] una sorta di «sospensione», di «messa fra parentesi» della poesia⁶⁵.

Ciò non significa riesumare l'afasia mallarmeana né prolungare il «tragico-mico flutto di parole»⁶⁶ neoavanguardistico, col suo rigetto comunicativo in cui pieno e vuoto finirebbero per coincidere perfettamente. Entrambe le opzioni, infatti, promuoverebbero ancora la religiosità idoltrica di una casta integrata e connivente col potere (nonostante le schermaglie superficiali). La soluzione, perciò, non sta nella rapinosa genialità del singolo autore, bensì nell'attrito e nella correzione reciproca tra le mete utopiche additate dall'arte e le trasformazioni concrete dei rapporti umani garantite dalla lotta politica. Solo così, forse, «leggere/scrivere poesia oggi» non equivarrà a uno «"sniffo" intellettuale» e a un'«economica procedura di autoesaltazione»⁶⁷. Nelle conclusioni dell'intervento, perciò, Fortini consiglia un approccio diffidente e agonistico ai testi, a cui bisogna negare «ogni identificazione patetica», concependoli piuttosto come un «ostacolo da superare»⁶⁸. Se tale operazione sarà troppo difficile per la poesia moderna, allora sarà meglio chiedere «aiuto ai lontani», da Shakespeare e Petrarca a Catullo e Virgilio, alle «voci così straniare nella loro ingannevole» trasparenza da poterci insegnare moltissimo sull'oggi, e sul domani, «quanto meno sembrano parlare di noi»⁶⁹.

9. «L'ingratitude dell'ospite»

Ciò che accomuna i vari piani sopra illustrati è una sorta di *ethos* o postura che l'autore assume di fronte a una modernità che non va ignorata, anzi va conosciuta a fondo e attraversata dalla sua genesi fino

⁶⁵ Id., *La Poesia*, cit., p. 215.

⁶⁶ Ivi, p. 216.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

alla contemporaneità; d'altro canto, pur essendone figlio e non potendo dunque rinnegarla *in toto*, Fortini cerca di superare la cultura in cui era immerso, auspicando l'avvento di una nuova era, di un futuro da costruire con un occhio rivolto a un passato più o meno remoto.

Comparatistica e francesistica, italianistica, traduttologia, metricologia ed elaborazioni teoriche si sono perciò dimostrate solidali tra loro; si può aggiungere, ora, che l'atteggiamento tenuto da Fortini sul piano estetico-storiografico sembra omologo non solo alle sue idee etico-politiche, ma persino alle sue riflessioni religiose e alle sue dinamiche psicologico-esistenziali. Per esempio, già quando si trovava in Svizzera, l'esule e valdese Lattes predicava contro una fede circoscritta alla sterile e ascetica purezza degli anacreti; successivamente, il Fortini maturo prenderà le distanze dalla teologia protestante, avvicinandosi a quella cattolica, proprio perché preferirà la mediazione e la ritualità comunitaria dell'*ecclesia* rispetto a un rapporto intimo e diretto con la divinità, a un dialogo collocato *in interiore homine*: a una concezione simbolica dell'eucarestia, in qualche modo assimilabile all'equivalenza universale della cartamoneta e alle weberiane radici calviniste dello spirito capitalista, egli contrapporrà la logica paradossale della transustanziazione e la concretezza della *figura* auerbachiana. Parallelamente, la sua tendenza superegotica l'ha sempre spinto a diffidare di ogni liberazione anarchica e solipsistica delle pulsioni, di ogni vitalismo istintuale e scomposto. Al contrario, la sua istanza di autocontrollo sembra rimandare all'*Entsagung* goethiana, alla rinuncia e alla matura disciplina del *Meister* contrapposte all'infantilmente vorace e (auto)distruttivo desiderio del *Werther*. La vera libertà, insomma, coinciderebbe con un'autolimitazione di gruppo in vista di un fine collettivo, di un miglioramento e una liberazione per tutti.

Anche per questo, Fortini assume un'ottica anti-avanguardistica, prediligendo la coppia Manzoni-Mao a quella Leopardi-Lenin. Il senso serio di questa allitterante battuta (già intravisto a proposito di Saba) sta nel rigetto di un'*élite* illuminata e in anticipo sui tempi, cioè nella lontananza dal giacobinismo, dal progressismo e da certo operaiamo. A suo avviso, le lotte coloniali non rappresentano il nostro passato, bensì sono nostre contemporanee; i cambiamenti profondi, le vere rivoluzioni nascono in seno alle grandi masse e si articolano secondo una dialettica che alterna pazienza e impazienza, tempi lunghi e lacerazioni improvvise. D'altronde, una delle migliori esemplificazioni delle convinzioni fortiniane è costituita dalla sua visione del confucianesimo cinese, che dimostrerebbe come siano solo la pianificazione e la codificazione delle istituzioni sovrapersonali a permettere la spontaneità. Quella valorizzazione delle norme e delle leggi irriderebbe il «cristianesimo» e il «romanticismo degli occidentali», sempre «preoccupati della coscienza» e della sincerità: piuttosto che «pregiare

l'abisso del silenzio, interpretando la parola» come imperfetta allusione e tradimento di «verità non verbalizzabili», Fortini abbraccia un «pessimismo più radicale, ma più capace di indurre all'azione, che accettando l'aspetto convenzionale e cerimoniale del linguaggio ne formalizzi al massimo l'uso, sempre meno inseguendo la chimera della autenticità»⁷⁰.

Insomma, nonostante Fortini tenda ad assegnare il *primum* alla dimensione politica, non mi sentirei di individuare un nucleo geneticamente o logicamente primario, né di appiattare e confondere le varie dimensioni su cui si è esercitata l'intelligenza dell'autore; ciononostante, credo sia plausibile ipotizzare l'esistenza di analogie e costanti che fondano la (parzialmente celata) coerenza del 'sistema' fortiniano, di un *corpus* vasto e contraddittorio in cui però, sotterraneamente, tutto sembra in qualche modo tenersi.

Venendo alle questioni dispiegate in questo primo capitolo, si può dire che il loro cuore risieda nell'attrito tra la visione del mondo fortiniana e l'*a priori* ideologico rappreso nella *Gestalt* lirica moderna, descrivibile (con Adorno e, più recentemente, con Mazzoni) come registro del privato, come un genere essenzialmente egocentrico, che punta a un'individuazione completa, espungendo i livelli di realtà che oltrepassano l'io (la storia e le relazioni interumane), e che rimanda un'immagine monadica del mondo. Fortini, invece, aborre il culto della genialità, dell'immediatezza e dell'originalità, nonché l'inflazione dell'arbitrio singolare e dell'espressivismo. Si potrebbe affermare che egli si schieri con la tradizione – intesa come canone e *Wiedergebrauchsrede* – contro il talento individuale, precisando però subito che il suo prospettivismo marxista e la sua tensione a una meta utopica si distaccano nettamente dall'umanesimo conservatore di Eliot, le cui radici classiste sarebbero anzi da stigmatizzare. Per Fortini, intendere appropriatamente le funzioni della poesia significa ribadirne i limiti, opponendosi tanto alla sua assolutizzazione quanto alla sua abolizione. L'arte, cioè, non è né sacra né superflua, non è né tutto né nulla, bensì qualcosa⁷¹. Se tutto questo pare inclinare Fortini verso il «classico contro il romantico»⁷², va ricordato come il suo classicismo moderno sia costantemente lacerato da un'auto-contestazione e dilaniato dal 'principio-speranza', ossia dall'anelito a una nuova regola e a una società radicalmente diversa. Il normale consumo delle opere, a suo avviso, prevede il loro prolungamento in pensiero e in azione, cioè il passaggio dalla

⁷⁰ Id., *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 310.

⁷¹ Questa era la posizione anche di Asor Rosa e, poi, di Berardinelli.

⁷² UGA, p. 404.

poiesis alla *praxis*, dall'Altro agli altri, dall'estetica all'etica e alla politica: come insegnava Brecht, la letteratura sarà esaminata.

Di conseguenza, quando si avvicina alla poesia moderna, Fortini avverte sempre la «forza di due passioni contrarie, quella verso la partecipazione e quella verso il distacco, da cui derivano tanto la presenza quanto l'ingratitude dell'ospite»⁷³. La sua vocazione sembra essere quella a porsi negli spazi liminali, sulle soglie e le 'frontiere', collocandosi contemporaneamente dentro il *mainstream* lirico e fuori di esso, guardando all'epoca pre-romantica e preconizzandone una avvenire. È per questo che il Noventa più alto non è quello che si auto-raffigura come premoderno, bensì quello che riconosce le «ragioni della perversa poesia del nostro secolo, [...] non cattolica e non classica ma figlia del simbolismo e delle avanguardie»⁷⁴, avendo però la capacità di oltrepassarle. E qualcosa di simile potrebbe dirsi per il Fortini poeta, che da una parte forza e contamina il genere – rivolgendosi all'epica, alla gestualità drammatica o al lessico volgare dell'economia politica, quasi stravolgendo la *greater Romantic lyric* –, dall'altra ostenta un monologismo e una *Stiltrennung* che (nonostante un'esasperazione manierista atta a denunciare la parzialità e l'insufficienza di quel linguaggio specialistico) gli vietano di fuoriuscire dall'equazione otto-novecentesca tra poesia e lirica.

Quello di Fortini, forse, è il sogno – ossia la tensione polemica, stanti le condizioni che lo impediscono – di una terza via, distinta tanto dalla prosa ragionativo-discorsiva quanto da una poesia ancora concepita come solitudine e idioletto piuttosto che come comunicazione pubblica (su questo, cfr. anche il cap. 6, a proposito della traduzione). Questa aspirazione, in ultima istanza, sembra essere omologa a un progetto politico che sappia bilanciare l'infinito valore delle esistenze individuali con il primato dei destini generali, la libertà con l'eguaglianza e la fratellanza, in modo diverso sia dallo stato etico e dalle oppressioni di

⁷³ SE, p. 1778. Inoltre, se si considera che in latino *hospes* significa anche 'straniero, forestiero, estraneo', emerge ancora più chiaramente la carica, appunto, *straniante* insita nella posizione dell'ospite ingrato, in questo «non sentirsi come in casa propria. Neanche in casa propria» (ivi, p. 1779). Con gli omonimi, spiazzanti e sperimentali volumi del 1966 e del 1985, Fortini da un lato raccoglie testi scritti «quasi con la mano sinistra», «versi pseudonimi» che «stavano a provare momenti di fastidio» per la sua abituale «identità»; dall'altra, queste «smentite alla coerenza manieristica» (OI, p. 864), questi tentativi di smarcarsi da una troppo riduttiva immagine di sé lo portano – con solo apparente paradosso – a disegnare un nuovo autoritratto, ad assumere una certa postura, a indossare una fortunata maschera autoriale, che gli interpreti sono chiamati a verificare volta per volta, confermandola o demistificandola a seconda dei casi.

⁷⁴ Id., *Note su Noventa*, cit., p. 58.

regime del socialismo reale, sia dal narcisismo, dalla competizione egoista e spietatamente cinica promossi dal capitalismo.

Non è un caso, allora, che nel '93 Fortini prenda congedo da Rimbaud e dalla sua celeberrima lettera del veggente, redatta nei giorni della Comune parigina, preferendogli quel Manzoni che aveva avversato la vocazione letteraria di Marco Coen e che aveva anteposto l'utilità pubblica alla bellezza dei versi, l'integrità morale al riscatto estetico:

chi avrebbe avuto [...] l'opaca ma sacrosanta mancanza di carità di chiedergli di andare a uccidere e a morire [...]? Non Nietzsche [...]; ma sì Manzoni, vivo ancora. Che mezzo secolo prima aveva scritto di essere pronto a consegnare a Racine – se, «per abbruciarlo», glielo avesse chiesto – l'ultimo [...] esemplare delle sue tragedie, perché ai suoi occhi il riposo della coscienza [...] contava più di tutto il piacere che da quelle opere i secoli avvenire avrebbero potuto trarre⁷⁵.

Piuttosto che al *dérèglement de tous les sens* dell'adolescente *aux semelles de vent*, Fortini si avvicina alla lingua dei re di Brecht, autore non per niente interessato a mondi pre-moderni ed extra-europei, dal *romancero* alla millenaria sapienza cinese⁷⁶. In conclusione, per quanto denunci di continuo (con Benjamin) l'orrore su cui si regge lo splendore della cultura, Fortini sceglie di adottare uno stile compostamente borghese, più *mortuus* e straniante di quegli *Inni sacri* manzoniani⁷⁷ da cui aveva 'officinescamente' preso avvio questo percorso. Per lui, come per Mandel'stam, è la poesia classica la poesia della rivoluzione.

⁷⁵ Id., *Poesia sì, lavoro no*, «L'Espresso», XXXIX, 16, 18 aprile 1993, p. 183 (cfr. cap. 4).

⁷⁶ Cfr. A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 41: «Adorno passa ad autori novecenteschi come Brecht [...] per la loro tendenza letteraria verso una fonte pre-borghese dell'integrità linguistica. In questi poeti la centralità dell'io lirico è in certo modo spodestata, per regressione o per allentamento dei vincoli di individuazione, a vantaggio di una "forza collettiva"».

⁷⁷ Alludo ovviamente al celebre epigramma intitolato *Diario linguistico* e indirizzato a Pasolini (OI, p. 989): «Più morta di un inno sacro | la sublime lingua borghese è la mia lingua. | [...] La mia prigione | vede più della tua libertà».

Contro Friedrich

Nel 1956 esce in Germania *La struttura della lirica moderna* di Hugo Friedrich che, come si è anticipato nello scorso capitolo, è uno dei saggi più importanti per la comprensione del Simbolismo e di buona parte della poesia post-simbolista. Friedrich, attraverso l'esame di pochi ma capitali autori, ambisce a descrivere i caratteri ricorrenti nella maggiore poesia dell'Otto-Novecento, ossia quei tratti che, unendola in un'aria di famiglia, allo stesso tempo la differenzierebbero dai periodi precedenti: il «concetto di "struttura" rende superfluo un esame completo di tutto il materiale storico»¹. Oltre a questa ricerca 'strutturale' delle peculiarità del Simbolismo e degli elementi di discontinuità rispetto al passato, l'altro aspetto che emerge sin dal titolo è la concentrazione esclusiva sul genere lirico:

come più puro e sublime fenomeno della poesia fu ormai riconosciuta la lirica, che da parte sua venne a porsi in opposizione alla rimanente letteratura e si conquistò la libertà di dire senza limiti e senza scrupoli tutto ciò che le suggerivano una imperiosa fantasia, una intimità estesa all'inconscio, il giuoco con una vuota trascendenza².

¹ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 1975, p. 6.

² Ivi, pp. 18-19.

Il principio comune alla poesia moderna consisterebbe in una «sconcretizzazione» dell'esistente, nell'«eliminazione del reale positivo» e nell'«introduzione della fantasia creativa»³. Partendo dal grottesco e dall'arabesco baudelairiani, passando attraverso il disorientamento, la violenza metaforica e la sensuale irrealtà di Rimbaud e finendo con Mallarmé, nella lirica si consumerebbe una rottura sempre più netta col mondo terreno, a favore di un ideale di disumanizzazione. La poesia simbolista, perciò, si differenzerebbe da quella romantica nella misura in cui si distacca dalle esperienze del soggetto e dall'estroffessione della sua interiorità, oltre che – a maggior ragione – da ogni intento didascalico o parenetico. Friedrich, quindi, trascura deliberatamente di «parlare della lirica confessionale e di quella politica del Novecento. Il pregio di questa lirica (quando esiste) non le deriva dalla fede e dalle idee politiche, e meno che mai da quelle dei partiti»⁴. È ovvia conseguenza di tali premesse il fatto che l'apice di questo processo sia individuato nell'opera mallarmeana:

Il nichilismo di Mallarmé deve essere inteso come coerenza di uno spirito che svuota ogni dato, per soddisfare la sua libertà creativa. Si può parlare di nichilismo idealistico. Esso scaturisce da una decisione quasi sovrumana dell'astrazione, di pensare l'assoluto come l'essenza pura (cioè liberata di tutti i contenuti) dell'Essere [...]. Fa parte della sua assolutezza il non tener più conto del reale empirico, ma piuttosto il potersi abbandonare ai propri movimenti. Il fatto decisivo è che Mallarmé non intende questi movimenti come soggettività arbitraria, ma piuttosto come avvenimenti ontologici che hanno in se stessi la loro necessità⁵.

Data tale aspirazione verso l'Ignoto, ciò che conta non è la referenzialità, bensì la magia dei suoni e la dinamica dei movimenti testuali. In Mallarmé, la lirica è concepita come un lavoro (o un gioco) formale in cui la realtà viene annullata per lasciare spazio alla creatività dello spirito puro. Tale effetto – che presuppone una completa separazione tra bellezza e verità – viene ottenuto attraverso l'utilizzo di un preciso strumentario tecnico, ossia per mezzo di una serie di stilemi e figure retoriche tesi ad aumentare l'ambiguità, l'oscurità, la 'fusione' e la condensazione semantica. Al fine di allontanarsi dal linguaggio comunicante, i poeti 'moderni' si servirebbero di

manifestazioni linguisticamente abnormi come i mutamenti nelle funzioni delle preposizioni, degli aggettivi e degli avverbi, delle forme verbali modali e temporali; uso dei sostantivi senza articolo; uso di

³ Ivi, p. 129.

⁴ Ivi, p. 6.

⁵ Ivi, p. 133.

pronomi dimostrativi non in base a ordini di tempo, luogo, oggetto, ma al solo scopo di rafforzare il valore emotivo dei rispettivi sostantivi⁶.

Inoltre, gli autori simbolisti farebbero ricorso a una serie di procedimenti che mirano a far risuonare la lingua come una tastiera, piuttosto che ad aiutare la comprensione o a veicolare un significato univoco,

esprimendo mediante termini determinativi ciò che è indeterminato, mediante frasi semplici ciò che è complesso, causalmente ciò che è senza causa (o viceversa), con determinazioni temporali lo spazio o l'assenza di tempo, con forze magiche della parola l'astratto, in forme severe ciò che è contenutisticamente arbitrario, con elementi visibili l'immagine dell'invisibile⁷.

Mallarmé, inoltre, fonderebbe un simbolismo autarchico – differente da quello 'pubblico', per quanto criptico, di Góngora – proprio per alludere al centro non nominabile intorno a cui ruota tutta la sua scrittura, coincidente tuttavia con un inevitabile fallimento, un naufragio, un *échec*. L'espressione ideale di quell'Assoluto, anzi, sarebbe il silenzio, la pagina bianca, la mistica del vuoto. Affrancatasi tanto dall'emittente quanto dal destinatario, tanto dai sentimenti quanto dalle fedi collettive, la lirica moderna non intenderebbe comunicare nulla, salvo la propria stessa bellezza, l'astratta purezza di un linguaggio altro e suggestivo:

la lirica di Mallarmé impersona una solitudine completa [...]. Essa si estranea completamente dal presente. Respinge il lettore e si rifiuta di essere umana. Anche nei confronti del futuro si sente sola [...]. La realtà è sentita come insufficienza, la trascendenza come il Nulla, il rapporto con l'una e l'altra come una dissonanza assoluta. Che cosa rimane? Un parlare che ha in se stesso la sua evidenza. Il poeta è solo con la sua lingua. È in essa che ha la sua patria e la sua libertà, a costo che lo si comprenda o che non lo si comprenda. Se questa non fosse la situazione primordiale della poesia moderna, Mallarmé non avrebbe trovato tanta venerazione⁸.

La traduzione italiana del volume di Friedrich risale al 1958⁹. A stretto giro di posta, su «Officina», nei primi mesi del 1959 arriva la presa di posizione fortiniana (poi inserita nella prima edizione di *Verifica dei*

⁶ Ivi, pp. 165-166.

⁷ Ivi, p. 225.

⁸ Ivi, pp. 146-147.

⁹ Il saggio esce per Garzanti, nella serie «Saper tutto», di cui faranno parte anche (come «Antologie del Saper tutto») *L'idea simbolista* di Luzi e *Il movimento surrealista* di Fortini, entrambi del 1959.

poteri), polemicamente intitolata *Contro un'idea di lirica moderna*¹⁰. La prima critica mossa da Fortini concerne la (a suo avviso) banalizzante elementarità dello schema: il «volgarizzamento delle ascendenze della lirica moderna, compiuto dal Friedrich [...], ha certo – se vogliamo esser cortesi – il pregio della semplicità». L'adozione di un taglio strutturale, cioè, non giustificherebbe l'incompletezza della trattazione: «Friedrich può [...] parlarci di poesia moderna tacendo di Hopkins, di Rilke, di Claudel, di Machado, di Unamuno, di József, di Vallejo, di mezzo Éluard, di tutto Brecht». La stessa selezione degli autori da analizzare e dei filoni da privilegiare non sarebbe neutra e spassionata come si vuol far credere, ma risponderebbe a un ben determinato orientamento di fondo:

per la sua dimostrazione, il tema centrale della lirica moderna dev'esser la «distruzione fantastica del reale», e dunque avran diritto ad essere considerate solo le liriche che quella distruzione confermano e solamente le fedi, o le politiche, di quella realtà distrutta¹¹.

Fortini non nasconde una sensazione di *déjà vu*, rilevando gli isomorfismi e la parentela che legherebbero le riflessioni di Friedrich alla produzione critica di matrice ermetica. In questo modo, con un gesto indicativo del proprio approccio critico (così attento alla 'fortuna' delle opere, alla loro ricezione e al 'conflitto delle interpretazioni'), Fortini esplicita tra le righe il vero obiettivo polemico del proprio intervento: «sembra una dilatazione a scala europea di altre a noi ben note pseudo-storie della moderna poesia italiana»¹². Friedrich, difatti, «a somiglianza di molti suoi colleghi italiani, trapassa senza meditazione da un'idea assoluta, irrelata, di poesia» alla «difesa di una "novità" altrettanto radicale della poesia "moderna"»¹³. L'errore metodologico consisterebbe nel mancato esame degli articolati rapporti tra letteratura (in generale) e poesia, nonché nella riduzione

¹⁰ F. Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, «Officina», 1 n.s., 1959, pp. 3-6, poi in Id., *Verifica dei poteri*, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 229-233 (ma assente nelle successive edizioni del volume).

¹¹ Ivi, p. 229. Berardinelli riprende molto da vicino queste pagine fortiniane nel suo contributo *Le molte voci della poesia moderna*, inizialmente pubblicato proprio in appendice a una ristampa di *La struttura della lirica moderna* (1989), poi confluito in *La poesia verso la prosa*, cit.; cfr. ivi, p. 26, riguardo la «sottovalutazione di figure centrali» e le «lacune [...] lampanti» di Friedrich: «ma le novità del XX secolo sono anche qui: nella lotta della lirica per uscire da se stessa e dal proprio *a priori* [...]. Le dinamiche "eteronome" della letteratura contemporanea vengono trascurate». Anche il capitolo *I confini della poesia*, incluso nello stesso volume, rivela fin dal titolo la propria genealogia fortiniana.

¹² Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, cit., p. 230.

¹³ Ivi, p. 231.

di quest'ultima alla sola lirica, vista come la quintessenza del dominio estetico. Tale limitata attenzione allo «sviluppo delle forme letterarie» e alla storia della cultura nel suo complesso discenderebbe da un assunto ben preciso: «quali che siano le sue dichiarazioni in contrario, c'è senza dubbio nel Friedrich una simpatia per la protesta antirealistica [...] nella quale crede di poter identificare l'elemento comune a tutta la lirica moderna»¹⁴. In altri termini, Friedrich non farebbe che enfatizzare lo scarto che disgiunge la lirica simbolista non solo da un ipotetico – e forse inesistente – 'grado zero', da un livello di scambio linguistico 'normale', ma anche dall'espressione poetica tradizionale, ormai appiattita (almeno nell'ottica del filologo romanzo tedesco) a «luogo comune» e degradata a «corrente moneta comunicativa per usura storica o sordità di lettori»¹⁵. L'utilizzo di categorie negative per la comprensione delle opere di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé discenderebbe, dunque, dal fatto che Friedrich «non vuole vedere» i «contenuti» di quella poesia, preferendo ignorare che cosa essa «voglia comunicare e realmente comunichi»¹⁶ ai propri lettori.

Il cuore dell'obiezione fortiniana è duplice. Anzitutto, anche nel caso in cui cerchi di allontanarsene, ogni opera d'arte presuppone, a suo avviso, una certa situazione storica, una rete di relazioni, un ambito culturale, un *milieu* ideologico-sociale. Persino quando tenta di nascondere tutte queste tracce, quando si propone di lasciar cadere ogni scoria, la poesia moderna continuerebbe ad alludere obliquamente alla propria nascita 'terrena', portando con sé ciò che vorrebbe obliterare o espellere. A questo proposito, ragionando (alcuni decenni dopo) sul culto mallarmeano della pagina bianca, Fortini sostiene che nei 'vuoti' testuali non si insinuano il silenzio, l'Assoluto e l'Indicibile, bensì le convenzioni culturali e i pregiudizi estetici dell'epoca in cui avviene l'atto della lettura: «in questo la poesia postmallarmeana è stata dialetticamente punita nella sua pretesa di autosufficienza»¹⁷. Piuttosto che lasciar emergere pochi frammenti, perfetti e rastremati, dal Nulla circostante, lo scrittore dovrebbe sforzarsi di allestire un «organismo poetico» dotato non solo di «cellule nobili, nervose o muscolari, ma anche connettive o epiteliali», ossia di quei «passaggi di tinta relativamente neutra, passaggi appunto, visibilissimi in Petrarca e Leopardi»¹⁸.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 232.

¹⁶ Ivi, p. 231.

¹⁷ Id., *Metrica e biografia*, cit., p. 114.

¹⁸ Ivi, p. 115. Fortini, qui, sembra lontanamente riecheggiare la distinzione tra poesia e non poesia, per quanto con un intento del tutto opposto a quello della vulgata crociana.

In secondo luogo, qualsiasi tecnica (inclusa quella retorica) non è mai neutra, dal momento che è determinata dal suo contesto di origine:

anche gli strumenti dell'«estraniazione» (o strumenti stilistici), sono storicamente dati e dunque storicamente valutabili (ovvero: positività delle retoriche). Come il distinto universo relazionale, che l'opera d'arte pone (indica, designa) nell'atto del proprio formularsi, le preesiste obiettivamente nella realtà [...] 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 comunicazioni¹⁹.

Ogni dispositivo, insomma, è in una certa misura una costruzione sociale inscindibile da «tutta una serie di echi e di motivazioni»²⁰ extratestuali. Per questo, in uno scritto più recente rispetto alla recensione/stroncatura del 1959, Fortini confuta non solo Friedrich, ma anche – come s'è visto nel primo capitolo – le tendenze storiografiche basate su un'idea di evoluzione lineare e univoca, oltre che limitata quasi esclusivamente al piano delle innovazioni linguistiche:

la matrice del formalismo è stata assai ricca. Accade di leggere affermazioni ripetute ed echeggiate da cinquant'anni di avanguardismi [...] sul mutamento radicale intervenuto in un dato momento della storia letteraria [...] – con l'opera, mettiamo, di Flaubert o di Mallarmé – onde si sarebbe passati da una scrittura a forte componente significativa ad una a prevalente componente formale; in quest'ultima il senso si renderebbe indipendente da esigenze di valore o di comunicazione, libero da ogni determinazione ideologica e coinciderebbe invece con le strutture e le forme della scrittura [...]. Per carenza o rifiuto di valutazione storica, si compie qui il tipico errore del progressismo letterario, di scambiare cioè per irreversibile e privilegiata data di nascita della modernità quel che è interpretabile solo alla luce di categorie extraletterarie²¹.

Grazie all'insegnamento di Adorno, Fortini ricorda che «quel che si chiama struttura e forma non è altro che contenuto dimenticato o [...] “sedimentato”», in quanto reca con sé, nelle proprie stesse fibre, «“valori” e “comunicazioni”, ossia dimensioni pratiche e conoscitive un tempo visibili come tali ma che, rimosse o dimenticate, hanno assunto la *facies*»²² di figure di suono, di schemi metrici e di tropi.

¹⁹ Id., *Contro un'idea di lirica moderna*, cit., p. 232.

²⁰ Ivi, p. 233.

²¹ NSI, pp. 293-294.

²² Ivi, p. 294.

Eppure, in Friedrich i riferimenti alla storia francese dell'Ottocento non erano del tutto assenti. Lo studioso tedesco, anzi, interpretava il Simbolismo come rivolta della fantasia contro una società governata dal commercio e dalla tecnica:

attraverso la lirica traspare la sofferenza per l'assenza di libertà di un'epoca che è dominata da pianificazioni, orologi, costrizioni collettive, e che con la «seconda rivoluzione industriale» ha ridotto l'uomo a un minimo²³.

Non molto diversamente, nell'*Idea simbolista* Luzi contrappone la frammentazione e la rigida logica quantitativa della contemporaneità alla libertà dello spirito creatore, al potere riconciliante dell'arte:

dovunque il mondo tende a presentarsi nella brutale presunzione dei dati analitici della scienza, lo spirito tenta la sua rivincita e cerca la via dell'unità e della sintesi. Non apparirà casuale che le fasi cruciali della contesa coincidano con lo scientismo illuminista e con il positivismo²⁴.

Secondo Fortini, però, questo modo di impostare la riflessione sul rapporto fra lirica e società nel periodo dell'imperialismo è «vaghissimo e cauteloso», al punto che «tanto varrebbe chiedersi se quella poesia non sia un supercompenso, una evasione neurotica, una operazione magica, un vizio»²⁵. Per di più, il saggio di Friedrich sembra volgarizzare concetti di ascendenza heideggeriana, ossia divulgare presso il largo pubblico una versione semplificata

dell'odierno spiritualismo tardo-esistenzialistico e reazionario, alla Jaspers, secondo il quale «alla fortissima minaccia alla libertà dello spirito moderno, fortissima diviene la sua tendenza alla libertà» [...] senza che quelle minacce alla libertà vengano poi identificate se non per luoghi comuni di polemica col tecnicismo [...] né che di quella tendenza alla libertà si indichino altre forme e forze fuor della lirica «distruzione del reale»²⁶.

È nuovamente proficuo un confronto con *L'idea simbolista*. Luzi, certo, ricorda come dal Romanticismo siano discesi, oltre al Simbolismo, anche un filone di *engagement* civile e una linea di scrittori compromessi con la lotta politica, con l'aspetto «pragmatico della rivolta»²⁷. Tuttavia, egli

²³ Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 174; cfr. ivi, p. 34.

²⁴ M. Luzi, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1976 [1959], p. 23.

²⁵ Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, cit., p. 231.

²⁶ Ivi, p. 233.

²⁷ Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 6.

accorda la propria preferenza ai simbolisti proprio perché – «eliminate le scorie, scostati i compromessi, troncate le digressioni risalendo alle fonti» – sono riusciti a proseguire l'«avventura» romantica con proposte e ricerche condotte sul piano teorico ed espressivo, evitando il particolarismo e la distruttività di quanti, invece, si sono impegnati in un'azione concreta o, addirittura, violenta:

i respinti, i ricacciati dall'orgoglioso miraggio romantico, che perpetuano la catena dei ribelli e degli inconciliabili, sono della famiglia dei simbolisti; mi pare evidente. Ma questi traducono il loro orgoglio e la loro disfatta in un pensiero ancora creativo, gli altri li esauriscono nel loro destino personale, sia pure esso esemplare²⁸.

Una volta esplicitati i punti di dissenso rispetto a Friedrich, occorre domandarsi quali siano gli insegnamenti che, nonostante tutto, Fortini trae da questa lettura e quali siano le correzioni proposte. Anzitutto, Fortini apprezza e raccomanda l'adozione di uno sguardo ampio, che abbracci almeno l'intera Europa, pur senza risolversi in un «dilettantesco tentativo di comparatistica galoppata»²⁹ attraverso cinquant'anni di letteratura. In secondo luogo, Fortini caldeggia un approccio metodologico che sia in grado di coniugare ricerca sociologica sulla condizione degli scrittori e dei lettori, riflessione marxista sui conflitti di classe e indagine sul «rapporto fra espressioni poetiche e generalissime strutture ideologico-culturali proprie di determinate categorie»³⁰. Infine, egli rivendica la necessità di non scindere la storia della lirica da quella degli altri generi letterari (in particolare della narrativa e del teatro), che d'altronde risulterebbero ben interpretabili attraverso le categorie del realismo auerbachiano e di quello lukacsiano. Così, non ci si potrebbe interrogare sui

motivi e gli sviluppi della moderna lirica italiana [...] senza chiedersi se esista una linea di sviluppo della letteratura occidentale nell'età moderna, quale il 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 politici³¹.

Per Fortini, insomma, la poesia vivrebbe nella «tendenza asintotica alla coerenza più che nella coerenza raggiunta, e proprio per quei motivi che,

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Fortini, *Corsi universitari*, cit., p. 145.

³⁰ Id., *Contro un'idea di lirica moderna*, cit., p. 230.

³¹ *Ibidem*.

secondo Croce, fonderebbero la letteratura non la poesia»³². Come ogni componimento è, per statuto, 'impuro', così ogni interpretazione forte e vitale sarà necessariamente parziale e orientata, fatta di approvazioni e rifiuti, poiché scaturita dal confronto tra il testo e quanto il lettore «sa del mondo, della società e degli uomini»³³. A questo costante confronto e a questa prospettiva – per molti aspetti antitetica a quella allora adottata da Friedrich – il Fortini critico non ha mai voluto rinunciare.

³² Ivi, p. 232.

³³ Ivi, p. 233.

La generosità di Baudelaire

1. Una Lettura *inedita*

Nonostante gli interventi esplicitamente incentrati su Baudelaire non siano numerosi, il poeta francese rappresenta senza dubbio, anche per Fortini, uno snodo fondamentale della letteratura europea degli ultimi secoli¹. Ancora nel 1993, per esempio, egli dichiara:

è vero che il mio modo di leggerlo è mutato, lungo la vita; ma non è mutato mai il senso di una fraternità [...]. Delle *Fleurs* conosco buona parte a memoria [...]. Col passare degli anni, è stata [...] la generosità di Baudelaire quella che non ha mai cessato di insegnarmi, parlarmi e ammonirmi².

¹ Cfr. C. Crocco, *Dialogo con Milo De Angelis*, «semicerchio», LI, 2, 2014, p. 67: «mi regalò una quantità di libri in occasione dell'incendio [...] che distrusse tutta la mia biblioteca. Cercai di ricambiare lasciandogli in portineria un'introvabile edizione dei *Fleurs du mal*. Fortini il giorno dopo mi lasciò un biglietto di ringraziamento [...], confessandomi che l'autore da lui più amato in assoluto, quello che avrebbe salvato dal diluvio universale, non era Dante e nemmeno Brecht, ma proprio Charles Baudelaire!».

² LS, p. 32.

Similmente, egli richiama a più riprese e con consenso questa celebre formula critica proustiana:

i sentimenti [...] della sofferenza, della morte, di un'umile fraternità, fanno sì che Baudelaire sia il poeta che meglio ha parlato del popolo e dell'aldilà, mentre Victor Hugo è soltanto il poeta che ne ha parlato di più³.

Per ricostruire le articolate riflessioni fortiniane su Baudelaire ci si rivolgerà allora a documenti di taglio e stile diversi, tra i quali merita segnalare soprattutto un lungo inedito, risalente al 1981 e conservato all'Archivio di Siena⁴. In questa *Lettura*, tra l'altro, Fortini si concede alcune notazioni autobiografiche, utili a ricostruire le mediazioni attraverso cui Baudelaire poteva raggiungere un giovane letterato negli anni Trenta-Quaranta: la lettura integrale delle *Fleurs*, infatti, risale all'estate del '35 o del '36, mentre le *Œuvres complètes* sarebbero state conosciute solamente nell'immediato dopoguerra.

2. Prosa quotidiana e «amarezze barocche»

Contestualizzando le proprie stesse reazioni, Fortini riconosce subito quanto lo unisse all'interpretazione che di Baudelaire davano i circoli fiorentini di quegli anni (pur cercando, allo stesso tempo, di distinguere sé stesso e Sereni dal gruppo degli ermetici):

i versi che conservavo nella memoria vivevano in quegli anni una vita segreta. Quella [...] più accesa era, allora, tutta occupata da Rimbaud, dalle sue marce guerriere, mentre Mallarmé e Verlaine rimanevano sullo sfondo. Credo che anche per V. Sereni sia stato lo stesso: Baudelaire e Rimbaud non Mallarmé tanto caro [...] a Luzi, Bigongiari, Parronchi⁵. Ma invero mancai presto di amici con i quali potermi confrontare, non seguivo francese all'università, e, schiavo dell'idiota gusto raffinato dell'ambiente letterario dove finiva Solaria e cominciavano le pubblicazioni ermetiche (un gusto sublime-provinciale, e servile-mistico [...]) non avevo mai letto Balzac che già leggevo Proust, ignoravo tutto del Romanticismo tedesco e come potevo intendere Baudelaire? In quanto a Poe, che lessi in italiano [...], debbo aver soggiaciuto allo snobismo che lo considerava mediocre scrittore⁶.

³ M. Proust, *À propos de Baudelaire*, in G. Raboni, *Per conoscere Baudelaire*, Mondadori, Milano 1977, p. 40.

⁴ F. Fortini, *Lettura su Baudelaire*, AFF, scatola XIX, cart. 81, datata 1981 (*infra* LsB).

⁵ Parronchi, a dire il vero, nel dopoguerra tradurrà *Una stagione all'Inferno* nel 1949, *Il Battello ebbro* e altre *Sette poesie* rimbaudiane nel 1954.

⁶ LsB.

Tale punto di vista, sebbene comporti dei limiti – tra i quali la sottovalutazione del retroterra romantico e di Poe –, vaccina per sempre Fortini dalla «tentazione» della «prurigine» e del «maledettismo»⁷. Nonostante qualche iniziale sfumatura di erotismo adolescenziale, egli rifuggirà per tutta la vita dallo stereotipo di un Baudelaire perverso e *maudit*⁸; nel '74 per esempio, rivolgendosi agli studenti senesi, sottolinea come Baudelaire non sia più il «poeta del satanismo, della perdizione e dei 'paradisi artificiali'»⁹.

Ma in cosa consiste, più precisamente, il 'vaccino' somministrato dagli ermetici, e in particolare da Parronchi, al giovane Lattes? Anzitutto, nell'osservazione – sviluppata, nel 1951, anche da Auerbach¹⁰ – che la «grandezza del poeta era nella capacità di far urtare solenni inversioni e aggettivi giganteschi con termini del quotidiano o del burocratico»¹¹.

⁷ LsB.

⁸ In *Da Baudelaire*, compreso in *Composita solvantur* (Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 578), Fortini sembra però alludere proprio a tale *vulgata* morbosa e sensuale, optando per un rifacimento del finale di *Venus belga* e del giovanile auto-epitaffio dell'autore francese: «Tetta solenne e dolce mi va giusta | Ma se tosta non è poco mi gusta. | Mica vengo, diocristo!, da Houston o da Brema | Per beararmi di rimmel, siliconi e gel-crema»; «Qui giace un che per troppo amor di fiche | di sé, giovane ancor, nutri formiche». Secondo Auerbach, nelle *Fleurs* la «lievità con cui la poesia trattava un tempo le cose del sesso è divenuta *Kitsch* e pornografia»; tuttavia, mentre Baudelaire sottolineava il «carattere serio» dei propri versi, contrapposto al «pesissimo gusto che si era venuto diffondendo nello "stile leggero" della poesia erotica» (E. Auerbach, *Les Fleurs du Mal di Baudelaire e il sublime*, in Id., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, De Donato, Bari 1970, p. 160), la selezione fortiniana di quei due ipotesti, le sue scelte stilistico-linguistiche e la significativa collocazione di queste libere 'traduzioni' nell'*Appendice di light verses e imitazioni* sembrano andare in un'altra direzione. Nel *Ladro di ciliege*, ad ogni modo, Fortini inserirà la propria versione del sonetto *Je te donne ces vers afin que si mon nom*, su cui lo stesso Auerbach si era soffermato, enfatizzandone il «perverso accanimento», il carattere «cattivo e velenoso non soltanto nei confronti dell'amata [...], ma anche del futuro lettore» (ivi, p. 159).

⁹ Fortini, *Corsi universitari*, cit., p. 156.

¹⁰ Auerbach, infatti, nota la compresenza di «fosco sublime» e «termini anatomici», di «parole elevate» e «linguaggio quotidiano», ossia la «fusione di toni bassi e spregevoli con il sublime», una «mancanza di decoro» espressa, però, in uno «stile eccelso»: anzi, sarebbe proprio l'«ignobile» a generare e alimentare un'«attività poetica» che raggiunge «il più alto grado di dignità»; inoltre, molte di queste «associazioni» sarebbero così «sorprendenti [...], apparentemente senza un nesso», da prefigurare l'arte surrealista (Auerbach, *Les Fleurs du Mal e il sublime*, cit., pp. 151-153, 157, 170).

¹¹ LsB. Per molti versi accostabile a queste considerazioni è la celebre definizione montaliana della poesia di Gozzano come attraversamento di D'Annunzio e come cozzo tra aulico e prosastico.

Fortini fa riferimento, qui, alle brusche giustapposizioni e agli spiazzanti cortocircuiti rintracciabili, ad esempio, in *Les phares* («Te Deum» : «divin opium») oppure in *Le voyage* («*Tel est du globe entier l'éternel bulletin*», traducibile con «l'eterna Gazzetta ufficiale o l'eterno telegiornale»)¹², ma anche a «certe apparentemente prosaiche acutezze logico-sarcastiche»¹³, come quelle di *Les petites vieilles*. La base di tali affermazioni può essere identificata in quell'«alleanza» con la prosa notata proprio in quegli anni da Thibaudet:

c'è un prosaismo di Baudelaire, quella che gli uni chiamano [...] banalità o scorrettezza, e che dagli altri è ritenuta una nudità volontaria, [...] allo stesso modo delle parti non scolpite che Rodin lascia nei suoi marmi [...]. La verità è che esiste un rapporto [...] tra prosa nuda e poesia pura, tutt'e due incorporate nel verso, che hanno [...] ferito orecchie conformiste [...]; ma [...] non solo ci si è abituati a una simile dissonanza, ma vi si è riconosciuta un'arte più sottile e più delicata che non l'arte della consonanza, qual è per esempio quella di Gautier¹⁴.

Secondo Fortini, inoltre, Baudelaire aveva condotto, nel ventennio che va dal 1847 al 1867, un'«operazione *rétro* che si rifaceva ai luoghi comuni del satanismo romantico di trent'anni prima ma imprigionandoli nelle forme della lirica barocca»¹⁵. È per questa ragione che *Les fleurs* sarebbero state fraintese almeno fino alla Prima Guerra Mondiale; anzi, «solo i nostri ultimi decenni» (Fortini sta scrivendo, lo ricordo, nell'81) sarebbero arrivati a comprendere appieno la «straordinaria violenza poetica» con cui Baudelaire «aveva potuto, nel suo *Cigno*, congiungere Andromaca e la negra tisisca nella nebbia parigina. Quanto più smorto al paragone» risulterebbe l'incontro, nella «Londra moderna», di «due ex combattenti»¹⁶ della prima guerra punica (battaglia di Milazzo), inscenato

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Il parere di Thibaudet – tratto dalla *Storia della letteratura francese* – è antologizzato in Raboni, *Per conoscere Baudelaire*, cit., pp. 50-51. Non stupisce, perciò, che Fortini lodi la versione raboniana proprio per la sua capacità di inserire «dissonanze e prosaismi che i traduttori di mezzo secolo innanzi avevano cercato di evitare» (LT, p. 165). In NSI, p. 384, tuttavia, confrontando la versione del 1987 con quella del 1974, Fortini precisa che le nuove «varianti» e le «correzioni» sono «quasi sempre volte a compattare i ritmi e ad attenuare, con attenta prudenza, gli squilibri fra “alto” e “basso”, citazione aulica e realismo “moderno”», prima illuminati «forse più del dovuto».

¹⁵ LsB.

¹⁶ *Ibidem*.

nella *Waste Land* di Eliot. Baudelaire, insomma, assumerebbe gli elementi del «repertorio funesto, sensuale o lugubre» – tipico degli autori attivi nei primi anni Quaranta del XIX secolo, quali Desbordes-Valmore, Borel, de Banville, Bertrand, Gautier, Sainte-Beuve, de Nerval, il «Vigny di *La maison du berger*, lo Hugo di *Les rayons et les ombres*» – come dei materiali di «deliberata banalità»¹⁷, dei *poncifs* tanto macabri e patetici quanto triti e convenzionali, coi quali costruire il proprio edificio artistico, caratterizzato da una precisione matematica e da una raffinata tornitura stilistica. Di conseguenza,

questa struttura vive per una energia lirica eccezionale che sorge dalla collisione e dalle tensioni tra un linguaggio di equilibrata tradizione (Ronsard) [...] e la immediatezza del linguaggio colloquiale moderno. Come Baudelaire ebbe a scrivere per Delacroix, egli vi «si mostra appassionatamente amante della passione e freddamente deciso a cercare i mezzi per esprimerla»¹⁸.

