

Per una totalità “nascosta”

Fortini, il presente, la figura

Gabriele Fichera

Ogni cosa che passa è solo una figura.
J.W. Goethe, *Faust II*, vv. 12104-05

Somiglio Lucien Goldmann ebreo rumeno
au coin de la rue Serpente, in sandali ventruto.
Non l'avrei mai creduto.
F. Fortini, *Una foto. 1964 (L'ospite ingrato primo)*

e le croci dei cieli che i nostri animali contemplanò.
F. Fortini, *Two-step (Paesaggio con serpente)*

I. Oltre il tragico, la «Preveggenza»

Nel pensiero di Fortini pare che la parola “presente” si vada divaricando in due sensi politici, e grammaticali, ben distinti. Da una parte abbiamo “il presente” con l'articolo determinativo, inteso come ciò che è dato attualmente, e come gabbia di ciò che è; il presente sostantivato, o come lo chiama Fortini in un saggio del 1956 intitolato *Deus absconditus*, il «Grande Animale del presente»;¹ dall'altra invece un presente “aggettivo”, umilmente scevro da assolute determinazioni, e che preferisce accompagnare altre parole, come attributo o nome del predicato, senza isolarsi, ma dando vita alla triade temporale tutta fortiniana del passato-presente-futuro. Per immaginare e comprendere questo tipo di presente bisogna pensare a qualcosa che integra i concetti verbali latini di *infectum* e *perfectum*. Come dice Fortini in

¹ F. Fortini, *Deus absconditus*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 231.

un verso rivelatore dei *Lampi della magnolia*: «la perfezione congiunta all'imperferetto».² L'origine di questa dicotomia potrebbe essere legata alla riflessione sui temi cruciali della scommessa pascaliana, quindi del tragico e del suo superamento in senso saggistico. Dalla scommessa alla «verifica», come vedremo.

Uno dei luoghi principali in cui Fortini ha affrontato questo nodo è lo scritto appena citato, *Deus absconditus*. Il tema, o ironico "pretesto", è il libro di Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, che sarà tradotto in italiano proprio da Fortini, in collaborazione con Luciano Amodio (1961). La questione è quella della visione tragica del mondo che segmenta i tempi verbali, isolandoli in un presente assoluto e puntuale, quasi aoristico, e in un futuro altrettanto assoluto o «remoto». Si tratta di riconoscere l'attimo della Grazia, che può giungere e salvare, oppure dileguare nel nulla per sempre. È l'attimo in cui Dio si rende in qualche modo manifesto. Goldmann cita a questo proposito dal frammento 559 di Pascal: «S'il paraît une fois, il est toujours».³ A noi pare che il titolo della raccolta poetica *Una volta per sempre* possa ritrovare il suo etimo ideologico *anche* in questo frammento pascaliano, oltre che nella nota frase di Manzoni «un vero veduto dalla mente per sempre», che campeggerà sul retro di copertina della silloge omonima del 1978. Avremmo così una conferma del fatto che nel pensiero di Fortini si forma un nesso problematico, sotto il segno del "tragico" giansenista, fra Pascal e Manzoni. Dio è dunque presente anche quando appare assente; è per l'appunto *absconditus*. Goldmann scrive: «Un Dieu présent et absent [...] toujours présent et toujours absent».⁴ Le considerazioni del saggista francese, a partire dalle analisi di Lukács sul tragico in Ernst, che sono alla base della sua trattazione, si riverberano proprio sull'essenza del genere tragico: «Un Dieu toujours absent et toujours présent: voilà le centre de la tragédie».⁵ Il *deus absconditus* è dunque una «présence permanente».⁶

In Fortini però il tragico è solo un punto di partenza. Anche se ineludibile. Nelle pagine che dedicherà al giovane Lukács, e dove Goldmann è continuamente citato, Fortini chiarirà come il tragico della prima fase filosofica sia a fondamento di quella più matura, volta verso il realismo e le mediazioni saggistiche, in quanto già latrice di una fer-

² F. Fortini, *I lampi della magnolia*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 393, v. 6.

³ L. Goldmann, *Le Dieu caché* [1955], Paris, Gallimard, 2013, p. 46.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 47.

⁶ *Ivi*, p. 46.

vida «aspirazione alla totalità» e del senso della «apocalissi rivoluzionaria». ⁷ Questi due elementi rappresentano infatti la «struttura dell'opera successiva, di storico e di critico». ⁸ Con altre parole, nella parte finale del saggio *Le mani di Radek* (1963), Fortini esprimerà un concetto molto simile, che recupera dialetticamente il presente assoluto: «l'immediatezza, si sa, è non solo ciò che deve essere oltrepassato, ma ciò senza di cui non ci sarebbe nulla da oltrepassare [...] *Con la storia contro la storia*». ⁹ Su questa scia, ma tornando al saggio su Goldmann, Fortini ci ricorda ancora che «non si darebbe tragedia, non ci sarebbe "rifiuto del mondo" se non fosse pòrto, nello stesso gesto, il mondo». ¹⁰