Se, da una parte, Baudelaire dichiara di aver riversato, in questo «libro atroce», tutto il proprio «cuore», la propria «tenerezza», la propria «religione (travestita)» e il proprio «odio»¹⁹, dall'altra egli omaggia la tradizione, adottando non solo alessandrini e forme chiuse, ma anche una «flora di epiteti esornativi» che allude alle «grandi amarezze barocche di Garnier e Corneille innografi o del Racine di *Esther*»²⁰. Nelle *Fleurs*, perciò, si dispiega tutta la potenza di una «classica energia»²¹ alimentata sì da «Virgilio [...], Lucano e Seneca»²², ma soprattutto dalla lirica e dalla tragedia francesi del Cinque-Seicento. Anche grazie a un'antologia curata da Maulnier che ebbe una certa diffusione a Firenze all'inizio degli anni Quaranta, Fortini – che in precedenza conosceva solo Ronsard e la *Pléiade* – scopre così una nutrita serie di poeti vissuti «fra la guerra dei Tre Enrichi e la Guerra della Fronda»²³, quali du Bellay, Scève, du Bartas, d'Aubigné, de Sponde, de Viau, Durand²⁴.

¹⁷ VV, pp. 114-115.

¹⁸ Ivi, p. 110.

¹⁹ *Ibidem* (la citazione proviene da una lettera di Baudelaire ad Ancelle).

²⁰ NSI, pp. 379-380.

²¹ VV, p. 116.

²² LsB.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Nella *Lettura* inedita, Fortini cita alcuni versi di *Stances à l'Inconstance*, suggerendo un rapporto di filiazione tra questo testo di Durand e alcune visioni edeniche baudelairiane. Tra l'altro, è interessante notare come il critico fiorentino, constatando (ed enfatizzando) la compresenza di ossami e dorature, poesia funeraria e tassiana

3. Échec de l'homme? *Poesia e vita*

Come si è accennato, quanto illustrato finora coinvolge la delicata questione delle relazioni tra biografia e scrittura:

«Nessuna analisi di Baudelaire che voglia scrutare a fondo la sua opera può rinunciare a fare i conti con l'immagine della sua vita» ha scritto W. Benjamin (1939). Tuttavia l'opera ha subito, in un secolo di esegesi, una sua depurazione proprio perché è diminuita la rilevanza accordata alla biografia del suo autore; oggi essa ci appare [...] divisa [...] tra quelle parti che più sono impallidite [...] e quelle che fanno saldamente parte della massima eredità [...] culturale europea, senza che ormai contino troppo [...] le intenzioni mistificatorie del loro autore²⁵.

Fortini, perciò, tende a concordare con l'«abbagliante» massima inserita da Proust nel *Contre Sainte-Beuve*, secondo cui l'«uomo che vive nel medesimo corpo con un genio» avrebbe con lui «ben scarsi»²⁶ contatti. È per ragioni analoghe che, nel 1981, esprime forti riserve sul *Baudelaire* di Sartre, giudicando «inutile quel grande esercizio di psicanalisi esistenziale»²⁷. D'altra parte, la monografia del filosofo francese, pubblicata nel 1947, aveva certo influenzato l'unico saggio edito di Fortini dedicato per intero a Baudelaire, ossia quel dettagliato ritratto del 1965 originariamente redatto per un'enciclopedia De Agostini e poi inserito in *Ventiquattro voci*. In quelle pagine, infatti, Fortini dà conto delle vicende familiari e delle dinamiche psicologiche di Charles, rievocando la morte del padre e i suoi rapporti con la madre, con l'odiato patrigno e con le principali figure femminili (Jeanne Duval e Apollonie Sabatier). Tenendo forse in mente anche il concetto sartriano di *mauvaise foi*, Fortini accenna ai ripetuti «tentativi, sempre falliti, di uscire dal cerchio vizioso e compiaciuto di erotismo e di senso di colpa»²⁸, cioè di liberarsi dall'eterna oscillazione tra dandyismo stravagante, degradazione autodistruttiva, disordinata voluttà,

età dell'oro nel Leopardi degli anni napoletani, avanzi un parallelismo col giovane Baudelaire, che proprio in quei mesi iniziava a imitare gli autori manieristi e barocchi sopra elencati. Cfr. NSI, p. 60.

²⁵ VV, p. 113. Rilevanti, a proposito di confessione e «sincerità», sono le riflessioni sul diario intimo *Mon coeur mis à nu* e su Pasolini (cfr. VV, pp. 83-90, 111 e NSI, p. 213).

²⁶ LsB.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ VV, p. 108.

e gli «appelli interiori alla grandezza e alla dedizione»²⁹, l'aspirazione alla sobrietà e al lavoro, alle regole e alla moralità³⁰.

Per Baudelaire (e per molti suoi critici), però, la solitudine e l'abiezione si rovesciano in altrettanti stigmi di elezione, di separatezza come distinzione e superiorità: l'*Albatros*, il re dell'azzurro, non è che un esule impacciato e umiliato non appena scenda nella prosa del mondo. Fortini affronta, così, sulla scorta di Sartre, il tema dell'*échec*, dello «scacco dell'uomo», presentato da Baudelaire come il prezzo da pagare, come la pena da scontare in cambio della sua «vittoria di poeta»³¹. Questo nodo sarebbe particolarmente evidente nei versi di *Le guignon*, in cui viene proposta una contrapposizione tra il poeta-vate (identificabile, per antonomasia, in Victor Hugo) – celebre e fortunato, forte di un mandato e di un riconoscimento sociali – e i poeti rei, destinati a essere seppelliti in tombe che nessuno visiterà. Non a caso, Mallarmé riprenderà e radicalizzerà tale dicotomia, arrivando a sostenere che gli artisti più grandi sono quelli che «falliscono e finiscono suicidi»³². Nella variante data dal passaggio da «Mainte fleur épanche en secret | Son parfum doux comme un regret» alla versione definitiva, con inversione di «secret» e «regret», Sartre intravede l'inizio di una «nuova arte poetica», data dall'estremizzazione dell'eredità romantica:

si vedrà venir fuori [...] l'idea che l'artista non può agire per ipersensibilità dovuta alla fragilità estrema e insieme alla qualità squisita del suo sistema nervoso [...]. È una *conduite d'échec* (comportamento a due obiettivi, dei

²⁹ Ivi, p. 105.

³⁰ Non è senza significato che Fortini faccia il nome di Baudelaire in un saggio sull'ino sacro *Ognissanti*, teso a rintracciare il ritorno del rimosso nelle figure del serpente, della Vergine e «del vergine» (NSI, p. 48).

³¹ Id., *Corsi universitari*, cit., p. 148 (Fortini traduce qui J.-P. Sartre, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, vol. 3, Gallimard, Paris 1972, pp. 160-161). La questione era già stata esplicitamente affrontata da René Laforgue e da Maurice Blanchot, oltre che dallo stesso Sartre (nel suo *Baudelaire* del '47), secondo cui il poeta desidererebbe la condanna e ricercerebbe segretamente la sconfitta contro cui in apparenza si batte, proprio perché è solo la condizione di vittima a permettergli la protesta contro l'ingiustizia subita. Cfr. Auerbach, *Les Fleurs du Mal e il sublime*, cit., p. 167 (che rimanda all'introduzione sartriana agli *Écrits intimes* del '46): «è un carcere senza uscita. E l'uscita non deve nemmeno esserci. Jean-Paul Sartre, così acuto e concreto, anche se troppo tendenzioso, ha descritto magnificamente il modo con cui l'uomo Baudelaire si è aperto la via in quella situazione senza uscita e si è lui stesso preclusa [...] ogni scappatoia». Di conseguenza, Baudelaire non aspirerebbe a un vero mutamento dello stato di cose presente: Fortini parla, al riguardo, di una «doppia sollecitazione verso l'integrazione sociale e verso lo scandalo» (VV, p. 111).

³² Id., *Corsi universitari*, cit., p. 148 (cfr. Sartre, *L'idiot de la famille*, cit., pp. 162-163).

quali il più superficiale è quello di raggiungere una meta definita e il più profondo è di mancarla...). Ma la *conduite d'échec* è interessante per il futuro artista solo nella misura in cui l'essenza umana gli appaia come praxis; com'è, appunto, dopo la vittoria della borghesia. Dopo il 1870 tutti gli scrittori che opereranno per una letteratura di classe daranno del borghese l'immagine del conquistatore³³.

Così, per dirla con Luzi, Baudelaire trasformerebbe il sogno e il «vaticinio» delle generazioni precedenti in una «solitaria vendetta e un disperato riscatto»³⁴. Ci si sposta, allora, sui versi di *Bénédiction*, in cui l'autore sovrappone la figura del poeta a quella del santo, ereditando e rinnovando alcuni *topoi* romantici, risalenti già a Novalis e al *Mosé* di Vigny (tradotto da Franco Lattes «in frettolosi endecasillabi»)³⁵. Insomma, come compendiato da una bozza di *explicit* delle *Fleurs*, Baudelaire si rappresenta come martire e asceta, come un alchimista in grado di tramutare le brutture della modernità in splendidi metalli preziosi: «j'ai fait mon devoir | Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte. | [...] Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or». Tuttavia, nella *Lettura* del 1981 Fortini attacca e desublima questa postura: «Poesia sì, poeta no. Diceva un russo dell'Ottocento "poeta puoi esserlo, cittadino devi esserlo"»³⁶. È evidente che, a suo avviso, la grandezza di Baudelaire va cercata altrove.

4. Il conflitto delle interpretazioni

Per definire meglio la posizione fortiniana occorre preliminarmente indicare quali siano le prospettive da lui rigettate. Anzitutto, nel decennio successivo alla Seconda guerra mondiale, Fortini si pone nel novero di quei «pochissimi» che, davanti al tentativo di «trasformare l'impegno della letteratura in ossequio alle direttive politiche» del PCI, «non reagirono con l'arte per l'arte, l'esaltazione delle penombre ermetiche e neanche celebrarono in certi grandi autori [...], come Baudelaire, lo spettacolo dell'eterno peccato». Ciononostante, il sistema dei blocchi contrapposti, caratteristico di quei rigidi 'dieci inverni', non lasciava molti margini di manovra, inducendo – anche nel campo della critica – a una netta polarizzazione:

³³ Id., *Corsi universitari*, cit., p. 148 (queste righe sono la sintesi-traduzione di Sartre, *L'idiot de la famille*, cit., pp. 162, 169 e 174).

³⁴ Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 11.

³⁵ LsB. Cfr. A. de Vigny, *Moïse*, trad. F. Fortini, a cura di G. Magrini, «L'Ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 344-351.

³⁶ LsB (il rimando va probabilmente a Nikolaj Nekrasov).

dopo il 1948, in piena guerra fredda e trionfo del Papa Pio XII, la tentazione di vedere, se si era “a sinistra”, in Baudelaire soltanto quel che vi vedeva Sartre, ossia un modello di malafede intellettuale, e, se si era a destra, soltanto il peccatore cattolico credente nella dannazione e nel crocifisso – questa tentazione era grande.

Fortini, inoltre, stigmatizza il punto di vista della Neoavanguardia, che d'altronde non apprezzava particolarmente l'autore delle *Fleurs*:

per fortuna i nuovi *dandys* delle nuove avanguardie, all'inizio degli anni '60, inventando l'acqua bollente e cioè tutti quei procedimenti di sarcasmo ironia freddezza che Baudelaire aveva lungamente teorizzati [...], avrebbero finito con trovare Baudelaire troppo umano, troppo sentimentale, troppo volgare insomma e lo avrebbero tranquillamente dimenticato fra i libri di scuola.

Ancora più rilevante è l'acuto «fastidio» che Fortini prova nei confronti delle «innumerevoli litanie» che negli anni Cinquanta-Sessanta facevano di Baudelaire uno dei maggiori «capostipiti della “modernità”»³⁷, a cominciare dal saggio di Friedrich su cui ci si è soffermati nello scorso capitolo³⁸. Secondo *La struttura della lirica moderna*, difatti, gli scritti teorici di Baudelaire preconizzerebbero una poesia costruita su una pura magia verbale, sull'analogia delle *correspondances*, su un'astrazione musicale fatta di metafore e sinestesie, grottesche e arabeschi, la cui impersonalità permetterebbe di oltrepassare la concezione romantica della letteratura, così alludendo a contenuti altrimenti indicibili in quanto posti al di là della comprensione razionale. Fortini, certo, accetta la tesi per cui l'«originalità» dell'opera baudelairiana non andrebbe «ricercata in quel che attrasse o scandalizzò i contemporanei, ma in quel che vi scorsero le generazioni immediatamente seguenti»³⁹. Similmente, egli ammette che in vari saggi (e soprattutto in quello su Wagner) sono già contenute, *in nuce*, la «teoria» e la «sensibilità del simbolismo fino ad ipotesi prossime»⁴⁰ a quelle poi formulate da Apollinaire e dal Surrealismo. Tuttavia, la rivendicazione dell'autonomia dell'arte e del «valore assoluto della forma» deve sempre essere messa in

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, cit., p. 25: «lo stesso Baudelaire, in quanto “precursore” del più coerente e assoluto Mallarmé, ne esce largamente sottovalutato come poeta in cui la modernità assume forme realistico-allegoriche, prosastiche, demonologiche e moralistiche. È d'altra parte proprio questo Baudelaire “impuro” che sarà al centro delle più importanti letture novecentesche della sua opera».

³⁹ VV, p. 115.

⁴⁰ Ivi, p. 114.

relazione alle «ragioni etiche» e «psicologiche» della «forma medesima»⁴¹. Fortini, per di più, è convinto che numerosi componimenti (tra cui *Le voyage*) siano costruiti sulla base di una struttura retorico-argomentativa, secondo una «drammatica delle parti e delle transizioni» che si collocherebbe «fra “poema” e “récit”», fondandosi sulla «declamazione d’una comunicazione fittizia, di apparenza [...] didascalica, memorialistica»⁴². In altre parole, le *Fleurs* veicolerebbero dei contenuti di pensiero tali da renderle interpretabili persino come un saggio in versi (secondo il suggerimento di Macchia). Lungi dal risolversi solo in lirica pura, questa raccolta conterrebbe piuttosto una pluralità di generi letterari, dall’epistola all’egloga, dall’elegia alla satira. Tutto ciò presuppone – nonostante le disavventure biografiche dell’autore e le sue pose provocatorie – una residua fiducia nella comunicazione, cioè nell’esistenza di un pubblico con cui dialogare e di una «*societas* non deducibile solo dai rapporti linguistici». Baudelaire, difatti, «venne prima della rottura definitiva col “borghese”. Per questo, per essere, quel borghese, non ancora del tutto filisteo, il figlio del prete spretato ha una magnanimità [...] ignota»⁴³, per esempio, a Flaubert.

5. «Una formula di contraddizione»

Il punto decisivo, però, è un altro. Secondo Luzi, attraverso la propria «stregoneria evocatrice», Baudelaire tenderebbe a ricostituire l’intima e profonda «unità del mondo», ora «lacerata dalla complessità di tanto forti antinomie»⁴⁴. Il cuore della tesi fortiniana, invece, verte proprio sulla frattura, su una scissione che resiste a qualsiasi prospettiva conciliatoria:

reagii supponendo che la grandezza di Baudelaire dovesse essere interpretata [...] come una formula di contraddizione, le cui verità fossero assolutamente poetiche, dove *poetico* sta a significare una totalità in sé divisa [...], implacata e implacabile, che sotto l’assalto della lettura e della critica si riforma integra e sostanzialmente imprevedibile⁴⁵.

⁴¹ *Ibidem*. Cfr. Auerbach, *Les Fleurs du Mal e il sublime*, cit., p. 172: «alcuni critici [...] lo hanno compreso meglio di molti ammiratori [...]. Un’opera che esprime l’orrore viene capita meglio [...] dagli uomini che quest’orrore fa fremere nell’intimo, piuttosto che da chi non dà nulla di se stesso se non qualche esclamazione entusiastica sui prodotti dell’arte. Chi è preso dalla morsa dell’orrore non parla di “*frisson nouveau*”, non grida: “bravo!” [...]. Certo, Baudelaire non sarebbe stato della nostra opinione, essendo anch’egli contagiato da quell’idolatria dell’arte».

⁴² NSI, pp. 382-383.

⁴³ Ivi, p. 383.

⁴⁴ Luzi, *L’idea simbolista*, cit., p. 12.

⁴⁵ LsB.

Le contraddizioni a cui Fortini fa riferimento sono, certo, letterarie e psicologiche, ma ancor prima politico-ideologiche. Baudelaire, infatti, guarda inizialmente con interesse al «socialismo umanitario e utopistico»⁴⁶ propugnato da Fourier e da Proudhon. A questo riguardo, bisogna ricordare la sua partecipazione attiva, per quanto fugace, alla lotta armata che si svolse tra le barricate dei quartieri popolari e operai di Parigi nel febbraio 1848; al punto che, dovendo definire il proprio rapporto con la letteratura, Fortini pensa proprio al giovane Charles: «per manco di saggezza e di agio, ho sempre letto come Baudelaire, in una sua giovanile poesia a Sainte-Beuve, diceva di aver fatto nei pomeriggi di scuola. Ossia spiando “l'écho lointain d'un livre, ou le cri d'une émeute”»⁴⁷. Tuttavia, le uccisioni del giugno 1848 portano alla sconfitta della prospettiva socialista e al colpo di stato con cui Luigi Napoleone, il 2 dicembre 1851, ricostituisce il potere imperiale, mettendo fine alla Seconda Repubblica. Secondo Fortini, Baudelaire sarebbe rimasto come traumatizzato da questa serie di eventi:

la repressione europea della rivoluzione liberale del 1848 e poi la sua trasformazione, in Francia, nella dittatura bancaria ed agraria di Napoleone III, egli le sentì come una conferma, nell'ordine sociale, di quella negatività senza speranza di esito, cui si sentiva condannato dalle proprie contraddizioni psichiche. Reagì con sarcasmo e odio. Scrisse che il 2 dicembre lo aveva «fisicamente *dépolitiqué*»; come avesse subita un'amputazione⁴⁸.

Baudelaire inizia, così, a detestare la puerile «imbecillità progressista»⁴⁹, schernendo con ferocia l'ottimismo illuministico-positivistico e la fiducia nella democrazia: «lesse a proprio maestro di pensiero l'apologeta del carnefice, Joseph de Maistre; fece l'elogio della dittatura; [...] disse di volersi conservatore e cattolico»⁵⁰. Nonostante questo ostentato disprezzo, la sua «trasformazione non fu né rapida né intera». Nello stesso 1851, per esempio, introducendo i testi di Pierre Dupont (l'autore di *Le Chant des ouvriers*), Baudelaire sostiene l'«inseparabilità dell'arte dalla morale e dall'utilità», proclamando a chiare lettere il proprio «amore sconfinato per la Repubblica»⁵¹. Ancora nel 1861, poi, sebbene i toni diventino più

⁴⁶ VV, p. 106.

⁴⁷ LS, pp. 8-9.

⁴⁸ VV, pp. 106-107.

⁴⁹ LsB.

⁵⁰ VV, p. 107.

⁵¹ *Ibidem*.

prudenti e sfumati, inserisce un capitolo su Dupont nelle *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. Insomma,

dai versi giovanili dedicati a Sainte-Beuve [...] alla evocazione delle barricate, dei «magici lastrici levati in fortilizi» nel progetto di epilogo a *Les fleurs* pubblicato postumo, il tema della rivolta e della sommossa attraversa la sua poesia come percorre la storia dei suoi anni⁵².

Sarebbero queste, dunque, le contraddizioni del «pensiero» e del «sentimento» di Baudelaire di fronte al «conflitto maggiore del suo tempo», contraddizioni che – per Fortini – non conoscono «altra risoluzione fuor da quella della sua poesia»⁵³. Quest'ultima dichiarazione, tuttavia, non va interpretata nel senso della ricomposizione lirica, né tantomeno come riscatto estetico dello scacco esistenziale (secondo l'ottica sopra menzionata e scartata); per intenderla appieno bisogna, invece, inserirla in una prospettiva propriamente lukacsiana.

Per Fortini, infatti, nelle *Fleurs* sarebbe possibile rintracciare quel 'trionfo del realismo' già teorizzato da Engels a proposito di Balzac; in altri termini, il 'rispecchiamento' avrebbe la meglio sulle idee politiche, conservatrici o reazionarie, esplicitamente sostenute dai due scrittori francesi:

l'idea lukacsiana di "grande realismo" mi pareva perfettamente convenire tanto a Baudelaire quanto a Manzoni o Balzac [...]. Baudelaire aveva detto la verità profonda sulla città [...] investita dalla rivoluzione industriale. Che egli fosse, moralmente e ideologicamente, un pover'uomo, non mi turbava [...]. Non perché la qualità poetica lo "riscattasse". La poesia non riscatta un bel nulla e un poeta che continua a implorare soldi da Napoleone III [...] resta [...] un agente della classe al potere. Ma la sua poesia dice esattamente il contrario; essa mostra in tutto la trasformazione terribile che la storia e il lavoro introducono nella vita degli uomini⁵⁴.

In questo senso, Fortini è molto più vicino alle dense pagine di *Angelus novus*, in cui Benjamin riesce ad afferrare «contemporaneamente il valore dell'opera e il significato storico del suo avvento»⁵⁵, piuttosto che alla condanna brechtiana:

quando Brecht alla vigilia della Seconda Guerra, dopo una delle conversazioni con Benjamin nell'isola di Lidingö accusava Baudelaire di cecità

⁵² Ivi, pp. 107-108.

⁵³ Ivi, p. 108.

⁵⁴ LsB.

⁵⁵ VV, p. 116.

di fronte a quella che era la realtà del suo tempo – per cui [...] insomma Baudelaire non è altro che “la pugnalata nella schiena di Blanqui” – dimentica che questo precisamente dicono, nel loro insieme, *Les fleurs du mal*⁵⁶.

Baudelaire, grazie a Benjamin, può essere definito come il migliore interprete della caduta dell'aureola, della folla urbana, della metropoli moderna «come teatro e simbolo del mondo e del destino»⁵⁷. La sua rovina personale, allora, diventa l'emblema della decadenza «dell'uomo edenico» e della sua «degradazione»⁵⁸ a merce, la testimonianza del passaggio «fra una prima ed una seconda fase di evoluzione storica della società borghese ed industriale»⁵⁹. Di conseguenza, almeno fino a quando perdurano le condizioni «individuali e collettive»⁶⁰ che stanno alla base di quella poesia, cioè il capitalismo come feroce espropriazione e alienante sradicamento (basti citare, su questo, Simone Weil), Baudelaire costituisce un punto di riferimento insostituibile. Il nucleo dell'esegesi fortiniana, pertanto, consiste nella rivendicazione della lucidissima attualità di questo classico dell'Ottocento:

l'esasperazione spettrale delle *Fleurs*, quel parlare in una lingua [...] morta [...], con gli ornati retorici del barocco funebre e tutti i rottami da corte dei miracoli [...], tutto questo come impastato, conglomerato con la nascita della moderna economia politica, proprio dunque col progressismo che Baudelaire odiava, diceva una verità incancellabile della trasformazione che la nuova rivoluzione industriale e militare stava compiendo, massacrando in Algeria e in Indocina gli esseri umani ma nella vecchia Europa, [...] nelle pieghe sinuose delle vecchie capitali, spiantando [...] una continuità e un avvenire ossia una tradizione. Proprio quando fra la repressione di Budapest (1956) e l'inizio dell'intervento americano nel Vietnam finiva l'ipotesi del cosiddetto umanesimo socialista, diventava chiaro che la poesia di Baudelaire non era lassù, nella Parigi del 1848 [...] ma interpretava una parte della nostra realtà [...]. Io credo che noi non possiamo guardare Baudelaire ma che il suo libro guardi, riguardi, noi. Non per i suoi pretesti: quasi nessuno degli oggetti che egli elesse

⁵⁶ LsB.

⁵⁷ NSI, p. 379. Ancora una volta nella mente di Fortini si viene a creare un inaspettato cortocircuito tra il Leopardi 'napoletano' e Baudelaire, proprio riguardo al tema della rappresentazione urbana: «una città vitalista, erotica, cadaverica e musicale. Un “più indietro” che poteva equivalere al “più avanti” della virulenta trasformazione [...] di Parigi» (ivi, p. 84).

⁵⁸ VV, p. 107.

⁵⁹ Ivi, p. 113.

⁶⁰ Ivi, p. 116.

[...] ad allegorie può servirci se non tradotto. Non la sua idea della donna [...] o della natura, non la sua terminologia pseudocattolica non il suo dandysmo né la sua idea di letteratura. Baudelaire è tuttavia un punto trigonometrico. Sapendo dov'è possiamo con un semplice calcolo di angoli sapere dove siamo⁶¹.

6. Les Fleurs a Milano

È utile, allora, ripercorrere brevemente la fortuna di Baudelaire in Italia alla luce di quanto si è appena visto. Secondo Fortini, nonostante l'attenzione degli Scapigliati fosse motivata anche dai rivolgimenti politico-economici del neonato Regno d'Italia, l'influenza di Baudelaire tra il 1860 e il 1910 si fermerebbe al livello superficiale delle imitazioni e dei calchi linguistici. Soltanto nei primi decenni del Novecento, difatti, giungono a compimento nella penisola quei rilevanti mutamenti che avrebbero potuto permettere una più profonda assimilazione delle *Fleurs*. Nel frattempo, però, i modelli di riferimento erano cambiati: gli autori primonovecenteschi non guardano più a Baudelaire, bensì al Simbolismo e alle Avanguardie. Il momento in cui è avvenuta, in Italia, una profonda quanto «segreta e inconfessata penetrazione di un Baudelaire affatto diverso da quello dei decadenti e dei poeti *déco*»⁶² coinciderebbe, quindi, con il periodo del 'miracolo economico':

passavano gli anni, la città e la nazione nella quale vivevo erano investite da una trasformazione industriale distruttiva del passato [...]. Sì, gli anni Sessanta furono [...] baudelairiani, almeno a Milano. Se ne vorrà negare la presenza nel Sereni degli *Strumenti umani*, in certi testi di apparizioni e fantasmi, di visite in fabbrica e di albe urbane? E Pasolini, nella sua poesia *Récit* non ci ha dato forse la più bella imitazione di certe situazioni baudelairiane, per non parlare della assunzione di emblemi come l'*Heautontimoroumenos*? E, su di un tono di depressione ironica, non è lo stesso per tutto il primo libro [...] di Giudici [...], *La vita in versi*, per le *Case della Vetra* di Raboni, per certi passi della *Ragazza Carla* di Pagliarani, per certo Solmi, per molte scritture mie? Ho nominato poeti dell'area milanese e certo Milano, allora, se Roma si vantava balzacchiana, poté esser letta in termini baudelairiani. Oggi – oggi è diverso. A me sembra che nella poesia italiana il solo degno erede del nome di Baudelaire – dopo il Sereni di *Stella variabile* [...] – sia Franco Loi, [...] di cui [...] è comparsa una plaquette dal titolo ben baudelairiano di *L'aria* che contiene [...] versi splendidi di città, di fuga delle co-

⁶¹ LsB.

⁶² *Ibidem*.

se e di destino, come se oggi solo la disperazione implicita nell'uso del dialetto [...] potesse interpretare [...] “les miroirs ternis et le flammes mortes” della nostra storia⁶³.

Il ‘cronotopo’ più baudelairiano della letteratura italiana è dunque la Milano del *boom* postbellico, una città che stava, repentinamente e irreversibilmente, mutando la propria conformazione urbanistica e la propria identità, sotto la spinta di un capitalismo a pieno regime produttivo e degli imponenti fenomeni migratori che ne derivavano.

Tuttavia, in parte contraddiccendosi, in parte registrando i primi sintomi di un salto di paradigma epocale, a metà degli anni Settanta Fortini aveva avanzato l'ipotesi che quella Milano, così acutamente interrogata da Sereni⁶⁴, fosse già quasi del tutto scomparsa:

la città di Baudelaire e di Benjamin non esiste più [...]. Le sue ultime apparizioni sono state proposte dal cinema. Il luogo dell'avventura e del caso fondava la propria forza sulla rapida dilatazione urbana. Il mutamento – «più veloce del nostro cuore muta una città» [...] – era un vero mutamento. Oggi è l'immobilità nel mutamento [...]. La città ha assunto le dimensioni [...] di un mondo [...]. La metafora della belva nella città [...] decade con la scomparsa del primo termine di paragone. Mezzo secolo fa, i giovanotti del surrealismo furono gli ultimi a credere alla potenza erotica della città. Davanti alla struttura di *I fiori del male* oggi viene voglia di invertire un giudizio di G. Macchia: «la nostra epoca è divenuta sempre più “baudelairiana”». Probabilmente lo è diventata sempre meno se per «baudelairiana» si intende «terribile e affascinante» [...]. Nella

⁶³ LsB. Forse anche per questo Fortini sceglie di inserire, tra i tre testi baudelairiani tradotti nel *Ladro di ciliege*, *Le Crépuscule du soir* e *Le Crépuscule du matin*. Cfr. A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 120: «sullo sfondo della Parigi baudelairiana traspare un'altra città [...]: è la metropoli del nostro tempo. Tradurre è anche sorprendere in un'immagine un'altra, più propria, e forse più dolorosa, immagine». Per un confronto tra la trasposizione fortiniana e quella di Parronchi, cfr. L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 85-105.

⁶⁴ È interessante che proprio in Sereni (e in particolare nel finale della *Spiaggia*) Fortini riconosca la presenza di un nesso baudelairiano, quello tra «colpa» e «recupero», tra scacco, perdita, vana ripetizione, e scatto volontaristico, gioia, dovere morale, tensione utopica. Il ramarico per le occasioni mancate e il rimorso per le proprie inadempienze si ribalta nella latenza di ciò che è rimasto inespresso, nell'energia potenziale di quanti «n'ont jamais vécu» (come recita l'*explicit* di *Le Crépuscule du soir*, non a caso – lo si è appena detto – tradotto da Fortini). Cfr. SI, pp. 170-173 e NSI, pp. 170-207.

sua poesia, infatti, l'orrore è ancora possibile; nella nostra non più. È il distacco, non la vicinanza, a rendere quella poesia una proposta grave ed enorme. Essa non più ci è vicina: ci sta invece più in alto⁶⁵.

In altri termini, la metropoli contemporanea avrebbe smarrito il suo incanto, insieme seducente e tremendo, così come l'innovazione avrebbe perso la sua carica mefistofelica e propulsiva, angosciata e grandiosa. Il capitalismo si è evoluto in neocapitalismo finanziario, imponendosi su scala globale, mentre le sue operazioni di demolizione e ricostruzione hanno ormai assunto un carattere di fredda e cinica ricorsività.

7. Tra alienazione e utopia

Di fronte a questi sconvolgimenti, l'ambivalente ricchezza delle *Fleurs* custodisce un contenuto di verità ancora valido per l'oggi? È a questo interrogativo che, in ultima istanza, Fortini si sforza a più riprese di rispondere. Ogni rilettura, infatti, e a maggior ragione ogni versione creativa (come quella di Raboni, a cui si riferisce la citazione seguente) rappresentano altrettante occasioni di giudizio e «verifica» (cfr. cap. 6):

quei luoghi e sequenze e temi [...] non si accontentano di essere una allusione storica né la traduzione si contenta di essere esplicativo-critica come una nota a piè di pagina: no, quelle situazioni [...] pretendono, nel loro linguaggio italiano, di essere fra noi. E qui esplose la contraddizione: la «realità» storico-sociale che essi «rappresentano» [...] si «presenta» a noi non come una nostalgia o una sala di museo o come un classico, ma come qualcosa che è un valore e che dobbiamo o negare o rivendicare. In altri termini, la tensione fondamentale di Baudelaire, e le incarnazioni liriche che quella assume, [...] ci chiedono di verificare in quale misura esse sono latrici di verità⁶⁶.

Nello scritto del 1981 – pensato, secondo la mia ricostruzione, per una conferenza all'interno di un ciclo intitolato *Un poeta guarda un poeta*⁶⁷ –, Fortini prende spunto dall'opera di Baudelaire per contrastare due fenomeni diversi ma convergenti: da una parte, l'esaltazione della *Spaltung*, dell'aleatorietà e del caos, di matrice latamente neoavanguardistica; dall'altra, la tendenza – culminata nel Festival di Castelporziano del 1979 – ad assolutizzare l'espressivismo e l'immediatezza, facendo della letteratura

⁶⁵ Ivi, p. 378.

⁶⁶ Ivi, pp. 381-382.

⁶⁷ La serie di incontri, tenuti a Milano a palazzo Sormani, era organizzata da Milo De Angelis e aveva cadenza mensile.

una manifestazione (persino corporea) dell'interiorità individuale e così dissolvendo la poesia in una *prise de parole* generalizzata (per dirla con de Certeau) e in una pratica mistica o terapeutico-soteriologica. Secondo Fortini, occorre precisare sempre i confini e le finalità della letteratura proprio per poterla oltrepassare, per anteporre l'«onore» noventiano alle seduzioni dell'estetismo e del narcisismo postmoderni (cfr. cap. 1). Allora lo stesso Baudelaire, che certa critica aveva etichettato come iniziatore della poesia pura, sembra in realtà accennare a un «al di là» dell'arte:

più vedo intorno a me la gente ingozzarsi di poesia come di aspirina, più prego a me stesso e agli altri non già – come fa Raboni [...] – di essere liberato dall'estetica come dal maligno ma di sapere [...] con sempre maggiore intransigenza che l'onore degli uomini è più grande [...] e più necessario di qualunque più alta poesia. Questa è una dichiarazione [...] che certo ho [...] portata avanti per tutta la vita anche con l'aiuto [...] di Charles Baudelaire⁶⁸.

Nell'opera baudelairiana, anzi, sarebbe possibile scorgere una carica utopica ancora intatta: alla degradazione della società occidentale, difatti, egli opponeva le lontane terre vergini, sacche di autenticità non ancora contaminate dallo *spleen* e dall'*ennui*. La stessa teoria delle *correspondances*, d'altronde, derivava tanto dal misticismo di Swedenborg quanto dal profetismo di Saint-Simon: per Fortini, perciò, quei «regards familiers» apparterrebbero più a un «paradiso promesso»⁶⁹ che a un Eden perduto. Questa lettura delle *Fleurs* come appello a una rifondazione dei rapporti che legano gli uomini tra loro e alla natura si spinge fino a proporre un parallelismo tra i versi di Baudelaire e i saggi di Marcuse – suggeritogli, forse, dalla citazione della celebre chiusa dell'*Invitation au voyage* («Là, tout n'est qu'ordre et beauté, | Luxe, calme et volupté») in *Eros e civiltà* – sulla base della convergenza tra un'esigenza libidica di liberazione individuale e un più generale progetto di carattere politico-sociale⁷⁰. È solo in questa prospettiva di rivolgimento radicale, in questa concezione ampia e universale della lotta per l'emancipazione, che

– secondo la profonda parola di Baudelaire, [...] oggetto di sbadata esaltazione o frettoloso scherno da parte dei cattolico-sessuali o dei razional-liberti – [...] può consistere il progresso, così personale e presente

⁶⁸ LsB.

⁶⁹ VP, p. 304.

⁷⁰ Anche grazie alla traduzione di Raboni, allora, i *Fiori del Male*, corrotti emblemi del Decadentismo, si trasformerebbero in magnanimi e salubri *Fiori del Bene* (cfr. F. Fortini, *Fiori del bene*, «L'Espresso», XXXIII, 4, 1 febbraio 1987, p. 97).

come collettivo e futuro. «Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur [...]. Elle est dans la diminution des traces du péché originel»⁷¹.

Il discorso, qui quasi giunto alla conclusione, potrebbe (e dovrebbe) ovviamente riaprirsi, grazie all'adozione di punti di vista diversi da quelli finora proposti, partendo, per esempio, dalla constatazione che quest'interpretazione fortiniana delle *Fleurs*, pur tentando di sfuggire alle categorie critiche tradizionali, rischia forse di ricadere in un'impostazione dicotomica, come testimoniato dall'opposizione (benjaminiana) tra orrore e splendore o meglio – per riprendere il titolo di questo paragrafo – tra alienazione e utopia. Secondo Mario Richter, viceversa, la grandezza della poesia baudelairiana consisterebbe nel superamento del dualismo platonico-cristiano e nell'apertura a quanto sta al di là della cultura esistente, cioè (con i versi di *Le voyage* posti in *explicit* alla raccolta) nel proposito di «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? | Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau»⁷². Fortini, certo, sembra lontano da questo gusto per la poesia come avventura tesa a quel *dehors* che oltrepassa le coordinate logico-razionali condivise (che distinguono tra sogno e azione, cielo e terra, anima e corpo, bene e male, etc.). Tuttavia, in aggiunta al 'principio-speranza' da cui Fortini era dilaniato senza requie (e su cui, non a caso, termina questo capitolo), occorre ricordare come i suoi dualismi, che pure ne strutturavano il pensiero, fossero sempre dialetticamente ribaltabili. Siamo di fronte, cioè, alla compresenza di poli antitetici ma reciprocamente necessari, a un'oscillazione (senza sintesi definitiva) tra il *côté* dell'impegno politico nel presente e quella pulsione tragico-utopica che lo spingeva verso la trascendenza e il futuro. La sua lettura di Baudelaire, perciò, proprio grazie al coinvolgimento personale, si carica di passione e di bruciante urgenza:

chi [...] abbia anche solo una volta nella sua vita sentito [...] l'inaccettabilità del "mondo" – costui dovrà essere sempre diviso fra la volontà di modificarlo, quel mondo, con l'azione o la speranza e il rifiuto superbo e deluso, eroico o compensatorio. Uno fra gli infiniti esempi è quello di un Baudelaire, che pregava di poter essere a un tempo un genio (cioè colui che agisce nell'ordine terreno) e un santo (cioè colui che agisce in vista di

⁷¹ VP, p. 14.

⁷² Cfr. M. Richter, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Slatkine, Genève 2001, pp. 13-21 e 197-208; e Id., *Naturalismo e Simbolismo di fronte a Baudelaire*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», LV, 3, luglio-settembre 2002, pp. 257-264. Ringrazio Giacomo Magrini per i suoi suggerimenti, in qualità non solo di coltissimo comparatista e francesista, ma anche di ex-assistente di Fortini.

un ordine ultraterreno); con una preghiera chiaramente contraddittoria. Credo che questa doppia vocazione, queste due voci simultanee si facciano sentire in quasi tutti gli uomini [...]. Non diceva gran che di diverso il pensiero di Marx [...]. Ecco perché l'utopia, l'oltranza [...] sono ineliminabili [...]; e, se è vero che l'estremismo è malattia infantile del comunismo, è anche vero che nessuna vecchiaia è peggiore di quella che ha perduto anche il ricordo, e il rimorso, dell'infanzia e della adolescenza⁷³.

In conclusione, quella che, secondo Fortini, è la profonda contraddittorietà di Baudelaire – posta oltre le sue mistificanti lacerazioni tra corruzione e santità – racchiuderebbe un potente invito alla «fatica della verità», molto più esigente e impegnativo rispetto alla nichilistica e rassegnata «certezza della disperazione»⁷⁴. Non è un caso, dunque, che anche per il 'baudelairiano' Giovanni Raboni, oltre che per Fortini, il poeta francese risulti accostabile a Leopardi non solo per la sua stigmatizzazione di ogni progressismo troppo facilmente ottimista⁷⁵, ma anche per la sua generosità e il suo slancio utopico, tanto nascosti quanto impossibili da soffocare:

l'insofferenza, l'odio di Baudelaire per le nuove forme di convivenza [...] imposte [...] dall'affermarsi dei modi di produzione capitalistici (fenomeni che [...] il sismografo della sua sensibilità fu il primo a registrare [...]) erano così radicati [...] da impedirgli qualsiasi misura di autoinganno [...]. Non diversamente da Leopardi, al quale [...] finisce con l'assomigliare sempre di più, Baudelaire non era tipo da concedersi illusioni [...]. Il suo tempo lo disgustava sotto ogni profilo, e tuttavia [...] visse [...] dolorosamente nel suo tempo [...]. Ai posteri [...] il compito di scavare dentro il blocco senza fessure della sua disperazione e di estrarne le schegge di pietà, di tenerezza, di speranza che sentiamo pulsare all'interno, invisibili e rivelatrici come il cuore di [...] un famoso racconto di Poe⁷⁶.

⁷³ SE, p. 875.

⁷⁴ LsB.

⁷⁵ Cfr. Auerbach, *Les Fleurs du Mal e il sublime*, cit., p. 170: «l'assoluta sincerità [...] gli impedisce di adorare i Baal anche per un istante, in un'epoca senza dèi: ecco la sua grandezza [...]. Le sue pose non sono altro che smorfie del lottatore allo stremo delle forze».

⁷⁶ Raboni, *Per conoscere Baudelaire*, cit., pp. 17-18.

«Eco di antichi e di futuri tempi»: il Simbolismo

Dopo Baudelaire, su cui verteva lo scorso capitolo, ci si concentrerà ora sugli scritti che Fortini ha dedicato al Simbolismo. Si tratta di una porzione del *corpus* autoriale quasi del tutto trascurata dagli studi, forse perché dispersa in interventi di varia foggia e natura, non sempre facili da reperire o, addirittura, inediti. Per questa ragione, si ripercorreranno prima i suoi contributi su Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Valéry – aggiunto, quest’ultimo, in quanto erede del Simbolismo piuttosto influente in Italia, nonostante la sua appartenenza a una temperie culturale posteriore –, per poi proporre una ricostruzione d’insieme delle principali questioni affrontate e delle particolarità dell’approccio fortiniano.

1. Verlaine

Similmente a quanto accade per Baudelaire (cfr. cap. 3) e per Rimbaud, il primo punto che Fortini tocca nell’articolo *Commemoriamo un po’ Verlaine*, uscito nel ’46, consiste nella demistificazione di quella mitopoiesi che trasformava la biografia dell’autore in un emblema di decadentismo. Sarebbe stata l’esperienza della Seconda Guerra Mondiale a chiudere l’«agiografia laica dei martiri dell’arte», *bohémien*s, folli e geniali; per questo il «dramma che si risolve, di fianco, in letteratura» e la concezione

della «vita come opera d'arte»¹ sarebbero ormai superati. Fortini dichiara, perciò, di aver perso, attraverso una sofferta *Aufhebung* della propria giovinezza, quella «curiosità» che, «in altri tempi», gli aveva fatto «ricercare le pagine di Claudel sulla morte di Rimbaud». Ciononostante, tali dichiarazioni sembrano una preterizione o una negazione freudiana, dato il fascino ancora percepibile per le morbide testimonianze di Louÿs su un Verlaine grasso e malato: «non abbiamo avuto pietà per il tragico aneddoto dei suoi ultimi anni di degradazione, [...] del peccatore eterno fanciullo»². D'altronde, la disarmante *naïveté* autobiografica (corretta, peraltro, da «maschere» e «Pierrot lunari»)³ sarebbe uno dei fattori di debolezza di Verlaine. Eppure, in *Le ciel est, par-dessus le toit*, Fortini nota – avendo certo in mente la seconda raccolta di Montale – che l'«occasione è bruciata e scompare»: attraverso un'analisi ravvicinata, egli dimostra come il contrappunto di due diverse voci – «accorata», la prima; affilata come un «pugnale», la seconda – giunga a esprimere l'«eterno momento nel quale ci si sente separati [...], inadattabili a questa terra»⁴. Nel '92 il critico toscano tornerà a citare proprio queste quartine: nonostante alcune poesie di Verlaine gli appaiano ormai «un po' enfie e acquose», varrebbe sempre la pena rileggerle, a cominciare da quella lancinante domanda finale, che ancora continua a «interrogarci»⁵: «Dis, qu'as-tu fait [...] | De ta jeunesse?».

Già nel '46, comunque, Fortini presentava Verlaine come uno scrittore talvolta «fioco», perché troppo prolifico, e persino ripetitivo: «è il destino di molto nostro Pascoli [...]. I versi gli sgorgano senza resistenza», così che il «canto diventa canzonetta e le strofe discorso rimato»⁶. Se la sua idea di letteratura era, secondo Fortini, erronea, a salvarlo sarebbe stata una forza che – a quest'altezza cronologica – viene definita come «istinto», identificabile (sulla scorta di Lemaître) nell'«estrema passività di fronte alle “voci”»⁷ e (seguendo Thibaudet) nella musicalità del verso, morbido

¹ F. Fortini, *Commemoriamo un po' Verlaine*, «La lettura», 1946, II, 22, p. 5.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 6.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Id.*, *Sa un po' di tappo, ma è Verlaine*, «L'Espresso», XXXVIII, 25, 21 giugno 1992, p. 99.

⁶ *Id.*, *Commemoriamo un po' Verlaine*, cit., p. 5.

⁷ *Ivi*, p. 6. Cfr. J. Lemaître, *M. Paul Verlaine et les poètes 'symbolistes' et 'décadents'*, «Revue bleue», 1, 7, 1888, pp. 2-14, poi in *Id.*, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, Lecène et Oudin, Paris 1889. Nel '49, però, Fortini sostiene che i poeti post-romantici erano «“cattivi maghi” [...], troppo superbi della loro capacità espressiva per essere docili medium» (VP, p. 334).

come una «moelle de sureau»⁸. È degno di nota che anche Erba, citato nel '92 da Fortini, abbia istituito un parallelo tra Verlaine e Pascoli, sulla base della loro comune sfortuna critica, comprovata anche dai ricordi personali fortiniani: «ebbi la fortuna di ricevere, da ragazzo e in via scolastica, qualche poesia di Verlaine che poi è rimasta nella mente come un trascorso vagamente vergognoso. Anch'io, come la Firenze letteraria anni Trenta, lo rimuovevo»⁹. Tale ostracismo non si limitava all'ambiente ermetico, bensì si estendeva tanto agli esegeti di destra quanto a quelli di sinistra. I primi, difatti, diffidavano del suo misticismo, preferendogli autori di comprovata fede cristiana: lo stesso Luzi, nell'*Idea simbolista*, pur parlando di Verlaine con intelligenza, si rivolge con maggiore approvazione e consentaneità a Claudel e Patmore. La corrente progressista e neoavanguardistica, simmetricamente, rimprovera a Verlaine la conversione al cattolicesimo e il 'ritorno all'ordine' di Sagesse: «dove si è creduto alle insurrezioni di carta, [...] chi poteva dar retta al vecchio peccatore baciapile? E invece se ne ricordò nel 1943 Pasolini ventenne»¹⁰, ponendo Verlaine in epigrafe a *L'usignolo della Chiesa Cattolica*.

2. Rimbaud

Quando, negli anni Cinquanta, Fortini interviene su Rimbaud, non nutre alcun dubbio riguardo alla rilevanza di un'opera densissima e «accecante», che rappresenta una cesura netta nella storia letteraria, anzi un'«introduzione senza pari alla poesia moderna». Tuttavia, più del suo *corpus*, è stata la «vita straordinaria» dell'*homme aux semelles de vent* – spesso assurta a prototipo dell'«avventura tragica dell'uomo moderno»¹¹ – ad affascinare i lettori più giovani, a partire dallo stesso Franco Lattes¹²: uno dei suoi primi contributi su Rimbaud, risalente al '50, è infatti una breve «fantasia» sul viaggio a piedi del poeta ventenne attraverso l'Italia

⁸ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris 1936, pp. 479-480.

⁹ Fortini, *Sa un po' di tappo, ma è Verlaine*, cit., p. 99. Cfr. L. Erba, *Prefazione*, in P. Verlaine, *Poesie e prose*, a cura di D. Grange Fiori, Mondadori, Milano 1992.

¹⁰ Fortini, *Sa un po' di tappo, ma è Verlaine*, cit., p. 99.

¹¹ Id., *Arthur Rimbaud, Una stagione all'inferno*, «Avanti!», 2 febbraio 1952, p. 3.

¹² Cfr. Id., *Le false ninfe*, «Paragone», XLI, 22, agosto 1990, p. 16 (uscito anche, con piccole varianti, come «*Jouet de cet œil d'eau morte*» di Rimbaud, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Amministrazione Comunale, Monselice 1990, pp. 201-206); cfr. LS, p. 32. A suo dire, sarebbe stato anche l'insegnamento degli ermetici a vaccinarlo da ogni pruriginosa curiosità biografica (cfr. cap. 3).

del Nord¹³. I rapporti tra biografia e scrittura sono invece esplicitamente problematizzati in *I falsificatori di Rimbaud* del '55, dedicato – dopo una stoccata contro le celebrazioni ufficiali del centenario dalla nascita (1954)¹⁴ – alla discussione del monumentale studio di Étienne sulla diffusione planetaria del *Mythe de Rimbaud*¹⁵. Sebbene «il cristiano, il comunardo, il mago, il démon, il *voyou*» vengano qui bollati come «altrettante menzogne letterarie»¹⁶, Fortini pronostica giustamente che la «leggenda del *gentil Rembe*»¹⁷ sarebbe sopravvissuta ancora a lungo. È significativo, a tal proposito, rilevare il mutamento della sua opinione sull'abbandono della poesia da parte di Rimbaud: nel '49 asserisce che quel «caso limite» incombe come un esempio insuperabile, «a vergogna di tutti quelli che l'hanno [...] degradato [...] guardandosi bene dal tacere o da partire per Harar»¹⁸; similmente, recensendo Starkie nel '50, sostiene che la

¹³ Id., *Schedario*, «Avanti!», 5 ottobre 1950, p. 3.

¹⁴ Fortini, peraltro, non viene coinvolto nel volume pubblicato da Scheiwiller, e ideato da Falqui, *Omaggio a Rimbaud*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1954, a cui invece parteciparono R. Bacchelli, L. Bartolini, A. Bertolucci, C. Betocchi, V. Cardarelli, R. Carrieri, G. Comi, L. De Libero, A. Gatto, C. Govoni, P. Jahier, M. Luzi, E. Montale, A. Palazzeschi, G. Papini, C. Pavolini, E. Pea, S. Penna, S. Quasimodo, C. Reborà, C. Sbarbaro, V. Sereni, L. Sinisgalli, A. Soffici, S. Solmi, G. Ungaretti e D. Valeri.

¹⁵ Cfr. M. Luzi, *Il mito di Rimbaud* (1961), in Id., *Le scintille del «Tempo». Dieci anni di critica luziana*, a cura di E. Moretti, Le lettere, Firenze 2003, pp. 206-207, in cui Luzi, pur riconoscendo l'interesse e il valore del «lavoro [...] intrapreso da Étienne», di quell'«opera [...] animosa che Franco Fortini chiamerebbe opera di dissacrazione», ricorda però come «il mito di Rimbaud» fosse «in larga misura consustanziale con la sua opera», così che non si potrebbe «procedere» a questa «ripulitura [...] senza intaccare il valore stesso della poesia. Ha un bel dire il critico iconoclasta che egli ci condurrà a un apprezzamento obbiettivo dell'opera poetica; in realtà gli resta in mano ben poco». A suo avviso, invece, «certi 'miti' sorti dall'amore a Rimbaud hanno le loro radici nella carica intrinseca del testo [...]: per quanto contestabili appartengono alla virtualità di quella poesia».

¹⁶ Cfr. L. Anceschi, *Di una lettura metafisica di Rimbaud* (1938), in Id., *Saggi di poetica e di poesia*, Parenti, Firenze 1942, p. 224: «Rimbaud è stato, a volta a volta, cristiano, comunista, neo-orfico, riformatore, profeta, messia secondo i lettori».

¹⁷ F. Fortini, *I falsificatori di Rimbaud*, «Il Contemporaneo» (Le lettere francesi), II, 4, 22 gennaio 1955, p. 5.

¹⁸ SE, p. 1272 (Id., *Vergogna della poesia*, «La Fiera Letteraria», IV, 5, 30 gennaio 1949, pp. 1-2). Per certi aspetti comparabile, per altri quasi opposta, è l'interpretazione cattolica di Betocchi, che scorge in *Adieu* e nel successivo silenzio rimbaudiano un «passo indietro», un'«umiliazione» spinta fino alla rinuncia persino a un'eventuale «poesia di fede», che in effetti non sarebbe stata «fede in sé» (C. Betocchi, *La lezione di Rimbaud*, in Id., *Confessioni minori*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 131-132); cfr. F. Miliucci, *Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano*, in I

«legghenda di Rimbaud è stata evidentemente creata da chi non sapeva davvero capacitarsi che si potesse preferire il commercio in Abissinia»¹⁹ all'arte. Nel '55, invece, mitiga la forse eccessiva enfattizzazione di quel gesto, smentendone il significato di completa palinodia e mettendo, anzi, in luce (con un certo gusto dell'*ekphrasis*) il narcisismo insito nelle fotografie che ritraevano Rimbaud in Africa, in posa da «eroe» conradiano: quella «volontà di essere un'apparizione, uno spettro»²⁰, tradirebbe difatti una ben precisa intenzione auto-rappresentativa.

Anche su altre questioni l'opinione fortiniana appare, in quegli anni, incline a oscillazioni e revisioni. Nel '52, per esempio, *Une saison en enfer* viene letta attraverso un punto di vista che ipotizzerei influenzato dal Surrealismo (cfr. cap. 5), dato che mette in rilievo il programma di rinnovamento non solo della lirica, ma parimenti (e anzitutto) della vita e della realtà, «mediante la rottura con la logica, la morale e la coerenza», accompagnato dalla rinuncia a «far della letteratura lo strumento della salvezza personale e collettiva»²¹. Nel '55, invece, scrivendo su «Il Contemporaneo», rivista di orientamento umanistico-marxista, Fortini – come farà anche con Baudelaire, Michelet e i surrealisti (cfr. capitoli 3 e 5) – cerca di piegare verso un polo positivo, luminoso e salubre, tale istanza di scardinamento: Rimbaud avrebbe avuto una «natura sana, incolume», per cui le sue poesie, depurate da «deliri» e «angeli ribelli», apparirebbero ormai ben diverse rispetto alle prime letture adolescenziali. Mentre il suo «aspetto *révolté*» si eclissa, verrebbe ora in primo piano la sua «immensa carica di speranza» e «chiarezza morale»²². La sicumera con cui si decretava «chiusa definitivamente» la parabola dell'«interpretazione decadente e surrealista» di Rimbaud è stata, però, in buona parte smentita dai decenni successivi. Nel '90, infine, Fortini dichiara di essere stato colpito dalla «violenza elettrica» e dal «senso di scheggia»²³ di un Rimbaud proto-espressionista, a cui gli ermetici

gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo, a cura di J. Galavotti, S. Giovine, G. Morbiato, Padova University Press, Padova 2021, pp. 25-26.

¹⁹ F. Fortini, *Bibliografia letteraria*, «Comunità», IV, 9, settembre-ottobre 1950, pp. 65-67. A proposito delle numerose collaborazioni di Fortini con l'ambiente olivettiano (da cui è stato, forse, influenzato più di quanto non sia finora emerso dagli studi), cfr. *Umanesimo e tecnologia. Il laboratorio Olivetti*, a cura di D. Balicco, numero monografico dell'«Ospite ingrato», Quodlibet, Macerata 2021.

²⁰ Id., *I falsificatori di Rimbaud*, cit.

²¹ Id., *Una stagione all'inferno*, cit.

²² Id., *I falsificatori di Rimbaud*, cit.

²³ Id., *Le false ninfèe*, cit., p. 16.

anteponevano autori meno compromessi con la sensuale materialità del mondo e meno inclini a quello sconvolgente delirio di onnipotenza che Luzi definisce come «luciferina ambizione [...] di sostituzione a Dio»²⁴. D'altronde, Fortini rievoca come, nella Firenze della propria giovinezza, Rimbaud fosse «meno citato [...] di Mallarmé e persino di Valéry»: Luzi stesso gli aveva confidato che, per lui, Mallarmé era, insieme a Ronsard, il «più grande poeta francese»²⁵ di tutti i tempi.

Una conferma degli elementi sin qui illustrati viene dalle traduzioni. Nel '50, all'inizio degli inverni della Guerra Fredda, quando la Resistenza – contro gli oppressori tedeschi (come nella Francia del 1870-71), contro i fascisti italiani e contro le iniquità sociali – appare ormai come una rivoluzione, almeno in parte, mancata e tradita («L'ordine è ritornato»), Fortini traduce *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*, interpretata come un risentito testo sulla sanguinosa repressione della Comune («murailles rouges»), la cui disfatta non riesce, però, a cancellare definitivamente, ad annientare del tutto

²⁴ Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 18.

²⁵ Fortini, *Le false ninfee*, cit., p. 16. In generale, dopo la monografia di Soffici del 1911 uscita nei Quaderni della «Voce», Rimbaud effettivamente non godette di un'eccellente fortuna in Italia, soprattutto a causa della censura crociana. Negli ultimi anni della guerra si ebbero comunque due rilevanti iniziative: A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Edizioni di Uomo, Milano 1944, con tavole di Birolli (la casa editrice nasceva dall'omonima rivista diretta da Porzio; e nello stesso '44 vi esce l'*Antologia del surrealismo* curata da Bo); A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Editions de la rosaie, Roma 1945 (all'interno di una Collection des poètes maudits – accanto a Baudelaire, Verlaine e Mallarmé – probabilmente caricata, in quei frangenti drammatici, di sovrasensi politici). Quanto agli ermetici, è molto probabile che Fortini ne tracci un ritratto tendenziosamente troppo schiacciato su Mallarmé, in modo da distinguere più nettamente la propria posizione. Si legga, al riguardo, la seguente testimonianza di Luzi, che peraltro non nasconde l'esistenza di letture divergenti: l'«Ermetismo non aveva numi esclusivi, ma Rimbaud era un sottinteso oppure un esplicito riferimento onnipotente [...]. Nei fondamenti dell'Ermetismo [...] la sostanza di Rimbaud è colata come in un indurito amalgama [...]. Semmai un Rimbaud fu opposto a un altro Rimbaud nelle sedi dovute: un Rimbaud populista e *communard* a un altro che aveva messo in discussione non solo le classi ma la vita [...]. Il democratico, il *communard* si associavano allora con la rivolta e con la riforma senza troppi scrupoli» (M. Luzi, *Nel cuore dell'orfanità*, in Id., *Naturalizza del poeta*, Garzanti, Milano 1995, pp. 263-266). Su Luzi e i suoi sodali, in più, ha probabilmente influito la prefazione di P. Claudel a *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, Mercure de France, Paris 1929; cfr. A. Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud*, in *Da Rimbaud a Rimbaud*, a cura di M. Munaro, Il Ponte del Sale, Rovigo 2004, p. 105: «il fatto che fosse Paul Claudel, esponente dell'esistenzialismo cattolico, a presentare Rimbaud nell'edizione da me acquistata, era significativo di un'operazione di recupero di Rimbaud al cattolicesimo». Su tutto ciò, cfr. Miliucci, *Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano*, cit., pp. 13-28.

la speranza in un cambiamento futuro (in consonanza, forse, con quella concezione del «patimento» e del sacrificio come «esperienza liberatrice», con quel «nesso» fra «dolore» e «giustizia» in cui si riassumevano la «passione», il «tono» e i «limiti»²⁶ di *Foglio di via*). Eccone i vv. 58-67:

O città dolorosa, o città quasi morta,
 Fronte e seno rivolti all'Avvenire,
 Che schiudi ancora migliaia di porte
 Dal tuo corpo svenato, o mia città
 Che l'oscuro passato benedice,

Corpo che ad altre enormi pene sorgi
 A te ritorna la vita orrida, il flusso
 Dei vermi ancora ti scorre le vene,
 E sul tuo chiaro amore
 Vanno dita in ghiaccio²⁷.

Fortini asserisce, eloquentemente, di non aver approntato questa «trascrizione» a causa della piacevolezza, dell'eccezionale riuscita estetica del testo originale, che anzi «non è certo delle migliori cose di Rimbaud diciassettenne»; le motivazioni andrebbero, viceversa, cercate soprattutto nel «significato politico ben preciso» da lui proiettato su quella «*cit  douloureuse*», nonché nel tentativo di creare nella lingua poetica italiana una «possibilit  dell'ingiuria e del giambo» smarcata dall'«aulica» *lign e* carducciana, «avvolta in latinismi come in carta da caramelle»²⁸, grazie all'adozione di un piglio vittorughiano e di accenti da *Ch timents*²⁹. Nel

²⁶ Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 65.

²⁷ A. Rimbaud, *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*, trad. di F. Fortini, «Delta», 3-4 gennaio 1950, pp. 22-25; ora in «Eutropia», 2, 2002, pp. 121-130, con una breve ma importante nota di G. Nava.

²⁸ Ivi, p. 121. Non   irrilevante l'«arbitrio» di espungere, dalla traduzione, una «bruttissima e scolasticissima quartina», in cui non a caso si concentrano elementi parnassiano-decadenti, quali «Stryx», «l' eil des Cariatides», «pleurs d'or astral», oltre all'iterazione di «vers livides» (nella quartina precedente, difatti, Fortini lascia cadere l'aggettivo).

²⁹ Ne riporto qualche strofa, a titolo di esempio: «Guardatela, vigliacchi! Vuotate le stazioni! | Il sole col suo fiato arido asciuga | I viali che i Barbari una sera | Hanno affollato. Ecco la Citt  | Santa, all'occidente! || Su, su, niente paura. L'incendio   morto. Eccovi | Le vie, eccovi i corsi, ecco le case | Sul turchino leggero che s'irradia | Dove una sera rosse si scheggiarono | Le cannonate. || [...] Cuori laidi, spaventose bocche, | Masticate pi  forte, bocche acri! | Vino, per questi torpori, sui tavoli! | Vi disfa i ventri la vergogna, o voi, | O vincitori! || [...] Sifilitici, pazzi, re, buffoni, ventriloqui, | Cosa possono fare a Parigi puttana | I vostri corpi, i cenci, le anime, i veleni? | Vi scuoter  da s  [...] || [...] Il Poeta far  | Del pianto degli infami, degli

1978, poi, egli volge in italiano la quinta e ultima parte di *Mémoire* («Jouet de cet œil d'eau morne...»)³⁰:

Illuso da quest'orbita di acqua torva, non so
 levarne – oh barca immobile e oh voi troppo brevi
 braccia! – quella né questa ninfèa. Non la gialla che là
 insiste; non la celeste, cenere come l'acqua.
 Ah, il polline che un'ala agita ai salici!
 Di canneti remoti le rose divorate...
 Qui la mia barca, ferma; e la cima, tesa
 giù, a quest'orbita d'acqua senza fine. – A che melma³¹?

Nel 1990, coerentemente con le proprie convinzioni teoriche, riflette sull'«atto di volontà»³² che aveva preceduto quella versione, analizzabile tanto sul piano personale quanto su quello socio-culturale. Fortini, allora, ammette di aver spinto *Mémoire* in direzione di un «insieme ideologico-allegorico che ha la sua situazione storica di una Europa di adolescenziali solitudini su fiumi fioriti»³³. La resa di *fleur* con 'ninfea', per esempio, porta verso il liberty e la stilizzazione preraffaellita, così come l'allusione in anfibologia alle 'ninfe' evoca uno scenario estenuato ed erotico. Certo, già nell'originale si avverte una «tentazione d'en bas»³⁴,

ergastoli d'odio, | Dell'urlo che bestemmiano, flagello | D'amore e raggi a Ladri e
 Femmine, e i versi | Saranno furia, saranno pietà. || – L'ordine è ritornato, Società –
 Vecchi rantoli | Nei vecchi lupanari, orge che piangono. | Alle muraglie macchiate
 di rosso | Delirano i fanali».

³⁰ La traduzione, dedicata alla memoria di Diego Valeri (scomparso nel '76), viene inizialmente pubblicata in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Amministrazione comunale, Monselice 1978, p. 22, poi riproposta sul «Corriere della Sera», il 27 giugno 1982, e infine inserita nel *Ladro di ciliege*. In quel periodo, Fortini aveva sicuramente letto l'articolo di G. Magrini, «*Mémoire*» di Rimbaud riscritta da «*Aspects récents du Moyen Age*» di Queneau, «Linguistica e Letteratura», III, 2, 1978, pp. 149-158.

³¹ F. Fortini, *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Einaudi, Torino 1982, p. 137; ecco l'originale francese (ivi, p. 136): «Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre, | ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une | ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune, | là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre. || Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue ! | Les roses des roseaux dès longtemps dévorées ! | Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée | Au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue ?».

³² Fortini, *Le false ninfèe*, cit., p. 18.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 17; Fortini suggerisce, qui, un possibile raffronto col *Bateau ivre*: «dopo la vanità delle donne-fiori», poste in uno «spazio orizzontale» e «vissute come decadenza [...] nella *poudre* [...], non resta che un'acqua, *une eau d'Europe*, mortale, dove discendere *pensif, à réculons*».

ossia quell'immatura indolenza, quella propensione a non scegliere, a lasciarsi cadere e sommergere, che tornerà nell'*Après-midi d'un faune* (dove, peraltro, ritroviamo le ninfe) e in Valéry. Per correggere parzialmente questo timbro, Fortini crea una «lacerazione»³⁵ tra il legato centripeto, la saturazione fonica, e lo staccato centrifugo, le fratture gestuali (quasi brechtiane) dei monosillabi e degli *enjambements*. Ciononostante, le sue scelte lessicali e sintattiche rimandano alla poesia europea *fin de siècle* e a quella italiana degli anni Venti-Quaranta, rendendo questa trasposizione un «*elegante testo epigonico paramontaliano*», ai limiti del falso, sul «*tema dell'incertezza, della impotenza e della illusione*» narcisistica. La vera contraddizione, quindi, risiede tra l'esegesi fortiniana di Rimbaud e la selezione proprio di «*questo frammento*», che per di più viene traslato in una «*direzione che meno rimbaudiana non potrebbe essere perché è di certo Valéry, di certo Rilke*»³⁶. Inoltre, in questa versione Fortini giustamente rintraccia il «*liscio manieristico e 'mortale'*» della propria produzione più tarda³⁷, al punto da chiedersi se tale scelta non sia stata dettata anche da quella «*straordinaria rielaborazione dell'alessandrino*», tipica di Rimbaud, che «*proprio nella quinta parte di Mémoire [...] si fa "stupefacente addio a sette secoli" e nello stesso tempo [...] ricostruzione di un altro, moderno, alessandrino*»³⁸.

Se questi versi, in un certo senso, esemplificano (o meglio 'stilizzano') uno dei modi in cui, secondo Fortini, il Simbolismo era stato letto e mediato

³⁵ Ivi, p. 21.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Il riferimento va soprattutto a *Paesaggio con serpente* e, in particolare, al suo riuso straniato del codice bucolico; sulla presenza delle ninfe nei quadri di Poussin, nel *Lycidas* e in alcune varianti di *Nota su Poussin*, cfr. O. Casagrande, «*Qui si sfiora la maniera*». *Verso un'edizione di «Paesaggio con serpente»*, convegno «*Protegete le nostre verità*», Scuola Normale Superiore, Pisa, 10-11 ottobre 2024. In più, nella quinta parte di *Mémoire* si dà un cambio del soggetto lirico che, per certi aspetti (e secondo alcune letture), potrebbe risultare accostabile all'interesse fortiniano per la figura del *falso vecchio*.

³⁸ Ivi, pp. 16-17 (Fortini cita, qui, J. Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Maspero, Paris 1978); cfr. S. Giovine, *Trouver une langue. Forme e stili della traduzione di Rimbaud in Italia*, Padova University Press, Padova 2022, pp. 129-132. Tuttavia, non è nemmeno da escludere l'ipotesi che quelle «*rose divorate*» abbiano qualcosa in comune con la *Poesia delle rose* (in cui troviamo sintagmi quali «*Rose, rose di polvere*», «*rose contuse*», «*esitare*», «*specchi di acque*», «*Affondati*», «*ingorgati*», «*la rosa, si sbrana*», «*sfami a questo pasto di rose [...] stracciate*», «*i liquidi essicca*», «*tumefatte le rose*», «*le cime dei salici*»), del 1962, il cui finale risulterebbe, però, in buona parte antitetico rispetto a quello di *Mémoire*.

in Italia³⁹, una dimostrazione pratica e diretta delle sue convinzioni critiche su Rimbaud si ha, invece, nella sua traduzione «spezzata» e «sincopata» della «sguaiata sublime fanfara» di *Bonne pensée du matin*, pubblicata nel '46 sul «Politenico» come *specimen* della voce di quella «famiglia di isolati e di ribelli» che sostenne la «protesta del sentimento» e della «bestemmia irrazionale contro l'ottimismo» romantico, identificato con l'«idealismo in filosofia» e il «liberalismo in politica»:

La mattina alle quattro, d'estate,
Dura ancora il sonno d'amore
Sotto gli alberi, l'alba svapora
Le feste della serata.

Ma là giù nell'immenso cantiere,
Verso il sole delle Esperidi,
Già scamiciati s'agitano
I carpentieri.

Nel prato deserto, tranquilli,
Preparano sale preziose
Dove la ricca città
Riderà sotto cieli dipinti.

Oh, per questi operai mirabili
Soggetti a un Re di Babilonia, Venere!
Tu lascia un po' gli amanti
Dalle anime in corona.

Regina dei Pastori!
Porta ai lavoratori l'acqua-vita,
Perché le loro forze siano in pace
Nell'attesa del bagno, a mezzogiorno, in mare⁴⁰.

Traduzione poi riedita, con numerose varianti, nel *Ladro di ciliege*:

D'estate, il mattino, alle quattro
dura ancora il sonno d'amore.
Sotto le pergole l'alba svapora
gli odori della serata.

³⁹ Sulla ricezione di Rimbaud in Italia, cfr. Miliucci, *Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano*, cit.; Giovine, *Trouver une langue*, cit.; S. Caristia, *La réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes (1944-1970)*, Classiques Garnier, Paris 2023.

⁴⁰ A. Rimbaud, *Buona ispirazione del mattino*, trad. di F. Fortini, «Il Politecnico», 21, 16 febbraio 1946, p. 3.

Ma laggiù nell'immenso cantiere
verso il sole delle Espèridi
seminudi i carpentieri
di già si agitano.

In quel deserto di muschi apprestano
attenti gli stucchi preziosi
dove opulenta la città
sotto finti cieli rida.

Ah per quegli operai splendidi
servi di un re di Babilonia,
Venere! lasciali un poco, gli amanti
che hanno l'anima in ghirlanda.

O Regina dei Pastori!
Porta ai lavoratori l'acqua-vita
perché le loro forze siano in pace
in attesa del bagno, a mezzogiorno, in mare.

1945-1980⁴¹

È indicativo che Fortini scelga di trasporre in italiano questo componimento, piuttosto che il «tempestoso fiume di immagini» del celebre (e pluri-tradotto) *Bateau ivre* – da lui pur amato e persino mandato a memoria –, scartando parimenti i più fortunati sonetti, quali *Voyelles* e *Ma bohème*. Nel breve commento che accompagnava il testo su rivista, egli definisce questa « lirica » come un « acuto idillio », in cui gli operai « si ingentiliscono » fino a « diventare favolosi », mentre la classica dea Venere, emblema di un'« estrema umanizzazione della Bellezza », si trasforma quasi in una « popolana vivandiera » (accostabile, forse, a certe figure femminili di *Foglio di via*), che porta ai lavoratori l'« eau de vie, acquavite e acqua-vita », simbolo di vivacità e appagamento sensoriale, di una piena e intensa « fisica felicità »⁴². Così,

⁴¹ F. Fortini, *Il ladro di ciliege*, cit., p. 139. Per un confronto stilistico e variantistico, cfr. Giovine, *Trouver une langue*, cit., pp. 106-115, che riscontra un aumento delle fratture ritmiche nella redazione più tarda.

⁴² F. Fortini, [commento], in Rimbaud, *Buona ispirazione del mattino*, cit. Anche nell'articolo del '55 (Id., *I falsificatori di Rimbaud*, cit.) Fortini cita l'*incipit* e l'*explicit* di *Bonne pensée*, come risposta alla seguente domanda retorica: « non è straordinario che questo poeta delle mattine, delle campagne e del mare, abbia cantato il suo "appetito" per le pietre, il carbone fossile, il ferro, queste materie prima della nostra civiltà (o barbarie) fino al 1914? ». Se si tiene presente che quegli sono gli anni in cui escono le varie sillogi che, nel '59, confluiranno in *Poesia ed errore*, non è forse azzardato ipotizzare un legame tra queste considerazioni critiche e alcuni di quei

nel macrotesto del *Ladro di ciliege*, al fallimento del «tentativo individuale» di *Mémoire* si contrappone l'«aspirazione ad un riscatto collettivo»⁴³ di *Bonne pensée*; a quel torbido e tragico sprofondare nella «boue» – cioè nella «melma», sostantivo che Fortini adopera in luogo del più banale 'fango' e del troppo toscaneggiante 'mota', affinché l'«estremo suono della poesia sia un balbettio spento fra puerile e agonico»⁴⁴ – subentra questo «largo verso finale pieno di luce e d'aria»⁴⁵, questo fresco, luminoso e rigenerante «bain dans la mer» degli «Ouvriers charmants».

3. Mallarmé

Nel corso sul Simbolismo tenuto nel 1974-75 all'Università di Siena⁴⁶, Fortini segue molto da vicino la ricostruzione storiografica contenuta ne *L'Idiot de la famille* di Sartre, e in particolare le riflessioni relative all'«échec de l'œuvre»⁴⁷. Mallarmé aveva radicalizzato la posizione di Baudelaire, sostenendo che i grandi poeti sono gli sconfitti, coloro che non si sono costituiti sull'altare del successo (cfr. cap. 3)⁴⁸. Dopo la metà del XIX secolo, però, non sono più sufficienti il maledettismo, lo scacco dell'artista e dell'uomo; occorre mancare persino l'opera, la quale sarà fallita per statuto, allusione a una Bellezza inattuabile, paradossale dialettica del Nulla. Per Mallarmé, quindi, la «meilleure bombe» est «le vers», in quanto permette un'«abolition» di tutto l'universo «par le langage et du langage par lui-même»⁴⁹. Si tratta di un'«impresa» terribile, non limitata al pur influentissimo apparato formale di costruzione dell'ambiguità, di un polisemico discorso ulteriore, bensì mossa da una vera tensione gnoseologica: «mentre in Rimbaud la “rivolta” e la “magia” avevano l'intento di uscire dalla letteratura verso la prassi, Mallarmé intende uscire [...] verso un al di là

componenti, in cui possiamo trovare rievocazioni, vedute e scorci paesaggistici, ma soprattutto dure rappresentazioni della rapida industrializzazione italiana e del lavoro di fabbrica, in concomitanza con le alterne vicende, le albe, i crepuscoli e i 'risorgimenti' della speranza. Ringrazio Gabriele Fichera per i suoi suggerimenti.

⁴³ F. Scotto, *Fortini traduce Baudelaire e Rimbaud*, in «Per voci interposte». *Fortini e la traduzione*, cit., pp. 24-25.

⁴⁴ Fortini, *Le false ninfee*, cit., p. 19.

⁴⁵ Id., [commento], in Rimbaud, *Buona ispirazione del mattino*, cit.

⁴⁶ Fortini, «*Simbolismo europeo e simbolismo italiano nella critica dello scorso trentennio*» (a.a. 1974/75), cit.

⁴⁷ Sartre, *L'idiote de la famille*, cit., pp. 178-201.

⁴⁸ Cfr. ivi, p. 163.

⁴⁹ Ivi, p. 180. Cfr. A. Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé. Étude littéraire*, Gallimard, Paris 1930, p. 358.

della esistenza come comunicazione»⁵⁰. Il fatto che, nel '91, Mallarmé venga definito un «ghiacciaio», un autore «eminente (seppure piuttosto noioso)», non impedisce a Fortini – autore, anche lui, spiccatamente autoriflessivo – di riconoscere che la «questione della legittimità dell'operazione letteraria» costituiva la «spina» che lo ispirava e tormentava, inducendolo a una tendenziale coincidenza di poesia e meta-poesia⁵¹. Nelle lezioni, comunque, si individuava la «mancanza fallimentare del Cigno» nella sua incapacità di proporre una «zona», un mondo «etico-intellettuale dove abbia senso vivere. *La colpa è assenza di coraggio alla profezia*»⁵².

Lo scritto più significativo di Fortini su Mallarmé resta, però, la prefazione allestita per Einaudi nell'87, in cui egli ripercorre le principali traduzioni italiane, analizzandole nei dettagli ma soprattutto interrogandole come sineddochi delle principali fasi e modalità della sua ricezione nella nostra cultura (cfr. cap. 6). La versione che sta introducendo, quella di Marinetti del '16, sarebbe un esperimento rivelatore nella misura in cui si colloca al crocevia tra due linee antitetiche, mescolando l'eredità simbolista con l'«oltranza [...] estremizzante» e violenta di un'area avanguardista «tributaria, semmai, di Rimbaud o di Laforgue e giù sino ad Apollinaire e magari Cendrars, piuttosto che di Mallarmé»⁵³. Mentre nei *Poeti del Novecento* Fortini ipotizzava l'esistenza di una funzione-Laforgue⁵⁴, qui e nelle *Lezioni sulla traduzione* evidenzia la «coesistenza guerreggiata», nella lirica europea della prima metà del Novecento, fra estenuato «gusto» tardo-simbolista e aggressivo stravolgimento espressionista, sovrapponibile al contrasto, al pervasivo «nesso fra “decadentismo” e “rivoluzione”»⁵⁵ (ancora rintracciabile nel suo *Foglio di via*, del 1946). Tale rigetto di ogni sclerotizzazione dicotomica trova conferma in un intervento del '91, in cui Fortini non sovrappone *tout court* l'«oscurità» non parafrasabile al simbolo, né la «difficoltà» all'allegoria⁵⁶. Certo,

⁵⁰ Fortini, *Corsi universitari*, cit., p. 161.

⁵¹ DIS-II, pp. 221-222.

⁵² Id., *Corsi universitari*, cit., pp. 163-164.

⁵³ Id., *Prefazione*, in S. Mallarmé, *Versi e poesie*, trad. di F.T. Marinetti, Einaudi, Torino 1987, p. VIII.

⁵⁴ Essa emergerebbe nel connubio di sarcasmo e angoscia in Gozzano, Palazzeschi, Govoni e Tessa, fino ad alcuni autori lombardi del secondo Novecento (cfr. PN, p. 128).

⁵⁵ Id., *Prefazione*, in Mallarmé, *Versi e poesie*, cit., p. X. Cfr. LT, p. 132.

⁵⁶ Molto indicative, a tal proposito, sono le riserve espresse da Fortini nel proprio carteggio con Luperini (conservato presso l'archivio senese), relative alla ripresa luperiniana di alcune idee di Benjamin al fine di tracciare una linea 'allegorica' della poesia moderna che avrebbe inizio con Baudelaire. Fortini, in particolare, invita il proprio interlocutore a non far coincidere il Simbolismo con il simbolico e a non ridurre Rimbaud e Mallarmé a semplici 'poeti delle sinestesi'.

l'oscurità tende a fuoriuscire dal «linguaggio articolato», puntando asintoticamente al «caos» o al «silenzio di tutte le sapienze ermetiche»; ciononostante, la differenza tra le due modalità di opacizzazione del dettato è di «intenzioni e di grado più che di essenza»⁵⁷. Nella letteratura italiana del primo Novecento, infatti, si registrano contatti e contaminazioni tra autori molto diversi, col paradossale avvicinamento di correnti che «parrebbero del tutto inconciliabili», come «futurismo, espressionismo e tardo simbolismo, fonti delle 'oscurità' di Rebora, per fare il nome di un'opera che tutte le contiene»⁵⁸. Va ricordato, infine, che Fortini interpreta il rinnovato interesse traduttivo per il Simbolismo degli anni Ottanta-Novanta come la spia di una reazione ideologico-politica. Per quanto concerne Mallarmé, spicca la virtuosistica versione postmoderna di Valduga del '91 (cfr. cap. 6), in cui forme metriche chiuse e «un po' irresponsabili» vengono riempite di «liberi arbitri neosurrealistici»; d'altronde, c'è una trafia storica da tenere in considerazione: «fra la presenza di Valéry ai "martedì" di Mallarmé e quella del giovane Éluard intorno a Valéry»⁵⁹ trascorre meno di un quindicennio.

4. Valéry

Una raccolta che «tutti i giovani [...] aspiranti letterati» fiorentini degli anni Trenta-Quaranta «consideravano doveroso studiare e citare era *Charmes* di Valéry». Anche lo studente Franco Lattes, quindi, legge Valéry con trasporto e «intensità; non solo *Le cimetière marin* entrava (e restava) nella memoria»⁶⁰. Per questo nel '45, sull'«Avanti!», gli dedica un articolo che per lunghezza e penetrazione supera di gran lunga la misura del necrologio. A colpirlo è *l'esprit de géométrie* del francese, contrapposto – ma anche sotterraneamente legato – alle sensuali ombre del Decadentismo⁶¹; quel razionalismo cartesiano risulterebbe, però, incrinato da uno scetticismo tutto novecentesco. Alla luce di tale radicale dubbio gnoseologico-epistemologico, la «sola salvezza» rimasta sarebbe una «nuda astratta espressione» che interroghi il proprio stesso mistero, cioè la «cosiddetta poesia "pura", della quale fu il più ascoltato

⁵⁷ Id., *Oscurità e difficoltà*, cit., p. 87.

⁵⁸ Ivi, p. 84.

⁵⁹ DIS-II, p. 225.

⁶⁰ LS, p. 33.

⁶¹ In un corso universitario del 1976-77, Fortini si soffermerà sulla dialettica tra ordine e disordine, «controllo repressivo e ritorno del rimosso» in Valéry (Id., *Corsi universitari*, cit., p. 199).

teorico»⁶², in Europa e in Italia. Tuttavia, sarebbe proprio questa brama di perfezione a segnare l'opera di Valéry come «prodotto storico» di una civiltà ormai al tramonto. Scrivendo sul principale quotidiano socialista, a meno di tre mesi dalla Liberazione, Fortini non poteva che rifuggire da tale prospettiva, invocando al contrario la necessaria compromissione dell'arte con i conflitti della storia: «per questo la moderna poesia [...] si è allontanata dal suo esempio»⁶³. Ancora più esplicito è un appunto del '50, poi inserito in *Un giorno o l'altro*, in cui si narra la reazione, quasi comica ma rivelatrice, della moglie di Fortini (anche lei traduttrice) alla sua lettura ad alta voce di Valéry: «Ruth ne era nauseata. Ha spento la luce e si è tirata le coperte sul naso, gridando che i poeti sono ignobili imbroglioni». Fortini, insomma, assecondando un'impressione probabilmente erronea sul lungo periodo (almeno per quel che concerne il Valéry dei *Cahiers*), ribadisce che quel modello è ormai «incredibilmente» distante e sorpassato. Un altro aneddoto autobiografico, riguardante una dedica apposta sulla copia fortiniana degli *Charmes*, conferma la tendenza a evocare il magistero di Noventa ogniqualvolta si rifiuti il primato dell'arte (cfr. cap. 1): «“A F.F. Fai che i versi più tuoi non sembrino versi rubati”. L'ammonimento, che contiene un rifiuto, forse troppo reciso, della tradizione poetica come “passamano” formale», si attaglierebbe particolarmente bene a Valéry, specialmente per «tutto il Racine»⁶⁴ sotteso alla *Jeune Parque*. Indicativo, infine, è anche uno dei primi testi dell'*Ospite ingrato* (1966), intitolato *Tomba di Valéry*, che parodizza, cioè riprende e ribalta ideologicamente, le metafore ossessive del *Cimetière*: «poeta che non erra | è cranio di creta sotterra | e ti rodono tetre le capre | libro che vento non apre»⁶⁵.

5. Il Simbolismo secondo Fortini

Il primo aspetto da sottolineare, volendo delineare i tratti principali della visione fortiniana del Simbolismo, è che, sebbene proponesse delle mappature abbastanza note, egli metteva in guardia dall'adozione di una prospettiva storiografica banalizzante e monodirezionale. A suo avviso, la linea che va *De Baudelaire au Surréalisme* (per citare un celebre titolo di Marcel Raymond, a cui l'impianto di questo stesso libro in qualche

⁶² Più tardi, invece, Fortini tenderà a ridimensionare tale influenza, limitandola solo ad «alcuni settori dei ceti intellettuali» (*ibidem*).

⁶³ Id., *Morte di Paul Valéry*, «Avanti!», 22 luglio 1945, p. 3.

⁶⁴ UGA, pp. 69-70.

⁶⁵ OI, p. 870.

modo 'risponde')⁶⁶ non solo è una tra le tante esistenti in quel periodo, ma si è spesso intrecciata alle altre, come dimostrato dal caso di Hugo, autore poliedrico quasi sempre ignorato quando si tratta di Simbolismo⁶⁷. Mentre nel '46 e nel '49 Fortini avverte Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire indubbiamente più moderni rispetto a Carducci e Di Giacomo⁶⁸, a partire dagli anni Settanta egli cerca di sfuggire a questo pregiudizio – di cui resterebbe vittima, tra gli altri, Friedrich (cfr. cap. 2) –, che è a suo avviso distorcente in quanto privilegia sempre l'innovazione stilistica rispetto al riuso degli istituti metrici tradizionali (cfr. cap. 1). Nelle proprie ricostruzioni, perciò, ribadisce la complessità del campo letterario e la *Ungleichzeitigkeit*, dimostrando inoltre come fenomeni opposti siano spesso reciprocamente implicati. Il Simbolismo, per esempio, può anche essere interpretato come reazione alla nascita di una produzione di intrattenimento e consumo (i *feuilletons*, i gialli e i polizieschi, il teatro *boulevardier*)⁶⁹: per questo, oltre ad abborrire il patetismo e il Naturalismo, esso prova disgusto per la cronaca⁷⁰.

Andando oltre le semplificazioni scolastiche, Fortini dimostra, poi, come la poetica e la teoria estetica simboliste, che esaltavano l'impersonalità e la disincarnata oggettività – contrapposte al culto romantico della confessione, dei sentimenti e dell'interiorità –, finissero per tradursi, nella prassi concreta, in un'estremizzazione dell'arbitrio individuale, non più limitato ai soli contenuti, bensì esteso a una forma dell'espressione lontanissima dal senso comune: le novità stilistiche, a partire dal verso libero, contribuirebbero perciò al divorzio dal grande pubblico⁷¹. Già nel '58, tuttavia, Fortini aveva intuito come la lirica moderna, pur svincolandosi (sebbene solo parzialmente) dall'ossequio alle regole metriche classiche, cioè da norme sovraperpersonali, dovesse poi rispettare le convenzioni socio-culturali associate negli ultimi secoli a tale genere letterario, tra le quali vanno annoverati gli ampi spazi bianchi intorno ai versi – che segnalano, come «“fuochi di posizione”: “*qui poesia*”»⁷² – oppure i titoli e l'apparato paratestuale.

⁶⁶ M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, Paris 1947 [1933].

⁶⁷ Fortini, *Corsi universitari*, cit., p. 152.

⁶⁸ Cfr. Id., *Commemoriamo un po' Verlaine*, cit., p. 5 («basti pensare che Baudelaire pubblicava i *Fiori del Male* nel 1857 quando Carducci cercava ancora le rime dei sonetti di *Juvenilia*») e SE, p. 1271.

⁶⁹ Cfr. NSI, pp. 279-280.

⁷⁰ Cfr. A.-M. Schmidt, *La letteratura simbolista*, Garzanti, Milano 1956, pp. 46 sgg.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 53.

⁷² SI, pp. 329-330.

Un simile superamento delle antitesi più scontate si riscontra parimenti nella dimostrazione del legame tra astrazione spiritualistica, da un lato, e positivismo, darwinismo biologico e sociale, dall'altro⁷³. Naturalismo e Simbolismo, cioè, sarebbero due facce della stessa medaglia, poiché pretenderebbero di far parlare autonomamente, da sé, le cose, separandole dalle vicende umane⁷⁴. Non per nulla, certo Surrealismo unirà creatività demiurgica e scientificità psicoanalitica, ridimensionando proprio la «storicità come sede dei rapporti [...] sociali»⁷⁵. Alla base di questo rilievo c'è la lezione di Lukács: come notato da Jameson, infatti, la descrizione, a differenza della narrazione, sarebbe «a purely static contemplative way of looking at life and experience», a «sign that some vital relationship [...] to the possibility of action has broken down». Con le osservazioni di Lukács finirebbero, così, per saldarsi quelle di Sartre: «newer kinds of psychological analyses, such as Sartre's of Flaubert, are merely refinements [...] on this basic model. Thus the formal practice of Flaubert is seen as reflecting his detachment from [...] the practical fulfilments of middle-class life»⁷⁶.

E proprio *L'Idiot de la famille* ha grandissimo rilievo nel corso del '74/'75, in quanto «esempio di moderna interpretazione sociologica della dialettica fra autore e società»⁷⁷. D'altronde, la «finalità maggiore» di quelle lezioni universitarie era quella di «indagare le relazioni intercorrenti fra (a) struttura socioeconomica della borghesia nell'Europa del periodo di trapasso all'imperialismo (1870-1900); (b) sovrastruttura ideologica del ceto sociale che recluta e produce gli scrittori di cui si stiamo occupando;

⁷³ VV, p. 81.

⁷⁴ Pure Giacomo Debenedetti, peraltro, parlava di tangenza e osmosi tra Naturalismo e Simbolismo.

⁷⁵ MS1, p. 42.

⁷⁶ F. Jameson, *Marxism and Form. Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton 1974, pp. 200-201 e 203.