Il presente assoluto è dunque da superare dialetticamente, non da rimuovere in blocco. Per far questo si deve passare ad una diversa idea di presente, saggistica, nel senso di Lukács. Fortini ci propone di abbandonare l'orizzonte della scommessa tragica per abbracciare una più laica «verifica dei risultati». ¹¹ Non sarà più dunque da ricercare la realizzazione di un "Fine" con la maiuscola, predeterminato e assoluto, ma piuttosto una serie ordinata di «fini intermedi» che messi insieme modificano, senza però radicalmente alterarla, la natura dello stesso Fine: «la "scommessa" non avrà per oggetto la realizzazione del Fine bensì che l'addizione ed il succedersi dei fini particolari non ne alterino radicalmente la natura». ¹² A questo punto il significato della parola "scommessa" viene riformulato da Fortini: «scommettere su di un futuro assoluto *ma* storico equivale a scommettere sulla riuscita delle scelte successive e *presenti*; giocare l'avvenire giorno per giorno». ¹³ Qui ci troviamo di fronte ad una prima approssimazione al presente secondo Fortini, il presente come aggettivo: processuale e continuo, eppure scandito dall'articolazione di unità discrete, finite, "perfette". Il «giorno dopo giorno», marcato a fuoco dalla scelta, e finanche l'attimo, purché sia percorso da intenzionalità e previsione. Ma qui non basta più la scommessa; è necessaria la verifica fatta appunto di «*previsioni e comunicazioni*». ¹⁴ Fortini compie proprio una precisazione tempo-

⁷ Sul saggismo e il suo fondamento ironico, contrapposto al tutto o niente del tragico, si vedano anche delle pagine importanti di un altro lavoro di Goldmann, *L'Illuminismo e la società moderna*, ed. it. a cura di G.G. Cagna, Torino, Einaudi, 1967, pp. 61-62. Anche qui si parte dal pensiero di Lukács.

⁸ F. Fortini, *Lukács giovane*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 272-273.

⁹ F. Fortini, *Le mani di Radek*, *ivi*, p. 128.

¹⁰ F. Fortini, *Deus absconditus* cit., p. 232.

¹¹ *Ivi*, p. 228.

¹² *Ivi*, p. 227.

¹³ *Ibidem*, corsivi miei.

¹⁴ *Ivi*, p. 228.

rale. Non ci troviamo più nell'ambito tragico del tutto o niente, ma in quello drammatico dei bisogni: «Ma questo è sempre universo del passato prossimo, dell'imperfetto, del presente e del futuro prossimo».¹⁵ Siamo posti davanti alla triade fortiniana di passato-presente-futuro che è il nodo centrale della questione, oltre che un suo titolo sotto cui si raccolgono delle pagine molto intense, estrapolate da *Le mani di Radek*.¹⁶ Il concetto centrale è quello, ribadito sempre con maggior forza, della «prevedibilità»: «Si può dire che le verifiche fondano la *prevedibilità*, una zona di luce intermedia fra il presente assoluto e l'assoluto futuro della scommessa». Fortini aggiunge: «mai come nel mondo moderno la previsione comincia a formare la possibilità di un diverso tipo di destino».¹⁷

Risulta difficile non collegare questa «prevedibilità», ovvero questo piano di previsioni, intese come verifiche sul presente pervase dalla tensione verso un fine e dall'aspirazione ad una totalità, con quella «Preveggenza» di cui Fortini parlerà diversi anni più tardi in un breve scritto sulla *Storia della colonna infame* di Manzoni. Qui proporrà di sostituire alla troppo confessionale «Provvidenza» manzoniana appunto la «Preveggenza ossia la tensione dell'umanità ad un fine», ma anche una precisa qualità del «rapporto fra passato e futuro».¹⁸ Ricordiamo che nel saggio su Goldmann Fortini individuava proprio «al confine del prevedibile e dell'imprevedibile» il punto in cui comincia «la radura del non-ancora o del non più umano»,¹⁹ come dire futuro e passato. Di fronte al duplice delirio contemporaneo in cui siamo chiamati a negare o ad accusare la lotta per l'emancipazione dell'uomo Fortini ci intima ancora una volta di non derogare alla «durezza delle scelte».²⁰ Questa nota sulla *Colonna infame* risale al 1973 e fu scritta a margine del saggio su *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*. E infatti, l'idea qui tratteggiata che ci possa essere più di una correlazione fra il ragionamento fortiniano sul *Deus absconditus* pascaliano-goldmanniano, quindi sulla visione tragica del mondo, e la lettura che lui stesso ci dà dell'opera manzoniana, è confermata da un altro elemento ricavabile stavolta dal saggio maggiore. Quando Fortini si sofferma sulla

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. F. Fortini, *Passato, presente, futuro*, in Id., *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 193-196.

¹⁷ Per questa e per la precedente citazione vedi F. Fortini, *Deus absconditus* cit., pp. 230-231.

¹⁸ Cfr. F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1798.

¹⁹ Vedi F. Fortini, *Deus absconditus* cit., p. 231.

²⁰ Cfr. F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1798.

decisiva dicotomia, presente già nel titolo, fra storia e metastoria fa riferimento esplicito proprio al saggio di Goldmann *Le Dieu caché*. La tensione che si ritrova in tutta l'opera di Manzoni fra eterno e contingente, o meglio la loro «tragica compresenza»,²¹ è esattamente dello stesso tipo di quella che assilla i giansenisti Pascal e Racine studiati da Goldmann. D'altronde proprio l'espressione «tragica compresenza» non è altro che una traslitterazione di quel frammento pascaliano sul «Dio sempre presente e sempre assente», di cui si è detto sopra.