⁷⁷ Fortini, *Corsi universitari*, cit., p. 157. *L'Idiot de la famille*, insieme a *Questions de méthode*, sarà utilizzato da Fortini anche nel corso «Alessandro Manzoni nel 1821» (a.a. 1981/82): «dunque, occuparsi di Manzoni nel 1821 equivale a chiedersi chi fosse quell'uomo di trentasei anni, [...] proprietario terriero, famoso uomo di lettere nella Lombardia della Restaurazione; da quale nesso sociale egli provenisse; in quale ambiente intellettuale e morale egli si trovasse ad operare. Ma [...] la meta di questa [...] indagine è un'opera letteraria e cioè qualcosa che per definizione eccede anche la più accurata descrizione e ricostruzione storica [...]. Ma i testi rimanderanno continuamente a quel che testo non è. Ne verrà un movimento doppio ed un doppio legame [...], quello del processo progressivo-regressivo, quale è stato definito da [...] Sartre [...]. Il metodo di [...] Sartre [...] vuole che nello studio dei fatti umani si "regredisca" alle radici o origini sociologiche e psicanalistiche – coniugando insomma Marx e Freud – per poi "progredire" ad una comprensione storica dell'oggetto di studio [...]. Dove Sartre dice Flaubert proviamo a leggere Manzoni» (ivi, pp. 301-302).

e (c) significato globale della "impresa simbolista"»⁷⁸, intersecando gli strumenti del marxismo e della sociologia della letteratura con gli apporti di strutturalismo, psicocritica e semiologia⁷⁹. Fortini, però, aveva iniziato a interrogarsi sui rapporti tra Simbolismo e società europea del secondo Ottocento fin dall'immediato dopoguerra. Nel '45, ad esempio, il rifugio nell'assoluto dell'arte viene interpretato come prodotto della classe alto-borghese, in cerca di fughe e compensazioni, mentre «s'innalzava la pazza torre di Babele degli imperialismi»⁸⁰; similmente, nel '46 la «legenda» dei poeti-*phares*⁸¹ viene letta come mistificante copertura volta a «nobilitare la civiltà della vaporiera, dei grandi mattatoi e delle azioni per l'istmo di Suez»⁸². Nel '49 l'analisi diventa più articolata: «l'idea di catarsi, divenuta soggettiva (sublimazione), ha originato le [...] poetiche dirette contro [...] la contingenza; quella di vendetta sul mondo [...] ha generato la poetica della coscienza infelice, in lotta contro la morale e la pratica; e quella di autosufficienza conclude [...] la nevrosi poetica, nelle coppie orgoglio-abiezione e trionfo-vergogna»⁸³. Alcuni di questi spunti verranno più tardi approfonditi grazie, appunto, alla lettura di Sartre, secondo cui «si l'homme est bourgeois, ces enfants méprisent en eux-mêmes la bourgeoisie comme définition de l'espèce humaine»; la loro aristocratica «affirmation de l'Art comme *seul Absolu*» implica perciò «la condamnation de toute entreprise pratique» e «un impuissant refus du monde entier»⁸⁴. Tali autori, pur aspirando a una poesia che oltrepassi *le hasard* che li ha situati in un certo tempo e in un certo *milieu*, rivelerebbero «leur être de classe par le mouvement même qui prétend les déclasser»⁸⁵.

A questo approccio Fortini affianca, nel corso universitario, la nozione lukacsiana di trionfo del realismo, applicata – con mossa originale – proprio a quel Simbolismo che lo studioso ungherese condannava⁸⁶. Se l'ideologia esplicita di questi autori è spesso figlia dell'ostilità dei «ceti spossessati dalla rivoluzione [...] nei confronti della borghesia trionfante», le loro opere sono

⁷⁸ Ivi, p. 155.

⁷⁹ Tra i critici citati vi sono Agosti, Escarpit, Jakobson, Lévi-Strauss, Luzi, Mauron, Schmidt, oltre ai meno recenti Béguin e Michaud (ma in una lezione si risale fino alla funzione mediatrice di Vittorio Pica).

⁸⁰ Fortini, *Morte di Paul Valéry*, cit.

⁸¹ Cfr. *Les phares* di Baudelaire.

⁸² Fortini, *Commemoriamo un po' Verlaine*, cit., p. 5.

⁸³ SE, p. 1272.

⁸⁴ Sartre, *L'idiote de la famille*, cit., pp. 134-135.

⁸⁵ Ivi, p. 150.

⁸⁶ Il Sartre dell'*Idiot* e Lukács, come si ricorderà, sono decisivi anche per l'esegesi fortiniana di Baudelaire (cfr. cap. 3).

reinterpretabili alla luce dell'«orrore e della distruzione» che quella società stava creando, devastando «interi continenti»⁸⁷ nelle imprese coloniali e predisponendo le basi per i massacri novecenteschi. Pertanto, il «*rifiuto di comunicazione*» di Mallarmé, spinto fino alle soglie del «suicidio della letteratura», vale anche come la «*più alta forma di coscienza letteraria*» della condizione umana nell'era capitalista; il suo «testo-oggetto», fondato sul potere magico del verbo (e sulla sua insufficienza), è la «replica “assurda” [...] alla reificazione» perpetrata dalla rivoluzione industriale. Insomma, di fronte a quegli enormi mutamenti storici, le «minoranze intellettuali più avanzate assumevano coscienza [...] della distruzione di civiltà umana che conseguiva al “progresso” tecnico scientifico»⁸⁸.

A questa situazione, tuttavia, si poteva reagire in modi diversi, anzi opposti, a seconda di come si concepivano le relazioni tra cultura e politica e la questione del mandato sociale: Zola, cioè, è complementare a Mallarmé. Da una parte, c'era chi attribuiva ancora una missione pubblica alla letteratura, declinandone la tradizionale «funzione educatrice» in direzione dei nuovi «valori della democrazia borghese e delle culture nazionali». Dall'altra, invece, c'è chi non confida più nella «*transitività*» delle opere, rifiutando tali investiture in nome di una vocazione «più augusta e ardua, di annunzio e tensione sacerdotale», promuovendo una rivoluzione paradossale, in quanto votata alla segretezza e all'«edificazione interiore»⁸⁹. In altre parole, la tensione verso l'essenza, l'oltranza e la verticalità tipiche della grande lirica moderna sembrano essere inversamente proporzionali alle possibilità concrete di migliorare il mondo (secondo un meccanismo che, seppur diversamente, agisce nello stesso Fortini). Questi autori reagiscono al «luogo» puramente «ornamentale» riservato alla poesia sia separandosi dal corpo sociale come un ordine di monaci, o meglio di anacoreti santi ed esiliati, sia generando «come propria controfigura» il mito dell'artista maledetto, «reietto» o «assassinato»⁹⁰. Se i simbolisti, per il Fortini docente universitario, avevano compiuto un'«impresa tragica e solitaria», i loro eredi, accettando di rivolgersi a una «cerchia di eletti» alto-borghesi, ne avrebbero provocato una «flessione, in senso decadentistico prima e avanguardistico poi»⁹¹.

A più riprese, infatti, Fortini insiste sull'idea che il Decadentismo degradi, volgarizzi e neutralizzi alcuni tratti del Simbolismo più

⁸⁷ Fortini, *Corsi universitari*, cit., p. 170.

⁸⁸ Ivi, p. 171.

⁸⁹ NSI, p. 302.

⁹⁰ Id., *La Poesia*, cit., pp. 211-212; cfr. Sartre, *L'idiot de la famille*, cit., p. 142.

⁹¹ Id., *Corsi universitari*, cit., p. 172.

eroico⁹²: la percezione del demonico (già evidente in uno straordinario personaggio goethiano, la sfuggente e perturbante Mignon del *Wilhelm Meister*) si tramuterebbe nel satanismo; la ricerca dell'oltre verrebbe placata dalla teosofia; l'amoralistica sete di autenticità si trasformerebbe nell'immoralismo (fino al famoso romanzo gidiano del 1902)⁹³. Ci si abbandonerebbe, allora, a una fantasia venata di sadismo ed esotismo (cronologico oltre che geografico), di lusso artificioso e perversa voluttà, di lussuria e corruzione: «ci si atteggiava a puri consumatori. E se (come diceva F. Nietzsche) “chi ama le strofe deve amare anche le catastrofi”; se alla fruizione estetica del mondo si associava il monito [...] della fugacità delle cose, presto si perveniva al compiacimento per la dissoluzione, [...] all'*amor fati*»⁹⁴. Nel Decadentismo verrebbe, così, esasperato un nesso tipico di buona parte della tradizione cristiana, quello di «piacere-colpa-decadenza»⁹⁵. Tale gusto per le civiltà al tramonto (ancora percepibile nel saggio di Spengler del 1918) e per il vizio, per la malattia e la morte, finirebbe per sfociare in quell'irrazionalismo che – associato a una certa interpretazione dell'eroismo nietzschiano e al disprezzo per la democrazia – avrebbe fomentato le più gravi tragedie del XX secolo⁹⁶. In più, i letterati *fin de siècle*, pur manifestando una «snobistica insofferenza»⁹⁷ verso un mondo dominato dal profitto, sarebbero legati alla società che pretendono di «disprezzare» da un vincolo di «solidarietà [...] assai maggiore» di quello che «pur vi è negli estremisti»⁹⁸, nei «jeunes chevaliers du Néant»⁹⁹ simbolisti. Nel 1975-76, pertanto, Fortini arriva a riconoscere che il socialismo era «uno solo dei rami della polemica antiborghese», al punto che altre forme di opposizione, prima etichettate come reazionarie, avrebbero ormai mostrato con più chiarezza la loro (parziale) «irreconciliabilità con l'universo del dominio imperialistico»¹⁰⁰. Il Simbolismo, cioè, aveva una carica di rottura e contestazione molto maggiore rispetto al Decadentismo, che espleterebbe

⁹² Secondo Fortini, tra l'altro, il Manierismo di Tasso lo avrebbe immunizzato (forse non del tutto?) dall'influenza di D'Annunzio e del Decadentismo italiano (Id., *Le rose dell'abisso*, cit., p. 37).

⁹³ Cfr. VV, pp. 59 e 82.

⁹⁴ Ivi, p. 175.

⁹⁵ Ivi, p. 180.

⁹⁶ Cfr. ivi, pp. 180-181.

⁹⁷ Ivi, p. 175.

⁹⁸ Id., *Corsi universitari*, cit., p. 171.

⁹⁹ Sartre, *L'idiote de la famille*, cit., p. 150.

¹⁰⁰ Fortini, *Corsi universitari*, cit., p. 169.

viceversa una «funzione di mistificazione e di mascheratura»¹⁰¹ della grande arte anti-borghese, riducendo Rimbaud a «ribelle satanico» e Mallarmé ad «aristocratico giocoliere», «raffinato mistico» e «prete della letteratura»¹⁰². Mentre i maggiori simbolisti custodivano, pur nella loro ambivalenza, una forza critica radicale, gli autori minori e gli epigoni, proprio a causa della loro inferiore «energia intellettuale e formale», insieme «subiscono» e «divulcano le tendenze ideologiche *apologetiche* della cultura capitalistico-borghese»¹⁰³. Secondo il parere polemico di Fortini, è per queste ragioni – a cui si sommano condizioni socio-economiche molto diverse rispetto a quelle della Francia – che in Italia hanno grande influenza «figure di secondo e magari di terzo rango», quali «Jammes, Vielé-Griffin, Verhaeren, Maeterlinck», mentre Mallarmé viene recepito come «modello supremo» per «spregiatori del volgo» provinciali e «privilegiati»¹⁰⁴.

Nonostante queste distinzioni, Fortini non nega gli elementi comuni che dal Romanticismo (a partire da quello tedesco di Hölderlin e Novalis, senza sottostimare l'apporto della letteratura angloamericana) discendono fino al Surrealismo¹⁰⁵, per quanto con fratture, scarti, e attraverso le specificità dei vari contesti nazionali, oltre che dei singoli autori. Di conseguenza, nel corso senese si affrontano i prodromi del Simbolismo, però riservando loro uno spazio minore rispetto a quello che Luzi dedica ai «prolegomeni» nell'*Idea simbolista*. La differenza più vistosa, comunque, risiede nell'espunzione, da parte di Luzi, del *trait d'union* tra Simbolismo e Surrealismo, come evidenziato dall'esclusione di Lautréamont: la sua «teologia negativa o mitologia distruttiva piega veramente il discorso verso altre direzioni. E fu atto coerente e legittimo dei surrealisti [...] appropriarsene completamente»¹⁰⁶. Per Fortini, viceversa, esiste una linea di continuità che va dalla caduta dell'*ancien régime* all'inizio della temperie postmoderna, passando attraverso la stagione delle Avanguardie (a dispetto delle loro sarcastiche desublimazioni), individuabile nell'attribuzione di «*significati e valori assoluti*» alla poesia, che così diviene «*erede e supplente della metafisica e della religione*»¹⁰⁷. L'arte moderna, cioè, risponderebbe a quelle esigenze e finalità supreme che prima erano

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, p. 161.

¹⁰³ Ivi, p. 170.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 169 e 161.

¹⁰⁵ Cfr. MS1, p. 12.

¹⁰⁶ Luzi, *L'idea simbolista*, cit., p. 125.

¹⁰⁷ Fortini, *La Poesia*, cit., p. 213.

appannaggio del sacro e dell'etica, indagando la dialettica tra transeunte, fenomenico, e trascendenza, verità; è inoltre seria, frontale, tragica, poiché dà voce al fondamentale conflitto tra io e mondo. Ne derivano, a seconda dei casi, il vitalismo, la fusione panica, la rivelazione estatica, oppure l'angosciosa ineffabilità, la disarmonia, la scommessa perduta. Alcuni punti di questo ragionamento erano già presenti, *in nuce*, in uno scritto del '49, in cui Fortini affiancava la condanna marxista dell'irrazionalità e dei «falsi sacerdozi», la stigmatizzazione dell'estetico come oppio dei popoli, al riconoscimento dell'imprescindibilità di quei «giorni di festa» in cui il poeta è fiero di «dare un significato più puro alle parole della tribù» (per citare Mallarmé), quando il suo «cuore credente» si eleva a un'«unità altissima, ai campi eterni», cosicché la sua parola si «dimostra antistoria, [...] monumento, balsamo, mirra». Il combattimento «contro gli dei e gli idoli», perciò, era necessario e doveroso «*come lotta*, non già come vittoria»¹⁰⁸ definitiva. Negli anni successivi, Fortini tornerà su tali questioni, precisando che se ai poeti tocca cercare ansiosamente un senso all'esistenza, ciò avviene perché Dio è morto e la nuova fede nel progresso deve presto scontrarsi con la barbarie che ne deriva¹⁰⁹. Con Mallarmé, tale processo arriverebbe alle estreme conseguenze, ossia alla perfetta coincidenza fra l'assoluto «estetico» e quello «etico-conoscitivo»: per lui, il «Libro» è l'«unica realtà possibile»¹¹⁰ e il testo è una sorta di feticcio salvifico¹¹¹. Un fenomeno di media durata parallelo a quello appena illustrato è, poi, l'apparente divaricazione, e la più sostanziale coincidenza, tra la rivendicazione della «separatezza» e «specificità» della letteratura, dell'autonomia del dominio poetico, e l'estensione totalizzante delle funzioni dell'arte, a cui vengono assegnate «mete» che ne «travalicano»¹¹² i classici limiti. Da un lato, la pronuncia lirica tende a distinguersi nettamente da quella della *non-fiction*, della saggistica, del giornalismo¹¹³; dall'altro, la 'letterarietà', intesa come esaltazione dello stile, tende a investire tutti i generi di scrittura.

¹⁰⁸ SE, pp. 1273-1274.

¹⁰⁹ Cfr. Id., *Una stagione all'inferno*, cit.

¹¹⁰ VV, p. 81.

¹¹¹ Fortini nota come in Montale permanga il fascino per il «potere occulto» dell'oggetto e della parola, del *keepsake* e del nome proprio (Id., *Corsi universitari*, cit., p. 171).

¹¹² NSI, p. 301.

¹¹³ Fortini tuttavia individua nuclei di eloquenza argomentativa e massime gnomiche tanto in Baudelaire quanto in un Proust sottratto all'estetismo; cfr. cap. 3 e G. Fichera, *Andando a capo con Proust. Fortini traduttore della «Fuggitiva»*, in «*Per voci interposte*», cit., pp. 37-48.

All'insegna della duplicità si pone anche la valutazione fortiniana della prospettiva temporale insita nelle opere simboliste. Mentre nel '55 veniva esaltata la capacità di Rimbaud di «guardar oltre» il proprio presente, prefigurando un'«umanità riconciliata con se stessa, ora attiva e creatrice ora serena d'una superiore pigrizia»¹¹⁴, nel '93 – attraverso un tono decisamente meno ossequioso – si evidenzia il carattere ancipite di quello sguardo, rivolto non solo al futuro, ma anche al passato: «l'odioso ragazzo geniale, presuntuoso, disperato (e anche un po' sciocco) [...] guardava “avanti”, trent'anni prima di Freud; e anche “indietro”, [...] a un secolo di Romanticismo»¹¹⁵. Ma già nelle lezioni Fortini aveva sottolineato con maggiore finezza la natura bifronte di questi testi, che esprimono tanto il «sogno nostalgico e regressivo» di un Eden perduto quanto la «proposta di una unità possibile avvenire»¹¹⁶, secondo una contraddittorietà riassumibile nell'endecasillabo del *Notturmo* dannunziano che ho posto a titolo di questo capitolo: «Eco di antichi e di futuri tempi».

Si tocca, così, una questione delicata, ossia l'affinità e il contrasto tra la (frammentaria) teoria estetica fortiniana – che perviene alla celebre ipotesi di un'omologia tra la formalizzazione letteraria e un uso libero, consapevole della vita (cfr. cap. 1) – e l'estetismo tardo-ottocentesco, retto sull'«indistinzione fra l'uomo come totalità» ed una sua «funzione»¹¹⁷ particolare, quella espressiva. A questo proposito, ripartendo dal '45, si può notare come Fortini riscattasse Valéry proprio per la sua capacità di veicolare, nel finale del *Cimetière*, una «speranza [...] miracolosa», una potente esigenza di pienezza esistenziale: «*Il vento si leva, bisogna tentare di vivere!* Cioè, di esistere e di esprimersi, di fare – di “essere” – poesia»¹¹⁸. Nel '49, poi, sostiene che la vera poesia pretende la propria «incarnazione»: di conseguenza, essa non è «volgarmente simbolica», bensì vale come «segno» di una «totalità» allusa «*per speculum*», come

¹¹⁴ Fortini, *I falsificatori di Rimbaud*, cit.

¹¹⁵ Id., *Poesia sì, lavoro no*, cit.

¹¹⁶ Id., *Corsi universitari*, cit., p. 171; cfr. MS1, p. 28.

¹¹⁷ VV, p. 59.

¹¹⁸ Id., *Morte di Paul Valéry*, cit. Sebbene la sua proposta di un bilanciamento tra «letteratura» e «vita» (o tra «realtà» e «sogno») diverga fortemente dalla declinazione fortiniana, è indicativo che Luzi suggelli, nel '59, la propria introduzione a *L'idea simbolista* con la stessa citazione, assurta a motto programmatico: «il verso di Valéry» è «da interpretarsi integrato di tutti i sensi: vivere nella vita, parlare nella lingua [...]. Poiché ciò che non ha avuto questa sanzione dolorosa, e non è passato per [...] il mistero dell'incarnazione» (spesso evocato, non a caso, pure da Fortini), «ci tenta per un astruso ed illusorio gioco della nostra superbia» (Luzi, *L'idea simbolista*, cit., pp. 23-24).

testimonianza dell'attuale «scissione dell'uomo» e dell'«intenzione» di un suo «superamento»¹¹⁹. Infine, nelle conclusioni del corso del '74/'75 Fortini ripropone due gesti tipici del suo approccio ermeneutico maturo, ossia la torsione utopica dei testi esaminati e la loro (adorniana) difesa da una certa schiera di ammiratori abituali: «*le forme più [...] ardue, sofisticate, [...] al limite della non partecipazione, della lirica post-romantica, [...] esaltano una integrità [...] della parola-testo che [...], appunto, simboleggia [...] quella possibile, e dunque doverosa, degli uomini*»¹²⁰. Si tratterà, cioè, di oltrepassare l'afasia dei maggiori simbolisti, per inverarne le istanze più profonde, mutando sé stessi e la società. Nella stessa lezione, tuttavia, Fortini si affrettava a correggere i rimandi ad Adorno¹²¹ – secondo cui la distanza della poesia dalla vita quotidiana varrebbe come denuncia della sua negatività e falsità, come protesta soggettiva contro un mondo disumano – con la decisiva precisazione, espressa in *Verifica dei poteri*, che sono le classi privilegiate a godere, oggi, della bellezza, a consumare nel presente quella immagine di pacificazione avvenire.

Un'ultima svolta coinciderebbe con l'avvento del Postmoderno, a causa dell'espressivismo e del narcisismo di massa e di una sempre più spinta mercificazione dell'estetico. Non sorprende, perciò, che il centenario della morte di Rimbaud del '91 fornisca l'occasione per un ripensamento del valore della poesia, ormai trasformatasi in una pratica diffusissima, all'incrocio tra creatività, evasione e terapia (cfr. capitoli I e 3). In questo nuovo contesto, perfino Rimbaud verrebbe disinnescato e commercializzato:

nelle mani del ventenne che mi sedeva accanto vedevo un esemplare [...] “testo a fronte” di Rimbaud. Cinquant'anni fa, ero io [...]. Quel giovane [...] leggeva il ragazzo di Charleville come le folle si premono a vedere i quadri di Van Gogh. Per motivi sbagliati, per miti putridi [...] che contribuiscono ad addormentarci [...]. Avrei voluto dirgli: «[...] ti ingannano con una vecchia favola, vogliono smerciarti una autoanalisi a buon mercato, e magari incitarti a scrivere versi, se già non lo fai»¹²².

Pur stigmatizzando tali processi, Fortini vi scorge l'ammissione (involontaria) dell'insufficienza della letteratura, nel senso che la presa

¹¹⁹ SE, p. 1276.

¹²⁰ Id., *Corsi universitari*, cit., p. 173.

¹²¹ Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 49. Ma cfr. anche H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967, pp. 79-83.

¹²² F. Fortini, *Da Rimbaud all'eternità*, «L'Espresso», XXXVII, 13-14, 31 marzo-7 aprile 1991, p. 121.

d'atto della sua marginalità e della sua impotenza comporta anche la definitiva liquidazione delle generose illusioni sul potere contestatore dell'arte: il cambiamento del reale, se e quando avverrà, sarà dovuto alla prassi, non certo alla protesta dei versi. Il poeta, allora, diventa (o torna a essere) un artigiano della parola, perdendo tutte quelle funzioni – angosciose, confuse, ma anche magnanime – che lo opprimevano e lo esaltavano da circa duecento anni. È a causa di tale inflazione dell'attività lirica, parallela alla sua perdita (almeno in Occidente) di ogni mordente rivoluzionario, che Fortini ne raccomanda una temporanea sospensione, caldeggiando un silenzio ben diverso da quello degli imitatori di Mallarmé, da quell'«impossibilità di dire», su cui «surnuoterebbe semmai la parola salvata *in extremis dall'abisso*», che invece, a suo avviso, tradirebbe ancora la «religiosità [...] idolatrica di una casta "culturale", organica ai poteri» economico-politici dominanti, anzi «complice della loro crescente capacità di sopraffazione ideologica»¹²³. Si spiega, così, la mossa spiazzante con cui, nel '93, Fortini si congeda dal veggente Rimbaud, preferendogli quel Manzoni che aveva anteposto la salvezza dell'anima e l'utilità collettiva alla letteratura (cfr. cap. 1):

si rilegga la troppo celebrata lettera, che Rimbaud scrisse il 13 maggio 1871 [...]. La certezza del proprio riscatto si sentiva garantita dalla parola poetica. Chi avrebbe avuto [...] l'opaca ma sacrosanta mancanza di carità di chiedergli di andare a uccidere e a morire [...]? Non Nietzsche che con Burckhardt gemeva allora sul crollo della civiltà; ma sì Manzoni, vivo ancora [...]. Chi sa se la fucilazione di quel ragazzo [...] non avrebbe valso più di tutta la ricchezza dei suoi versi. Domanda che mai da giovane mi sarei posta. Addio dunque, Rimbaud¹²⁴.

6. Conclusioni

Come si è visto, l'interpretazione fortiniana del Simbolismo varia a seconda della data, della sede editoriale, del pubblico ideale, delle finalità perseguite, delle sollecitazioni a cui reagisce. I suoi interventi sembrano concentrarsi in due periodi: nel dopoguerra, quando occorreva ripensare l'eredità della cultura borghese, rinnegandone alcuni tratti, giudicati mistificatori e di classe, ma rivendicandone altri; e negli anni del Postmodernismo, quando la lirica sembra spogliarsi, almeno in parte, delle proprie grandiose ambizioni politiche, metafisiche, soteriologiche. Gli articoli degli anni Quaranta-Cinquanta sono, quindi, segnati dall'urgenza

¹²³ Id., *La Poesia*, cit., pp. 215-216.

¹²⁴ Id., *Poesia sì, lavoro no*, cit.

di una dura battaglia culturale, sebbene si abbandonino talvolta a un ammirato lirismo. Quelli degli anni Ottanta-Novanta, viceversa, si concedono una provocatoria e idiosincratca libertà senile che sa, però, anche inoltrarsi in ricostruzioni più approfondite e specialistiche; quando il tono si inasprisce, ciò avviene perché in realtà Fortini sta polemizzando contro il Surrealismo di massa (cfr. cap. 5), la perdita di senso storico, il tramonto delle mete condivise. Da alcune voci enciclopediche di fine anni Sessanta e dalle lezioni del 1974-75, invece, traspare un giudizio più positivo ed equanime sul Simbolismo, riconducibile certo agli intenti pedagogici, ma anche al fatto che il riflusso nel privato e il Postmodernismo non si era ancora imposti. Risulta evidente una iniziale predilezione per Rimbaud (antologizzato nel *Movimento surrealista* tra i «precursori»¹²⁵, proprio con una delle *Lettres du Voyant*), che significativamente rimane l'unico di questi autori tradotto da Fortini (anche se va segnalata un'interessante *Traduzione immaginaria da Mallarmé*)¹²⁶. Mentre Verlaine viene sempre relegato in una posizione secondaria, nella maturità si dà una parziale rivalutazione di Mallarmé¹²⁷: confrontarsi con la sua poetica, d'altronde, significa rispondere ai grandi interrogativi della lirica moderna, su cui è costruito il presente volume.

Se si volesse trovare un *fil rouge*, una coerenza di lunga durata, lo si potrebbe rintracciare in un atteggiamento ambivalente, anzi propriamente dialettico, che non sfocia (quasi) mai in una condanna univoca, totale, definitiva. Grazie alla formazione fiorentina, all'attività poetica in proprio,

¹²⁵ MS1, pp. 54-56.

¹²⁶ OI, p. 1066. Sulle 'traduzioni immaginarie' come «riscritture (decostruttive) di autorialità», vd. Fantappiè, *Franco Fortini e la poesia europea*, cit., pp. 129-143.

¹²⁷ Cfr. DIS-I, p. 181 (24 dicembre 1977): «Mallarmé è privato? Majakovskij è pubblico? Ne dubito»; e Id., *Il ladro di ciliege*, cit., p. VII: «a poco a poco Mallarmé [...] rivelava una possibilità di lettura storica e politica». Secondo la testimonianza di Giacomo Magrini (che ringrazio), Fortini amava in particolare la prosa *Conflit* (pubblicata prima sulla «Revue Blanche», poi raccolta in *Divagations*), in cui Mallarmé mette a confronto l'attività del poeta («peut-être moi, aussi, je travaille»; «il me rapproche, selon que je me fis, de prolétaires») con quella – percepita dall'io attraverso la topica «situazione della finestra» – degli «ouvriers de chemin de fer», dei «terrassiers» e «puisatiers», dei «travailleurs» che faticano nel «leur chantier». Inoltre, nel 1977, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet – due registi, com'è noto, cari a Fortini – avevano realizzato il film *Toute révolution est un coup de dés* (il cui titolo proverrebbe, per di più, da Michelet, su cui cfr. cap. 5), in cui alcuni attori recitano *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé davanti al *Mur des Fédérés* del Père-Lachaise, dove i versagliesi fucilarono centoquarantasette comunardi alla fine della *Semaine sanglante*, nel maggio del 1871. L'apprezzamento fortiniano per questa operazione è confermato dalla corrispondenza inedita, conservata nell'archivio di Siena.

a uno sguardo precocemente internazionale e ad ampie letture critiche, poste tra umanesimo socialista e Avanguardie, Fortini non si allinea né al disinteresse crociano né all'ostilità marxista, che raggruppava sotto la generica categoria di Decadentismo autori molto diversi¹²⁸, disapprovandone la morbosa raffinatezza e l'individualismo¹²⁹. A suo avviso, tra le varie ragioni storico-ideologiche per cui non si è avuta una corretta «comprensione» di quella «prima forma di avanguardia» ci sarebbe proprio la tendenziale coincidenza tra socialismo e razionalismo¹³⁰; ciononostante, egli ribadirà per tutta la vita la validità di alcune delle riserve lukacsiane contenute nella *Distruzione della ragione*.

In questi scritti, poi, risaltano tanto la sua acutezza analitica, la sua sensibilità a cambi di velocità, scarti e conflitti insiti nella struttura metrico-retorica e linguistica dei testi, quanto la considerevole ampiezza culturale del suo sguardo comparatistico, del suo approccio attento a fenomeni di ricezione e fortuna critica, mediazione, traduzione, ripresa intertestuale. A causa di questo orientamento metodologico e di un'oggettiva importanza storiografica, oltre che per un innegabile coinvolgimento autobiografico, Fortini insiste in particolare sulle diverse declinazioni dell'eredità simbolista nella Firenze della propria giovinezza e nella letteratura

¹²⁸ Cfr. Luzi, *Le scintille del «Tempo»*, cit., p. 76, secondo cui Mallarmé, «nonostante il vigore straordinario della bibliografia esegetica», era «tanto incompreso da passare nella sommaria storiografia dei professori per un 'decadente'». In questa stessa pagina, peraltro, Luzi sostiene che «il presunto poeta della torre d'avorio aveva in cima ai suoi pensieri addirittura la 'foule'».

¹²⁹ Quanto alla diffusione della categoria di Simbolismo in Italia, cfr. D. Valeri, *Il simbolismo francese. Da Nerval a de Régnier*, Liviana, Padova 1954; Luzi, *L'idea simbolista*, cit.; M. Bonfantini, L. Erba, *Antologia della letteratura francese*, vol. 3, *Il naturalismo e il simbolismo. Il Novecento*, Fabbri, Milano 1969; G. Bernardelli, *Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1978. Sul Decadentismo, vd. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, La cultura, Milano-Roma 1930 (tradotto in inglese col titolo *The Romantic Agony*); W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, Sansoni, Firenze 1936; A. Leone De Castris, *Il decadentismo pascoliano e la poetica del reale*, Cressati, Bari 1957; Id., *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Adriatica, Bari 1958; C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1960; *Il decadentismo*, a cura di A. Seroni, Palumbo, Palermo 1964; E. Gioanola, *Il decadentismo*, Studium, Roma 1972; A. Leone De Castris, *Il decadentismo italiano. Svevo Pirandello D'Annunzio*, De Donato, Bari 1974.

¹³⁰ Fortini, *Corsi universitari*, cit., p. 169. Secondo Fortini, il «neo idealismo», il pragmatismo e il «vitalismo irrazionalistico» sarebbero, dunque, rimasti «estranei, anzi antagonisti» (*ibidem*) alla causa politica socialista. In più, gli studiosi marxisti di inizio Novecento avrebbero ritenuto di poter inverare, attraverso la rivoluzione, i grandi ideali borghesi di integrità e *Humanität*, poiché non avevano esperito tutta la violenza a cui il «processo di distruzione capitalistica dell'individuo e della società» sarebbe arrivato nei decenni successivi (*ivi*, p. 170).

italiana del secondo Novecento; anche il suo rapporto con gli ermetici, d'altronde, non è fatto di solo rifiuto¹³¹, ma è sotteraneamente dialettico. Senza dubbio, egli avversa recisamente il culto dell'ispirazione, nonché la celebrazione dell'artista come invasato o «indemoniato»¹³²; eppure, la dirompente forza di Rimbaud lo costringe a riconoscere il «*dépaysement* verbale» che fonda e «sostiene» la lirica, ad «accettare l'estraneità»¹³³ dei versi che lui stesso scrive: almeno in poesia, anche per il super-egotico e *engagé* Fortini, «*Je est un autre*»¹³⁴.

Per concludere, vorrei giusto accennare a una questione in parte implicita nella costruzione di questo stesso saggio, in parte meritevole di ulteriori sviluppi, cioè al ruolo e al peso della letteratura francese nel complesso dell'opera e del pensiero di Fortini. Il francese, anzitutto, è la prima lingua straniera che apprende, e rimarrà sempre quella da lui meglio padroneggiata. Da adolescente e studente universitario, le «letture dei francesi erano una conversazione quotidiana»¹³⁵, ma anche in seguito egli presta una costante attenzione alla cultura d'oltralpe¹³⁶, antologizzando e studiando il Surrealismo, intrattenendo rapporti e scambi epistolari con intellettuali del calibro di Sartre, Goldmann e Barthes, insegnando, traducendo autori quali Weil, Éluard, Proust, Queneau¹³⁷. Certo, è vero – come suggeriscono alcuni studi di impostazione bourdieusiana – che Fortini deve la particolarità del suo posizionamento nel campo letterario, la riconoscibilità della sua pronuncia e l'importanza del suo profilo in buona parte alla sua mediazione di una certa cultura tedesca, da Goethe a Kafka, dalla scuola di Francoforte a Enzensberger; al punto che, come

¹³¹ Fortini ha ricordato che l'«oscurità» degli Ermetici» lo respingeva per il «timbro sacerdotale ed estetizzante», mentre la «difficoltà» di Montale» gli appariva maggiormente «segnata da caratteri definiti di ceto»: in quegli anni, egli non amava né i «principi delle tenebre», né i «pochi eletti con aspirazioni alto-borghesi» (Id., *Oscurità e difficoltà*, cit., p. 88).

¹³² Cfr. Id., *I poeti, la città, interventi poetici nella città* (1981), in F. Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008, p. 203: «quando io avevo venti, trent'anni dicevo: "non vorrò mai scrivere un bel verso sul nero" [...]. È il nero psichico, cioè il non sapere, l'essere indemoniato [...]. La poesia moderna è piena di poeti così, a cominciare da Dino Campana [...]. Preferisco fabbricare degli oggetti di stagno e di ottone, invece che di oro e di argento, ma costruirli intenzionalmente».

¹³³ LS, p. 32.

¹³⁴ UGA, p. 421.

¹³⁵ LS, p. 32.

¹³⁶ Con una lieve flessione, a suo dire, riguardo la produzione risalente agli ultimi decenni della sua vita (ivi, p. 71).

¹³⁷ Per un elenco più esaustivo, cfr. le nn. 7-8 della *Premessa*.

poeta, lo si potrebbe addirittura definire il ‘Brecht d’Italia’¹³⁸. Tuttavia, credo sia giusto non assecondare del tutto la postura che lo stesso autore assume, la costruzione da lui promossa negli anni della maturità (per esempio, attraverso l’allestimento del *Ladro di ciliege*)¹³⁹, riconoscendo invece quanto egli inevitabilmente condivideva con la propria generazione, con i letterati italiani propri coetanei, o meglio misurando su quel terreno comune le peculiarità delle sue interpretazioni. L’identità europea di Fortini, insomma, appare (quasi) perfettamente bipartita, anzi perennemente contesa – come un’operosa città sulle sponde del Reno, coinvolta in interminabili ‘questioni di frontiera’ – tra Francia e Germania, continuamente arricchita dall’incontro/scontro tra quelle due grandi culture (a cui nel suo caso, fuor di metafora, si aggiunge ovviamente la triangolazione con l’Italia).

¹³⁸ Cfr. R. Bonavita, *Traduire pour créer une nouvelle position: la trajectoire de Franco Fortini d’Éluard à Brecht*, in *La circulation internationale des littératures*, a cura di J. Meizoz, « Études de lettres », 1-2, 2006, pp. 277-291. Cfr. Fantappiè, *Franco Fortini e la poesia europea*, cit., pp. 14-15.

¹³⁹ Cfr. E. Donzelli, *Sotto il “quaderno di traduzioni” di Fortini. Progetti, esitazioni, esiti di una forma libro*, in «*Per voci interposte*», cit., pp. 27-35, nonché le ricerche dottorali condotte da N. Proserpi presso l’Università di Losanna. Per quanto riguarda le traduzioni in volume, c’è una sostanziale parità tra testi in tedesco e testi in francese; nelle traduzioni sparse, invece, mi sembra sia il francese a prevalere (cfr. il recentissimo F. Fortini, *Traduzioni disperse e inedite*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2024). Nel *Ladro* si contano 8 autori, 29 testi e 97 pagine per il tedesco; 9 autori, 21 testi e 79 pagine per il francese.

Trasformare le Erinni in Eumenidi: il Surrealismo

1. La ricezione del Surrealismo in Italia nel secondo dopoguerra

Il Surrealismo, negli anni della propria nascita e affermazione, fu poco noto in Italia, principalmente a causa delle politiche culturali del regime fascista, ma anche per una certa diffidenza dell'idealismo crociano e del tradizionalismo accademico¹. Uno dei pochi canali di conoscenza e importazione è rappresentato dal ristretto gruppo degli ermetici fiorentini, attivo tra anni Trenta e Quaranta, di cui si è ampiamente discusso nel precedente capitolo. Anzi, secondo una calzante definizione di Solmi, l'Ermetismo stesso sarebbe il Surrealismo di una letteratura che non aveva mai dimenticato Petrarca. Di conseguenza, inizialmente esso penetra in Italia attraverso il filtro e la «domesticazione»² di una cultura che Fortini definirà «di destra»³: in altre parole, esso viene impoverito e drasticamente privato della propria dimensione politica. Emblematico, in tal senso, risulta il saggio *Bilancio del Surrealismo*⁴, pubblicato dal

¹ Cfr. L. Fontanella, *Il surrealismo italiano: ricerche e letture*, Bulzoni, Roma 1983; F. Fé, *Il surrealismo e la critica*, Marsilio, Venezia 1980.

² MS1, p. 5.

³ MS2, p. 11.

⁴ C. Bo, *Bilancio del surrealismo*, Cedam, Padova 1944.

cattolico Carlo Bo nel 1946, da cui emerge un ritratto molto parziale di tale fenomeno, ridotto a uno stato dell'anima, a una ricerca pura e infinita compiuta in un'interiorità incantata piuttosto che in un perturbante Inconscio freudiano. Insomma, il Surrealismo di Bo è spirituale e orfico, non molto distante dal programma enunciato in *Letteratura come vita*: sovrapposizione di poesia ed esistenza, preminenza del sogno sulla realtà, esaltazione della libertà intesa come ricettività passiva del Verbo e dell'ispirazione. L'impegno concreto nel mondo, tentato dai francesi, è stigmatizzato come scadimento momentaneo, come una parentesi di traviamiento passeggero rispetto alle intenzioni iniziali, ravvisate nell'espressione della «forma assoluta»⁵ dell'umanità. Di conseguenza, la prima operazione compiuta da Fortini, attraverso articoli, traduzioni e interviste, è quella di non espungere la *vis* desublimante e dinamitarda del Surrealismo, anzi di sottolinearne la spinta a travalicare i confini dell'estetico e a dirigersi verso l'extraletterario⁶. Nel 1946, per esempio, egli auspica anche per l'Italia una ventata di «*sconsacrazione linguistica*»⁷ e di distruzione palinogenetica; similmente, nel *Movimento surrealista*, evidenza (fin dal titolo) l'aspetto collettivo e organizzato del gruppo d'Oltralpe, attribuendo uno spazio preponderante a manifesti, proclami e polemiche⁸.

La data di pubblicazione dell'imprescindibile monografia-antologia appena menzionata è il 1959, e non si tratta di una coincidenza fortuita. Gli eventi del '56, infatti, suscitano in Fortini un rinnovato interesse nei riguardi del Surrealismo: pur non risparmiando i suoi esponenti dal proprio lucido spirito critico, dichiara apertamente la propria ammirazione per il loro precoce antistalinismo. Anzi, Fortini loda esplicitamente quelle coraggiose denunce dei Processi di Mosca e la stigmatizzazione del culto

⁵ Id., *Bilancio*, cit., p. 112.

⁶ Cfr. F. Fortini, *Il mondo e le arti: Éluard, la poesia non è sacra*, «Il Politecnico», 29, 1 maggio 1946, p. 38 (intervista a P. Éluard). Al riguardo, cfr. A. Borghesi, *Genealogia di un saggista. Berardinelli tra i maestri*, «Italianistica», 39, 2, 2010, pp. 143 e 146, che ci informa di come Berardinelli abbia preso i primi contatti con Fortini durante la stesura della propria tesi di laurea (il cui relatore sarebbe dovuto essere Debenedetti, che però muore nel gennaio '67), la quale «verteva sull'influenza del surrealismo in Italia»: non per nulla, nel suo «Castoro» del '73 (prima monografia interamente dedicata a Fortini), Berardinelli ritaglierà dagli «interventi» del periodo del «Politecnico» alcuni «precisi assunti a cui egli stesso è rimasto tenacemente fedele sino ad oggi». Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

⁷ F. Fortini, *Perché il surrealismo?*, «La lettura», II, 8, 14 marzo 1946, p. 12.

⁸ Per le differenze rispetto al coevo *L'idea simbolista* di Luzi, cfr. B. Sica, *Luzi e Fortini tra simbolismo e surrealismo*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di G. Quiriconi, Bulzoni, Roma 2011, pp. 113-131.

della personalità, sottoscrivendo le critiche alla burocratizzazione dello stato sovietico e ai dettami del realismo socialista. Nel 1959, inoltre, il Surrealismo merita particolare attenzione in quanto sarebbe «riuscito a formulare un tipo di rapporto organico diverso da quello della semplice subordinazione disciplinare (o dal fiancheggiamento, proprio dei cosiddetti “compagni di strada”»)»⁹. In altri termini, sebbene non ne avalli le inclinazioni anarchiche e trozkiste, Fortini individua nella purezza di quell’utopismo alieno da ogni compromesso, in quell’afflato libertario e antirepressivo, una feconda «spina nella carne», ovvero una «insopprimibile componente della rivoluzione socialista»¹⁰. Il «carattere esemplare»¹¹ di tale esperienza, anche se solo parzialmente condivisibile, starebbe proprio nel rifiuto della distinzione tra tattica e strategia, tra politica e morale. È per questo che, ancora nel 1959, «alcuni dei valori tipici della rivolta surrealista – la contestazione mediante l’*humour*, la rivendicazione dell’eros, la lotta contro l’etica familiare, contro lo stato ed i miti ufficiali – non hanno perduta *nessuna* delle loro ragioni»¹².

Un secondo fattore di valorizzazione del Surrealismo – in seguito ai primi, glaciali, ‘dieci inverni’ della Guerra Fredda – è rintracciabile nell’istanza di emancipazione individuale e nella sua spiccata sensibilità ai ‘limiti oscuri’ dell’essere umano¹³. Si tratta dell’intero universo della costruzione del sé – dal bisogno di trascendenza fino alle pulsioni abissali – e della sfera degli affetti, dei sentimenti e dei desideri, oltre che di tutta quell’area, inquietante e tenebrosa, che comprende paura e malattia, follia, decadimento biologico e morte. Tutto ciò – occorre rammentarlo – era completamente ignorato o, meglio, rimosso dal «razionalismo assai poco dialettico»¹⁴ del marxismo ufficiale. Di conseguenza (e nonostante la sua stretta vicinanza a Lukács, già messa a fuoco nei precedenti capitoli), Fortini biasima fin da subito quegli «stomaci hegeliani»¹⁵ che digerivano con troppa facilità il negativo dell’esistenza e della storia; egli si allontana, così, dall’ottimismo cinico e interessato di quanti, a sinistra, promettevano l’avvento del paradiso terrestre in un avvenire perennemente rimandato. Il suo studio sul Surrealismo, allora, fornisce al socialismo italiano

⁹ MSI, p. 28.

¹⁰ Ivi, p. 45.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Va segnalato che nel 1947, sulla rivista «Omnibus» e sotto lo pseudonimo di Minko, Fortini tiene regolarmente una rubrica intitolata «Sesso e carattere», incentrata su temi quali la pornografia, il sadismo fotografico, l’onanismo e il tradimento.

¹⁴ Id., *Éluard, la poesia non è sacra*, cit.

¹⁵ DIS-I, p. 28.

un possibile anticorpo sia contro lo scientismo positivistico del PCI e dell'URSS, sia contro le frettolose condanne della letteratura 'decadente' e 'irrazionalistica', pronunciate in nome di un progressismo produttivista uguale e contrario a quello dell'Occidente capitalistico. In questo modo, il Surrealismo si unisce idealmente agli stimoli provenienti dalle scienze umane nella richiesta di ampliamento di un'antropologia marxista fino allora troppo limitata e cieca.

2. Gli errori dell'Avanguardia

A dispetto di quanto detto finora, però, la cifra riassuntiva della posizione fortiniana sul Surrealismo è nel segno della distanza e della differenziazione. Non per nulla, l'introduzione al volume di traduzioni del '55 si apre così: «la poetica di Éluard non è la nostra. [...] i motivi della presente antologia [...] sono anche di liberazione da quella poetica»¹⁶. Similmente, nel '77, egli rilascia quest'altra perentoria e programmatica dichiarazione: «superare definitivamente il Surrealismo e il suo errore antropologico; l'avanguardia e il suo errore morale; l'utopia e il suo errore pseudo religioso: questi sono i compiti che troppo si è tardato ad adempiere»¹⁷.

Vediamo, allora, nel dettaglio quali sono le critiche che Fortini muove alle Avanguardie storiche e, segnatamente, al Surrealismo. Nel *Secondo Manifesto*, Breton affermava: «tutto conduce a credere che esista un certo punto dello spirito dal quale la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti contraddittoriamente»¹⁸. Ed ecco la chiosa fortiniana:

si tratta di un 'point de l'esprit' di cui molte sapienze avevano parlato prima di Breton. Per Breton esso è un dato che si tratta di determinare e di sperimentare, non qualcosa che non è ancora. Di qui l'esigenza di immediatezza: in un doppio senso, come assenza di mediazione psicologica e logica fra i contrari e come assenza di mediazione cronologica o storica [...]. Occorre forse appena ricordare che la magistrale critica delle avanguardie proprio a partire dal concetto di immediatezza e da quello

¹⁶ Id., *Introduzione*, in P. Éluard, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, traduzione di F. Fortini, Mondadori, Milano 1970 (ma già 1955 e 1966), p. 39. Cfr. A. Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, Pacini Fazzi, Lucca 1992, e F. Miliucci, *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini*, «Ticontre», IX, 2018, pp. 425-448.

¹⁷ MS2, p. 26.

¹⁸ MS1, p. 98.

di mediazione compiuta a suo tempo da Lukács continua a sembrarmi più valida della apologia della negazione avanguardistica sviluppata da T. W. Adorno¹⁹.

Fortini, perciò, nega l'identità tra poesia e rivoluzione e problematizza la sovrapposizione tra l'insegnamento di Marx – «*transformer le monde*» – e la formula di Rimbaud – «*changer la vie*»²⁰. L'errore surrealista starebbe nell'encomio incondizionato dell'autenticità, dell'impazienza e della giovinezza; il suo limite nella difficoltà ad articolare la delicata, ma indispensabile, dialettica tra tempi lunghi e tempi brevi, tra fine ultimo e tappe intermedie (con le relative istituzioni). In questo modo, la meta grandiosa di un rinnovamento completo «se ne sta all'orizzonte come una vera e propria "cattiva infinità" e si fa complice dell'immobilismo»²¹: chi vuole preservare la purezza incontaminata della propria coscienza pecca, difatti, di spiritualismo, dal momento che si astiene dall'umiltà di una serie sempre fallibile di incarnazioni. Riprendendo Sartre, Fortini etichetta tale postura come «quietismo e rivolta», poiché la «negazione che si vuole totale è incapace di intervenire nella realtà, che si svolge [...] negli intervalli della rivolta»²². Il Surrealismo, insomma, cadrebbe sotto l'accusa di «rivoluzionarismo verbale, da intellettuali piccolo-borghesi»²³; anzi, esso potrebbe tranquillamente essere rubricato come un mero «paragrafo» della storia dell'«Anarchia»²⁴. Chi si arresta all'antitesi, infatti, rimane immobilizzato in un'astensione radicale che implica – e *contrario* – una schiavitù o, addirittura, una «inconfessata complicità»²⁵ rispetto al vecchio mondo. Per questo, a differenza dei surrealisti, Fortini focalizza la propria attenzione soprattutto sul terzo momento della dialettica, cioè sull'*Aufhebung*, sulla distruzione della distruzione. In più, egli sottolinea come, nella *praxis* effettiva, il «conflitto fra Capitalismo e Socialismo non si presenterà mai come quello fra il bene e il male sul campo

¹⁹ Id., *Conferenza inedita sul Surrealismo tenuta a Friburgo nel 1971*, AFF, scatola XVIII "prose 1970-1988", cart. 65, pp. 5-6.

²⁰ Cfr. J.-P. Sartre, *Situations II*, cit., p. 220: «Breton écrit une fois: "Transformer le monde, a dit Marx. Changer la vie, a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un". Cela suffirait à dénoncer l'intellectuel bourgeois. Car il s'agit de savoir quel changement précède l'autre».

²¹ VP, p. 161.

²² MS1, p. 39. Cfr. J.-P. Sartre, *Situations II*, cit., p. 221: «il y a un quietisme surréaliste. Quietisme et violence permanente: deux aspects complémentaires d'une même position».

²³ Ivi, p. 25.

²⁴ VP, p. 100.

²⁵ MS1, p. 40.

di Armagheddon»²⁶: in altri termini, non si dà mai «la Negazione», ossia la lotta fondamentale di un'epoca, ma sempre solo «una negazione»²⁷, ossia uno scontro (almeno a prima vista) secondario, inevitabilmente calato nello scorrere del tempo e nella contingenza.

In aggiunta, col proprio «scacco», il Surrealismo avrebbe «dimostrato l'impossibilità e contraddittorietà di ogni liberazione dell'individuo che non sia una liberazione storica e dunque collettiva»²⁸. Il sogno di un flusso vitalistico, di una «poesia ininterrotta»²⁹, svela così il proprio volto di anticipazione mistificatrice e, insieme, di regressione elegiaca (cfr. cap. 4). Non per nulla, Fortini rintraccia in Apollinaire un'ossimorica «nostalgia del futuro»³⁰, mentre Éluard viene definito come il «rivoluzionario della Resistenza» che «vuole in verità solo la restaurazione, in un perpetuo avvenire, della propria e altrui giovinezza, della freschezza e libertà che crede di aver avuto e di poter riottenere per tutti»³¹. Parallelamente, sul piano gnoseologico, Fortini intende mantenere quella tensione fra soggetto e oggetto che le Avanguardie, invece, risolvevano assolutizzando ora uno ora l'altro polo: nella loro ottica, difatti, il «magma verbale» e l'«onda vitale» si giustappongono senza soluzione di continuità al frequente «richiamo alla scienza e alla tecnologia»³² (inizialmente la psicoanalisi, successivamente la cibernetica e la teoria dell'informazione).

Per quanto concerne il dominio della riflessione estetica, poi, Fortini denuncia il paradosso insito nella postulazione della «morte dell'arte» in quanto forma espressiva-comunicativa³³: a prescindere da quali siano le intenzioni autoriali, difatti, ogni opera è «lavoro concreto», oggetto; quindi – nel senso hegeliano della parola – alienazione»³⁴. Malgrado l'aspirazione all'indistinzione tipica dei surrealisti, una poesia o un quadro hanno comunque un grado di compiutezza e conclusione, una «natura di enormi morfemi», che ne fanno sempre degli «artifici "caricati a valori"»³⁵. Detto con un motto, *factum infectum fieri non potest*; la vita non si lascia duplicare.

²⁶ VP 100.

²⁷ Ivi, p. 99.

²⁸ MS1, p. 44.

²⁹ P. Éluard, *Poesia ininterrotta*, introduzione e traduzione di F. Fortini, Einaudi, Torino 1976 (ma la prima edizione risale al 1947).

³⁰ VV, pp. 75-76.

³¹ Id., *Nota per la ristampa*, in Éluard, *Poesie*, cit., p. 36.

³² VV, pp. 94-95.

³³ Ivi, p. 95.

³⁴ MS2, p. 8.

³⁵ VP, p. 95.

Lukács ha ragione: [...] nel tentativo di passare dalla «rappresentazione della vita» alla vita medesima, il Surrealismo è naturalistica imitazione della natura [...]. Quella bellezza consisteva appunto nella «imitazione», [...] e dunque nella minima, ma decisiva e ancora “artistica”, distanza e differenza dall’originale³⁶.

Per quanto riguarda il piano politico, infine, nella sua dettagliata ricostruzione del *Congresso degli scrittori per la difesa della cultura*, tenutosi a Parigi nel 1935, Fortini si smarca sia dalla proposta surrealista, uscita sconfitta, sia dalla linea vincente dei Fronti Popolari, ossia dall’*engagement* antifascista obbediente ai dettami edificanti e umanistici della III Internazionale. L’unica opzione valida – per quanto vada rettificato il settarismo implicito nelle prefigurazioni di stampo ‘weimariano’ – è identificata nella posizione di Brecht, Nizan e Musil, nella misura in cui essi operano una netta distinzione tra ricerca artistica e discussione sui rapporti di proprietà, invitando a combattere i nazisti più con le armi che con le penne stilografiche.

3. La società dello spettacolo e il «Surrealismo di massa»

Come è noto, alle Avanguardie storiche della prima metà del secolo si ispirano numerosi movimenti sorti nel secondo dopoguerra. In particolare, la Neoavanguardia italiana – manifestatasi tra anni Cinquanta e anni Sessanta³⁷ – viene rimproverata da Fortini proprio per la riproposizione dei medesimi errori del Surrealismo, aggravati dal tempo trascorso e del fallimento dei predecessori. Ci sono, però, anche alcuni elementi di novità che accrescono lo scetticismo dell’intellettuale fiorentino. Anzitutto, egli ripudia l’assioma per cui l’arte dovrebbe «riflettere nella struttura dei propri linguaggi la realtà quale altri strumenti di conoscenza [...] ci descriverebbero come irrazionale» e «disgregata»³⁸. Contro la mimesi della *palus putredinis*, ci ricorda – parafrasando Benjamin – che la «descrizione della confusione è qualcosa di diverso da una descrizione confusa»³⁹. Inoltre, la differenza tra il Gruppo 63 e i predecessori primonovecenteschi starebbe nell’accettazione pacificata

³⁶ MS2, pp. 9-10.

³⁷ È, forse, opportuno richiamare brevemente alcune date: *Laborintus* di Sanguineti e «il Verri» diretto da Anceschi sono del 1956, mentre l’antologia *I Novissimi* di Giuliani è del 1961 e il «Gruppo 63» si forma a Palermo, appunto, nell’ottobre del 1963.

³⁸ VV, p. 98.

³⁹ *Ibidem*.

dell'istituzione letteraria e nel nichilismo citazionistico: «la dimensione “tragica” dell'avanguardia (il suo aspetto catastrofico-agonico) ha perduto [...] rilevanza a favore del momento “ironico” (parodia, scherno, dissacrazione)»⁴⁰. Mentre le Avanguardie storiche esigevano il proprio «superamento nella prassi sovversiva e rivoluzionaria»⁴¹, le avanguardie più recenti avrebbero ormai rinunciato alle ricadute pratiche della propria oltranza creativa, accettando di essere segregate nella riserva indiana dell'arte. Detto più brutalmente, «*le nuove non sono avanguardie*. Sono [...] letterati che s'arrangiano come possono»⁴².

Da ciò discende che, contrariamente a quanto ipotizzato da Blanchot, Barthes ed Eco, per Fortini la vera 'opera aperta' non è quella polisemica e incompiuta, disponibile alla pluralità delle interpretazioni e invitante alla cooperazione ermeneutica del lettore, bensì quella che pretende il proprio deperimento in quanto effigie e la propria 'traduzione' in pratica sociale, in trasformazione politica (cfr. capitoli 1 e 6). È per questo che egli confuta recisamente le teorie sull'impegno nell'arte formulate in seno alla Neoavanguardia. Sanguineti, nel 1965, partiva dalla premessa che l'«esperienza delle parole condiziona (precede) quella delle cose», nonché dalla «ferma consapevolezza» che «ogni struttura di linguaggio è una “visione del mondo”», per caldeggiare una «letteratura della crudeltà»⁴³ che non fosse al «servizio della rivoluzione», bensì che fosse essa stessa «la rivoluzione», attuata «sopra il terreno delle parole»⁴⁴. A questa convinzione di contribuire alla «causa della rivoluzione mondiale dinamitando [...] i linguaggi», Fortini ribatte che «non occorre essere grandi teorici per rendersi conto che si trattava di qualcosa di peggio di una stupidaggine: era una procedura di inganno e di autoinganno»⁴⁵. Anzi, egli bolla tali sperimentazioni come un «semplice assestamento dell'arte all'epoca della tecnica»⁴⁶, ovvero come un processo di «industrializzazione» su scala europea delle «forme che erano state elaborate [...] tra il 1895 e il 1935»⁴⁷. Tutta l'operazione, lungi dal provocare la crisi del sistema neocapitalistico, si risolverebbe nell'«introduzione di nuove macchine»⁴⁸.

⁴⁰ VP, p. 81.

⁴¹ Ivi, p. 82.

⁴² Ivi, p. 84.

⁴³ E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1970 [1965], p. 133.

⁴⁴ Ivi, pp. 134-135.

⁴⁵ UDI, p. 340.

⁴⁶ VP, p. 83.

⁴⁷ UDI, p. 339.

⁴⁸ VP, p. 84.

stilistiche destinate a un «mercato-museo»⁴⁹ a pagamento, ossia in un rinnovamento delle patrie lettere che risponde benissimo alle esigenze dei grandi editori, in cerca di clamori e di rumorose diatribe. In ultima istanza, tale aggiornamento dello strumentario linguistico-retorico non sarebbe altro che l'equivalente, in campo culturale, delle riforme di struttura che i nuovi governi di Centro-Sinistra stavano varando in quegli anni: in entrambi i casi, infatti, saremmo di fronte al definitivo perfezionamento di una modernizzazione tecnologica che in Italia – a differenza di altri paesi occidentali – non si era ancora compiuta in modo completo e omogeneo⁵⁰.

Su questo sfondo va collocata la ristampa del *Movimento surrealista*, la cui data di pubblicazione (1977) si carica di un valore emblematico e periodizzante. La prima edizione, occorre rammentarlo, si era posta come uno dei principali obiettivi l'esposizione dell'interminabile «serie di interrogativi» sorti lungo il XX secolo «circa le relazioni fra “cultura” e “politica”»⁵¹. Se traguardate dall'altezza degli anni Settanta, tuttavia, le diverse e contrapposte «facce della cultura politicizzata» di quarantacinquant'anni prima finiscono per somigliarsi tra loro, a causa dell'enorme

⁴⁹ Ivi, p. 87.

⁵⁰ Cfr. D. Balicco, *Fortini, la mutazione e il surrealismo di massa*, in *Per Romano Lupérini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 467-487. Al di là di quanto sopra esposto, sarebbe banalizzante ridurre l'articolato rapporto di Fortini con la Neoavanguardia – fatto di attente letture, di una (relativa) apertura dialogica e di (almeno parziali) apprezzamenti, oltre che di riserve, come suggerito anche dall'epistolario inedito – a un rigetto superficiale e generico, a una condanna indiscriminata (su tali questioni, nonché sulla vicinanza delle stigmatizzazioni fortiniane a quelle di Zanzotto e Giudici, cfr. C. Portesine, *Esplosioni telecomandate. Fortini e la Neoavanguardia*, convegno «Protegete le nostre verità», Scuola Normale Superiore, Pisa, 10-11 ottobre 2024). Fortini, infatti, riconosce che «un tritacarne | è utile, bello perfino; per pochi minuti però» (Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 819); per questo, non ama *Laborintus*, ma loda le successive e 'crepuscolari' raccolte sanguinetiane. La sua predilizione per i testi creativi di questi autori, piuttosto che per i loro manifesti teorici, è dimostrato dall'ultimo capitolo dei *Poeti del Novecento*, intitolato *Le avanguardie e il presente*, in cui vengono attribuiti spazio, rilievo e intelligenza critica a Sanguineti, Pagliarani (verso cui Fortini ha sempre mostrato grande interesse) e Porta, oltre che a Rosselli e, in un paragrafo distinto, a Zanzotto, di cui si misurano somiglianze e differenze rispetto alla «nuova avanguardia». D'altronde, Fortini stesso – sebbene in modi molto diversi e con un coinvolgimento decisamente minore rispetto allo Zanzotto degli anni Sessanta – ha fatto i conti con le sollecitazioni neoavanguardiste, in particolare nella *Poesia delle rose* e in alcuni componimenti di *Questo muro*. Infine, a ulteriore prova della sua curiosità intellettuale, si può ricordare come egli non abbia affatto ostacolato, anzi abbia personalmente aiutato il giovane Cesare Viviani – appartenente, certo, a un'altra generazione – a esordire con *L'ostrabismo cara*, mettendolo in contatto (non a caso) con Feltrinelli.

⁵¹ MSI, p. 21.

«salto qualitativo compiuto dalle comunicazioni di massa»⁵² e della proletarizzazione del terziario. Di conseguenza, «qualsiasi considerazione sul Surrealismo non può ignorare la mutazione avvenuta nel corso del ventennio 1956-1976»⁵³. Fortini, quindi, afferma retrospettivamente che la propria prefazione del '59

partiva dalla erronea persuasione che il Surrealismo fosse un episodio culturale definitivamente concluso [...]. Ma oggi parlare di Surrealismo equivale a parlare di un'area ideologico-culturale vastissima, che coincide di fatto con i fondamentali miti di salvazione della società contemporanea. *E sono questi che [...] debbono essere negati, conservati e superati teoreticamente e praticamente*⁵⁴.

Riprendendo alcune tesi elaborate già nel 1958 in seno all'*Internazionale situazionista*, Fortini ritiene, dunque, che il Surrealismo abbia trionfato mezzo secolo dopo la sua nascita; tale vittoria, però, coinciderebbe con il suo sostanziale dissolvimento: «amputato della sua utopia e speranza maggiore», esso verrebbe ora degradato a privata «*religio inferior*»⁵⁵. Le pratiche che esso promuoveva come potenti mezzi di liberazione (droga, eros, abolizione della personalità e delle categorie spazio-temporali) sarebbero state gradualmente trasformate in subdoli «strumenti di schiavitù»⁵⁶: il mondo contemporaneo, infatti, è descrivibile come un sistema in cui a una *ratio* produttivistica, scientifica ed efficiente, si affiancano lo sregolamento dei sensi e i miserabili miracoli di un Surrealismo di massa⁵⁷. Gli individui delle società occidentali sarebbero diventati, per così dire, «confuciani» di giorno e «taoisti»⁵⁸ di notte; eppure, tra queste istanze antinomiche non si dà conflitto, bensì simmetria e reciproca giustificazione. Una volta evaporato il Super-Ego, infatti, anche l'Inconscio perde il proprio potere eversivo: ogni liberazione affrettata

⁵² Id., *Conferenza inedita*, cit., p. 7.

⁵³ MS2, p. 10.

⁵⁴ Ivi, p. 12.

⁵⁵ Ivi, p. 26.

⁵⁶ MS2, p. 7.

⁵⁷ Cfr. H. Marcuse, *An Essay on Liberation*, Beacon, Boston 1969 (nella biblioteca di Fortini è presente la traduzione italiana di L. Lamberti, subito uscita presso Einaudi).

⁵⁸ Fortini, *I poeti, la città*, cit., p. 213; l'espressione (in cui talvolta 'taoisti' è sostituito da 'buddisti') era spesso adoperata a proposito dei Cinesi. Cfr. anche D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic books, New York 1978, p. XXV: «the consequence of this contradiction [...] is that a corporation finds its people being straight by day and swingers by night».

delle pulsioni del soggetto, ogni abbandono all'automatismo psichico, ogni sovrapposizione ingenua tra fantasia e realtà si tramutano immediatamente in narcisismo e risarcimento estetico. Le proposte degli anni Venti e Trenta – appannaggio di un'élite di artisti rivoluzionari – coinciderebbero ormai con un comportamento talmente comune da essere definibile come una paradossale «Avanguardia di tutti».

Ma quale sarebbe la trafila storica che avrebbe prodotto questa deprecabile volgarizzazione del Surrealismo? Secondo Fortini, essa avrebbe inizio con l'emigrazione negli Stati Uniti di alcuni esponenti del movimento già sensibilmente inclini alla commercializzazione della propria arte, quali Dalí e Cocteau. Una volta sbarcato in America – e quindi giunto a contatto con la grafica, il design e col settore dell'*entertainment* – il Surrealismo avrebbe disseminato e annacquato alcuni dei propri principi fondativi, trasferendoli prima alla cultura *beat* californiana, poi alla musica pop e, infine, ai movimenti del Maggio Sessantotto. Nel pieno degli anni Sessanta, infatti, anche l'Europa – ormai allontanata dalle macerie del '45, dalla fase più acuta della Guerra Fredda e dall'«austerità della ricostruzione»⁵⁹ – sarebbe stata finalmente pronta ad abbracciare *in toto* l'«etica dei consumi e dello spreco»⁶⁰. Il nuovo Surrealismo, pertanto, avrebbe impregnato di sé soprattutto la televisione e la pubblicità, al fine di plasmare un'umanità passiva e spettatrice, una massa spoliticizzata e monadica, in preda non tanto a una grigia omologazione, quanto ai sussulti fetali di un onirismo da sonnambuli: i desideri indotti dal sistema, difatti, sono perfettamente compatibili con quelli che la società dello spettacolo⁶¹ e del godimento è in grado di soddisfare.

Il Surrealismo, allora, non sarebbe solo l'ultimo episodio di una «rotazione dei possibili», bensì rappresenterebbe «il veicolo» che ha trasportato l'Avanguardia «al di là dei suoi caratteri originari»⁶²; la sua rilevanza, quindi, consiste nell'aver posto un sigillo definitivo a un'intera fase storica. Significativamente – scrivendo nel 1989 e ripensando alla propria introduzione del 1977 – Fortini rintraccia nel trionfo del Postmodernismo la fine irreversibile della sperimentazione avanguardistica, ormai ridotta a contaminazione ludica e puro divertimento. Riprendendo le tesi di Jameson, sostiene che è stata appunto l'epoca postmoderna a concludere il «processo secolare della Modernità come permanente innovazione» (cfr.

⁵⁹ MS2, p. 14.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari 1968 [1967].

⁶² MS2, pp. 24-25.

capitoli 1 e 6)⁶³. A causa della globalizzazione del mercato e della diffusione di un edonismo estetizzante, avrebbe così termine la «grandiosa illusione postromantica che alle forme dell'arte e del discorso letterario affidò funzioni di supplenza della religione, dell'etica e anche della politica» (cfr. cap. 4)⁶⁴. Lo stridente e lacerato allegorismo delle Avanguardie naufraga insieme al nobile contegno dell'umanesimo socialista: queste due eredità, infatti, ormai non sarebbero altro che utensili arrugginiti e accatastati in un manieristico supermarket formale privo di spessore diacronico. In un campo di possibilità dove tutte le soluzioni sono indifferenti e contemporaneamente disponibili, ogni scelta diventa irrilevante e tutte le alternative finiscono per equivalersi.

Ovviamente, lo stato di cose qui descritto è l'esito della sconfitta dei movimenti antisistemici degli anni Sessanta e Settanta. Eppure, proprio l'introduzione alla ristampa del *Movimento surrealista* rivela il rapporto ambivalente, di attrazione e distanza, che Fortini aveva instaurato con quei giovani che dipingevano sui muri della Sorbona gli slogan conati, in origine, dai loro nonni avanguardisti, primo fra tutti il celeberrimo «l'immaginazione al potere». Fin da subito, infatti, l'intellettuale fiorentino denuncia i pericoli insiti nel culto della spontaneità e nella mistica dell'azione professati dal Sessantotto e, ancor più marcatamente, dal Settantasette. Se contro le 'lingue di legno' del PCI egli proclamava la propria esigenza di democrazia diretta e di felicità nel presente, agli studenti, viceversa, predica la necessità di (ri)fondare e rispettare alcuni vincoli, di creare e riconoscere dei criteri di autorità, di autolimitarsi volontariamente in vista di un fine da raggiungere (cfr. cap. 1). Contro la retorica del suicidio intellettuale, egli distingue perciò tra ruolo e funzione, definendo quest'ultima come capacità di stabilire gerarchie e assiologie, di elaborare una scala di precedenze e un sistema di valori. Di conseguenza, durante le occupazioni del '77, Fortini guarda con timore all'americanizzazione del dissenso, ossia a quel gusto per lo sberleffo e la provocazione che è sicuro indizio di «dipendenza filiale»⁶⁵. Risulta significativo, a questo proposito, un graffiante epigramma dell'*Ospite ingrato*: «O voi, quasi gli stessi! | O sempre troppo figli! || Passate oltre voi stessi – o finirà | la tragedia in sbadigli»⁶⁶. Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca un articolo apparso sul «manifesto» proprio in quei mesi:

⁶³ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990, p. 84; cfr. F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 (ma alcune sezioni erano già uscite come articoli, per esempio nel 1984 sulla «New Left Review»).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ VP, p. 101.

⁶⁶ OI, p. 1088 (intitolato *Le "occupazioni" del Settantasette*).

la più recente opposizione, area autonoma [...] sa che l'organizzazione è una trappola [...]. Non vuole farsi identificare in un programma, un comitato, una sede. Vuole coincidere col "movimento": come se la vita fosse l'informe. È il suo tributo alle tragiche coglionerie delle avanguardie. È il sogno dell'illimitata adolescenza che torna a riproporsi; come nel 1968 e con i medesimi pessimi maestri, i surrealisti che non volevano diventare adulti e sono soltanto invecchiati⁶⁷.

4. Fortini e la cultura francese degli anni Cinquanta-Sessanta: un dibattito esemplare

L'ultimo punto affrontato in questo capitolo consiste nell'approfondimento del serrato corpo a corpo che Fortini ingaggia a proposito della *Sorcière* con Bataille e Barthes: la sua prefazione⁶⁸ del 1976, difatti, dialoga a distanza con un capitolo di *La littérature et le mal* (1957)⁶⁹ e con un'introduzione alla medesima opera di Michelet vergata da Barthes nel 1959⁷⁰. Questo episodio, per quanto circoscritto, riveste una certa importanza per due ragioni principali. Anzitutto, permette di rintracciare il nucleo fondamentale della posizione fortiniana sul Surrealismo, fornendo un'ideale conclusione alle riflessioni precedenti. In secondo luogo, questo complesso «conflitto delle interpretazioni», ricollegandosi all'analisi sulla «mutazione antropologica» appena ripercorsa, serve a esplicitare quale sia il rapporto che lega Fortini agli intellettuali d'Olttralpe e a delineare con maggiore chiarezza quale ruolo egli abbia rivestito nell'ambito delle relazioni tra cultura italiana e cultura francese nel secondo Novecento.

Ripartiamo, allora, dal Surrealismo, in cui sarebbero, per Fortini, esistite due tendenze antitetiche eppure complementari, che si potrebbero definire di Magia Bianca e di Magia Nera. Sintomatico, a questo proposito,

⁶⁷ DIS-I, p. 168.

⁶⁸ Cfr. J. Michelet, *La strega*, Rizzoli, Milano 1977. L'introduzione di Fortini è confluita in QF, pp. 271-280, col nuovo titolo di *Michelet, la negazione e il rito* (1976). Cfr. anche F. Fortini, *Michelet o un amore in attesa*, introduzione a J. Michelet, *L'amore*, Rizzoli, Milano 1987; Id., *Michelet, che profeta*, «L'Espresso», XXXVIII, 23, 7 giugno 1992, pp. 94-95 (recensione a J. Michelet, *Introduzione alla storia universale*, Edizioni dell'Elefante, Milano 1990, prefato da G. Magrini); Id., *Il mare delle tenebre*, «il manifesto», 30 giugno 1992, p. 18 (recensione a J. Michelet, *Il mare*, Il melangolo, Genova 1992; poi in DIS-II, pp. 249-250).

⁶⁹ G. Bataille, *La letteratura e il male*, Rizzoli, Milano 1973 (il traduttore, tra l'altro, è Andrea Zanzotto).

⁷⁰ R. Barthes, *Introduzione*, in J. Michelet, *La strega*, Einaudi, Torino 1971.

è lo scontro tra Breton e Bataille⁷¹. Breton – che pure «esalta Sade come un grande liberatore etico, non diversamente da Éluard», che anche lui «conosce» le «verità nere» della poesia – «identifica la vita erotica ad un *bonheur*, o felicità, non privo di echi dell'amor cortese; la sua proposta è [...] di rapimento entusiastico»⁷²: in una parola, Breton ed Éluard sono «due appassionati cavalieri del Bene»⁷³. Se si guarda più attentamente, però, ci si avvede che tale dicotomia tra Magia Bianca e Magia Nera attraversa e fende intimamente ogni esponente del Surrealismo. Da una parte ci sono l'amore – concepito come condivisione, comunione e gloria dei sensi –, l'innografia dell'amicizia e della fraternità, la candida ebbrezza della ribellione, la natura e il calore solare, i toni dell'azzurro e del rosa. Dall'altra, ci sono l'insegnamento di Lautréamont, i suicidi di Vaché, Rigaut e Crevel, la fascinazione del dissolvimento, lo scatenamento degli istinti più turpi, le tetre vertigini del sadismo e della crudeltà (intesa, quest'ultima, nell'accezione formulata da Antonin Artaud). Per quanto prediliga chiaramente il primo filone, ossia quello luminoso e gioioso, Fortini ribadisce spesso che i momenti più alti della poesia surrealista sono raggiunti quando ci vengono dati «simultaneamente il sì e il no, non solo il sommo ma anche l'imo dell'onda»⁷⁴. In caso contrario, si corre il rischio di scadere in una truculenza sanguinaria da Grand Guignol, in una pornografia che emana un «nauseante odore di snobismo e di Gestapo»⁷⁵, oppure di scivolare nella retorica parentetica dei «*lendemains qui chantent*»⁷⁶, in un eroismo ottimistico e celebrativo non troppo distante da quello staliniano.

Nel '77, però, Fortini nota che, dal secondo dopoguerra in poi, la fortuna di Bataille è estremamente cresciuta; la spiegazione risiede nel fatto che essa coincide con un «mutamento profondo nelle prospettive politiche», cioè con l'abbandono di quel «rapporto di solidarietà civile»⁷⁷ che dalla Resistenza era passato all'umanesimo esistenzialista di Sartre e di Merleau-Ponty. Gli scrittori e i pensatori in voga in Francia tra gli anni Cinquanta e Sessanta – Fortini fa i nomi di Klossowski, Gracq, Duras e Foucault – avrebbero quindi in comune

⁷¹ Cfr. G. Bataille, *La «vieille taupe» et le préfixe sur dans les mots 'surhomme' et 'surréaliste'*, «Tel quel», 34, 1968, pp. 5-17.

⁷² MS2, p. 17.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Id., *Introduzione*, in Éluard, *Poesie*, cit., p. 76.

⁷⁵ MS1, p. 38.

⁷⁶ Ivi, p. 43.

⁷⁷ MS2, p. 17.

proprio l'attenzione o la passione per la «bassezza» e «l'infamia», nel senso che Bataille ha conferito a tale area [...] nella sua teorizzazione dell'erotismo come trasgressione e della letteratura come funzione del Male. È con *questa* eredità surrealista [...] che oggi abbiamo a che fare quotidianamente [...]. Nella carenza di essere, nella vocazione a distruggere e a morire [...] è oggi tendenza corrente a identificare quella che Hegel ebbe a chiamare «l'immane potenza del negativo». E la «rivoluzione» sociale è affidata [...] a queste forze⁷⁸.

È in tale contesto di ripensamento del Surrealismo che si inserisce la prefazione fortiniana alla *Sorcière*, il cui intento è precisamente quello di contrastare la diffusione in Italia della corrente ideologico-culturale appena descritta. È lo stesso critico ad ammettere le proprie finalità: «mi avvedo di star discutendo piuttosto con Bataille e con Barthes che con Michelet. Ho qualche buona ragione per farlo»⁷⁹. Nonostante la sua avversione a ogni apologia del Male, Fortini non ignora affatto quale sia il valore racchiuso nelle sofferenze dei «dannati della terra», la potente ansia di riscatto che scaturisce anche dalla più profonda delle disperazioni. Il nodo centrale della questione, tuttavia, è costituito dal fatto che il dominio della tolleranza repressiva, l'avvento della società dei consumi e la proliferazione dell'industria culturale hanno invertito il senso della violazione della legge: «quanto resta dei fasti d'inferno ha ormai una tristezza da zoo»⁸⁰; «un completo da messa nera puoi comprarlo per corrispondenza»⁸¹. In altri termini, al giorno d'oggi «non è facile fare il male»⁸², proprio perché il mercato ha amputato e banalizzato l'energia della perversione: se «non assumono vera dimensione politica», pure i gesti più scandalosi e anticonformisti si convertono inevitabilmente nella semplice ripetizione di un comportamento di nicchia, di un codice gergale, nella mera «riproduzione di una specie da manuale»⁸³. Persino le «pratiche sadomasochiste» più dure e autodistruttive, ormai, sono ridotte al rango di inoffensivo «prodotto della sottocultura»⁸⁴. Anzi, questa versione del Surrealismo, opponendo un'antropologia nichilista, estremista e nietzschianamente «signorile», alla faticosa *Bildung* propria

⁷⁸ Ivi, p. 18.

⁷⁹ QF, p. 277.

⁸⁰ Ivi, p. 279.

⁸¹ Ivi, p. 280.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

del militante comunista, si rivelerebbe «perfetta per convertire il conflitto politico, sempre potenziale, in innocua [...] trasgressione individuale»⁸⁵.

È opportuno, a questo punto, affrontare più da vicino i testi in questione, partendo dal saggio di Bataille, dove Michelet viene interpretato come «uno degli autori che hanno parlato più umanamente del *Male*»⁸⁶. Secondo Bataille, lo storico ottocentesco, all'epoca delle sue ricerche sulla stregoneria, era come «smarrito», tanto da indagare «a caso, guidato da una curiosità “malsana”»⁸⁷, condotto verso la «vertigine del *Male*» da un'«angoscia evidente» e da una «passione fosca»⁸⁸. Non per nulla, il critico rammenta che la prima edizione della *Sorcière* – uscita nel 1862, sotto il Secondo Impero – subì la censura e il sequestro; in più, qualche anno più tardi, sarebbe stato lo stesso editore, Albert Lacroix, a pubblicare nientemeno che *Les chants de Maldoror* di Lautréamont. Bataille, inoltre, sottolinea la fortissima intensità che, nel saggio di Michelet, si sprigiona dalla descrizione della messa nera, intesa come parodia macabra, irresponsabile e smisurata, del rito pubblico e della religione ufficiale. Il maleficio, al contrario del sacrificio, avrebbe carattere privato e rappresenterebbe l'ultima parola dell'«uomo mitico»⁸⁹ scomparso sui roghi della Controriforma. In più, nella conformazione del sabba, risulterebbe determinante la componente fascinosa e seduttiva esercitata dalla strega in quanto incarnazione dell'eterno femminile. Secondo Bataille, dunque, la «debolezza dell'argomentazione di Michelet [...] sta nell'aver fatto della strega l'ancella del *Bene*, per volerla salvare dall'obbrobrio. Egli ha voluto legittimarla con una utilità che essa avrebbe avuto, mentre la parte autentica delle sue opere la situa fuori di questa utilità»⁹⁰.

Estremamente denso e ricco di spunti è anche lo scritto di Roland Barthes. La tesi centrale del suo discorso consiste nell'elogio della combinazione di Storia e Romanzo, identificabile – oltre che nella sfilata delle figure che popolano la pagina micheletiana (la Donna, Satana, il Prete, il Medico) – nel fatto che la strega viene sia dotata di un corpo, di una specifica fisicità, sia collocata in un luogo preciso, in uno scenario costituito da oggetti e paesaggi ben individuati. In altri termini, la ricchezza e l'attualità di Michelet starebbero nella «fondazione di una

⁸⁵ Balicco, *Fortini, la mutazione*, cit., p. 478.

⁸⁶ Bataille, *La letteratura e il male*, cit., p. 59.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Ivi, p. 70.

⁸⁹ Ivi, p. 67.

⁹⁰ Ivi, p. 68.

scienza generale dell'uomo»⁹¹, nell'invenzione di una coinvolgente e modernissima «mitologia»⁹², capace di correggere la meccanica causalità dei fattori storici con una spiegazione psicologica che tenga in debita considerazione l'originalità e la libertà creativa insite in ogni fenomeno antropologico. Più che una trattazione logicamente consequenziale, quella micheletiana sarebbe dunque una «leggenda», che per mezzo del «continuum della narrazione» – cioè attraverso la semplice successione dell'esposizione nell'ordine dell'intreccio – perverrebbe alla scoperta di una «nuova» e diversa «razionalità»⁹³. In opposizione a una cultura – quella ottocentesca – divisa fra il «dogma» della Chiesa e il «fatto brutto» del Positivismo, Michelet avrebbe optato per una terza via, quella del mito:

la sua soggettività [...] non era altro che la prima forma di quella esigenza di totalità, di quella verità degli accostamenti, [...] che oggi caratterizzano il metodo delle nostre scienze umane [...]. Appunto perché è stato uno storico screditato (nel senso scienziato del termine) Michelet ha potuto essere nello stesso tempo un sociologo, un etnologo, uno psicoanalista⁹⁴.

Consequentemente, Barthes connette il metodo di Michelet a quello di Mauss e di Lévi-Strauss: la strega diventa, così, una funzione personificata, una casella prevista all'interno di una struttura prodotta dalla società nel suo complesso. Piuttosto che enfatizzare la solitudine della Strega come eroina romanticamente emarginata dal resto della popolazione, come alterità inassimilabile e ribelle, Michelet avrebbe invece indovinato che gli «uomini ripudiano la Strega» solo «perché la riconoscono, perché proiettano in lei una parte di se stessi»⁹⁵. Se, nel Medioevo, il villaggio controllava le proprie laceranti contraddizioni grazie alla strega, nella «nostra società attuale, ciò che meglio si potrebbe ricollegare a questo ruolo [...] sarebbe forse la figura mitica dell'intellettuale, di quello che è stato definito il traditore»⁹⁶. Come ultima annotazione, Barthes pone l'accento sull'ambiguità dei rapporti che legano Michelet alla *Sorcière*, arrivando a ipotizzare l'esistenza di una relazione propriamente erotica tra l'autore e la propria creatura. Lo storico, in particolare, sarebbe stato attratto non tanto dalla nudità femminile, quanto dalla fragilità e dalla piccolezza di un corpo che «permette all'uomo di rapire e di proteggere

⁹¹ Barthes, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

⁹² Ivi, p. VII.

⁹³ Ivi, p. XIV.

⁹⁴ Ivi, p. XVII.

⁹⁵ Ivi, p. XVI.

⁹⁶ *Ibidem* (il riferimento va ovviamente al dibattito sulla *trahison des clercs*).

a un tempo, di possedere e di rispettare»⁹⁷, secondo i meccanismi di un desiderio alimentato dalla propria stessa sublimazione. In più, Michelet sarebbe stato turbato anche dal sangue mestruale e dal legame occulto che accorda quel ciclo, intimo e biologico, al ritmo cosmico della natura.

La strategia con cui Fortini risponde ai colleghi francesi si regge su due operazioni opposte e solidali, molto frequenti nel suo *corpus* critico (e latamente benjaminiane): un'attenta storicizzazione e una bruciante attualizzazione. Per quanto riguarda la prima, Fortini enumera i tratti peculiari, e anche i limiti, che fanno di Michelet un uomo del suo secolo, con elementi che lo accomunano a Victor Hugo, Charles Baudelaire e Jules Verne. Il cuore dell'introduzione firmata dal critico fiorentino, però, è costituito dai rilievi polemici mossi all'impostazione degli esegeti d'Oltralpe: «la questione sorpassa il libro. Diventa un tema del presente [...]. Che cosa vuol dire leggere *La Strega* come un'opera di letteratura? Quale è il prezzo di una simile riduzione o promozione?»⁹⁸. All'«esigenza di totalità» espressa da Barthes, Fortini replica rammentando la necessità di determinare la dominante e i confini di ogni campitura riassuntiva, di precisare sempre i «termini sociopolitici» di ogni sintesi saggistica; in caso contrario, ci si ridurrebbe a delle «aggregazioni prive di "senso"»⁹⁹, a un edonistico e geniale «sogno di consumatore [...] garantito dalla tenuta del franco francese sulle borse occidentali»¹⁰⁰. Alla rivendicazione di una «magistratura» culturale ricoperta tanto da Michelet quanto dallo scienziato sociale contemporaneo – la cui investitura imporrebbe di descrivere «anche e soprattutto le funzioni aberranti»¹⁰¹ della collettività – Fortini contrappone la coscienza dell'irreversibile declino di ogni mandato intellettuale pubblicamente riconosciuto; di fronte a questa situazione, «noi abbiamo [...] il diritto-dovere di chiederci, da filistei, se quanto Michelet ci dice ha "fondatezza" storica, perché solo così possiamo misurare la qualità della sua invenzione mitica, e intenderla correttamente»¹⁰². Fortini, quindi, asserisce senza mezzi termini che la tesi centrale della *Sorcière* appare «priva di fondamento documentario»¹⁰³, dal momento che non ci sono fonti né testimonianze che attestino inequivocabilmente l'esistenza del sabba e la connessione di tale cerimonia

⁹⁷ Ivi, p. XIII.

⁹⁸ QF, p. 271.

⁹⁹ Ivi, p. 274.

¹⁰⁰ Ivi, p. 275.

¹⁰¹ Barthes, *Introduzione*, cit., p. XVII.

¹⁰² QF, p. 275.

¹⁰³ Ivi, p. 276.

con la lotta di classe. In più, contro la negromanzia demonologica, contro la «mitologia del biologico» e della «corruzione»¹⁰⁴ esaltate da Bataille, Fortini schiera le pagine di Ernesto De Martino¹⁰⁵. L'etnologo napoletano, infatti, aveva accuratamente illustrato la «degradazione storica»¹⁰⁶ subita dalla magia in seguito all'affermarsi della concezione classico-cristiana di individuo, ripercorrendone l'involuzione fino alle tarde propaggini dell'occultismo e dello spiritismo otto-novecenteschi. Se l'oltrepassamento della concezione borghese dell'io è il fine anche del Comunismo, la sua disgregazione odierna – ottenuta attraverso le suddette pratiche teosofiche ed esoteriche, oppure grazie agli alcolici e agli stupefacenti – è un'«operazione strettamente reazionaria»¹⁰⁷, una «grave e non innocente confusione»¹⁰⁸.

In ultima istanza, perciò, Fortini si dedica a decostruire l'immagine di Michelet come «esploratore» e «inventore di miti», ossia come «precursore»¹⁰⁹ della medesima forza mitopoietica che connota i suoi interpreti francesi degli anni Cinquanta-Sessanta. Appoggiandosi a una tradizione che annovera, a vario titolo, Adorno, Wittgenstein e Croce, Fortini compie, così, un'articolata e spietata 'critica del mito'. La stessa psicoanalisi, da cui discende il summenzionato filone della 'Magia nera' surrealista, non «fornisce una spiegazione scientifica dei miti, ma semplicemente inventa su essi altri miti che soddisfano [...] il nostro bisogno di spiegazione»¹¹⁰. Il mito, inoltre, per quanto sia esistito anche a sinistra (*in primis*, quello propagandato dallo stalinismo), si posiziona, «quasi sempre, a destra»¹¹¹: infatti, la cifra precipua del «mito borghese è di essere "spoliticizzato" e cioè privato di ogni presa immediata sulla realtà», mentre il «linguaggio dell'uomo-che-produce non è mai mitico e la Rivoluzione è per eccellenza trasformazione *del* mondo, non discorso *sul* mondo»¹¹². Se Barthes e Bataille accusano Michelet di pavidità piccolo-borghese, ciò accade proprio perché egli «non è il decadente che essi vorrebbero, proprio perché

¹⁰⁴ Ivi, p. 278.

¹⁰⁵ Cfr. E. de Martino, *Il mondo magico, prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948.

¹⁰⁶ QF, p. 278.

¹⁰⁷ Ivi, p. 279.

¹⁰⁸ Ivi, p. 278.

¹⁰⁹ Ivi, p. 276.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ F. Fortini, *Il mito oggi*, «Avanti!», 26 marzo 1957, ora in «L'ospite ingrato», II, 1999, p. 270 (recensione a *Mythologies* di Barthes).

¹¹² *Ibidem*.