Ma c'è di più, perché Fortini dichiara *apertis verbis* di voler delineare la grandezza dell'opera manzoniana proprio a partire da questo punto di vista, quello del *Deus absconditus*. In realtà, leggendo fra le pagine di *Un giorno o l'altro* si può apprezzare un passo risalente al 1959, in cui già Fortini collegava, sempre a partire da Goldmann, il pensiero dei giansenisti all'opera di Manzoni: «Secondo Goldmann è Arnauld [...] ad articolare la distinzione tra "fatto" e "diritto" (dominio della ragione e dominio della fede). Qui sta il punto di sutura con Manzoni».²² Dunque è certo un elemento rilevante il fatto che queste connessioni su cui stiamo indagando si siano formate nella mente di Fortini molto presto, già alla fine degli anni cinquanta, in prossimità col lavoro di traduzione di *Le Dieu caché*. Esse andranno messe in rapporto, come vedremo più tardi, anche con la successiva poesia *Lukács*, dove la dialettica fra dubbio e certezza "aggiorna" in qualche modo la dicotomia fra ragione e fede. Storia e antistoria dunque si combattono aspramente nell'opera di Manzoni. E qui Fortini sembra riecheggiare se stesso, in particolare proprio quel passo di *Le mani di Radek* prima ricordato: «l'immediatezza, si sa, è non solo ciò che deve essere oltrepassato, ma ciò senza di cui non ci sarebbe nulla da oltrepassare [...] *Con la storia contro la storia*».²³ Non si può dimenticare che allo stesso modo, *Con la storia contro la storia*, si intitola una pagina memorabile dell'*Ospite ingrato secondo*, in cui Fortini ragiona di profezia e riconoscimento, interrogandosi su quell'«attimo abbagliante», nel quale può prendere corpo «un'azione più vera». E questo dovrà avvenire «nella storia ma in urto con la storia».²⁴ Questo densissimo aforisma, dalla potente tessitura figurale, si conclude con una sottolineatura decisiva: «Tutto è da con-

²¹ Cfr. F. Fortini, *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1465. Nella stessa pagina si accampa non a caso il riferimento a *Le Dieu caché* di Goldmann.

²² Vedi F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 241.

²³ F. Fortini, *Le mani di Radek* cit., p. 128.

²⁴ F. Fortini, *L'ospite ingrato secondo*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1087.

templare. Tutto è da fare». Qui Fortini, oltre a riprendere il finale di una sua precedente poesia, *L'apparizione*, inclusa in *Questo muro* (1973), allude ovviamente alla coppia biblica di Rachele e Lia, dal forte valore allegorico. Un elemento questo che connette la profezia di Fortini a quella dantesca. Ne ripareremo più distesamente tra poco.

La triade *nascosta* del passato-presente-futuro è dunque il crinale temporale inevitabilmente "stretto" su cui cammina il pensiero di Fortini. E proprio nelle pagine di *Le mani di Radek* in effetti si delinea in modo nettissimo il senso complesso di questo presente *absconditus* fortiniano, intimamente figurale. Emerge qui l'intensità politica delle sue «intermittenze» e «virtualità», intese come «concrete rivoluzioni del nostro tempo». ²⁵ E infatti: «l'operaio cinese, il negro minatore del Sudafrica e l'insorto contadino peruviano *non sono il nostro passato. Sono il nostro presente*». ²⁶ In uno scritto del 1959 Fortini aveva detto: «La nostra speranza non è in verità speranza di un *futuro* cronologico, ma, come ha detto Noventa, è *speranza in un presente di qualcuno*». ²⁷ Il presente-assente di Fortini, tutto teso verso il futuro, ingloba il passato, in quanto lo distrugge e consuma. Ma solo così facendo, peraltro, lo conserva: «Ogni frazione di vita e ogni parola che si voglia vera debbono correre incontro ad una *consunzione utile, ad una distruzione-compimento, ad un qui-ora*». ²⁸ D'altronde, in una pagina contenuta nell'*Ospite ingrato secondo*, in cui commenta il funerale di Pinelli, Fortini dirà: «È quel che accade alle verità che diventano vittoriose solo dopo la morte, dissolvendosi». ²⁹

Per rinsaldare questa unità figurale fra presente e futuro, sigillata dall'avvento della redenzione Fortini conclude *Le mani di Radek* con un passo in cui molto significativamente i tempi verbali si sdoppiano più volte fra futuro e presente, in modo da suggerire un'equivalenza e una tensione: «Ma di quell'età l'avvento – o il riconoscimento – non si daranno – o non si danno – se non per chi attraverso la storia su di sé

²⁵ F. Fortini, *Le mani di Radek* cit., pp. 127-128.

²⁶ *Ivi*, p. 124. Qui si può apprezzare un non troppo velato riferimento alle varianti della Pentecoste di Manzoni, successivamente studiate da Fortini, nelle quali si registrava la presenza, infine cancellata, del «bellico / coltivator d'Haiti». Cfr. F. Fortini, *Due note per gli «Inni»*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 26.

²⁷ F. Fortini, *Un giorno o l'altro* cit., p. 246. Da notare il gioco dei corsivi a rimarcare il rapporto complesso fra presente e futuro.

²⁸ F. Fortini, *Le mani di Radek* cit., p. 128, corsivi miei. Da segnalare la concordanza lessicale, ma anche di senso globale, fra l'espressione «frazione di vita» e la «*fractio panis*» dell'Incarnazione, di cui Fortini parlerà nell'articolo su Napoleoni. Per questo cfr. Id., *Napoleoni*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1673.

²⁹ F. Fortini, *L'ospite ingrato secondo* cit., p. 1002.

avrà portato – o stia portando – contingenza, causalità e fatica».³⁰ Qui avvento e contingenza; nel saggio del 1973 su Manzoni, la compresenza tragica di eterno e contingente.

II Figure dell'avvento

Le categorie di «avvento» e di «totalità e integrazione a carattere rivoluzionario»³¹ non ricorrono solo nei saggi politici o filosofici, ma permeano di sé in modo molto evidente anche le pagine fortiniane più strettamente letterarie. Ne è un esempio la tripartizione da lui operata nel campo dell'espressione poetica contemporanea nel saggio del 1959 *Le poesie italiane di questi anni*. Fortini usa non a caso la parola «figura» per individuare le tre situazioni liriche dominanti che chiama del «transito», della «contraddizione» e appunto dell'«avvento». Nel primo caso, connotato da un certo atteggiamento di passività verso il mondo, abbiamo «l'elegia di un mutamento che diventa immobilità».³² I principali punti di riferimento di questa figura lirica sono un certo Montale, Sereni e Luzi. Alla seconda vanno collegate le varie tendenze plurilinguistiche, la vocazione allo scandalo e alla contestazione della forma – e qui si ritrovano significativamente insieme il Pavese di *Lavorare stanca*, la prima fase “petrosa” montaliana, e Pasolini. La terza è la più controversa, forse la più complessa, anche perché in questo caso Fortini non fa riferimento a nessun poeta in particolare, sottintendendo che è lui ad essere il più vicino a questo tipo di postura poetica. È molto interessante quello che Fortini scrive: «La figura dell'avvento, tensione verso un avvenire risolutivo e apocalittico, la si scorge in filigrana per entro le due figure precedenti, perché vive propriamente nella immobilità e nel mutamento, è postulazione rivoluzionaria, coniugata al futuro, è diniego del presente».³³ Anche in questo caso osserviamo la paradossale compresenza degli opposti, l'eterno e il contingente. Si potrebbe ancora una volta parafrasare con le parole dello stesso Fortini: «con la storia contro la storia».

La figura dell'avvento appartiene a pieno titolo a quella particolarissima qualità di presente/assente o di presente “nascosto” e figurale che si sta delineando in queste pagine e che Fortini mette a punto nel corpo a corpo con Pascal e Goldmann, fra un Dio che è «sempre presente e sempre assente» e la visione tragica del mondo. L'avvento

³⁰ F. Fortini, *Le mani di Radek* cit., p. 129.

³¹ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni* [1959], in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 564.

³² *Ivi*, p. 561.

³³ *Ivi*, p. 563.

inoltre si pone, proprio come il presente "aggettivo" di cui si è detto, non come pura negazione delle precedenti figure, ma come loro sintesi dialettica. Come il «comunismo-avvento» e la «previsione» del saggio su Goldmann erano in urto frontale con il «Grande Animale del presente», anche la figura dell'avvento si esplica in un deciso «diniego del presente, sentito, in ogni momento, come passato e come nullità». ³⁴ Di nuovo siamo al cospetto di un tempo eccezionale e alla lettera *mostruoso*, perché a tre facce: il già citato «passato-presente-futuro», in cui vive la drammatica tensione fortiniana alla totalità.

III. «Nell'ultima foto»

Il *fil rouge* dell'avvento-riconoscimento figurale percorre in vario modo gran parte della produzione poetica fortiniana. Mi pare opportuno osservarne gli sviluppi in un testo particolare, in cui essi appaiono estremamente significativi e peculiari: *Lukács* in *Paesaggio con serpente* (1984). In questo caso, tra l'altro, il soggetto trattato entra in rapporto immediato con le questioni del tragico e del *deus absconditus* connesse al pensiero di Goldmann. Riporto per comodità del lettore qui di seguito il testo in questione:

Lukács

Le scarpe pesanti il gomito sui libri
il sigaro spento non per il dubbio
ma per il dubbio e la certezza
nell'ultima foto
dall'altra parte del vero
occhi smarriti guardandoci.

Alle sue spalle guardiamo i libri deperiti
i tappeti il legno gotico
del San Martino a cavallo
che si taglia il mantello
per darne metà al mendicante.

Gli uomini sono esseri mirabili.

La prima cosa che si può notare è che questa poesia è posta alla fine della prima sezione della raccolta e che questa si intitola *Il vero che è passato*. Ritorna dunque il tema della verità che è per sempre, perché si è manifestata almeno una volta, nel passato. L'unità processuale di passato-presente-futuro si conferma come la vera totalità di Fortini.

³⁴ *Ibidem*.