La Strega non è un mito regressivo-erotico»¹¹³. Anzi, l'archetipo che soggiace a questa figura femminile sarebbe quello, caro a tanto «Ottocento democratico», della «donna combattente, amazzone, dal libero seno, creatura delle barricate, [...] *tricoteuse* da ghigliottina, *marseillaise* da Arco di Trionfo, *petroleuse* comunarda»¹¹⁴. Certo, anche questa lettura fortiniana dovrebbe essere a sua volta storicizzata e accolta con qualche riserva, soprattutto per la fiduciosa 'trasparenza' gnoseologica con cui egli affronta (e, forse, minimizza) il tema delle dinamiche psichiche (e dell'Inconscio), nonché per la completa svalutazione dell'elemento *gender* di fronte a quello di classe. D'altronde, il titolo originale della prefazione alla *Sorcière* (*Le streghe non ritornano*) intendeva prendere esplicitamente le distanze dalle rivendicazioni femministe degli anni Settanta, riassunte nel celebre slogan «Tremate, tremate, le streghe son tornate!». Secondo alcuni studiosi, allora,

questa libertaria immagine alla Delacroix concede forse troppo all'ottimismo. Se nell'800 democratico, tra riformisti e utopisti si viene formando una corrente di opinione favorevole all'emancipazione della donna, [...] è pur vero che [essa] non riesce – e come avrebbe potuto – a produrre modelli di femminilità diversi da quelli già appartenenti all'età classica: la donna rigeneratrice, messianica, chiamata a incidere “moralmente” sulla società [...]. Queste streghe [...] sono anche fantasmi. Forse, nel consapevole e [...] maturo uso che Michelet fa di un simbolo scomodo di “rivolta” e di “progresso”, c'è in embrione proprio l'al-di-là di una dimensione polemica, un'istanza metastorica (e dunque psicologica) che sarebbe non-sense attualizzare¹¹⁵.

Ad ogni modo, il punto focale consiste nel fatto che, all'eterno presente del mito e dello strutturalismo, Fortini contrappone la belligerante storicità della profezia. È nella profezia, infatti, che egli riassume la propria risposta a quanti scelgono di venerare il sole nero delle potenze ctonie. Se la Strega incarna la «sofferenza degli oppressi», allora la «negazione che essa rappresenta è la materia reale» con cui costruire «ogni possibile»¹¹⁶ comunità avvenire. Michelet, d'altronde, «non aveva

¹¹³ QF, p. 277.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ A.M. Scaiola, *Percorsi romantici: su una tipologia femminile nella cultura francese dell'Ottocento*, Storia e letteratura, Roma 1984, pp. 156 e 175. A questo proposito, si legga però lo stesso Fortini (OI, pp. 1023-1024): «che, almeno dal 1789, a gridare le parole della libertà sia stata assunta tanto spesso la gola d'una donna, ha una ragione fin troppo chiara: alla giovane strega e alla menade chiediamo di soverchiare e calpestare le voci nascoste e materne della remissione e della sconfitta. Essa avventa il coltello del suo canto ai nemici visibili della libertà ma più alla repressione intima che ci umilia».

¹¹⁶ QF, p. 277.

dimenticata la lezione goethiana e cioè che il Male è solo un momento del Bene [...]. La Strega è solo la sacerdotessa non ancora riconosciuta di un culto che accolga in sé dei inferi e dei superi»¹¹⁷. Non a caso, già nella conclusione del *Movimento surrealista* del 1959 Fortini aveva posto l'accento sull'aspirazione a ricomporre in unità ragione e desiderio, ovvero sull'utopia di una completa restituzione dell'uomo a se stesso. Ciò che aveva costituito uno dei più gravi errori del Surrealismo può finalmente diventare una verità imprescindibile: «nessuna società, nessun rapporto umano che si pretende libero potrà [...] misconoscere che v'è tutta una parte dell'uomo ingiustamente condannata – [...] l'eros, il sogno, il delirio – che dev'essere integrata alla luce diurna»¹¹⁸. Pertanto, l'autore che meglio compendia e supera la lezione del Surrealismo sarebbe da identificare in Franz Kafka: l'inflessibile disperazione con cui denuncia la tragicità della condizione umana permetterebbe, infatti, di confutare una volta per sempre ogni troppo comodo riformismo. Allo stesso tempo, però, la plumbea infermità del mondo kafkiano – inscritta da Fortini in una teodicea più storica che biologico-creaturale ed esistenziale – invoca un mutamento coraggioso, anzi pretende l'avvento di una radicale rivoluzione: «non sterco che feconda la felicità futura, ma cittadino di quella città e fin d'ora, con le sue lacrime rigide e il suo sorriso [...]. Guai a chi credesse di dimenticare gli uomini della sua parabola alla cena della nostra comunione»¹¹⁹. Se queste frasi risalgono al 1950, per molti versi simili sono gli accenti con cui Fortini, nel 1976, condensa il proprio pensiero su Michelet (ossia, in fondo, come si è qui suggerito, sul Surrealismo e sulla cultura francese del secondo Novecento):

la città può (deve) [...] pensare un ordine che dia ragione del disordine e della negazione. «Dal loro volto pauroso io vedo un grande vantaggio per gli abitanti [...]», dice in Eschilo Atena, parlando delle Eumenidi, le figlie della Notte, mentre il corteo degli Ateniesi le accompagna [...] sotto terra perché il Negativo, con la sua energia latente, vi abbia sede e ragione¹²⁰.

In conclusione, si può sostenere che la battaglia fortiniana si sia svolta contemporaneamente su due fronti: da una parte, contro il comunismo ortodosso e moralista del secondo dopoguerra; dall'altra, contro l'irrazionalismo di massa degli anni Settanta-Ottanta, interpretato quale

¹¹⁷ Ivi, p. 280.

¹¹⁸ MSI, p. 49.

¹¹⁹ Id., *Dieci inverni*, cit., p. 88.

¹²⁰ QF, p. 280.

equivalente ideologico della società dei consumi e dello spettacolo¹²¹. In opposizione a un'influente corrente di pensiero nata in Francia tra anni Cinquanta e anni Sessanta, Fortini individua l'eredità del Surrealismo in un insegnamento duplice, anzi in un programma propriamente dialettico: non rimuovere, non fingere di ignorare, né celebrare misticamente la terribile potenza delle Erinni, bensì impegnarsi attivamente al fine di trasformare queste 'figlie della Notte' in benevole e luminose Eumenidi. Non a caso, a un'identica conclusione era pervenuto l'arduo e oltranzistico poemetto *La poesia delle rose*, risalente al 1962 e posto a suggello di *Una volta per sempre*:

E no. Ultimi fiumi d'un ironico inferno,
precipitate, fontane, gli scrosci.
Torna uno il vero? Fuggite, allegorie.
Dovevi saperlo, saresti tornato
a scegliere il gelo, il volere e la spina,
univoci i nomi, la scienza possibile
e lenta, il sole che imbianca Indo e Nilo,
il dente della storia impercettibile.

Ma come domani saprò riconoscere
le rose uccise, le vive? Mi volgo di qui
dov'è passata, e tornerà, la mia demenza:
anche per essa chiedo giustizia e amore.
Voi in sonno ancora: voglio che nulla si perda.
Anche se sempre, se senza pietà dell'aurora
che tanto deboli laggiù fa i lumi
di posizione dell'alte cilindrate,

gli àcari stritolano i grumi,
le cetonie triturano l'avvenire
con le minuscole branche; se colpa e speranza
sono un unico male che ci separa e ostina,
che da noi sale le cime dei salici
e le macera. L'aria è fina e nera.
Viva la rosa della primavera.
E viva l'erba, il fiore, i baci, il dolore¹²².

¹²¹ Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit.; J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, il Mulino, Bologna 2008 [1970].

¹²² Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 289. Cfr. anche l'immediatamente successiva (ivi, p. 290) *Ultime sulle rose*: «Esercizio della ragione e sentimento | sono due cose e vivacemente si legano | come la rosa è forma di mente e stupore».

«E dalla copia sarà ricostruito l'originale»: la traduzione (e i traduttori)

1. Una ricognizione degli scritti fortiniani

All'interno della produzione fortiniana, una posizione di grande rilievo – per quantità e qualità, tempestività e frequenza dei contributi – è occupata non solo dalle riflessioni teoriche di ambito traduttologico e dalle versioni compiute in prima persona, ma anche dagli interventi critici sulle traduzioni altrui. Si tratta di articoli più o meno ampi e dettagliati a seconda delle occasioni che li hanno generati e delle sedi su cui sono apparsi; l'oggetto di studio, nella grande maggioranza dei casi, è costituito da testi che hanno l'italiano come lingua d'arrivo. Pur non volendo frammentare la straordinaria continuità dell'interesse fortiniano, propongo di dividere questo *corpus* in tre fasi, a fini di chiarezza espositiva.

È curioso, se paragonato a quanto si vedrà in seguito, che questo filone sia inaugurato da poche righe – uscite su «Ansedonia» nel 1940, in una rubrica non per niente intitolata «Europeismo e provincia» – in cui viene semplicemente segnalato un errore commesso da Vigorelli traducendo Scève¹. Se nel '41 Fortini scrive sul kierkegaardiano *Il concetto dell'angoscia* volto da Sciacca, ben più rilevanti sono le sue recensioni

¹ F. Fortini, *Domanda a Vigorelli*, «Ansedonia», II, 4, ottobre-novembre 1940, p. 72.

del secondo dopoguerra, da *America* di Kafka/Spain (nel '46, su «La lettura») alle *Lecture* del gennaio '49 sull'«Avanti!», in cui si occupa dell'*Amleto* di Montale (edizioni Cederna con testo a fronte), del Coleridge di Luzi, di un episodio dell'*Ulysses* tradotto (insieme ad alcune poesie joyciane) da Alberto Rossi, e del George di Traverso (pubblicato sempre da Cederna). Già da queste note – integrate, semmai, coi capoversi sui traduttori nella *Bibliografia letteraria* uscita nella primavera del '50 su «Comunità» – emergono molti spunti interessanti. Di Montale, anzitutto, Fortini apprezza la capacità di restituire uno Shakespeare modernamente italiano, smorzato piuttosto che elevato, e adatto per il teatro, come suggerito dalla scelta prevalente della prosa in luogo del *blank verse* inglese. Ciononostante, Fortini loda anche le parti in versi, e in particolare il celeberrimo monologo del protagonista, in cui emergerebbero tessere inconfondibilmente montaliane, quali «consunzione», «incaglio» e «filo d'un pugnale». Se, per Joyce, Fortini lamenta l'assenza di una traduzione completa, indovinandone subito la grandezza, e per il *Kubla Khan* o la *Ballata* di Luzi – autore da cui, nonostante le divergenze, fu sempre attratto – parla di canone tra due voci poetiche lucidamente allucinate, è a proposito di George che emergono più chiaramente i tratti propri di questa prima fase. Oltre a notare la tendenza di Traverso a innalzare il tono, col risultato di levigare «certe intenzionali durezza dell'originale», Fortini esprime a chiare lettere le proprie riserve su una certa penetrazione in Italia della letteratura mitteleuropea: «George [...], verso il quale ci è forse più difficile ancora essere giusti ed equilibrati lettori di quel che non sia con Rilke. Bisognerebbe togliersi dagli occhi le immagini di troppi suoi probabili ammiratori»; «è da dire che, certo, l'indirizzo di queste edizioni e i nomi suoi centrali (Rilke, Hofmannsthal...) paiono limitarle alla penombra di un altr'ieri centroeuropeo, a un gusto, ad un'accezione della poesia [...] della quale non da oggi abbiamo visto drappeggiarsi i subalterni del privilegio»². Insomma, sebbene Fortini non rinunci mai alla parzialità della propria ottica, questi articoli colpiscono per l'esplicita, persino ruvida e *tranchante*, con cui si inseriscono nel campo di tensioni e conflitti di quel frangente storico. In altri termini, è molto forte e urgente un'istanza di lotta politica (culturale e non) che richiede, ogni volta, di schierarsi, di prendere una posizione netta – ma non per questo ciecamente dogmatica – sulle questioni affrontate. Fortini, pertanto, è cosciente sia delle proprie idiosincrasie personali sia di quelle della propria 'parte': nella stigmatizzazione dell'ambiente fiorentino dell'*entre deux guerres*, d'altronde, si mescolano moventi psicologici intimi, divergenze di poetica

² Id., *Lecture*, «Avanti!», 24 gennaio 1949, p. 3.

e ragioni socio-politiche. Allo stesso tempo, però, è consapevole che numerose figure delle letterature straniere vengono strumentalizzate dalla parte avversa come emblemi o pretesti. Fin da ora, quindi, sostiene che alcuni poeti vanno difesi – come Bach per Adorno – dai loro ammiratori (cfr. cap. 4); anzi, l'unico modo per comprenderli e salvarli consiste nel gesto – insieme polemico, violento, e pieno di *pietas* – con cui l'intellettuale militante li strappa dalle interpretazioni borghesi e conservatrici, per inserirli nella propria visione del mondo e dell'avvenire, ossia nella propria battaglia per trasformare lo stato di cose esistente. Le finalità e il tono dell'epoca, peraltro, emergevano nettamente fin dalle righe incipitarie:

crediamo opportuno darne conto qui, in un giornale che è letto soprattutto da gente cui mancano gli ozi necessari alla lettura di poesia e il denaro occorrente ad acquistare questi volumi, proprio perché chi si occupa delle responsabilità culturali del proletariato sappia in quali angoli del mondo nostro contemporaneo si elaborino, nonostante tutto, i nutrimenti che domani saranno dei più³.

Un altro intervento degno di attenzione è la (semi)stroncatura di *Il fiore del verso russo*, a cura di Poggioli (in quegli anni docente ad Harvard), uscita sempre sulla terza pagina dell'«Avanti!» nel dicembre '49. Come accadrà altre volte, Fortini taccia di «tendenziosità politica»⁴ sia le scelte dell'antologista, che pure vorrebbero apparire rigorosamente scientifiche, sia i suoi raccordi esegetici, secondo i quali l'arte morirebbe con l'avvento al potere dei bolscevichi. Se vi si sommano lo scarso spazio concesso a Pasternak (e, in generale, ai viventi), la liquidazione di tutto il filone realista e il grande peso concesso agli autori dell'emigrazione, si ricava l'impressione che «questa sia la sola versione [...] consentita ad un professore negli Stati Uniti d'America che non voglia vedersi espulso [...]». *Presentare la letteratura e la poesia come inconciliabili con il socialismo*». Pur rigettando i passaggi (a suo dire) esageratamente tendenziosi, Fortini si conferma, comunque, un marxista eterodosso, che non risparmia critiche alle censure e agli orrori del regime staliniano: «non siamo di quelli che accettano ad occhi chiusi qualunque affermazione, purché ufficiale, venga dal paese della rivoluzione».

La più grave colpa di Poggioli, tuttavia, sarebbe insita nel suo modo di tradurre: «come si può immaginare oggi di commettere ancora l'errore filologico e poetico di trasferire i ritmi e i metri di un'altra lingua in apparentemente analoghi metri italiani?». Già a questa altezza cronologica,

³ *Ibidem*.

⁴ *Id.*, *Il fiore del verso russo*, «Avanti!», 1 dicembre 1949, p. 3.

perciò, Fortini diffida dei calchi, che hanno «tutt'altro sapore» nella lingua d'arrivo, e auspica un atteggiamento umile, che contempra non solo la possibilità di un lavoro a più mani, ma soprattutto quella di una traduzione «interlineare, *verbum verbo*», per gli idiomi più distanti e meno conosciuti (magari col corredo di note informative e apparati esplicativi, oltre che delle versioni in francese e/o inglese). Poggioli invece, affidandosi alla «sola, e pretenziosa, traduzione poetica», non rinunciando alle «faticosissime acrobazie» delle rime e delle costrizioni strofiche, finirebbe per utilizzare un lessico «flaccido», «libresco e astorico», proprio in un momento in cui l'italiano si avvia a mutamenti di grande portata. Di conseguenza, la poesia russa fa «spesso la figura di una contadina odorosa di terra, di stalla e di salute vestita con gli zendadi di una signora dannunziana». Tutti i componimenti verrebbero, così, pareggiati, e gli autori più stravolti e falsificati sarebbero appunto quelli più aperti a un'istanza prosastico-popolare. Anche qui, la ragione di fondo sarebbe rintracciabile nell'«educazione e la formazione mentale di Poggioli, avvenuta nella Firenze tra le due guerre», che «lo volge alla zona di neoclassicismo linguistico che si sviluppò nell'esperienza ermetica», a quel «dialetto comune» formatosi «quando lo spiritualismo europeo consolava le provincie». Questa antologia darebbe così voce agli «equivalenti russi» di un'«internazionale» letteraria di ascendenza decadente e simbolista: è per questo che Poggioli raggiunge i risultati migliori quando il testo di partenza «gli è veramente congeniale e soprattutto consuona con certe forme della nostra poesia contemporanea italiana». Ed è sempre per questo, ossia a causa di una concezione della lirica come serie di «attimi privilegiati», che il libro di Poggioli «non rende un servizio all'avvenire né alla causa di chi, in buona fede, auspica un mutamento nel meccanismo dei decreti culturali sovietici e nelle forme più servili e più sciocche di cortigianeria artistica»⁵. La difficile scommessa di Fortini consiste, in quei 'dieci inverni' così freddi, nel tentativo di avanzare delle obiezioni, talvolta molto dure, al blocco sovietico e al PCI, muovendosi però in una prospettiva inequivocabilmente socialista, esente da qualsiasi connivenza con la propaganda delle forze democristiane e filo-atlantiche.

Sempre a proposito di letteratura russa e sempre sull'«Avanti!» era apparso, già nel febbraio '49, *I nostri fratelli Karamazov*, sul Dostoevskij curato per Einaudi da Agostino Villa⁶. È implicita, in quelle pagine

⁵ *Ibidem*.

⁶ Id., *I nostri fratelli Karamazov*, «Avanti!», 17 febbraio 1949, p. 3; cfr. anche Id., *Compagno Dostoevskij*, «L'Espresso» (Biblioteca), XXXVIII, 13, 29 marzo 1992, pp. 92-93.

fortiniane, la valorizzazione (caratteristica del clima postbellico) della funzione di apertura, di alternativa o addirittura di contestazione, espletata dalle traduzioni. Quei «romanzi disperati e frenetici»⁷, cioè, sembravano porsi in contrasto col primato dei versi e della tornitura formale. Dato che persino nella prefazione al primo numero di «Solaria» il giovane Lattes aveva scorto una «frase di convenzionale concessione che suonava quasi come un insulto», la sua passione per Dostoevskij non può che apparirgli come un «distintivo», come il segno dell'appartenenza a un'altra «cappella», di cui gloriarsi proprio per il «sospetto di cattivo gusto» che accompagnava l'autore russo, di «inintelligenza artistica che sembrava sfiorarci giù dai sorrisi dei più anziani e dei più scaltriti». In più, il Fortini del '49 rivendica il valore delle tormentose inquietudini del sottosuolo dostoevskiano – allora accusato di irrazionalismo misticheggiante e pre-esistenzialista – in vista della ridefinizione di un'antropologia socialista che gli pareva troppo semplicistica e ottimista (cfr. cap. 5): «noi, più di ogni altro, noi 'delle sinistre', dovremmo avere imparato che nulla è sicuro, che ogni promessa e speranza, ogni "certezza" scientifica e perfino ogni fede nostra può tradirsi, e snaturarsi, se non vigiliamo molto»⁸.

Questa recensione sembra idealmente preludere ad alcune successive osservazioni, finora non messe abbastanza in evidenza perché rimaste inedite⁹. Secondo Fortini, similmente a quanto poi accaduto alla letteratura americana ai tempi di Vittorini, i grandi russi dell'Ottocento sarebbero penetrati in Italia negli anni Dieci e Venti «tramite pessime traduzioni», contraddistinte non solo da imprecisioni, ma soprattutto dall'intenzione complessiva di «far prevalere gli elementi narrativi o raziocinanti o comunque 'di contenuto'». In opposizione all'eccessivo peso dato, a suo parere, agli aspetti formali della traduzione, in particolare di quella poetica – e quindi in contraddizione con una parte della propria stessa attività –, Fortini suggerisce che in quelle mediocri versioni, grazie all'ampiezza del respiro narrativo degli originali, ciò che andava «perduto» diventava «meno rilevante di ciò che veniva mantenuto». Insomma, è per mezzo di quelle traduzioni prive di accuratezza e di velleità artistiche che la «nostra cultura ha potuto partecipare» dei maggiori «capolavori»¹⁰ di Tolstoj e Dostoevskij, con ricadute decisive sulla formazione di diversi autori italiani. Alcune «prose dell'immediato anteguerra», perciò, come «certi

⁷ Id., *I nostri fratelli Karamazov*, cit.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Id., *I poeti traduttori* (marzo 1989), trascrizione del seminario a cura di L. Bolognesi, AFF, "Appunti dei corsi universitari", cartella XVII (57 carte in fotocopia).

¹⁰ *Ibidem*.

racconti di Landolfi», Cassola e Loria, potrebbero essere «lette come trattamento parodico di elementi stilistici reperiti in mediocri traduzioni di romanzieri francesi o russi»¹¹, ossia come ripresa ironica dei *topoi* diffusi attraverso quel tipo di mediazione.

Il culmine, per visibilità e peso, di questa prima fase è forse rappresentato da *Il Rilke di Giaime Pintor*, prefazione al volume einaudiano del 1955. L'aspetto subito percepibile, e quasi esibito, di questa introduzione è che si parte dalla fortuna di Rilke in Italia per trattare non solo di un «capitolo» fondamentale della storia della «nostra poesia contemporanea»¹², ma addirittura della dialettica – nata col Romanticismo e acuitasi col Simbolismo – tra l'esigenza di travalicare i confini dell'arte e l'inclinazione a consacrarsi interamente ad Apollo. Il rischio, corso anche da Pintor, sarebbe quello di confondere, quasi senza avvedersene, le varie forme possibili di sacrificio e ascesi con la vocazione letteraria, ossia quello di attribuire all'estetica una funzione di suppellettile etica o religiosa (cfr. cap. 4). Tutto ciò serve a precisare che Pintor, pur avendo riaccolto le formule dell'estetismo, non ha potuto «trapassare l'ordine di sentimenti [...] della propria classe e generazione»¹³. Fortini si interroga, allora, su cosa significasse tradurre Rilke nella temperie culturale degli anni Trenta e Quaranta:

Si traduceva per affinità, a conferma delle proprie poetiche [...]: il Gongora di Ungaretti, i lirici greci di Quasimodo, il Ronsard di Luzi o di Bigongiari, lo Hölderlin di Contini o Traverso o Vigolo, e anche questo Rilke di Pintor hanno fra loro, e non è strano, un'aria di famiglia; fanno eccezione – ma anche questo non è strano – solo le traduzioni di Montale. Si direbbe che, per poter esser tradotti, i poeti stranieri dovessero venir sbarcati [...] nel presunto reame linguistico di Petrarca e Leopardi¹⁴.

A mio avviso, è possibile estrapolare due punti, in parte contraddittori, da queste considerazioni. Il primo è la nota avversione fortiniana all'Ermetismo (da cui, con precoce lucidità, si esclude Montale); cioè – in questo caso – a quei letterati che prendevano Rilke a modello e che vedevano nella traduzione un'occasione per produrre altra poesia; e perciò anche a quel linguaggio «centripeto e astratto»¹⁵, di alto decoro e atemporalità, privo tanto di crudi arcaismi quanto di pennellate veristico-pascoliane o

¹¹ LT, p. 177.

¹² F. Fortini, *Il Rilke di Giaime Pintor* (prefazione a R.M. Rilke, *Poesie*, trad. di G. Pintor, Einaudi, Torino 1955), ora in SE, p. 1320.

¹³ Ivi, p. 1319.

¹⁴ Ivi, p. 1320.

¹⁵ *Ibidem*.

desublimazioni crepuscolari, che si fisserebbe tra il secondo Ungaretti, Cardarelli e Quasimodo. Eppure, mi pare che si intraveda, tra le righe, un fenomeno che è stato messo a fuoco solo di recente¹⁶. Infatti, quando Fortini – con intenti polemici ovviamente assenti dalle disamine odierne – sostiene che il simile cercava il simile, sembra intuire (anche in contrasto con altre proprie dichiarazioni) che almeno una parte di quello stile traduttivo non era una vernice sovrapposta indifferentemente a qualunque oggetto, bensì corrispondeva a un complesso di tratti già presenti negli originali (scelti, però, proprio per la loro più agevole assimilabilità).

Tuttavia, ai suoi occhi Pintor appare inquieto e non pienamente pacificato, a causa di un meccanismo di attrazione/repulsione per il codice appena descritto. Se, da un lato, le sue traduzioni testimoniano un certo tipo di penetrazione di Rilke in Italia, associato a un'esigenza di attenuazione e rifugio, dall'altra egli era il primo a comprendere che «mantenere in una versione certe ruvidezze dei testi è forse l'esito più raro»¹⁷. E, per Fortini, quest'ultima verità sarà valida non solo per le traduzioni – sospinte da una sorta di tropismo verso l'alto (almeno in italiano, forse per la sua particolare storia linguistica) –, ma anche per ogni lettura di poesia, poiché è sempre arduo accorgersi degli scarti e dei dislivelli dei testi, resistendo alla tentazione della coerenza e dell'omogeneità. Nella chiusa della prefazione, ad ogni modo, Fortini afferma di preferire Pintor a tutti gli altri traduttori rilkiani: «fra quante valorose versioni di Rilke si conoscono nella nostra lingua (Errante, Traverso, Paoli, Zampa) queste di Giaime Pintor seguivano a sembrarci le più schiette; o, per meglio dire, quelle che con maggiore fortuna artistica testimoniano del momento di incontro e della influenza di Rilke sulla nostra poesia»¹⁸.

Con questo intervento del '55 si esaurisce la prima fase della produzione fortiniana, quella più dispersa e meno conosciuta. La seconda fase, invece, è collocabile negli anni Settanta e raggruppa (dopo *Traduzione e interpretazione della pubblicistica cinese* del settembre '69, di argomento parzialmente diverso e, infatti, confluito nei *Paesi allegorici* di *Questioni di frontiera*) *Marcel Proust: la prima traduzione integrale della «Recherche»* (marzo '72); *Traduzione e rifacimento* (estate '72) e *Cinque paragrafi sul tradurre* (pronunciato a Monselice nel '72), poi inclusi in *Saggi italiani* (1974); *Una traduzione di Baudelaire* (su Raboni, nei «Quaderni piacen-

¹⁶ Cfr. P. Zublena, *Ermetici o no? Bo e Macri traduttori di poesia spagnola Novecentesca (1938-1945)*, «Quaderni del PeNs», 1, 2018, pp. 7-15.

¹⁷ G. Pintor, *Das innere Reich*, «Letteratura», III, 12, ottobre 1939, p. 156.

¹⁸ Fortini, *Il Rilke di Giaime Pintor*, cit., p. 1323.

тини» del giugno '74¹⁹, a cui seguiva *Di alcune poesie portoghesi*, su un'antologia di Tavani); e, infine, lo spazio dedicato ai traduttori nei *Poeti del Novecento* (1977). Come puntualizzato da Mengaldo – la cui antologia, di poco successiva, non è forse esente da un qualche influsso fortiniano –, è questo il «primo libro sulla poesia del Novecento in cui si dedichi un paragrafo, denso di notizie e prospettive, al problema delle traduzioni»²⁰. Non si tratta che di una pagina; eppure Fortini è il primo a indicare, in modo così chiaro e strutturale, a che punto sia stata decisiva l'esperienza traduttoria per la fisionomia e l'evoluzione della lirica italiana del XX secolo.

La terza e ultima fase va dagli anni Ottanta alla morte e si caratterizza per il considerevole numero degli interventi, per l'ottima padronanza delle teorie della traduzione (frutto di un costante aggiornamento internazionale, in coincidenza con la nascita e l'espansione della traduttologia in Italia) e per la ricorrenza di alcuni nuclei tematici dettati dalla temperie culturale (inerenti al rapporto del Postmodernismo con la temporalità). Molti di questi scritti saranno raccolti nei *Nuovi saggi italiani* dell'87 (*Montale traduttore di Guillén*; *Il musicante di Saint-Merry*; *Un rifacimento dell'«Ecclesiaste»*, su Lolini; *Da una versione di Góngora*, su Greppi; *Su alcune versioni di «Il re di Tule»* di Goethe); i materiali preparatori delle lezioni e dei seminari tenuti nell'89 tra Siena e Napoli vedranno la luce nelle postume *Lezioni sulla traduzione* (con *Su alcune versioni di Goethe lirico* in appendice); una restante parte del corpus, invece, rimarrà sparpagliata tra riviste e quotidiani, premesse e interviste (*E così Onièghin s'è fatto italiano*, su Giudici; *Il dono della lingua*, su Dopo Babele di Steiner; l'introduzione al Mallarmé tradotto da Marinetti; *Virtuosismi e paradossi del tradurre aspettando l'idioma perfetto*, sulle versioni valdughiane sempre di Mallarmé, su cui cfr. cap. 4; *Tradurre Kafka: la «Metamorfosi» in due parole*; *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*; *Lo scrittore parla del tradurre come straniamento*; *La lingua slogata con buone o cattive maniere*, sul *Quaderno di traduzioni* in romagnolo di Tolmino Baldassarri); o resteranno addirittura inediti, custoditi nell'archivio senese (per esempio *Su due versioni della «Commedia»*, del 1987, che compara le versioni francesi di Risset e Vegliante, oltre che di Pézard, tenendo quindi l'italiano come *langue source*).

Infine, si è volontariamente scelto di tralasciare le autoesegesi, in parte incastonate in alcuni degli articoli già menzionati, in parte sviluppate in sag-

¹⁹ Ora in NSI, pp. 378-384 (cfr. cap. 3). Su questo, cfr. anche un documento inedito (F. Fortini, *Su alcune traduzioni di Spleen IV*, AFF, scatola XX, cart. 45, dattiloscritto con datazione manoscritta, 31 marzo 1990), in cui Fortini compara le versioni di De Nardis, Muscetta e Raboni.

²⁰ Mengaldo, *Fortini e i «Poeti del Novecento»*, cit., p. 176.

gi autonomi («*Jouet de cet œil d'eau morte*» di Rimbaud, su cui cfr. cap. 4; *Traducendo Milton*; *Leggere, rileggere, tradurre Proust*; la premessa a *Il ladro di ciliege*; le note prefatorie al *Faust* e, dopo, alla *Colonia penale* di Kafka). In questi scritti, difatti, Fortini, nonostante la sua inclinazione all'auto-oggettivazione e al dialogo coi traduttori precedenti, pare cambiare leggermente genere, immettendoci nell'intimità del suo laboratorio, aprendo uno squarcio sui processi variantistici delle sue versioni, confessandoci dubbi e ripensamenti. È qui, infine, che egli indugia più a lungo sui rapporti fra traduzione e scrittura poetica in proprio, con particolare riguardo – data l'altezza cronologica – al manierismo e allo stile tardo delle ultime due sillogi (si pensi al ruolo di Milton per *Paesaggio* e del *Divan* goethiano per *Composita*).

2. Il disegno storiografico di Fortini

Sullo sfondo di molti tra gli interventi della seconda e terza fase va sempre tenuta presente una mappatura di lungo periodo, secondo la quale sarebbe possibile individuare una cesura decisiva nell'avvento del Romanticismo e nella fine dell'*ancien régime*. Annibal Caro, ma ancora Monti e Pindemonte, potevano rendere senza alcuna remora l'esametro latino con gli endecasillabi sciolti italiani perché concepivano la traduzione come un inserimento del tutto trasparente, come l'adattamento di un elemento eterogeneo in una tradizione nazionale sicura e coesa. Col Romanticismo – secondo sfasature e *décalages* che variano a seconda del luogo (in Italia, con Scalvini, Foscolo e Tommaseo) – emergerebbe in primo piano, invece, una traduzione intesa come valorizzazione delle differenze, come attrazione per l'alterità, per una lontananza geografica oppure storica, per qualcosa di remoto sull'asse spaziale (si pensi all'esotismo studiato da Said) oppure temporale. Avrebbero, così, inizio quei «conflitti di lingue e di cultura»²¹ descritti già nel 1957 da Benvenuto Terracini. In realtà, Fortini sfuma e precisa questa ricostruzione, dimostrando come, tra 1770 e 1830, la situazione fosse fluida, oscillante tra la forza delle culture nazionali, che «fornivano lessico e metro alla materia aliena» (l'esempio portato è quello di Cesarotti), e l'opera di quegli «eroi solitari e aquilini»²² che stavano fondando una letteratura allo stesso tempo individualistica e universale. Ad ogni modo, i volgarizzamenti del XIII-XIV secolo, le versioni cinquecentesche e quelle classiciste sette-ottocentesche (ma anche la traduzione «idealistica [...] la quale guarda soltanto la forma interna dell'originale che essa cerca di trasporre senza residui o ombre in stampi familiari al proprio spirito ed a quello del

²¹ Cfr. B. Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, Neri Pozza, Venezia 1957.

²² LT, p. 58.

lettore») ²³ avrebbero perseguito un intento di acculturazione e di assimilazione dell'alieno, trascinato in catene come un prigioniero di guerra nei trionfi romani ²⁴. Viceversa, la traduzione storicista nata col Romanticismo si sarebbe posta l'obiettivo di ospitare e comprendere l'altro da sé, in particolare attraverso gli strumenti messi a punto dalle 'scienze' in via di consolidamento nel XIX secolo (dalla linguistica all'etnografia) ²⁵. L'esigenza di appropriazione, certo, sopravvivrebbe a tale salto di paradigma, ma – non potendo più fare affidamento su una lingua-cultura salda – si trasferirebbe sul piano privato e nel dominio dell'idioletto.

Si verifica, così, una polarizzazione, una dicotomia tra due soluzioni contrapposte. Da una parte si ha la traduzione di servizio, didascalica, confinante con la versione interlineare, la glossa a margine, la parafrasi e il commento. Al limite (asintotico), si potrebbe arrivare a fornire al lettore i mezzi di decifrazione e gli strumenti esplicativi, lasciandogli il compito e l'onere della traduzione. Sull'altro versante, invece, si colloca la traduzione artistica, d'autore, interpretabile come una trasposizione soggettiva, come il resoconto di un'avventura interiore e di un esperimento individuale. In questo caso, il testo d'arrivo sarà un organismo completamente autonomo, che «non pretende nessun rapporto con quello di partenza ma ogni rapporto invece con le opere "creative" del traduttore» ²⁶.

Fortini ipotizza, allora, l'esistenza di alcune costanti e si spinge fino a formulare un'azzardata 'legge' storiografica:

considerando la vicenda delle versioni nella letteratura italiana del nostro secolo sembra di poter dire che la produzione di traduzioni poetiche di più alta qualità coincida cronologicamente con i periodi di maggiore oppressione o conservazione ideologica mentre ai periodi di maggiore movimento e conflittualità politico-sociale corrisponde una vivace produzione di versioni prevalentemente saggistiche, narrative o [...] di servizio ²⁷.

²³ Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, cit., p. 102.

²⁴ Su questo, cfr. ora T. Samoyault, *Traduction et violence*, Seuil, Paris 2020.

²⁵ Se non erro, tuttavia, Fortini trascura – forse per un meccanismo di parziale rimozione dell'influenza benjaminiana su cui tornerò – il fenomeno, coevo e complementare, della ricerca di un'*Ursprache* comune e primigenia (per esempio attraverso gli studi sul sanscrito e l'indoeuropeo) e della nostalgia per la *reine Sprache*.

²⁶ SI, p. 340.

²⁷ LT, pp. 183-184. L'interesse di questa proposta è duplice. Da un lato, essa è omologa a un meccanismo operante nello stesso Fortini, che privilegia la saggistica e un tipo di intervento più immediato nei periodi di apertura rivoluzionaria, mentre predilige i tempi lunghi della poesia e degli studi letterari nei momenti di riflusso e chiusura. Dall'altro, questa ipotesi storiografica è quasi una formazione di compromesso, poiché permette di condannare politicamente le traduzioni ermetiche, riconoscendone

Pur essendo consapevole dell'insostenibilità di tale tesi, se presa alla lettera e applicata rigidamente, Fortini evidenzia ripetutamente come negli anni 1925-1940 e 1970-1985 prevalgono le traduzioni poetiche, spesso di ottimo livello, mentre negli anni 1910-1925 e 1940-1970 la priorità verrebbe accordata all'informazione e alla divulgazione. In particolare, le «prime avanguardie», cioè i futuristi e i vociani, «non traducono: assimilano o imitano»²⁸ (così come Pasolini, autore «riluttante alla traduzione» in quanto «capace di qualunque mimetismo»)²⁹. Successivamente, la stagione del ritorno all'ordine si opporrebbe a tali sperimentazioni, alla dissoluzione dei generi e delle norme metriche. Dopo la «Ronda» e il rondismo (Cecchi e Praz), Fortini pensa ovviamente all'Ermetismo, che prediligerebbe tradurre o da culture lontanissime o da opere avvertite come precorritrici della propria sensibilità. Più nello specifico, ci si rivolgerebbe alla «poesia orfica e metafisica del tardo Cinquecento» (il Góngora di Ungaretti, risalente agli anni del *Sentimento del tempo* e interpretabile come «metafora di Mallarmé»); all'«area [...] visionaria dell'ultimo Settecento», con Novalis e Hölderlin; ma soprattutto a quella linea simbolista che comprende «Nerval, Rimbaud, Nouveau, Cros, Mallarmé, evitando lo stesso Baudelaire e saltando al di sopra di Apollinaire fino al Valéry di *Charmes*»³⁰. Per questo periodo (con qualche elasticità), Fortini fa i nomi di Contini, Vigolo, Pintor, Traverso, Landolfi, Poggioli, Dal Fabbro, Angelini, Berti, Frattini, Baldi, Luzi, Parronchi, Bigongiari, Bo, Macri.

Similmente, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, si assisterebbe all'assorbimento delle istanze neoavanguardistiche, in parallelo al «clima

allo stesso tempo l'alta qualità estetica. Il giudizio fortiniano sulle versioni novecentiste-ermetiche rimane, comunque, troppo riduttivo. Per un'ottica diversa, cfr. Prete, *All'ombra dell'altra lingua*, cit., p. 125: «il movimento fiorentino [...] consegna ai decenni successivi una plurale e fervidissima mappa riflessiva sull'arte del tradurre. Solo superficiali o ideologiche diffidenze nei confronti della stagione "ermetica", sospettata di derive orfiche», avrebbero «impedito di cogliere in profondità la ricchezza di quelle esperienze». Cfr. anche *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2004; *L'ermetismo e Firenze*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2016; Manigrasso, *Capitoli autobiografici*, cit.

²⁸ LT, p. 132.

²⁹ Ivi, p. 178. Sulle traduzioni dell'Avanguardia futurista-marinetiana e di quella fiorentina, affrontate da un punto di vista bourdieusiano, attento alle traiettorie dei «consacrati» e dei «nuovi entranti» nel campo letterario, cfr. A. Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023; per lo studio delle traduzioni italiane della poesia francese dall'Ottocento a oggi risultano utili il database TRALYT e le varie pubblicazioni nate su impulso dell'omonimo progetto di ricerca, condotto presso l'Università di Padova e coordinato da Tobia Zanon.

³⁰ LT, pp. 160-161.

di restaurazione ideologica e politica dominante»³¹. Di conseguenza, i testi poetici volti in italiano tornano a essere in gran parte «quelli medesimi che già erano stati letti e studiati e tradotti negli anni Trenta», da Verlaine agli «spagnoli del *Siglo de oro* Góngora, Quevedo, Juan de la Cruz e alcuni loro interpreti moderni, come Jiménez», dagli «inglesi metafisici e religiosi moderni (Yeats, Eliot, Hopkins)» ai loro modelli secenteschi («lo Shakespeare dei sonetti, John Donne»), dai «tedeschi del moderno estetismo visionario o di sublime ferocia schizoide (Rilke, George, Trakl)»³² ai loro connazionali di fine Settecento. Si confermerebbe, insomma, una generale inclinazione verso figure riconducibili al «gruppo della grande lirica spiritualistica [...]: Char e Bonnefoy per la Francia, la Dickinson per l'Ottocento americano e Wallace Stevens per il Novecento, Gottfried Benn e Paul Celan per la lingua tedesca, Mandel'stam e la Cvetaeva fra gli slavi»³³. Questi due periodi, però, sarebbero intervallati da un trentennio in cui trionfano le traduzioni 'prosaistiche'. Si pensi, ad esempio, alla fretta innovatrice ed esterofila, all'urgenza informativa ed enciclopedica dei tempi del «Politecnico» (e si rifletta, parallelamente, alle implicazioni della resa riga-a-verso sullo stile della poesia neorealista e sulle più tarde ipotesi metricologiche fortiniane).

All'interno della traduttologia di Fortini vi sono proposte strettamente legate al quadro storiografico appena rievocato. Più precisamente, la sua riflessione consta di una *pars destruens* e di una *pars construens*. La prima coincide con la radicale confutazione del culto dell'originalità e delle posture misticheggianti. L'emblema riassuntivo dell'atteggiamento che Fortini intende stigmatizzare sarebbe ravvisabile in Guido Ceronetti:

Le traduzioni di Ceronetti [...] sono una operazione ideologica [...] reazionaria. Il loro autore, adattando i testi classici o biblici, ossia rifacendoli, *sembra* compiere quel tipo appunto di operazione che [...] verrò auspicando e che chiamo rifacimento [...]. Solo che lo compie, grazie alle scelte degli originali e all'ordine del linguaggio [...], con l'intento e l'esito manifesto di restaurare [...] non tanto l'ideologia della traduzione creatrice quanto soprattutto quella della genialità turbinosa, tragica e sublime. Sono dei rifacimenti; ma dei falsi rifacimenti [...]. Non siamo lontani dalle messe in scena di falsi drammi sacri in chiostri gotici autentici, sotto il patrocinio di un qualche ente turistico provinciale³⁴.

³¹ Ivi, p. 166.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ SI, p. 337 (per un'altra prospettiva, vd. A. Roncaccia, *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, Bulzoni, Roma 1993). Cfr. anche F. Fortini, *Per favore, non troppo genio*, «Corriere della Sera», 10 agosto 1983, p. 11.

Come anticipato da questa citazione, nella *pars construens* – che pure muta accento nel tempo – Fortini teorizza e caldeggia due opzioni antitetiche: da una parte l'umiltà delle versioni di servizio, il rigore filologico delle note a piè di pagina; dall'altra, il coraggio dei rifacimenti, intesi però – sulla scorta di Brecht (ma anche di Noventa e, prima, del «Conciliatore») – come un'attività non strettamente privata, inserita in un progetto collettivo di politica del linguaggio e della cultura, con una spiccata attenzione alla selezione e alla prossimità del pubblico. In altre parole, la scelta di un certo genere letterario o di un certo modo di tradurre implica tempi e strategie, responsabilità e destinatari differenti. Per quanto non ami lo statuto ambiguo delle versioni d'autore, tuttavia, Fortini si contraddice ripetutamente nel corso della propria attività, non solo in qualità di traduttore, ma anche come consulente editoriale. È stato lui, difatti, a consigliare all'Einaudi – circa un decennio prima rispetto all'effettiva realizzazione – la pubblicazione di quaderni di versioni che i poeti italiani avrebbero potuto sentire come sillogi proprie. D'altronde è proprio in questa collana, inaugurata dal *Musicante* di Sereni, che uscirà *Il ladro di ciliege*.

3. I paradossi del tradurre

Come è implicito in quanto ho illustrato, per Fortini la traduzione rappresenta un processo intrinsecamente ambivalente. Da un lato, è un'operazione non solo metaletteraria, bensì iperletteraria e rassicurante: «Croce, scegliendo [...] la parola *nostalgia*, ha detto benissimo la profonda esigenza di “riposo” e di impossibile immobilità» che vi è «implicita»³⁵. In particolare, la versione creativa «corrisponde, nei singoli autori o nei gruppi [...], ad una accettazione preliminare di una società circostante»³⁶. La traduzione, cioè, non solo rafforza le varie scuole o correnti, ma necessita statutariamente di un'alta dose di accettazione dello *status quo* e di un preliminare inserimento nelle istituzioni: «la conferma dell'esistente [...], che la poesia è qualche volta, [...] la letteratura traduttoria lo è sempre. La traduzione è sempre conservatrice e qualche volta è reazionaria»³⁷. A questo proposito, è significativo notare come l'«elevato tasso di letterarietà» proprio delle traduzioni venga ulteriormente suffragato dalla loro dipendenza dalla *koinè* stilistico-linguistica del tempo, dal «“poetese” del loro decennio o ventennio»³⁸. Per esempio, come si è accennato, negli

³⁵ SI, p. 339.

³⁶ LT, p. 184.

³⁷ Ivi, p. 146.

³⁸ Ivi, pp. 83-84.

anni Trenta e Quaranta, in Italia, la traduzione funge da straordinario veicolo di diffusione di quell' "ermetismo debole" accuratamente descritto da Mengaldo³⁹. Questi stilemi, databili dunque con una certa precisione, subiscono inesorabilmente un processo di obsolescenza: ecco perché è raro, secondo Fortini, che una traduzione sopravviva più di un ventennio.