Essa appare temporalmente definita; un presente più “aggettivo” che “sostantivo”, abbiamo detto, che sfugge dalle maglie dell’*infectum* per assumere la forma paradossale di *perfectum*. Sarà «il vero per pochi attimi» di *Ruotare su se stessi* (in *Composita solvantur*).³⁵ Oppure quel «di bene un attimo ci fu» di cui si dice, *et pour cause*, che «una volta per sempre ci mosse». ³⁶ In *Lukács* tutto questo si traduce in un oggetto preciso e determinato: l’immagine del filosofo, «nell’ultima foto». ³⁷ L’ultima foto cattura in modo incontrovertibile l’attimo decisivo in cui si riassume il senso complessivo di un’intera esistenza. La foto allude dunque al rapporto fra figura e compimento. Va ricordato che uno dei versi del *Faust* più amato da Fortini, suo traduttore, era il conclusivo: «Ogni cosa che passa / è solo una figura». ³⁸ Nelle note di commento all’opera di Goethe Fortini chiarisce che la parola “figura” va intesa nel senso di «“incarnazione particolare di un’idea” [...]»; ma anche di “profezia”. ³⁹ Con l’espressione «ogni cosa che passa» si deve intendere il transitorio, il caduco, il mortale – il contingente del piano storico. È qui, in prossimità di questi versi, tradotti con l’ausilio di Cases, ⁴⁰ che forse viene incubato, consciamente oppure no, il futuro titolo *Il vero che è passato*. D’altronde in tutta la poesia risultano preponderanti gli elementi consunti, logorati, usurati. Felicemente carichi di tempo. Sono immagini del tempo perduto. Dalle «scarpe pesanti» che aprono il testo, al «sigaro spento», fino ai «libri deperiti» di Lukács posti «alle sue spalle» come un mantello. Seguendo un filo logico “metonimico”, si potrebbe dire che i «libri deperiti» stanno a Lukács come il mantello diviso in due col mendicante sta a San Martino. I libri sono lo studio, la teoria, l’osservazione, ma qui spesi per un fine pratico di trasformazione sociale per cui non restano di certo intonsi. Rappresentano un sapere che *deve* deperire per trasformarsi in verità. Da qui probabilmente lo smarrimento dello sguardo del filosofo con cui si chiude la prima parte della poesia: «occhi smarriti guardandoci». ⁴¹ Sembra inverarsi qui un procedimento figurale. Nell’attimo della Grazia che adempie la figura

³⁵ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 557, v. 13.

³⁶ *Ivi*, p. 561, vv. 24-25.

³⁷ *Ivi*, p. 406, v. 4.

³⁸ Vedi J.W. Goethe, *Faust*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1970, p. 1057. Per la predilezione fortiniana per i versi 12104-05 vedi P.V. Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 266.

³⁹ J.W. Goethe, *Faust* cit., p. 1119.

⁴⁰ Cfr. C. Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di R. Venuti e M. Sisto, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 416.

⁴¹ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 406, v. 6.

succede quello che il giovane Lukács aveva già descritto nell'*incipit* del saggio sul tragico dedicato ad Ernst. Citando Ibsen il filosofo infatti aveva detto: «Chi guarda Dio, muore». Per poi aggiungere questo interrogativo: «ma può vivere colui sul quale si è posato il suo sguardo?».⁴²

Lo sguardo del Dio nascosto, spettatore che non prende parte ai terribili giochi della vita umana, questo sguardo che sgorga come in un sogno dalla triade figurale passato-presente-futuro, sembra folgorare l'intellettuale militante che ha speso l'esistenza al servizio di un'idea incarnata. E che ora ci guarda, appunto, «dall'altra parte del vero».⁴³ Il vero che è passato. Non a caso la seconda e ultima strofa riprende da subito il tema della visione, ma cambiando decisamente prospettiva nel senso di un riconoscimento. Adesso siamo noi che «guardiamo»⁴⁴ i libri deperiti di Lukács. Ma tra i volumi si fa strada un oggetto che raffigura San Martino a cavallo. Dall'osservazione all'azione. Nei versi finali della poesia *L'apparizione*, che a sua volta chiude la prima sezione di *Questo muro* (1973) – davvero notevole il parallelismo posizionale con la poesia Lukács – Fortini aveva scritto: «Tutto è da contemplare. Tutto è da fare».⁴⁵ Viene evocata così, come si è detto, la coppia biblica di Rachele e Lia. Il rapporto solidale fra teoria e prassi si manifesta fin da subito in questi versi nella coppia concettuale del «dubbio e la certezza»: il dubbio è esercitato dalla ragione, la certezza si accompagna all'azione. Ma citiamo in modo preciso, perché ne vale davvero la pena. Il sigaro è spento, consunto, e dunque si invera, «non per il dubbio/ ma per il dubbio e la certezza».⁴⁶ In una strofa come questa, in cui nello spazio di ben sei versi c'è un solo predicato verbale, e per di più solo alla fine, ed espresso nel modo indefinito del gerundio – il «guardandoci» di cui si è detto – la possibilità di percepire qualche traccia di temporalità è demandata quasi esclusivamente ai nessi sintattici «non», «ma» e «per». Sono essi infatti che, con le parole dello stesso Fortini, «muovono il testo nel tempo».⁴⁷ I nessi sintattici infatti straniano lo stile nomi-

⁴² Cfr. G. Lukács, *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, Milano, SE, 2002, p. 231.

⁴³ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 406, v. 5. Nella poesia, inclusa sempre in *Paesaggio con serpente*, dedicata a Panzieri e intitolata appunto *Raniero* si dice che l'amico, sepolto ormai da sedici anni nel cimitero di Torino, conosce «l'altra parte» (*ivi*, p. 426, v. 3).

⁴⁴ *Ibidem*, v. 7.

⁴⁵ *Ivi*, p. 310, vv. 7-8.

⁴⁶ *Ivi*, p. 406, vv. 2-3.

⁴⁷ F. Fortini, *I poeti del Novecento* [1977], Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 89. Con questa antologia commentata siamo più o meno negli stessi anni di stesura dei testi

nale e sommamente visivo di questa prima parte con l'articolazione dialettica di una negazione che afferma, sfumandosi nella *correctio* dell'avversativa.⁴⁸ Nell'immobilità sintattica della visione, il mutamento del conflitto. E delle reduplicazioni, che da questo momento in poi si moltiplicano in un vorticoso gioco di specchi. Ritornano per due volte, ma mai uguali, le parole «dubbio», «libri», e il verbo «guardare», che nelle forme del gerundio e dell'indicativo presente prima chiude poi apre le due strofe, collocandosi al centro esatto del componimento e quasi "toccandosi", come le due metà del mantello di San Martino – Mengaldo a questo proposito parla della «antica tecnica delle *coblas capfinidas*».⁴⁹ Ma è particolare da non passare sotto silenzio il fatto che la duplicazione del verbo "guardare/vedere" si ha anche nella poesia che apre la raccolta e la sezione in questione, la già citata *I lampi della magnolia*. Con la differenza rispetto a *Lukács* che qui, come per effetto di una sorta di chiasmo latente e invisibile, che si coagula solo a distanza, i verbi si dispongono non più al centro e uno dopo l'altro, ma al contrario in posizione divaricata, alle estremità del testo, cioè nel primo e nel penultimo verso. Tra l'altro tale apertura di compasso è sottolineata dalla contrapposizione dei modi verbali. Dal «potessero vedere», un congiuntivo caratterizzato da un rimarcato valore ottativo, si passa infatti all'imperativo cogente del «guardate» finale.⁵⁰ In fin dei conti, in virtù di una saggezza architettonica e ponderale quasi millimetrica, il «guardiamo» di *Lukács*, poesia con cui, lo ricordiamo, la sezione si chiude, sembra rappresentare il conseguente esito dell'energico invito espresso nella poesia con cui la sezione si apre.⁵¹ Anche il verso «dall'altra parte del vero» fa supporre che ci troviamo di fronte ad un'unità che si scinde in due. È quello che accade anche nel brano *L'ordine e il disordine*, che non a caso funge da soglia e da cucitura, manca a dirlo a sua volta reduplicata, fra le raccolte *Questo muro* e *Paesaggio con serpente*: «L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno.

di *Paesaggio con serpente*. Per l'uso fortemente straniato dei nessi sintattici nell'incipit della poesia fortiniana *Deducant te angeli* vedi P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini* [1974], in Id., *I chiusi inchiostri*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 23.

⁴⁸ Per il riferimento alla *correctio* vedi P.V. Mengaldo, *Per Franco Fortini* cit., p. 270.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 393, rispettivamente v. 1 e v. 10.

⁵¹ Ma si ricordi anche l'inizio dell'ultima poesia di *Paesaggio con serpente*, *Molto chiare...*: «Molto chiare si vedono le cose» (*ivi*, p. 491, v.1) che sulla questione del "guardare" si pone in dialogo, anche attraverso il riferimento agli alberi dei platani, con *I lampi della magnolia*.

E poi torni a esserlo, e ti porti via».⁵² Tutte queste geminazioni, spesso ravvicinate, sono figure della negazione determinata, e non fanno che preludere e introdurre al gesto con cui San Martino taglia in due parti – anche questa è una negazione che afferma – il suo mantello. La «certezza» qui “toglie” il «dubbio», superandolo dialetticamente, e inglobandolo in una superiore unità.

Ma è nel verso finale, nettamente staccato dal resto della poesia, che questo testo conosce un'ultimo, clamoroso, capovolgimento dialettico. «Gli uomini sono esseri mirabili» è infatti una citazione dall'*Antigone* di Sofocle. Si tratta del celebre Coro del Primo stasimo (vv. 332 e seguenti) in cui si tesse un elogio dell'ingegno umano, forse un po' ambiguo, fra esaltazione e condanna. Ma il personaggio di Antigone qui richiamato ha un valore molto particolare per Fortini, per almeno due motivi, fra loro connessi. Innanzitutto in quanto incarna in modo paradigmatico la figura del tragico. Nel saggio del 1974 *Le ultime parole davanti alla corte* Fortini ne fa l'emblema del discorso anarchico, di tipo tragico, che ingloba in sé il senso della morte. Tale forma del discorso è messa in opposizione con quella “comunista”, che invece rimuove la negazione della morte. Inoltre Antigone è appunto il simbolo del mondo dei morti. Essa ha introiettato le leggi dell'Ade e le difende a spada tratta presso i viventi – in un saggio di Noventa fondamentale per Fortini tutto questo costituisce appunto l'obiezione radicale di Antigone al mondo dei vivi. Aveva scritto Noventa: «se il regno dei morti e dei non nati non fosse un regno di viventi, si vivrebbe una volta sola».⁵³ I morti e i non nati: *l'una volta è dunque per sempre*. Siamo ancora nel reticolo temporale del passato-presente-futuro, che imbriglia fruttuosamente la totalità paradossale e problematica di Fortini, e nella quale il tragico non è rimosso, ma superato in una sintesi dialettica più elevata.

D'altronde il Lukács che ci osserva «dall'altra parte del vero» non si trova anch'esso proprio dalla parte dell'Ade? È da lì che ci guarda smarrito.⁵⁴ E rappresenta dunque in qualche modo una figura di adem-

⁵² *Ivi*, pp. 379 e 387.

⁵³ G. Noventa, *L'obiezione di Antigone*, in *Id.*, «Nulla di nuovo» e altri scritti, a cura di F. Manfiani, Venezia, Marsilio, 1987, p. 209.