Ciononostante, e quasi *oborto collo*, la traduzione presenta anche un *côté* propulsivo: «oggi mi chiederei se non sia proprio di ogni versione poetica impiegare elementi [...] di repertorio, sì che l'innovazione, quando fosse, sarebbe per così dire preterintenzionale»⁴⁰. Qualunque sia il livello di volontarietà, gli atti traduttori comportano l'irruzione di un elemento nuovo, prima inesistente, all'interno di un determinato sistema, di cui così si provoca «uno spostamento o spaesamento»⁴¹. Fortini, per descrivere questo fenomeno, si serve tanto del concetto brechtiano di *Verfremdung* quanto della nozione di «decentramento», messa a punto da Meschonnic:

Il *decentramento* è un rapporto [...] fra due testi in due lingue-culture [...]. *L'annessione* è l'annullamento di tale rapporto, l'illusione del naturale, [...] come se un testo nella lingua di partenza fosse scritto nella lingua d'arrivo, a prescindere dalle differenze [...]. Un testo esiste a distanza; la si mostra o la si nasconde [...]. La traduzione non è più definita come trasporto del testo di partenza nella letteratura d'arrivo o inversamente trasporto del lettore d'arrivo nel testo di partenza [...], ma come lavoro nella lingua, *decentramento*, rapporto interpoetico tra valore e significato, strutturazione di un soggetto e storia⁴².

Da un lato, secondo Fortini, molti traduttori – in particolare quelli riconducibili al «modernismo novecentista» – avrebbero visto nelle opere straniere non tanto delle novità da «immettere nella nostra cultura» nazionale, quanto dei «pretesti» per «annettere alla poesia parti sempre più ampie di quanto era stato [...] riservato alla prosa»⁴³.

³⁹ Cfr. P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 131-157.

⁴⁰ LT, p. 155.

⁴¹ Ivi, p. 113.

⁴² H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano 1995, pp. 268-273; cfr. E. Mattioli, *La traduzione letteraria*, «Testo a fronte», 1, 1989, pp. 7-22. Questo discorso, che parte da Schleiermacher, potrebbe arrivare fino alle mutazioni dei campi letterari di Bourdieu (per quanto, in Fortini, i cortocircuiti tra sfera artistica e politica siano più brucianti e immediati rispetto a quelli del sociologo francese). Cfr. P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992.

⁴³ PN, p. 105.

D'altro canto, e persino per gli stessi ermetici, la versione rappresenta un'occasione di accoglimento dell'alterità, di mutazione, apertura e sperimentazione. Lo confermano non solo gli esercizi di stile che molti artisti praticano per 'farsi la mano', imitando modelli della propria o di altre tradizioni, ma anche il celebre intervento *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* pubblicato da Madame de Staël nel 1816 sulla «Biblioteca italiana»: «l'estraneo, il diverso, il non facilmente riducibile si insinua e si incista nel testo d'arrivo con un complesso di allusioni, con una sorta di straniamento che non viene solo dalla conformazione ideativa e immaginativa (o, diciamo, dai contenuti comunicativi) ma anche da componenti formali, di carattere metrico e prosodico»⁴⁴. In altri termini, in una certa tradizione culturale vengono introdotti elementi stilistici prima assenti, oppure vengono risemantizzate e valorizzate delle soluzioni che erano relegate ai margini, alle periferie del campo⁴⁵. In aggiunta, la traduzione provoca uno sdoppiamento e un salutare disorientamento anche a livello individuale, fungendo da mezzo «economico per assumere una identità diversa dalla propria»⁴⁶. Non per niente, lo stesso Fortini – acutamente ripreso e sviluppato da Mengaldo – ha notato come le versioni da Char abbiano consentito a Sereni di frequentare quel «sublime che [...] non si sarebbe perdonato in proprio»⁴⁷. Attraverso i *Feuillets* e *Retour amont*, cioè, Sereni non solo troverebbe un risarcimento all'esperienza mancata della Resistenza, ma anche attingerebbe al «sublime» e all'«eroico quali supplenze d'una religiosità altrimenti irrecuperabile»⁴⁸. Similmente, Puškin permetterebbe a Giudici di smarcarsi dalla «maschera» grigia e «chaplinaiana», impiegate e «piccolo borghese»⁴⁹ delle sue prime raccolte. L'apporto di materiali all'altro innesca, dunque, «quel brain storming che aiuta ad uscire dalla ripetizione, detto anche "ispirazione"»⁵⁰. La traduzione, insomma, può sottendere tanto il rifiuto quanto l'ossequio delle istituzioni, tanto l'innovazione quanto l'iterazione del già noto⁵¹.

⁴⁴ LT, p. 117.

⁴⁵ Sulla dialettica centro/periferia e conferma/innovazione, cfr. I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* (1978), in Id., *Polysystem Studies*, «Poetics Today», 11, 1, spring 1990, pp. 45-51.

⁴⁶ SI, p. 351.

⁴⁷ NSI, p. 165.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ LT, p. 167.

⁵⁰ UDI, p. 408.

⁵¹ Da questa constatazione discendono varie conseguenze. Una di queste riguarda lo statuto della traduzione che, a seconda dei casi, potrebbe essere accusata di doppia colpevolezza (essendo una letteratura al quadrato) oppure riscattata per la sua mag-

4. Il Postmodernismo

Nel secondo paragrafo erano stati contrapposti, in modo piuttosto schematico, i periodi di sperimentazione a quelli di restaurazione. Per quanto concerne l'ambito non-avanguardista italiano della prima metà del secolo, tuttavia, Fortini propone un'ulteriore distinzione. Da una parte si potrebbe isolare un filone di classicismo moderno, in cui la seria prosecuzione di una tradizione alta e nobile è consapevole della propria vulnerabilità, ma è ugualmente fiduciosa nella continuità del sapere umanistico. A questo gruppo apparterebbero le figure di Sergio Solmi, Diego Valeri e Giorgio Vigolo, oltre che – per certi aspetti – quelle di Montale e Sereni. Le loro traduzioni, perciò, mirerebbero a inserire gli autori stranieri in un ininterrotto *relais* culturale, o almeno a preservarne i capolavori dall'oblio e dalla confusione contemporanea. Sull'altro versante, invece, si attesterebbero Ungaretti, Quasimodo e gli ermetici, per i quali l'Avanguardia ha rappresentato un'inaggirabile frattura epocale. Questi traduttori, perciò, trasferirebbero il linguaggio della tradizione – visto in tutta la sua distanza – in uno stile incantato e mortuario, lucido e freddo, dimesso e sublime.

A questi due modi di accostarsi al passato se ne aggiungerebbe, a partire dagli anni Settanta, un terzo, quello tipico della temperie postmoderna, privo tanto della dignità solmiana quanto di una qualsiasi profondità diacronica. Si aprirebbe, così, un tema enorme, spesso ripetuto e variato nella tarda produzione di Fortini. In breve, egli nutre forti perplessità verso il Postmodernismo, anzi ne avversa duramente molti tratti, eppure si sforza sempre di registrare e descrivere i fenomeni in atto, provando a capirli meglio anche attraverso la specola delle traduzioni. Ho scelto di concentrarmi su tre esempi. Il primo è l'*Ecclesiaste* di Lolini, che Fortini colloca sullo sfondo del «catastrofismo» o, meglio, di quella «necrofilia» di fine secolo che tende a «considerare l'eredità appena una congerie di materiale spoglio, [...] macerie o relitti lasciati in riva all'oceano da inesplicabili bufere»⁵². Di conseguenza, alle interpretazioni di impianto storicistico si preferiscono

giore legittimità rispetto alla scrittura artistica. Ogni versione, infatti, è dotata di un «minuscolo "mandato"» sociale che la sottrae alle nevrosi della pagina bianca. Mentre quelle geniali, però, inscenano con falsa coscienza la recita di una mistificante libertà, quelle di servizio esibiscono il proprio carattere 'merceologico' e la propria nascita su commissione. Pertanto, se occorre accostarsi con cautela all'industria culturale, rimane vero che il «sapiente realismo politico di Brecht gli aveva fatto consigliare che nei paesi di rivoluzione socialista lo scrittore, per vivere, si dedicatesse al lavoro di traduttore», per sfuggire tanto al ruolo di burocrate di partito quanto all'umanesimo tradizionale (SI, p. 339, e LT, p. 183).

⁵² NSI, p. 345.

le parodie e le imitazioni, «beffandosi della filologia»; si diffondono, cioè, tutte quelle forme di riscrittura rubricate da Genette sotto il «nome di “palinsesti”»; che ci riporta ad un maltempo di alto e nero medioevo»⁵³. La versione di Lolini riceverebbe una sorta di «paradossale legittimità» proprio dall'oltranza e dalla «calcolata incoscienza» con cui adotta tale «atteggiamento [...] post-atomico, come di chi stia leggendo in una carta mezza abbruciata, in un libro squinternato dall'apocalisse»⁵⁴. L'originale biblico verrebbe progressivamente abbandonato in favore di un testo che si vuole (o piuttosto si finge) vergine, grazie a un'operazione condotta con «molta fiducia nel linguaggio e molta disperazione nella continuità della esperienza storica»⁵⁵. Il secondo caso è quello del Puškin di Giudici, interpretato come una «cosciente e quasi cinica opera [...] di “carnevalizzazione” indirizzata ad un pubblico tutt'altro che ingenuo anzi un po' vizioso»⁵⁶. Per mezzo di un «patch-work» che tritura e interpola, con smalzata raffinatezza travestita da «populista probità artigiana», alto e basso, «dettato umile e parodia», con ampie escursioni di registro e livello narrativo (dalla melensa *love story* alle colte allusioni letterarie), Giudici confezionerebbe un «sarcastico libretto di un “Onièghin” postmoderno per percussioni e armonica da bocca». I suoi «fantocci lugubri» e le sue «astute ombre nevrotiche», così, preluderebbero a una falsificazione ben più inquietante: «senz'ombra di ironia, un video ci darà un “Onièghin” a puntate, con neve finta, samovar di latta e finti colpi di pistola»⁵⁷.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ In Ceronetti, invece, la presenza di un declamato ungarettiano, che «intronza e distrae», e di una «violenta elettricità da esposizione», dove verrebbero «resi inoffensivi anche potenti e terribili reperti di antiche civiltà», induce a rimpiangere le polverose «versioni professorali d'altri tempi» (ivi, p. 347).

⁵⁵ Tra l'altro, Fortini nota qualcosa di simile anche a proposito della giovane lirica italiana degli anni Settanta-Ottanta: la sua «nevrosi della fine», quella di *Paesaggio e Composita*, «può simpatizzare con dei “post-diluviani”, ma non con dei “candidi e volpini”»; a differenza di Beppe Salvia e di altri poeti affascinati dal ‘mito delle origini’, «per lui la storia esiste e non ammette rimozioni. L'asilo nido' non può convivere con una poesia postuma; Fortini ha scelto la seconda» (G. Simonetti, *Negli anni Ottanta. Proposta di collaudo per una ipotesi teorica*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni*, a cura di B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2016, p. 63).

⁵⁶ F. Fortini, *E così Onièghin s'è fatto italiano*, «Corriere della Sera», 6 dicembre 1983, p. 3.

⁵⁷ *Ibidem*. Cfr. L. Lenzini, *Il traduttore e il poeta: l'«Onegin» di Giudici*, «Studi novecenteschi», VIII, 22, dicembre 1981, pp. 209-226; S. Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*, Ledizioni, Milano 2018.

Lo sviluppo più ampio e approfondito della questione, però, si ha a proposito del Góngora di Greppi. Fortini parte dalla constatazione che forme metriche tradizionali quasi estinte stavano allora risorgendo, anzi diventando di moda⁵⁸. Questa *vague* neometrica – paradossalmente avviata e ‘autorizzata’ dallo stesso Fortini, insieme al suo corrispondente epistolare Zanzotto – sarebbe uno dei tanti indizi di un’età che ha perso il senso della prospettiva, la tensione dal donde al dove, che ha «rimossa o abolita la dimensione storica e quindi il peso e il valore della citazione, dell’eco, e, persino, [...] di ogni cosciente diacronia»⁵⁹. Se già D’Annunzio e Pound avevano trasformato il passato in un «repertorio o in un magazzino di trovarobe, dove tutto fosse, nel medesimo tempo, compresente e inautentico», è solo nel postmoderno che interi millenni di sapere universale vengono «“normalizzati” come in una enciclopedia o memoria elettronica»⁶⁰. L’aspetto «terribile» di questa «volontà di lobotomia dal passato» non è l’oblio, che viceversa (come insegnava Nietzsche) è una funzione indispensabile alla vita, bensì il fatto che l’«enorme ingombro della memoria storica» viene ridotto a «infiniti corpuscoli di eguale peso-durata», a un discount in cui le epoche sono giustapposte sullo stesso ripiano, in cui le forme sono tutte contemporaneamente disponibili e «come nate ieri»⁶¹. Nonostante questo delirio di onnipotenza, il Postmodernismo non riuscirebbe però a scavalcare la cesura romantica, proponendo una vera e propria assimilazione forte; il citazionismo intertestuale, la moltiplicazione di specchi e l’infinita biblioteca borgesiana, a dispetto del loro intento appiattente, non potranno «non mettere in evidenza proprio la frattura con quel passato, anzi su quella fondare i propri esiti»⁶². Infine, sebbene la combatta aspramente, Fortini ipotizza che questa «onnipervasiva “barbarie”, fra corti di Provenza e stragi degli Albigesi», possa costituire un *humus*, un fertile terreno da cui «ci si può aspettare di tutto, anche l’Aquinata e Dante»⁶³.

⁵⁸ Similmente, nel Mallarmé tradotto da Valduga si trovano «schemi [...] “chiusi” (e anche un po’ irresponsabili) da zeppare di liberi arbitri neosurrealistici» (DIS-II, p. 225; cfr. cap. 4). Tra le tarde poesie inedite di Fortini si trovano, tra l’altro, due testi dedicati alla «menade nera e mantide» Patrizia Valduga, salvati sul suo pc nella cartella *Epigrammi e parodie*: uno, in ottave, intitolato *Alla Valduga in partenza per le bagnature*, risalente al ’92; l’altro, un «(anomalo) sonetto caudato», intitolato *A una in topless*, risalente al ’93 (AFF, F 3d).

⁵⁹ NSI, p. 361.

⁶⁰ Ivi, pp. 361-362.

⁶¹ Ivi, p. 362.

⁶² LT, p. 182.

⁶³ NSI, p. 362.

5. Il pathos della distanza

Quanto si è appena esposto si interseca con un punto nevralgico delle teorie e delle analisi fortiniane sulla traduzione. Il Postmodernismo, a suo avviso, avanzerebbe una «proposta di *compresenza* e di *indifferenza*», in cui non esistono opzioni all'altezza dei tempi contrapposte a modelli sorpassati, dal momento che la «moda nuova ormai non abolisce più la vecchia»⁶⁴. Con salto sconvolgente (e tipicamente fortiniano) da testo a contesto, la «fungibilità di ogni [...] "culturèma"» non sarebbe che una «conferma della sempre più accettata fungibilità degli esseri». Tra Ottocento e prima metà del Novecento, viceversa, era stato raggiunto, grazie a discipline quali la filologia e la linguistica, il «massimo di consapevolezza dei piani e livelli storici»⁶⁵. La connessione con lo specifico delle versioni sta nel fatto che, prima degli anni Settanta, dietro ogni scrittore, ma ancor più alle spalle dei traduttori, si dispiegava la «fitta folla o corteo che continuamente modificandosi nei secoli e nelle generazioni trasferisce, "trade", [...] la coscienza della istituzione letteraria»⁶⁶. Questo snodo concettuale, secondo Fortini, potrebbe essere compendiato in un verso-emblema tratto dalla canzone XXX di Petrarca: «Quanta aria dal bel viso mi diparte». Ogni vera traduzione e ogni autentica comunicazione con i classici, cioè, avverrebbero quando il passato, piuttosto che essere schiacciato su un presente liquido, è percepito nella sua diversità ed è arricchito dal «pathos della lontananza»⁶⁷, dal «colore della distanza [...]; incluso, quando la versione è riuscita, nella confezione»⁶⁸. In altre parole, è necessario essere consapevoli del peso plurisecolare dei sistemi culturali e dell'estensione della «scala di Giacobbe della propria medesima tradizione letteraria»⁶⁹; tuttavia, ciò non va concepito come una restrizione o come una separazione, un distacco di cui lamentarsi, bensì come un fattore irrinunciabile da inserire «nella conoscenza (e nell'amore)»⁷⁰.

Recensendo *After Babel*, Fortini ripropone la questione portandola a un livello di articolata elaborazione teorico-metodologica, definendo l'atto traduttorio come un «trasferimento» che obbliga a indagare il «rapporto fra tempo e linguaggi»: questa «tematica», molto «presente» nella filosofia di Gadamer, implicherebbe anche un «contraddittorio rapporto

⁶⁴ Ivi, p. 364.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 363.

⁶⁷ UDI, p. 409.

⁶⁸ NSI, p. 363.

⁶⁹ LT, p. 116.

⁷⁰ UDI, p. 409.

con la storia e la filologia, come Steiner non manca di indicare in precisi riferimenti a Benjamin e a Szondi»⁷¹. Se si concepisce la traduzione nella sua accezione più lata, e se si ricorda che la sua posizione è di fatto intermedia tra la semplice lettura e l'esegesi critica, non sarà errato rievocare, qui, l'interesse fortiniano per Jauss e la scuola di Costanza, ossia per lo studio della 'fortuna' di un libro o di un autore in un dato contesto. Ogni traduzione, infatti, è di per sé una forma di interpretazione, poiché prevede uno smontaggio del testo di partenza e un suo rimontaggio, una decostruzione che prelude a una nuova embricazione, a un diverso legame musaico. Questo processo – in cui viene messa in movimento la gerarchia interna alle opere, con una scelta via via diversa della componente dominante – non differisce quindi molto dalla fenomenologia della storia della ricezione. Ogni epoca, secondo Meschonnic, ha un proprio campo di possibilità: per questo si continua a ritradurre; e per questo si continuano a chiosare i classici. Queste nozioni, che probabilmente arrivavano a Fortini da fonti e suggestioni molteplici (Pagnini, Tynjanov, Mukařovský, Sartre), dimostrano come egli prediligesse un approccio capace di coniugare l'analisi formale-strutturale con l'attenzione alla storia della tradizione, agli orizzonti d'attesa del pubblico, al conflitto delle interpretazioni e alla loro stratificazione.

Da ciò discende che, per il Fortini maturo, non ha senso confrontare il testo originale con la sua traduzione, al fine di scovare errori (come lui stesso aveva fatto nel breve intervento del 1940 sopra menzionato) o di assegnare un premio alla migliore prestazione, come se appunto si trattasse di una gara, di una competizione sportiva. Sarà più fruttuoso, invece, concentrarsi sul testo di arrivo, o meglio dedicarsi alla comparazione (evitando, appunto, ogni atteggiamento 'atletico-agonistico') tra le versioni (diverse per traduttore e altezza cronologica) di uno stesso componimento di partenza. A questo proposito, è importante ricordare un progetto, purtroppo abortito, che Fortini aveva ideato con Giacomo Magrini, all'epoca suo stretto collaboratore, secondo cui si sarebbe dovuta approntare una stampa delle *Fleurs du Mal* (cfr. cap. 3) con le poesie francesi a testo e con le traduzioni italiane collocate in apparato, una accanto all'altra (suddivise per verso o strofa), come in un'edizione critica. Questo tipo di confronto, per Fortini, non sarebbe troppo dissimile dalla lettura congiunta di quattro petrarchisti del Cinquecento o di cinque trovatori provenzali, poiché in tutti e tre i casi gli scrittori sarebbero vincolati e accomunati da un legame più o meno lasco, avendo accettato uno stesso

⁷¹ F. Fortini, *Il dono della lingua*, «L'Indice dei libri del mese», I, 2, novembre 1984, p. 9.

criterio per 'perimetrare' la propria creazione con dei limiti (cfr. cap. 1). Questi interessi, tra l'altro, si sono ripercossi anche sull'attività del Fortini docente all'Università di Siena. Se un allievo come Luca Lenzini (laureatosi, non per nulla, sulle traduzioni di Eliot) ha potuto parlare di una *holding*, è proprio perché il professor Fortini si riprometteva programmaticamente, tramite seminari, laboratori e tesi, di «esercitare gli studenti all'apprezzamento dei livelli linguistici e stilistici mediante il confronto fra più traduzioni di un medesimo testo, disposte nella loro sequenza cronologica»⁷².

6. *Un metodo duplice*

Come si sarà intuito, per Fortini il campo della traduzione è complesso e multidimensionale; non si tratta solo di un problema tecnico, di un incontro tra lingue e codici – risolvibile, per esempio, con il meccanismo dei compensi –, bensì di una questione filosofica e politica. In generale, lo sguardo fortiniano si sforza di articolare parabole individuali e destini generali, attenzione alle singolarità e fenomeni culturali più ampi. Qualcosa di analogo accade anche in questo ambito, dal momento che è lo stesso Fortini a rilevare una divaricazione o, meglio, un'oscillazione tra due principali indirizzi metodologici. Da una parte, si ha la via della «storia delle traduzioni», che si intreccia di continuo con la «storia della lingua e delle istituzioni», delle «poetiche» e delle «forme», della «critica»⁷³ e della ricezione. Dall'altra, invece, si ha la più «tradizionale ricerca monografica» su un autore, le cui versioni vengono trattate alla stessa stregua degli altri suoi componimenti creativi. A dispetto delle divergenze, i «due metodi, nella pratica, si sovrappongono, senza che si possa parlare di diacronia e sincronia»⁷⁴.

Quando si dedica agli approfondimenti monografici, Fortini ricostruisce la formazione del poeta preso in esame, i suoi studi e i suoi punti di riferimento, ma anche gli stilemi più frequenti all'interno del *corpus*, i tratti del suo idioletto, le metafore ossessive e le scelte lessicali ricorrenti, spesso indagati attraverso la lente della variantistica. Fortini, però, non si accontenta di accertare la direzione delle campagne correttive e di stabilire la plausibilità di una fonte, di un rapporto intertestuale: per quanto non trascuri questo tipo di indagini (d'altronde ineludibili), tenta sempre di aggiungervi uno scatto ermeneutico ulteriore. Studiando Sereni, ad esempio, propone una sorta di mappatura, di topografia dei modelli

⁷² UDI, p. 250.

⁷³ LT, p. 144.

⁷⁴ *Ibidem*.

presenti nella mente – ossia nella poetica e nell'ideologia – del traduttore: Char, così, si posiziona sul versante opposto rispetto alla «passione per l'effimero e la melanconia dell'eterno» di Apollinaire, mentre Williams si collocherebbe in uno spazio intermedio, dove coesistono la «dignità virile» del primo e il «vagabondaggio ironico»⁷⁵ del secondo. Oppure, ancora per Sereni (ma con implicito rimando a Solmi), il tema – già «baudelairiano» – della «*possibilità mancata*», dell'«avrebbe potuto essere», trova nel *Musicante* una risposta, un recupero «mediante interposto poeta», poiché in questo caso – con sovrapposizione tipicamente sereniana – la «possibilità non è quella di un amore o di una avventura o di una diversità bensì quella (più che analoga) di una poesia»⁷⁶. Per quanto concerne Montale, poi, Fortini ipotizza che la visione spinoziana di Guillén subisca, nelle sue versioni, una torsione, una reinterpretazione che rende i testi dello spagnolo più congruenti con la visione del mondo e con l'immaginario del ligure, ossia con quella «volontà e verità di assoluto»⁷⁷ annunciati dall'angelica messaggera Clizia. Infine, innestando sulle esperienze vissute in prima persona la lettura dei saggi di Bloom, Lonardi e Conte (*Memoria dei poeti*), Fortini sostiene che la traduzione aiuta a sopire l'angoscia dell'agone, proprio perché induce a «correre incontro alla influenza di un autore», cioè di una «tradizione»⁷⁸ in cui collocarsi.

In questi stessi scritti sono frequenti, tuttavia, spie testuali ed espressioni rivelatrici di un passaggio a un piano diverso, quello della storia culturale: «qui non ha più luogo un discorso critico su Rilke»⁷⁹; «il suo finissimo traduttore mi è sembrato, al di là degli intenti, [...] situarsi»; «qualcosa che va ben oltre gli intenti di un traduttore di alta qualità quale Greppi è»; «ma non si discorre qui dell'autore bensì dell'habitat nel quale il suo lavoro va a situarsi»⁸⁰. Le versioni sono occasioni per parlare d'altro, quasi pretesti per svolgere un discorso che – con gesto tipico degli intellettuali complessivi di quella generazione – trascende l'occasione che li ha sollecitati. Ciò che conta, perciò, è l'interpretazione della temperie, del senso epocale di cui si carica, come una sineddoche, quella specifica operazione traduttoria. È in questo che consiste la seconda prospettiva metodologica:

⁷⁵ NSI, pp. 165-166.

⁷⁶ Ivi, pp. 164-165.

⁷⁷ Ivi, p. 148.

⁷⁸ LT, p. 179. Cfr. H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973; G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Einaudi, Torino, 1974; G. Lonardi, *Il poeta e l'agone. Un esempio di partita doppia montaliana*, Essedue, Verona 1989.

⁷⁹ Fortini, *Il Rilke di Giaime Pintor*, cit., p. 1319.

⁸⁰ NSI, pp. 364, 361, 362.

se non si dimentica [...] che [...] la rilevanza ideologico-politica e quindi socioeconomica delle traduzioni è determinante per ogni comunità [...], ne verrà che il grado di rapporto della traduzione con il sistema [...] delle istituzioni letterarie dovrà essere visto come [...] rivelatore [...] della qualità di relazioni, in un tempo e in una società data, fra le ideologie e le culture in conflitto. Indice privilegiato rispetto ad altre formazioni testuali⁸¹.

La traduzione fungerebbe da cartina al tornasole dei mutamenti di episteme e gusto, di norme e repertorio, cioè delle lotte simboliche (ma anche drammaticamente concrete) per il prestigio (e il potere). Secondo Fortini, perciò, è bene utilizzare il lessico volgare dell'economia e dei rapporti di forza, in modo da esplicitare i condizionamenti e le committenze, così evitando mistificazioni e sublimazioni. La sua curiosità verso i lavori di Ferretti e della scuola di Spinazzola deriva dal fatto che una buona critica della traduzione non può che reggersi su un'ottima conoscenza delle dinamiche editoriali. Di conseguenza, Fortini – pur non attuando in prima persona quanto andava predicando – invitava a condurre ricerche, propriamente storico-sociologiche e interculturali, sui canali di circolazione dei volumi e delle idee, sull'evoluzione del mercato librario, sulle tirature e la diffusione dei testi, sulla composizione del pubblico di lettori; sull'identità di collane e riviste, sulle politiche delle grandi case editrici e delle istituzioni (statali e private); sull'interdipendenza tra alto e basso, generi elitari e prodotti di consumo⁸². In più, il fatto che uno degli elementi più rilevanti venga rintracciato nella scelta, compiuta a monte, di chi e che cosa (oltre che di come) tradurre, collega queste considerazioni alle riflessioni fortiniane sull'ecologia della letteratura e sulla necessità di un'assiologia, di una selezione, di un canone da tramandare e da tenere in ri-uso (secondo la lezione di Lausberg sviluppata da Brioschi).

7. *La costruzione dei saggi e il loro stile*

Vediamo, allora, come i due approcci metodologici si fondano tra loro negli scritti fortiniani e quali siano le cifre stilistiche, l'*ethos* e le posture che accomunano questi interventi. Fortini, anzitutto, prende

⁸¹ LT, p. 183.

⁸² Questa sensibilità verso le professioni, le gerarchie e gli interessi che si nascondono dietro l'apparente disinteresse del giudizio estetico, e questa attenzione verso i racordi tra campo artistico e sfera extra-letteraria potrebbero risultare in qualche modo accostabili sia al Bourdieu della *Distinction* (P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris 1979), sia ai *polysystem studies* di Even-Zohar (e alla scuola di Tel Aviv). Ringrazio Gianni Turchetta, Pietro Cataldi, Antonio Prete e Fabio Scotto per le loro sollecitazioni.

sì la parola in qualità di poeta e traduttore, ma soprattutto in quanto studioso, traduttologo e critico letterario attentamente documentato sulla bibliografia in materia⁸³. In questo – come emerso al convegno organizzato da Franco Buffoni a Bergamo nel 1988⁸⁴ – egli differiva da molti altri poeti-traduttori italiani del secondo Novecento, a cominciare dallo stesso Sereni che (sulla scorta di Solmi) evitava di porsi troppi interrogativi teorici, con noncurante sprezzatura e vero-falsa modestia. Va sottolineato, poi, che, almeno negli anni della maturità, gli scritti sulle traduzioni non rappresentano affatto una produzione marginale e minore, relegata all'occasionalità, bensì occupano un luogo centrale del *corpus* autoriale, costituendo uno degli ambiti principali dell'attività comparatistica di Fortini, capace di muoversi tra goethiana *Weltliteratur* (per la sua generazione, forse, non ancora pienamente tramutatasi nell'attuale *world literature*) e patrie lettere. Siamo di fronte ad articoli impegnativi, che non mirano solo ad analizzare le versioni, ma affrontano di petto l'interpretazione delle stesse opere originali, con una scommessa ermeneutica ricca di coraggio e sincretismo metodologico: nel caso del *Re di Thule*, ad esempio, si salta dalla giacitura delle parole ad opposizioni binarie di sememi indagate con strumenti semiologico-psicanalitici.

Più in particolare, in questi scritti Fortini interviene in quanto profondo conoscitore del «linguaggio e delle figure di discorso e metriche che gran parte dell'Europa ha avuto comuni soprattutto fra il Sedicesimo e il Diciannovesimo secolo»⁸⁵. Detto diversamente, sono una cifra peculiare di questi saggi l'abbondanza, l'estensione e la finezza delle analisi stilistiche, che paradossalmente appaiono sia iper-tecniche, professorali e quasi capziose, sia aperte a ipotesi molto personali, tanto suggestive quanto indimostrabili. E così, in mezzo a uno sciorinamento di cesure e anacrusi, gliconi ed endecasillabi catulliani, Fortini si spinge – dopo una vivisezione lunga almeno una pagina – a ipotizzare, in una versione gongorina, la presenza di un fantomatico endecasillabo con «accento di settima e sillaba

⁸³ Per esempio, vengono citati Lenzini, *Il traduttore e il poeta*, cit.; P.V. Mengaldo, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, «Studi novecenteschi», IX, 23, 1982, pp. 45-96, e Id., *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 243-260. Molto importanti, per Fortini, sono stati anche i lavori di Gianfranco Folena (cfr. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre. Con altri scritti sulla traduzione*, a cura di G. Peron, Cesati, Firenze 2021 [1973]).

⁸⁴ Cfr. Scotto, *Fortini traduce Baudelaire e Rimbaud*, cit., p. 14 e *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Guerini, Milano 1989. L'anno successivo al convegno (1989), Buffoni, Mattioli e Mandelbaum fondarono la rivista «Testo a fronte».

⁸⁵ LT, p. 181.

mancante»⁸⁶. Inoltre, essendo dotato di un'acuta sensibilità verso la storia dei metri e dei tropi, Fortini problematizza i parallelismi e le omologie tra elementi di lingue e tradizioni differenti (alludo, per intenderci, a questioni quali la resa dell'alessandrino francese con un endecasillabo o con un doppio settenario). Nel caso di Giudici, per esempio, si avrebbe un eccesso di fedeltà che porterebbe a una falsa equivalenza, dal momento che la tetrapodia giambica russa non corrisponde, storicamente, al novenario italiano (così come la densità di rime facili e grammaticali porterebbe a un esito molto diverso rispetto al tono dell'originale puškiniano). La tecnica, insomma, non è mai neutra, e nelle forme si nasconde sempre – adornianamente – un contenuto sedimentato: per questo occorre chiedersi cosa esse «*significano* in italiano e oggi, indipendentemente da quel che significassero per Puskin o per l'odierno lettore russo di Puskin»⁸⁷.

La stilistica, comunque, è solo il grimaldello con cui aprire un varco a un'attività interpretativa ben più poderosa. Così, come accade sovente nella sua scrittura critica, Fortini salta di continuo dal micro al macro-livello: prima si arrovella con acribia su una singola scelta lessicale – condizionata dalla differente 'griglia semantica' delle diverse lingue, ma anche da connotazione e peso sillabico – per poi tracciare, con strappi bruschi e fulminea sinteticità, vasti affreschi e grandi campiture, afferenti non solo ai singoli *corpora* autoriali (del tradotto e del traduttore), bensì all'intero contesto italiano ed europeo, descritto con un'ottica squisitamente comparatistica. Il suo orecchio allenato e la sua consapevolezza storica gli consentono, poi, di smontare le versioni, scorgendo quasi in ogni verso uno sfaccettato processo di contaminazione e sedimentazione, una precisa selezione di modelli ed echi, tradizioni e livelli retorici. Ogni traduzione, perciò, implica un'esegesi, una complessa strategia di lettura e trasmissione-riproduzione; i travisamenti, le interpretazioni partigiane e gli *strong misreadings* possono così rivelarsi, in determinate condizioni, più fecondi di una fedele parafrasi. Queste indagini, inoltre, producono 'per sovrammarchato' importanti ricadute sulla mappatura della poesia italiana (e non solo) del Novecento. Per esempio, nella traduzione dell'*Ecclesiaste* di Lolini Fortini rileva come la negazione della vita e il tema della *pulvis* siano paradossalmente ricchi di *realia* e di attrazione per il fenomenico, per l'aspetto vario e colorato del mondo: questa sorta di negazione freudiana e questo doppio-fondo anti-nichilistico potrebbero avere qualcosa a che

⁸⁶ NSI, p. 360. Nella scansione, si badi, piuttosto che regolarizzare il verso con una dialefe o darne una lettura alternativa, Fortini preferisce immaginare un vuoto, una sorta di pausa musicale volta ad enfatizzare il sostantivo finale, su cui precipiterebbe il nichilismo barocco del poeta spagnolo: «*terra, polvere, fumo^ombra,^`nulla*».

⁸⁷ LT, p. 169.

fare con quella trafila che da Saba (ma forse già da Leopardi) va a Caproni, a Sereni e al Fortini di *Composita*. O, ancora, la versione di Giudici – che ci restituisce un Puškin abbassato, sorridente e leggermente comico – costituirebbe un tentativo di fuoriuscita dal ‘grande stile’ tragico del Novecento in direzione di una poesia narrativa. Infine, sarebbe possibile rintracciare una funzione-Goethe e una funzione-Heine⁸⁸ per quegli autori, da Saba a Noventa (allo stesso Fortini?), che hanno praticato una poesia almeno parzialmente estranea – proprio grazie ad alcuni tratti ‘premoderni’ – al *mainstream* della lirica moderna (cfr. cap. 1).

Riassumendo, si può dire che Fortini si muova, con balzi talvolta spiazzanti, tra storia delle traduzioni, storia della letteratura (italiana e occidentale), storia propriamente detta, politica e filosofia, attingendo anche – quando è il caso – a ricordi autobiografici. Un esempio paradigmatico è lo studio sulla (s)fortuna di Goethe in Italia, intesa non solo come traduzione e diffusione delle sue opere (con discrasie tra le liriche, i romanzi e il *Faust*), bensì come costruzione e metamorfosi del suo ‘mito’, all’interno di un immaginario che non si limita alla sfera letteraria ma si estende all’intera cultura nazionale, dal melodramma alla propaganda⁸⁹. Il fine complessivo è quello di capire come un autore o una corrente sono stati letti e mediati in Italia (o viceversa); attraverso che filtri e che canali – e quindi attraverso che prismi distorcenti – è avvenuta la penetrazione di un’opera, di una poetica o di una *Weltanschauung*. Particolare rilievo hanno le sfasature cronologiche, le immissioni precoci o i ritardi, nonché le questioni legate al pubblico, a una circolazione più o meno larga e favorita (o, viceversa, ostacolata) da certi operatori, enti, case editrici. Infine, pur proponendosi di descrivere e comprendere le diverse versioni – riconducendole all’universo poetico del singolo traduttore oppure a una più vasta dimensione storico-culturale –, Fortini non si sottrae alla formulazione di giudizi di valore, cioè non si esime dall’esprimere il proprio parere personale sulla loro maggiore o minore riuscita estetica. Anzi, talvolta si ha l’impressione che siano solo la bellezza e la grandezza artistica a salvare un’opera dagli strali più velenosi del Fortini polemist.

Infine, per quanto concerne l’organizzazione argomentativo-testuale di questi interventi, si può notare un’oscillazione tra avvicinamento e allontanamento, un movimento che alterna dialetticamente particolare e generale, allargamento e restringimento, continuando sempre a salire di

⁸⁸ Su Heine, cfr. I. Fantappiè, *Fortini e Heine attraverso Carducci, Noventa, Petrarca. Traduzioni, riscritture e una “citazione sbagliata”*, in «*Per voci interposte*», cit., pp. 71-84, poi in Ead., *Franco Fortini e la poesia europea*, cit., pp. 102-115.

⁸⁹ Cfr. LT, pp. 188-201.

livello. Questo moto, spiralforme piuttosto che pendolare, precipita spesso in chiuse retoricamente e semanticamente rilevate, in cui si concentrano le confutazioni delle *idées reçues*, i ribaltamenti repentini e i *coups de théâtre*. In questi *explicit* Fortini tende a smontare le vulgate e a sfondare i compartimenti stagni dello specialismo accademico, irrompendo nei domini dell'extra-letterario; anche laddove ciò non avvenga in modo eclatante, l'obiettivo comunque si alza, passando cinematograficamente dallo *zoom* alla panoramica o al campo lunghissimo.

8. Conclusioni

Anch'io, con queste considerazioni finali, vorrei spostare il discorso su un piano differente. Al di là delle specificità dei singoli contributi sopra ripercorsi, per Fortini la traduzione sembra implicare l'idea di un confronto frontale e rappresenta una fondamentale occasione di verifica delle coordinate, di analisi della propria posizione nel campo di forze esistente, di controllo dei programmi e di rielaborazione dei fini. Ad esempio, secondo Fortini le versioni della *Commedia* approntate da Risset e Vegliante avrebbero permesso ai francesi di «guardare in faccia senza distrarre la pupilla la testa di Medusa che Dante è», a differenza di molti italiani, «cui la secolare familiarità scolastica [...], accompagnata dalla necessaria noia, mette in ombra i suoi aspetti più sovversivi e più ricchi di futuro»⁹⁰. Leggere Dante oggi, a suo avviso, significa doverlo tradurre, ossia dover «trasferire in termini nostri (di filosofia, di visione dei massimi problemi, insomma di qualcosa che sta al di là e dopo la cosiddetta "poesia") l'immagine che degli uomini e della loro storia [...] il suo poema ci ha dato»⁹¹. La traduzione, pertanto, va inserita in una più vasta ricerca di un *terminus ad quem*, di una meta cui tendere non solo con la scrittura, ma con la vita e l'azione. È per questo che, grazie al lavoro di Raboni, Baudelaire – su cui ci eravamo soffermati nel terzo capitolo – si «“presenta” a noi non come una nostalgia o una sala di museo [...], ma come qualcosa che è un valore e che dobbiamo o negare o rivendicare»; le sue lacerazioni, e le «incarnazioni liriche» con cui sono state espresse,

attraverso la traduzione ci chiedono di verificare in quale misura [...] sono latrici di verità; intendendo per verità [...] una autenticità da opporre, da impiegare contro il falso e l'inautentico. (Solo così il lavoro del traduttore ha un senso; sfida paradossale [...] di fronte alla molteplicità dell'editoria, all'impazienza, alla distrazione)⁹².

⁹⁰ Id., *Su due versioni della «Commedia»*, AFF scatola XVIII, cart. 105 (5 cc.), 1987.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² NSI, pp. 381-382.

Fortini si pone, così, in contrasto con lo «spirito reazionario» che tenta sì di «costituire l'autenticità in seno all'inautentico», ma lo fa «per separazione e non per tensione»⁹³, attraverso una salvezza in malafede, solipsistica ed elitaria. Per Fortini, invece, la traduzione sarebbe dotata in un valore sociopolitico, poiché crea (o, almeno, allude a) una comunità, una possibile società. Inoltre, essa oppone la forma all'informe, la *Bildung* alla falsa immediatezza (cfr. capitoli 1 e 5). E ancora, nella misura in cui è «costruzione di una biblioteca immaginaria» e «utopia di unità nella diversità»⁹⁴, la traduzione è isomorfa all'atteggiamento tipico del Fortini intellettuale e teorico della letteratura, capace di coniugare l'eclettismo, ovvero il proprio ampio bagaglio di strumenti ermeneutici, con un'ottica di fondo indubabilmente marxista, mai abbandonata né, tanto meno, abiurata.

Infine, occorre interrogarsi sull'episodica emersione, negli scritti fortiniani sulla traduzione, del sogno di un «effetto di interferenza, quello della “voce che risuona dentro un'altra voce” di cui [...] poté parlarci Croce»⁹⁵. Dietro l'aspirazione alla «sovrapposizione di due timbri» e alla loro «ricomposizione, o tensione, immaginaria in una terza lingua»⁹⁶, tuttavia, non vi è certo il solo Croce – che anzi, insieme a Jakobson, è stato tra i teorizzatori dell'intraducibilità della poesia –, bensì Goethe e soprattutto quel Walter Benjamin che, dopo aver rappresentato a lungo – e in particolare ai tempi di *Verifica dei poteri* – un modello influente, viene rinnegato o censurato dal tardo Fortini (e non solo nell'ambito della traduttologia), a causa della dubbia fortuna di cui godeva nei decenni del Postmoderno e del decostruzionismo⁹⁷. È possibile, forse, declinare questa concezione in termini storico-politici, imprimendole una torsione rivoluzionaria propriamente utopica: le interferenze tra le voci, cioè, sarebbero omologhe a quelle – proprie dei grandi classici, da Dante e Proust, e della *figura* auerbachiana – tra i tempi, a quella forza che lega il passato al presente, spingendo entrambi verso un futuro radicalmente

⁹³ SI, p. 337.

⁹⁴ Fantappiè, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini*, cit., p. 168.

⁹⁵ NSI, p. 353.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Cfr. questa nota rivolta a Jean-Charles Vegliante: «è amico cui mi permetto di dire che, mal invecchiato come sono, non ce la faccio a intendere del tutto la sua terminologia; e quel che è peggio non mi sento, sordo e bieco razionalista come sono, di condividere la sua (e benjaminiana) idea che la Traduzione sia finalizzata “alla ‘lingua suprema’ attraverso le mancanze (e con i mezzi) di ciascuna singola lingua umana” e quindi al “puro linguaggio” interlinguistico» (DIS-II, p. 225).

altro⁹⁸. Perciò, il ritorno a un'estetica e a testi (poetici) «premoderni» – da cui, si ricorderà, aveva preso avvio il presente volume – può valere come allegoria di «proposte [...] postmoderne e non-capitalistiche»⁹⁹; le «grida e piaghe murate» di *Traducendo Brecht* possono confondersi con i gemiti della redenzione, con le doglie della rinascita di cui parla l'escatologia paolina. Insomma, sottesa a qualunque intervento fortiniano permane, con ostinata insistenza, la sua teoria dell'uso formale della vita (esposta nel primo capitolo), cioè l'esigenza che l'arte travalichi i propri confini, che la bellezza si traduca nell'esistenza reale degli uomini, che il *poiein* si incarni nel *prattein*. Come affermava già Schiller, dalla copia – che è, insieme, visione prefigurante – sarà ricostruito l'originale. È a questo che alludono le citazioni qui poste in *explicit*, riferite entrambe – non a caso – all'atto del tradurre:

Non c'è forse, qualcosa di insostenibile nello sguardo di Goethe? Ma non è la “grandezza” la dismisura che ci permette di delegare ai geni il nostro proprio destino. È invece la distanza fra quel che siamo e quel che potremmo essere¹⁰⁰.

De quoi souffres-tu? | De l'irréel intact dans le réel dévasté. «Di che cosa soffri? Dell'irreale intatto dentro il reale devastato». È verità d'ogni giorno, ad apertura di giornale. Credo si scrivano poesie, e se ne traducano, anche per rispondere, in modo irrevocabile, tanto a quella domanda come alla sua risposta¹⁰¹.

⁹⁸ Cfr. M.V. Tirinato, «Quanta aria dal bel viso mi diparte». Fortini e la traduzione fra classicismo e passione del reale, in «Per voci interposte», cit., pp. 209-224.

⁹⁹ NSI, p. 384.

¹⁰⁰ LT, p. 200.

¹⁰¹ NSI, p. 169.