⁵⁴ Per avere un'idea più precisa del significato di questo sguardo smarrito si deve pensare ad un certo Manierismo che fu molto caro a Fortini. Mi riferisco in particolare alla *Deposizione* di Pontormo (1528), in cui una pluralità di figure variamente sofferenti sono risucchiate e al tempo stesso sostenute da un *centro vuoto*. Atterriti dallo sguardo di un implacabile *deus absconditus*, i due personaggi che sostengono il corpo morto di Cristo rivolgono gli occhi smarriti verso lo spettatore nascosto. Con “timore e tremore”.

pimento del passato – del “mediatore” San Martino, della tragica Antigone. Passato verso cui il testo rimonta, di strofa in strofa, di capoverso in capoverso, di spazio bianco in spazio bianco, in uno sprofondamento temporale vertiginoso che ci riporta indietro nei secoli, quasi in virtù di una personalissima e raccorciata *recherche du temps perdu*, fino all’inizio dell’età di mezzo e addirittura alla fase aurea della classicità greca. Il tragico di Antigone allude dunque al tragico del Lukács giovane, che qui spiazza e problematizza il Lukács saggista delle mediazioni. E necessariamente lo completa. «Non per il dubbio / ma per il dubbio e la certezza». L’ultima parola del “vecchio” Lukács allora è in questa «ultima foto», in cui Fortini fa coagulare l’eredità del tempo e della storia. Qui il comunista Lukács accetta la negazione della morte, allacciando il passato al presente e al futuro. È come se il Lukács di Fortini si riconoscesse, a dispetto dell’enorme distanza temporale, nell’altro che è San Martino. Entrambi in fin dei conti sono stati dei convertiti, che furono in grado di dare una torsione vigorosa alla loro esistenza, tagliandola in modo netto in due parti, dal momento in cui decisero di sposare la lotta degli oppressi.

Ma essi possono essere uniti solo in una concezione del tempo di tipo figurale,⁵⁵ in cui il presente è un’intermittenza, una richiesta di riconoscimento, un presente *absconditus* in cui passato e futuro convivono. San Martino, per parafrasare il passo già citato di *Le mani di Radek*, non è il nostro passato, ma è il nostro presente. O ancora meglio, il nostro futuro. Non sarà allora un caso che Fortini abbia menzionato San Martino di Tours, qualificandolo tra l’altro come «martello degli eretici»,⁵⁶ proprio nelle battute iniziali di *Le mani di Radek*. È a lui infatti, ci spiega, che il cattolico Giustiniano fece riconsacrare la chiesa di Sant’Apollinare Nuovo in Ravenna, quando ordinò che venissero cancellati i mosaici gotici dell’ariano, quindi “eretico” Teodorico, *nascondendo* così quelle immagini, sebbene in modo *imperfetto*, per cui esse risultano *assenti e presenti* allo stesso tempo, visibili e invisibili.

⁵⁵ Anche i piccoli dettagli corroborano una lettura decisamente figurale di questa poesia. Ad esempio il «legno gotico» di San Martino rinvia all’Auerbach del saggio *Figura*, in cui il critico aveva messo al centro dell’attenzione, insieme a Dante, anche l’età romanico-gotica come momento di una svolta culturale fondante. Fortini riprenderà questo snodo sempre nell’articolo su Napoleoni: «è la nozione di *Figura* quale Auerbach ebbe a identificare per l’età romanico-gotica»: F. Fortini, *Napoleoni* cit., p. 1674. Inoltre «gotico e ariano», precisa Fortini, è il Teodorico dei mosaici di Ravenna fatti cancellare da Giustiniano: Id., *Le mani di Radek* cit., p. 115.

⁵⁶ *Ibidem*.

IV. Il fattorino di Manzoni

IV

Il verbo al presente porta tutto il mondo.

Mi chiedo dove sono i popoli scomparsi.

Il fattorino vestito di grigio in cortile mi dice

che alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala.

Ho portato con me sotto il primo sottoscala

le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele.

Il verbo al presente mi permette di scomparire.

Il fattorino non vede più dove sono scomparso.

La ricchezza di sfaccettature di senso che il concetto di “presente” possiede in Fortini, e la sua connessione con quello di “totalità”, appare in modo evidente in una poesia che si trova nella raccolta del 1973 *Questo muro*. Siamo grosso modo alla stessa altezza cronologica del saggio manzoniano. Questa raccolta poetica è molto importante, come vedremo, per il discorso che qui si sta svolgendo. In particolare andrà osservato il quarto tempo della suite poetica intitolata *Il falso vecchio* (1970-1972). Esso si concentra ancora su una semantica dei tempi verbali, tematizzando fin dal primo verso la centralità del «verbo al presente». Di quest’ultimo si sottolineano due caratteristiche che solo all’apparenza sono contraddittorie. Da una parte il verbo al presente «porta tutto il mondo». Dall’altra in esso l’autore afferma di poter scomparire: «mi permette di scomparire». ⁵⁷

Scompare non significa però non esistere più. Vuol dire piuttosto entrare nell’atmosfera più tenue e più rarefatta di un’esistenza latente che dal passato lancia messaggi al presente/futuro. Quando Fortini si e ci chiede, con una forte riproposizione, ma in chiave manzoniana, del classico *ubi sunt*, «dove sono i popoli scomparsi», ottiene dal fattorino/messaggero una risposta enigmatica per cui «alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala». ⁵⁸ Dopo aver ricevuto il messaggio di questo novello Ermes prosaico e popolare, è proprio nel sottoscala che il poeta si va a rintanare, scomparendo. In questo passato-presente nascosti «sotto» – questa parola viene reduplicata quattro volte nel giro di due versi, e fa da fondamentale cucitura tra le due parti del componimento – in questo «sottoscala» della storia l’io che parla porta con sé di nuovo teoria e prassi, i due diversi modi di agire sul presente: la visione di Rachele e, al

⁵⁷ Per questa e per la citazione precedente vedi F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 350, vv. 1 e 7.