Elenco delle opere citate

SCRITTI E TRADUZIONI DI FRANCO FORTINI

- Fortini F., *Domanda a Vigorelli*, «Ansedonia», II, 4, ottobre-novembre 1940, p. 72.
- *Morte di Paul Valéry*, «Avanti!», 22 luglio 1945, p. 3.
- *Quarantacinque anni di poesia: il Canzoniere di Umberto Saba*, «La lettura», II, 16, 6 dicembre 1945, p. 5.
- *Una poesia di Saba*, «Il Politecnico», 11, 8 dicembre 1945, p. 3.
- Rimbaud A., *Buona ispirazione del mattino*, trad. it. di F. Fortini, «Il Politecnico», 21, 16 febbraio 1946, p. 3.
- Fortini F., *Perché il surrealismo?*, «La lettura», II, 8, 14 marzo 1946, pp. 11-12.
- *Il mondo e le arti: Éluard, la poesia non è sacra*, «Il Politecnico», 29, 1 maggio 1946, p. 38.
- *Commemoriamo un po' Verlaine*, «La lettura», II, 22, giugno 1946, pp. 5-6.
- *Sartre viene in Italia*, «Avanti!», 23 giugno 1946, p. 3.
- *Sartre ci ha detto*, «Avanti!», 2 luglio 1946, p. 3.
- *Alcune domande a J.-P. Sartre e a Simone de Beauvoir*, «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 33-35.
- *Foglio di via e altri versi*, Einaudi, Torino 1946 [II ediz. 1967].
- Éluard P., *Poesia ininterrotta*, trad. it. di F. Fortini, Einaudi, Torino 1947 [II ediz. 1976].
- Fortini F., *Gli ebrei di Sartre*, «Avanti!», 10 luglio 1948, p. 3.
- *Lecture*, «Avanti!», 24 gennaio 1949, p. 3.
- *Vergogna della poesia*, «La Fiera Letteraria», IV, 5, 30 gennaio 1949, pp. 1-2.
- *I nostri fratelli Karamazov*, «Avanti!», 17 febbraio 1949, p. 3.

- *Il fiore del verso russo*, «Avanti!», 1 dicembre 1949, p. 3.
- Rimbaud A., *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*, trad. it. di F. Fortini, «Delta», 3-4 gennaio 1950, pp. 22-25 [ora in «Eutropia», 2, 2002, pp. 121-130].
- Fortini F., *Bibliografia letteraria*, «Comunità», IV, 9, settembre-ottobre 1950, pp. 65-67.
- *Schedario*, «Avanti!», 5 ottobre 1950, p. 3.
- *Arthur Rimbaud, Una stagione all'inferno*, «Avanti!», 2 febbraio 1952, p. 3.
- *I falsificatori di Rimbaud*, «Il Contemporaneo», II, 4, 22 gennaio 1955, p. 5.
- *Il Rilke di Giaime Pintor*, prefazione a R.M. Rilke, *Poesie*, trad. it. di G. Pintor, Einaudi, Torino 1955, pp. 7-11.
- P. Éluard, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, trad. it. di F. Fortini, Einaudi, Torino 1955 [II ediz. 1966; poi anche Mondadori, Milano 1970].
- Fortini F., *Il mito oggi*, «Avanti!», 26 marzo 1957, p. 3 [ora in «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 269-272].
- *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957.
- *Contro un'idea di lirica moderna*, «Officina», 1 n.s., marzo-aprile 1959, pp. 3-6.
- *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1959.
- *Poesia ed errore*, Feltrinelli, Milano 1959 [II ediz. *Poesia e errore*, Mondadori, Milano 1969].
- *Una volta per sempre*, Mondadori, Milano 1963.
- (a cura di), *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Laterza, Roma-Bari 1965.
- *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965 [II ediz. 1969; III ediz. Einaudi, Torino 1989].
- *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, De Donato, Bari 1966 [II ediz. *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985].
- *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere. Breve guida a un buon uso dell'alfabeto*, il Saggiatore, Milano 1968.
- Goethe J.W., *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1970.
- Fortini F., *Questo muro*, Mondadori, Milano 1973.
- *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974.
- Fortini F., Binni L., *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1977.
- Fortini F., *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977 [ora, a cura di D. Santarone, Donzelli, Roma 2017].
- *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977.
- *Mémoire di Rimbaud. In memoria di Diego Valeri*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Amministrazione comunale, Monselice 1978, p. 22.
- *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», XX, 2, 1981, pp. 105-121.
- *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Einaudi, Torino 1982.
- *Per favore, non troppo genio*, «Corriere della Sera», 10 agosto 1983, p. 11.
- *E così Onièghin s'è fatto italiano*, «Corriere della Sera», 6 dicembre 1983, p. 3.

- *Il dono della lingua*, «L'Indice dei libri del mese», I, 2, novembre 1984, p. 9.
- *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Einaudi, Torino 1984.
- *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985.
- *Gli anni Noventa*, «L'Espresso», XXXII, 25, 29 giugno 1986, pp. 119-122.
- *Sartre...*, «L'Espresso», XXXII, 43, 2 novembre 1986, pp. 210-212.
- *Note su Giacomo Noventa* [pre-print], Marsilio, Venezia 1986.
- *Fiori del bene*, «L'Espresso», XXXIII, 4, 1 febbraio 1987, p. 97.
- *Michelet o un amore in attesa*, introduzione a J. Michelet, *L'amore*, Rizzoli, Milano 1987, pp. 5-12.
- *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
- *Prefazione*, in S. Mallarmé, *Versi e poesie*, trad. it. di F.T. Marinetti, Einaudi, Torino 1987, pp. v-x.
- *Per la prima lezione del corso di storia della critica letteraria all'Università di Siena* (1977), in *Indici per Fortini*, a cura di C. Fini, L. Lenzi, P. Mondelli, Le Monnier, Firenze 1989, pp. 3-11.
- «*Jouet de cet œil d'eau morte*» di Rimbaud, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Amministrazione Comunale, Monselice 1990, pp. 201-206.
- *Le false ninfee*, «Paragone», XLI, 22, agosto 1990, pp. 16-22.
- *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990.
- *Da Rimbaud all'eternità*, «L'Espresso», XXXVII, 13-14, 31 marzo-7 aprile 1991, pp. 118-121.
- *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3, maggio 1991, pp. 84-88.
- *La Poesia*, in *Il millelibri. Ventidue percorsi di lettura*, a cura di B. Miorelli, Mondadori, Milano 1991, pp. 208-219.
- *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Editori Riuniti, Roma 1991.
- *Compagno Dostoevskij*, «L'Espresso», XXXVIII, 13, 29 marzo 1992, pp. 92-93.
- *Michelet, che profeta*, «L'Espresso», XXXVIII, 23, 7 giugno 1992, pp. 94-95.
- *Sa un po' di tappo, ma è Verlaine*, «L'Espresso», XXXVIII, 25, 21 giugno 1992, pp. 98-99.
- *Poesia sì, lavoro no*, «L'Espresso», XXXIX, 16, 18 aprile 1993, p. 183.
- Fortini F., Jachia P., *Fortini. Leggere e scrivere*, Nardi, Firenze 1993.
- Fortini F., *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994.
- *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, manifestolibri, Roma 1996.
- *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul manifesto 1972-1985*, manifestolibri, Roma 1997.
- *Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Einaudi, Torino 1997.
- *Dialoghi col Tasso*, a cura di P.V. Mengaldo e D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- *Il dolore della verità. Maggiani incontra Fortini*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2000.

- *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- De Vigny A., *Moïse*, trad. F. Fortini, a cura di G. Magrini, «L'Ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 344-351.
- Fortini F., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003.
- *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Quodlibet, Macerata 2006.
- *I poeti, la città, interventi poetici nella città (1981)*, in F. Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pacini, Pisa 2008, pp. 185-215.
- *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Quodlibet, Macerata 2011.
- *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014.
- *Corsi universitari*, a cura di L. Tommasini, Firenze University Press-USiena Press, Firenze-Siena, 2024.
- *Traduzioni disperse e inedite*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2024.

SCRITTI SU FRANCO FORTINI

- Agliozzo A., *Per una "retorica della gestualità". Franco Fortini e i limiti della stilistica*, «L'Ulisse», 25, 2022, pp. 69-81.
- *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2023.
- Balicco D., *Fortini, la mutazione e il surrealismo di massa*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 467-487.
- Basso L., *Franco Fortini: «Il comunismo in cammino» come «capacità di riconoscersi nei passati e nei venturi»*, in *Fortini '17*, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 271-286.
- Berardinelli A., *Franco Fortini*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- Bonavita R., *Traduire pour créer une nouvelle position: la trajectoire de Franco Fortini d'Éluard à Brecht*, in *La circulation internationale des littératures*, a cura di J. Meizoz, «Études de lettres», 1-2, 2006, pp. 277-291.
- Borghesi A., *Aspettando Fortini*, in Ead., *L'anno della «Storia» 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 21-67.
- Carraï S., *La critica dantesca di Fortini*, «L'ospite ingrato», 10, 2021, pp. 243-252.
- Cavazzini A., *Notes sur quelques usages italiens de Sartre. Franco Fortini et la Nouvelle Gauche italienne*, «L'Année sartrienne», 26, 2012, pp. 7-15.
- *Du «compagnonnage de route» à la «fin du mandat». Une réflexion sur les intellectuels entre Sartre et Fortini*, «L'Année sartrienne», 29, 2015, pp. 1-6.
- *La liberté et son ombre. Sur quelques parallélismes entre Sartre et Fortini*, «L'Année sartrienne», 30, 2016, pp. 1-8.
- D'Amely F., *Su Fortini teorico e critico della letteratura*, «allegoria», I, 1, 1989, pp. 139-145.
- Dalmas D., *Tra scrivere e leggere. Fortini e la poesia europea*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 73-91.

- Diacò F., Nencini E. (a cura di), «*Per voci interposte*». *Fortini e la traduzione*, «L'ospite ingrato», numero monografico, 5, 2019.
- Donzelli E., *Sotto il "quaderno di traduzioni" di Fortini. Progetti, esitazioni, esiti di una forma libro*, in «*Per voci interposte*». *Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diacò ed E. Nencini, «L'ospite ingrato», 5, 2019, pp. 27-35.
- Fantappiè I., *Fortini e Heine attraverso Carducci, Noventa, Petrarca. Traduzioni, riscritture e una "citazione sbagliata"*, in «*Per voci interposte*». *Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diacò ed E. Nencini, «L'ospite ingrato», 5, 2019, pp. 71-84.
- *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Quodlibet, Macerata 2021.
- Fenoglio C., *Fortini: poesia senza onore non s'inventa*, in Ead., *La divina interferenza. La critica dei poeti del Novecento*, Gaffi, Roma 2015, pp. 273-287.
- *I «Nuovi saggi italiani»: poesia giustizia verità*, in *Fortini '17*, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 201-217.
- Fichera G., *Andando a capo con Proust. Fortini traduttore della «Fuggitiva»*, in «*Per voci interposte*». *Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diacò ed E. Nencini, «L'ospite ingrato», 5, 2019, pp. 37-48.
- Gilodi R., *Fortini traduttore e la cultura tedesca*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 143-156.
- Giovannetti P., *Lottando con(tro) i testi: Fortini antologista*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta ed E. Esposito, Ledizioni, Milano 2018, pp. 25-37.
- Lenzini L., *Note di servizio per Franco Fortini*, Pacini, Pisa 2024.
- Luperini R., *Su Fortini critico e teorico della letteratura*, «allegoria», VIII, 21-22, 1996, pp. 134-141.
- *La critica secondo Fortini*, in *Fortini '17*, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 159-165.
- Marrucci M., *La «forma ambigua» del saggio. Su «Rileggendo Pasternak»*, in *Fortini '17*, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 167-185.
- Menci F., *Fortini tra Lukács e Benjamin*, «allegoria», XIII, 38, 2001, pp. 70-87.
- Mengaldo P.V., *Fortini e «I poeti del Novecento»*, «Nuovi Argomenti», 61, gennaio-marzo 1979, pp. 159-177.
- *Appunti su Fortini critico*, in Id., *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di D. Santarone, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 77-83.
- Miszalska J., *Letteratura e impegno. La critica di Franco Fortini e la sua concezione della letteratura*, Universitas, Kraków 1993.
- Palumbo M., *Fortini critico e il "caso Manzoni"*, «Critica letteraria», 4, 2002, pp. 717-724.
- Santarone D., *Franco Fortini critico saggista*, in «*Uomini usciti di pianto in ragione*». *Saggi su Franco Fortini*, a cura di M. De Filippis, manifestolibri, Roma 1996, pp. 113-125.
- *La prospettiva interculturale nel metodo critico di Franco Fortini*, in F. Fortini, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 7-14.

- *La poesia ago del mondo: il Novecento di Fortini*, in F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Donzelli, Roma 2017, pp. 263-286.
- Scaffai N., *Fortini e Dante: tra critica e poesia*, e *Forma e responsabilità: i «Saggi italiani» di Fortini*, in Id., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2023, pp. 117-142.
- Scotto F., *Fortini traduce Baudelaire e Rimbaud*, in «*Per voci interposte*». *Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diaco ed E. Nencini, «*L'ospite ingrato*», 5, 2019, pp. 13-25.
- Sica B., *Luzi e Fortini tra simbolismo e surrealismo*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di G. Quiriconi, Bulzoni, Roma 2011, pp. 113-131.
- Tirinato M.V., «*Quanta aria dal bel viso mi diparte*». *Fortini e la traduzione fra classicismo e passione del reale*, in «*Per voci interposte*». *Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diaco ed E. Nencini, «*L'ospite ingrato*», 5, 2019, pp. 209-224.
- Zinato E., *Franco Fortini: la funzione del critico*, in Id., *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2010, pp. 150-156.
- *I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 157-165.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA.VV., *Omaggio a Rimbaud*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1954.
- Adorno Th.W., *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, Einaudi, Torino 1979.
- Anceschi L., *Saggi di poetica e di poesia*, Parenti, Firenze 1942.
- Auerbach E., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, De Donato, Bari 1970.
- Baldini A., *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023.
- Balicco D. (a cura di), *Umanesimo e tecnologia. Il laboratorio Olivetti*, «*Ospite ingrato*», numero monografico, n.s. 6, Quodlibet, Macerata 2021.
- Barengi M., *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020.
- Barthes R., *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris 1957.
- *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris 1973.
- Bataille G., *La «vieille taupe» et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste*, «*Tel quel*», 34, 1968, pp. 5-17.
- *La letteratura e il male*, trad. it. di A. Zanzotto, Rizzoli, Milano 1973.
- Baudelaire Ch., *Ecrits intimes*, introduction par J.-P. Sartre, Pont du jour, Paris 1946.
- Baudrillard J., *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, il Mulino, Bologna 2008 [1970].
- Bell D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic books, New York 1978.
- Bénichou P., *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, Paris 1977.
- Berardinelli A., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

- Bernardelli G., *Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1978.
- Betocchi C., *Confessioni minori*, Sansoni, Firenze 1985.
- Binni W., *La poetica del decadentismo italiano*, Sansoni, Firenze 1936.
- Bloom H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973.
- Bo C. (a cura di), *Antologia del surrealismo*, Edizioni di Uomo, Milano 1944.
— *Bilancio del surrealismo*, Cedam, Padova 1944.
- Bonfantini M., Erba L., *Antologia della letteratura francese*, vol. 3, *Il naturalismo e il simbolismo. Il Novecento*, Fabbri, Milano 1969.
- Borghesi A., *Genealogia di un saggista. Berardinelli tra i maestri*, «Italianistica», 39, 2, 2010, pp. 143-158.
- Bourdieu P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris 1979.
— *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992.
- Brioschi F., *Teoria e insegnamento della letteratura*, in *Pubblico 1978. Rassegna annuale di fatti letterari*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 1978, pp. 189-240.
— *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, il Saggiatore, Milano 1983.
- Buffoni F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano 1989.
- Caristia S., *La réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes (1944-1970)*, Garnier, Paris 2023.
- Cerneaz S., *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*, Ledizioni, Milano 2018.
- Conte G.B., *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Einaudi, Torino 1974.
- Crocco C., *Dialogo con Milo De Angelis*, «semicerchio», LI, 2, 2014, pp. 61-75.
- De Martino E., *Il mondo magico, prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948.
- Debord G., *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari 1968.
- Della Volpe G., *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960.
- Dolfi A. (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004.
— *L'ermetismo e Firenze*, Firenze University Press, Firenze 2016.
- E. Esposito (a cura di), *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Angeli, Milano 2007.
- Even-Zohar I., *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem (1978)*, in *Polysystem Studies*, «Poetics Today», 11, 1, spring 1990, pp. 45-51.
- Fé F., *Il surrealismo e la critica*, Marsilio, Venezia 1980.
- Folena G., *Volgarizzare e tradurre. Con altri scritti sulla traduzione*, a cura di G. Peron, Cesati, Firenze 2021.
- Fontanella L., *Il surrealismo italiano: ricerche e letture*, Bulzoni, Roma 1983.
- Friedrich H., *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 1975 [1956; I ediz. it. 1958].
- Gioanola E., *Il decadentismo*, Studium, Roma 1972.

- Giovine S., *Trouver une langue. Forme e stili della traduzione di Rimbaud in Italia*, Padova University Press, Padova 2022.
- Giuliani A. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961.
- Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1966.
- Jameson F., *Marxism and Form. Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton 1974.
- *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- Jauss H.R., *Estetica della ricezione*, trad. it. di A. Giugliano, Guida, Napoli 1988.
- *Storia della letteratura come provocazione*, trad. it. di P. Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Kermode F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972.
- Lausberg H., *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969 [1949].
- Lemaître J., M. Paul Verlaine et les poètes 'symbolistes' et 'décadents', «Revue bleue», 1, 7, 1888, pp. 2-14.
- *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, Lecène et Oudin, Paris 1889.
- Lenzini L., *Il traduttore e il poeta: l'«Onegin» di Giudici*, «Studi novecenteschi», VIII, 22, dicembre 1981, pp. 209-226.
- Leone De Castris A., *Il decadentismo pascoliano e la poetica del reale*, Cressati, Bari 1957.
- *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Adriatica, Bari 1958.
- *Il decadentismo italiano. Svevo Pirandello D'Annunzio*, De Donato, Bari 1974.
- Lonardi G., *Il poeta e l'agone. Un esempio di partita doppia montaliana*, Essedue, Verona 1989.
- Lukács G., *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Einaudi, Torino 1950.
- *Il giocoso e i suoi substrati*, «Nuovi Argomenti», maggio-giugno n. 14, 1955.
- *Scritti sul realismo*, Einaudi, Torino 1978.
- Luzi M., *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1976 [1959].
- *Naturalizza del poeta*, Garzanti, Milano 1995.
- *Le scintille del «Tempo»*. Dieci anni di critica luziana, a cura di E. Moretti, Le lettere, Firenze 2003.
- Magrini G., «Mémoire» di Rimbaud riscritta da «Aspects récents du Moyen Age» di Queneau, «Linguistica e Letteratura», III, 2, 1978, pp. 149-158.
- Mallarmé S., *Divagations*, Fasquelle, Paris 1897.
- Manfredi A., *Fortini traduttore di Éluard*, Pacini Fazzi, Lucca 1992.
- Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze University Press, Firenze 2013.
- Marcuse H., *Eros e civiltà*, trad. it. di L. Bassi, Einaudi, Torino 1964.
- *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967.
- *An Essay on Liberation*, Beacon, Boston 1969.
- *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, a cura di P. Perticari, Guerini e Associati, Milano 2002.

- Mattioli E., *La traduzione letteraria*, «Testo a fronte», 1, 1989, pp. 7-22.
- Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.
- Mengaldo P.V., *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, «Studi novecenteschi», IX, 23, 1982, pp. 45-96.
- *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 243-260.
- *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- Meschonnic H., *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, 1995, pp. 268-273.
- Michelet J., *La strega*, introduzione di R. Barthes, Einaudi, Torino 1971.
- *Introduzione alla storia universale*, prefazione di G. Magrini, Edizioni dell'Elefante, Milano 1990.
- Miliucci F., *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini*, «Ticontre», IX, 2018, pp. 425-448.
- *Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano*, in *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, a cura di J. Galavotti, S. Giovine, G. Morbiato, Padova University Press, Padova 2021, pp. 13-28.
- Montale E., *Le occasioni*, Einaudi, Torino 1939.
- Mukařovský J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, trad. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1971.
- Nergaard S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995.
- Noventa G., *Versi e poesie*, Mondadori, Milano 1960.
- Pasolini P.P., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Longanesi, Milano 1958.
- Pintor G., *Das innere Reich*, «Letteratura», III, 12, ottobre 1939, pp. 155-156.
- Praz M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, La cultura, Milano-Roma 1930.
- Prete A., *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Raboni G., *Per conoscere Baudelaire*, Mondadori, Milano 1977.
- Raymond M., *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, Paris 1947 [1933].
- Richter M., *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Slatkine, Genève 2001.
- *Naturalismo e Simbolismo di fronte a Baudelaire*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparete», LV, 3, luglio-settembre 2002, pp. 257-264.
- Rimbaud A., *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, préface de P. Claudel, Mercure de France, Paris 1929.
- *Œuvres complètes*, Edizioni di Uomo, Milano 1944.
- *Œuvres complètes*, Editions de la rosaie, Roma 1945.
- Roncaccia A., *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, Bulzoni, Roma 1993.
- Roubaud J., *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Maspero, Paris 1978.
- Salinari C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1960.

- Samoyault T., *Traduction et violence*, Seuil, Paris 2020.
- Sanguineti E., *Laborintus*, Magenta, Varese 1956.
- *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1970 [1965].
- Sartre J.-P., *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1947.
- *Situations II*, Gallimard, Paris 1948.
- *Critique de la raison dialectique*, précédé de *Questions de méthode*, Gallimard, Paris 1960.
- *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 3 voll., Gallimard, Paris 1971-1972.
- Scaiola A. M., *Percorsi romantici: su una tipologia femminile nella cultura francese dell'Ottocento*, Storia e letteratura, Roma 1984.
- Schiller F., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, Armando, Roma 2005.
- Schmidt A.-M., *La letteratura simbolista*, Garzanti, Milano 1956.
- Sereni V., *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965.
- Seroni A. (a cura di), *Il decadentismo*, Palumbo, Palermo 1964.
- Simonetti G., *Negli anni Ottanta. Proposta di collaudo per una ipotesi teorica*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni*, a cura di B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2016, pp. 49-63.
- Soffici A., *Arthur Rimbaud*, «Quaderni della Voce», Casa editrice italiana, Firenze 1911.
- Terracini B.A., *Conflitti di lingue e di cultura*, Neri Pozza, Venezia 1957.
- Thibaudet A., *La poésie de Stéphane Mallarmé. Étude littéraire*, Gallimard, Paris 1930.
- *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris 1936.
- Tynjanov J., *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari 1968.
- Valeri D., *Il simbolismo francese. Da Nerval a de Régnier*, Liviana, Padova 1954.
- Valéry P., *Charmes*, Gallimard, Paris 1952 [1922].
- Verlaine P., *Poesie e prose*, a cura di D. Grange Fiori, prefazione di L. Erba, Mondadori, Milano 1992.
- Zanzotto A., *Ripensando a Rimbaud*, in *Da Rimbaud a Rimbaud*, a cura di M. Munaro, Il Ponte del Sale, Rovigo 2004, pp. 105-106.
- Zublena P., *Ermatici o no? Bo e Macrì traduttori di poesia spagnola Novecentesca (1938-1945)*, «Quaderni del PeNs», 1, 2018, pp. 7-15.

Indice dei nomi

Vengono inseriti anche i casi in cui il riferimento agli autori sia indiretto, ossia realizzato per mezzo di aggettivi e perifrasi oppure attraverso allusioni e citazioni dalle loro opere.

- Abati, Velio 12
Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund 26, 34, 36, 42, 90, 101, 115, 121, 143
Agliozzo, Andrea 9, 25
Agosti, Stefano 84
Alighieri, Dante 47, 126, 136, 145-146
Ancelle, Narcisse 51
Anceschi, Luciano 70, 103
Angelini, Alceste 129
Apollinaire, Guillaume 22, 55, 79, 82, 102, 129, 140
Aragon, Louis 10
Arici, Cesare 14
Artaud, Antonin 10, 110
Asor Rosa, Alberto 34
Auden, Wystan Hugh 22
Auerbach, Erich 29, 33, 44, 49, 53, 56, 65, 146
Averroè 21
Bacchelli, Riccardo 70
Bach, Johann Sebastian 121
Baldassarri, Tolmino 126
Baldini, Anna 129
Baldi, Sergio 129
Balicco, Daniele 71, 105, 112
Balzac, Honoré de 48, 58
Banville, Théodore de 51
Barengi, Mario 24
Barthes, Roland 10, 15, 26-27, 30, 94, 104, 109, 111-115
Bartolini, Luigi 70
Basso, Luca 28
Bataille, Georges 10, 15, 109-112, 115
Baudelaire, Charles 9-10, 15-16, 38, 41, 47-65, 67, 71-72, 78-79, 81-82, 84, 88, 114, 125, 129, 138, 140, 145
Baudrillard, Jean 118
Beethoven, Ludwig van 25
Béguin, Albert 84
Bell, Daniel 106

- Bénichou, Paul 31
 Benjamin, Walter 15, 36, 52, 58-59,
 61, 64, 79, 103, 114, 128, 138, 146
 Benn, Gottfried 130
 Berardinelli, Alfonso 34, 36, 40, 55,
 98
 Bernardelli, Giuseppe 93
 Berti, Luigi 129
 Bertolucci, Attilio 70
 Bertrand, Aloysius 51
 Betocchi, Carlo 70
 Bigongiari, Piero 48, 124, 129
 Binni, Lanfranco 12
 Binni, Walter 93
 Birolli, Renato 72
 Blanchot, Maurice 53, 104
 Blanqui, Auguste 59
 Bloch, Ernst 17
 Bloom, Harold 140
 Bo, Carlo 15, 72, 97-98, 125, 129
 Bolognesi, Laura 123
 Bonavita, Riccardo 95
 Bonfantini, Mario 93
 Bonnefoy, Yves 130
 Borel, Pétrus 51
 Borges, Jorge Luis 9
 Borghesi, Angela 7-8, 98
 Bourdieu, Pierre 94, 129, 132, 141
 Brecht, Bertolt 11, 14, 16, 20, 22, 35-
 36, 40, 47, 58, 75, 95, 103, 131-132,
 134, 147
 Breton, André 10, 100-101, 110
 Brioschi, Franco 24, 141
 Buffoni, Franco 142
 Burckhardt, Jacob 91
 Campana, Dino 16, 94
 Camus, Albert 10
 Caproni, Giorgio 21, 144
 Cardarelli, Vincenzo 70, 125
 Carducci, Giosuè 16, 73, 82
 Caristia, Stefania 76
 Caro, Annibal 127
 Carrai, Stefano 7-8
 Carrieri, Raffaele 70
 Casagrande, Ottavia 75
 Cassola, Carlo 124
 Cataldi, Pietro 105, 141
 Catullo, Gaio Valerio 32, 140
 Cavazzini, Andrea 10, 28
 Cecchi, Emilio 129
 Celan, Paul 130
 Cendrars, Blaise 79
 Cerneaz, Sara 135
 Ceronetti, Guido 130, 135
 Cesarotti, Melchiorre 127
 Chaplin, Charlie 133
 Char, René 130, 133, 140
 Chrétien de Troyes 10
 Claudel, Paul 40, 68-69, 72
 Cocteau, Jean 107
 Coen, Marco 36
 Coleridge, Samuel Taylor 120
 Comi, Girolamo 70
 Conrad, Joseph 71
 Conte, Gian Biagio 140
 Contini, Gianfranco 124, 129
 Corneille, Pierre 51
 Crevel, René 110
 Crocco, Claudia 47
 Croce, Benedetto 41, 45, 72, 93, 97,
 115, 131, 146
 Cros, Charles 129
 Cvetaeva, Marina Ivanovna 130
 Dal Fabbro, Beniamino 129
 Dalí, Salvador 107
 Dalmas, Davide 8-9, 135
 D'Amely, Floriana 8
 D'Annunzio, Gabriele 49, 86, 89, 93,
 122, 136
 d'Aubigné, Théodore Agrippa 51
 De Angelis, Milo 47, 62
 de Beauvoir, Simone 28
 Debenedetti, Giacomo 19, 83, 98
 Debord, Guy-Ernest 107, 118
 de Certeau, Michel 63
 De Filippis, Mavi 8
 Delacroix, Eugène 51, 116
 De Libero, Libero 70
 Della Corte, Federico 9
 della Volpe, Galvano 23

- de Maistre, Joseph Marie 57
 De Martino, Ernesto 24, 115
 De Nardis, Luigi 126
 de Sade, Marchese (Donatien-Alphonse-François) 110
 Desbordes-Valmore, Marceline 51
 Desogus, Paolo 9
 de Sponde, Jean 51
 de Viau, Théophile 51
 de Vigny, Alfred 10, 54
 Diaco, Francesco 9
 Dickinson, Emily 130
 Di Giacomo, Salvatore 82
 Dolfi, Anna 129
 Donne, John 130
 Donzelli, Elisa 12, 95
 Dostoevskij, Fëdor 122-123
 du Bartas, Guillaume de Salluste 51
 du Bellay, Joachim 51
 Dupont, Pierre 57-58
 Durand, Estienne 51
 Duras, Marguerite 10, 110
 Duval, Jeanne 52
 Eco, Umberto 67, 89, 104
 Eliot, Thomas Stearns 34, 51, 130, 139
 Éluard, Paul 10, 40, 80, 94, 98, 100, 102, 110
 Emmanuel, Pierre 10
 Engels, Friedrich 58
 Enzensberger, Hans Magnus 94
 Erba, Luciano 69, 93
 Errante, Vincenzo 125
 Escarpit, Robert 84
 Esposito, Edoardo 8, 24
 Étiemble, René 70
 Even-Zohar, Itamar 133, 141
 Falqui, Enrico 70
 Fantappiè, Irene 23, 92, 95, 144, 146
 Fé, Franco 97
 Fenoglio, Chiara 8
 Ferretti, Gian Carlo 141
 Fichera, Gabriele 78, 88
 Fini, Carlo 17
 Flaubert, Gustave 10, 42, 56, 83
 Folena, Gianfranco 142
 Fontanella, Luigi 97
 Foscolo, Ugo 127
 Foucault, Michel 10, 110
 Fourier, Charles 14, 57
 Frattini, Alberto 129
 Frénaud, André 10
 Freud, Sigmund 83, 89, 98
 Friedrich, Hugo 13, 15, 21, 37-45, 55, 82
 Gadamer, Hans-Georg 137
 Galavotti, Jacopo 71
 Garnier, Robert 51, 76
 Gatto, Alfonso 70
 Gautier, Théophile 50-51
 Genet, Jean 10
 Genette, Gérard 135
 George, Stefan 120, 130
 Giacone, Alessandro 9
 Gide, André 86
 Gilodi, Roberto 8
 Gioanola, Elio 93
 Giotto, Virgilio 22
 Giovannetti, Paolo 7-8, 25
 Giovannuzzi, Stefano 135
 Giovine, Sara 71, 75-77
 Giudici, Giovanni 14, 21, 60, 105, 126, 133, 135, 143-144
 Giuliani, Alfredo 103
 Goethe, Johann Wolfgang 22, 33, 86, 94, 117, 126-127, 142, 144, 146-147
 Goldmann, Lucien 10, 94
 Góngora, Luis de 39, 124, 126, 129-130, 136, 142
 Govoni, Corrado 22, 70, 79
 Gozzano, Guido 49, 79
 Gracq, Julien 110
 Grange Fiori, Diana 69
 Grendene, Filippo 8
 Greppi, Cesare 126, 136, 140
 Guillén, Nicolás 126, 140
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 24, 27-28, 99, 102, 111
 Heidegger, Martin 43
 Heine, Heinrich 20, 144
 Hofmannsthal, Hugo von 120

- Hölderlin, Friedrich 25, 87, 124, 129
Hopkins, Gerard Manley 40, 130
Hugo, Victor 16, 48, 51, 53, 82, 114
Huillet, Danièle 92
Jachia, Paolo 12, 34
Jacob, Max 10
Jahier, Piero 70
Jakobson, Roman 26, 84, 146
Jameson, Fredric 83, 107-108
Jammes, Francis 87
Jarry, Alfred 10
Jaspers, Karl 43
Jauss, Hans Robert 138
Jiménez, Juan Ramón 130
Joyce, James 120
József, Attila 40
Juan de la Cruz (de Yepes Álvarez) 130
Kafka, Franz 94, 117, 120, 126-127
Kermode, Frank 29
Kierkegaard, Søren 28, 119
Klossowski, Pierre 110
Kraus, Karl 22
Lacroix, Albert 112
Laforgue, Jules 53, 79
Lamberti, Luca 106
Landolfi, Tommaso 124, 129
Ślarzyńska, Małgorzata 9
Lausberg, Heinrich 24, 141
Lautréamont (Isidore Ducasse) 87, 110, 112
Lefebvre, Henri 10
Leiser, Ruth 81
Lemaître, Jules 68
Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov) 33
Lenzini, Luca 7-8, 11, 17, 25, 95, 135, 139, 142
Leone De Castris, Arcangelo 93
Leopardi, Giacomo 14, 18, 25, 33, 41, 52, 59, 65, 124, 144
Lévi-Strauss, Claude 84
Loi, Franco 60
Lolini, Attilio 126, 134-135, 143
Lonardi, Gilberto 140
Loria, Arturo 124
Louÿs, Pierre 68
Lucano, Marco Anneo 51, 140
Lukács, György 11, 14-15, 29, 44, 58, 83-84, 93, 99, 101, 103
Luperini, Romano 7-8, 79
Luzi, Mario 14-15, 21, 39, 43, 48, 54, 56, 69-70, 72, 84, 87, 89, 93, 98, 120, 124, 129
Macchia, Giovanni 56, 61
Machado, Antonio 22, 40
Macri, Oreste 125, 129
Madame de Staël (Anne-Louise Necker) 133
Maeterlinck, Maurice 87
Maffioletti, Marco 9
Maggiani, Maurizio 26
Magrini, Giacomo 54, 64, 74, 92, 109, 138
Magro, Fabio 8
Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 92
Mallarmé, Stéphane 10, 15, 18, 32, 38-39, 41-42, 48, 53, 55, 67, 72, 78-80, 85, 87-88, 91-93, 126, 129, 136
Mandelbaum, Allen 142
Mandel'stam, Osip Ėmil'evič 36, 130
Manetti, Beatrice 135
Manfredi, Anna 100
Manigrasso, Leonardo 61, 129
Manzoni, Alessandro 13-14, 33, 36, 58, 83, 91
Mao Tse-tung 33
Marcuse, Herbert 29, 63, 90, 106
Marinetti, Filippo Tommaso 79, 126
Marrucci, Marianna 8, 12
Martinelli, Lorella 9
Marx, Karl 10, 17, 28-29, 34, 44, 65, 71, 83-84, 88, 93, 99-101, 121, 146
Mascheroni, Lorenzo 14
Mascolo, Dionys 10
Masi, Leonardo 9
Mattioli, Emilio 132, 142
Maulnier, Thierry 51
Mauron, Charles 84
Mauss, Marcel 113
Maver Borges, Laura 9
Mazzoni, Guido 31, 34

- Meizoz, Jérôme 95
 Menci, Francesca 8
 Mengaldo, Pier Vincenzo 7-8, 21, 25,
 126, 132-133, 142
 Merleau-Ponty, Maurice 10
 Meschonnic, Henri 132, 138
 Michaud, Guy 84
 Michelet, Jules 10, 15, 71, 92, 109,
 111-117
 Miliucci, Fabrizio 70, 72, 76, 100
 Milton, John 127
 Miorelli, Bruna 30
 Miszalska, Jadwiga 8
 Mondelli, Pia 17
 Montale, Eugenio 21, 49, 68, 70, 88,
 94, 120, 124, 126, 134, 140
 Monti, Vincenzo 127
 Morbiato, Giacomo 8, 71
 Moretti, Elena 70
 Morgenstern, Christian 22
 Mounier, Emmanuel 10
 Mukařovský, Jan 26, 138
 Munaro, Marco 72
 Muscetta, Carlo 19, 126
 Musil, Robert 103
 Napoleone III (Luigi Napoleone
 Bonaparte) 57-58
 Nava, Giuseppe 73
 Nekrasov, Nikolaj Alekseevič 54
 Nencini, Elisabetta 9
 Nergaard, Siri 132
 Nerval, Gérard de 51, 93, 129
 Nietzsche, Friedrich 36, 86, 91, 111,
 136
 Nizan, Paul 103
 Novalis (Georg von Hardenberg) 54,
 87, 129
 Noventa, Giacomo 11, 16, 18-22, 35,
 63, 81, 131, 144
 Olivetti, Adriano 71
 Pagliarani, Elio 60, 105
 Pagnini, Marcello 138
 Palazzeschi, Aldo 70, 79
 Palumbo, Matteo 8, 93, 105
 Paoli, Rodolfo 125
 Paolo di Tarso 147
 Papini, Giovanni 22, 70
 Parronchi, Alessandro 48-49, 61, 129
 Pascoli, Giovanni 68-69
 Pasolini, Pier Paolo 14, 21, 36, 52, 60,
 69, 129
 Pasternak, Boris Leonidovič 121
 Patmore, Coventry 69
 Pavese, Cesare 21
 Pavolini, Corrado 70
 Pea, Enrico 70
 Penna, Sandro 70
 Perolino, Ugo 9
 Peron, Gianfelice 142
 Petrarca, Francesco 32, 41, 97, 124,
 137
 Pézard, André 126
 Pica, Vittorio 84
 Pindemonte, Ippolito 127
 Pintor, Giaime 124-125, 129, 140
 Pio XII (Eugenio Pacelli) 55
 Podda, Fabrizio 94
 Poe, Edgar Allan 48-49, 65
 Poggioli, Renato 121-122, 129
 Porta, Antonio 105
 Portesine, Chiara 105
 Porzio, Domenico 72
 Pound, Ezra 136
 Poussin, Nicolas 75
 Praz, Mario 93, 129
 Prete, Antonio 61, 129, 141
 Prévert, Jacques 10
 Proserpi, Natalia 95
 Proudhon, Pierre-Joseph 57
 Proust, Marcel 10, 48, 52, 88, 94, 125,
 127, 146
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 133,
 135, 143-144
 Quasimodo, Salvatore 16, 70, 124-
 125, 134
 Queneau, Raymond 10, 74, 94
 Quiriconi, Giancarlo 98
 Raboni, Giovanni 48, 50, 60, 62-63,
 65, 125-126, 145
 Racine, Jean 36, 51, 81

- Ramuz, Charles-Ferdinand 10
 Raymond, Marcel 81-82
 Rebora, Clemente 70, 80
 Richter, Mario 64
 Rigaut, Jacques 110
 Rilke, Rainer Maria 40, 75, 120, 124-125, 130, 140
 Rimbaud, Arthur 10, 15, 36, 38, 41, 48, 67-79, 82, 87, 89-92, 94, 101, 127, 129
 Risset, Jacqueline 126, 145
 Risso, Erminio 26
 Rodin, Auguste 50
 Romanò, Angelo 14
 Roncaccia, Alberto 130
 Ronsard, Pierre de 51, 72, 124
 Rosselli, Amelia 105
 Rossi, Alberto 120
 Roubaud, Jacques 75
 Russian, Elisa 12
 Sabatier, Apollonie 52
 Saba, Umberto 16, 18-19, 22, 33, 144
 Said, Edward 127
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de 51-52, 57-58
 Saint-Simon, Claude-Henri de 63
 Salinari, Carlo 93
 Salvia, Beppe 135
 Samoyault, Tiphaine 128
 Sanguineti, Edoardo 103-105
 Santarone, Donatello 8-10, 12, 25
 Sartre, Jean-Paul 10, 28, 52-55, 78, 83-86, 94, 101, 110, 138
 Sbarbaro, Camillo 70
 Scaffai, Niccolò 8, 12
 Scaiola, Anna Maria 116
 Scalvini, Giovita 127
 Scève, Maurice 51, 119
 Scheiwiller, Vanni 70
 Schiller, Friedrich 29, 147
 Schleiermacher, Friedrich 132
 Schmidt, Albert-Marie 82, 84
 Sciacca, Michele Federico 119
 Scotto, Fabio 78, 141-142
 Seneca, Lucio Anneo 51
 Sereni, Vittorio 14, 21, 48, 60-61, 70, 126, 131, 133-134, 139-140, 142, 144
 Seroni, Adriano 93
 Serra, Francesca 12
 Shakespeare, William 32, 120, 130
 Shelley, Percy Bysshe 25
 Sica, Beatrice 98
 Simonetti, Gianluigi 12, 135
 Sinisgalli, Leonardo 70
 Sisto, Michele 23
 Soffici, Ardengo 70, 72
 Solmi, Sergio 60, 70, 97, 134, 140, 142
 Spainì, Alberto 120
 Spengler, Oswald 86
 Spinazzola, Vittorio 24, 141
 Spinoza, Baruch 140
 Stalin (Iosif Vissarionovič Džugašvili) 110, 115, 121
 Starkie, Enid 70
 Steiner, George 126, 138
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 29
 Stevens, Wallace 130
 Straub, Jean-Marie 92
 Stroppa, Sabrina 135
 Swedenborg, Emanuel 63
 Szondi, Peter 138
 Tasso, Torquato 25, 51, 86
 Tavani, Giuseppe 126
 Terracini, Benvenuto 127-128
 Tessa, Delio 16, 22, 79
 Thibaudet, Albert 50, 68-69, 78
 Tinacci, Valentina 12
 Tirinato, Maria Vittoria 12, 147
 Tolstoj, Lev Nikolàevič 123
 Tommaseo, Niccolò 127
 Tommasini, Lorenzo 16
 Tommaso d'Aquino 136
 Tortora, Massimiliano 12
 Trakl, Georg 130
 Traverso, Leone 120, 124-125, 129
 Trockij, Lev 99
 Turchetta, Gianni 8, 141
 Tynjanov, Jurij Nikolaevič 17, 22, 138
 Unamuno, Miguel de 40

- Ungaretti, Giuseppe 70, 124-125, 129,
 134-135
 Vaché, Jacques 110
 Valduga, Patrizia 80, 126, 136
 Valeri, Diego 70, 74, 93, 134
 Valéry, Paul 10, 15, 67, 72, 75, 80-81,
 89, 129
 Vallejo, César 40
 van Dijk, Teun Adrianus 25
 van Gogh, Vincent 90
 Vegliante, Jean-Charles 10, 126,
 145-146
 Verhaeren, Émile 87
 Verlaine, Paul 48, 67-69, 72, 92, 130
 Verne, Jules 114
 Vicari, Giambattista 18
 Vielé-Griffin, Francis 87
 Vigolo, Giorgio 124, 129, 134
 Vigorelli, Giancarlo 119
 Villa, Agostino 122
 Virgilio Marone, Publio 32, 51, 140
 Vittorini, Elio 123
 Viviani, Cesare 105
 Văn Kỳ, Phạm 10
 Wagner, Wilhelm Richard 55
 Weber, Max 33
 Weil, Simone 10, 59, 94
 Williams, William Carlos 140
 Wittgenstein, Ludwig 115
 Yeats, William Butler 130
 Yourcenar, Marguerite 10
 Zampa, Giorgio 125
 Zanon, Tobia 129
 Zanzotto, Andrea 14, 72, 105, 109,
 136
 Zinato, Emanuele 8
 Zola, Émile 10, 85
 Zublena, Paolo 125

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

TITOLI PUBBLICATI

1. Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, 2023
2. Giulia Bassi, «Con assoluta sincerità». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, 2023
3. Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (a cura di), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, 2023
4. Pierluigi Pellini, *Hypothèses céliniennes. Suivi de Genèse d'un best-seller par Giulia Mela et Pierluigi Pellini*, 2024
5. Beatrice Montorfano, *Linguaggi dal margine. Shakespeare nel teatro italiano contemporaneo*, 2024
6. Francesco Diaco, *L'ingratitude dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*, 2024

- **STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE**

-
- Davanti alla poesia contemporanea, Fortini avverte
- «la forza di due passioni contrarie, quella verso la
- partecipazione e quella verso il distacco, da cui deri-
- vano tanto la presenza quanto l'ingratitude dell'o-
- spite». Anche come studioso, perciò, si pone sulle
- soglie e le frontiere, interessandosi al *mainstream*
- lirico otto-novecentesco e insieme guardando al di
- fuori di esso, verso un'estetica preromantica o verso
- l'avvenire. Ciò che unisce i vari ambiti della sua attivi-
- tà critica qui indagati – comparatistica e francesistica
- (Baudelaire, i simbolisti, il Surrealismo), metricologia
- e teoria letteraria, italianistica (Saba, Noventa) e tra-
- duttologia – è la postura assunta di fronte a una mo-
- dernità che non viene rinnegata *in toto*, bensì attra-
- versata dialetticamente, in vista di una società capace
- di coniugare libertà individuali e destini generali.

Francesco Diaco si è addottorato presso l'Università di Siena, in cotutela con l'Università di Losanna, dove ha poi lavorato come *premier assistant*. Ha inoltre collaborato con le Università di Ginevra e Basilea. È membro della redazione dell'«Ospite ingrato» online e del Centro di Ricerca Fortini.

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0533-7 (Print)

ISBN 979-12-215-0534-4 (PDF)

ISBN 979-12-215-0535-1 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0536-8 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0534-4

www.fupress.com