⁵⁸ *Ibidem*, v. 4, corsivo mio.

posto di Lia, l'azione di Alessandro (Magno, si supporrebbe, anche per il riferimento all'universalità del suo sogno imperiale). Azione che si inverte, ormai lo sappiamo, proprio nell'atto in cui si consuma e si distrugge, lasciando come testimonianza viva di sé delle «ceneri». A questo punto il fattorino, dice Fortini, «non vede più dove sono scomparso».⁵⁹

Il poeta condivide dunque fino in fondo il destino dei popoli "silenziosi" che non lasciano traccia di sé sul proscenio della storia. Proprio nel già citato saggio su storia e antistoria nell'opera di Manzoni Fortini riprendeva quel passo per lui cruciale del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica* in cui Manzoni si chinava pietosamente sopra il destino degli sconfitti, su quella «immensa moltitudine d'uomini [...] che passa sulla terra, sulla sua terra, inosservata, senza lasciarvi traccia» e lo commentava spiegando che si tratta del «tema degli ignoti e della ragione di vita dei *popoli scomparsi e degli individui dimenticati*».⁶⁰ Come si vede, al di là della vicinanza cronologica fra saggio e poesia, ci sono concordanze tematiche e finanche lessicali molto forti.

A ulteriore conferma del collegamento di questi versi con il plesso di questioni che si annodano nel conflitto fra ragione e "fede" – sia pur scritta questa parola con un giusto dosaggio di virgolette – c'è da sottolineare come il tema degli «scomparsi» sia toccato da Fortini anche in un altro saggio di quegli anni, quello sulla biografia di Proust (1971), nel punto in cui, evocando e citando di nuovo Manzoni, ci spiega che «l'uomo della biografia è un lemure, tra vita e morte», e che dunque leggendo la sua storia «visitiamo i luoghi vuoti dove si rapprende il passato, calpestiamo le *ceneri* delle biografie, degli scomparsi davvero scomparsi».⁶¹ In questo senso, dopo aver osservato quanto sia persistente e decisiva la filigrana manzoniana nella tessitura di *Il verbo al presente* possiamo anche ipotizzare che con «le ceneri di Alessandro»⁶² si alluda proprio a quel Manzoni che, ossessionato dalla dialettica tra storia e antistoria, è sicuramente una delle stelle fisse del pensiero fortiniano. Qui il riferimento al suo nome, con cui in qualche modo si media fra il poeta che sta parlando al presente e il condottiero

⁵⁹ *Ibidem*, vv. 6 e 8.

⁶⁰ F. Fortini, *Storia e antistoria nell'opera di Manzoni* cit., p. 1474, corsivi miei. Un altro nucleo poetico in cui è presente il tema dei popoli scomparsi, quasi abraso dai meccanismi perversi della comunicazione, è ravvisabile in *Il nido di Paesaggio con serpente*, laddove in stile lapidario si dice, e con manzoniano profluvio di sdruciole, che «Minimi popoli sono bruciati nei diodi», *ivi*, p. 472.

⁶¹ F. Fortini, *La biografia di Proust*, in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 295, corsivo mio.

⁶² F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 350, v. 6.

del passato, appare come una fulminante formazione di compromesso fra lo scrittore e l'uomo d'azione. Quando Fortini dice che il fattorino non lo vede più ci fa capire allora che il senso della sua esistenza va a confluire – e di nuovo cade in taglio la figura del «lemure» – in quella zona intermedia in cui le cose sono al tempo stesso presenti ed assenti, visibili e invisibili, finendo per entrare nella sfera ideologica di ciò che abbiamo chiamato “presente *absconditus*”.

A noi spetta invece ricevere con pienezza il messaggio di cui sono latrici certe tracce ostinate della vita passata, come si dice nel finale di *Le mani di Radek*: «mani superstiti a corpi inceneriti». ⁶³ Qui c'è tutta la gravidanza che il verbo “portare” assume nella poesia, a partire da quel «verbo al presente che porta tutto il mondo», per giungere al poeta che ha portato con sé l'essenziale nell'al di là che lo attende. E soprattutto fino alla figura incarnata del «fattorino», che con le mani lavora, e che simbolicamente *porta* il messaggio decisivo. Portare vuol dire agire. Si porta, infatti, con le mani. In un aforisma dell'*Ospite ingrato*, intitolato *Questo muro*, è proprio la mano a tentare il muro della verità, fra conoscenza e azione: «Il nero del muro incontra la mano aperta. / Questo muro è tra il vero e la mano. / Il muro è ferro aria tempo. Una voce chiama di là dal muro». ⁶⁴ Si tratta della *stessa mano* con cui si spera che l'ipotetico futuro viaggiatore, giunto di fronte a *quest'altro muro*, quello della locanda cinese, «si degni togliere la polvere [...] e riceva il messaggio». ⁶⁵

La paradossale totalità di cui il presente si fa portatore in questi versi sarà dunque di tipo *parziale*, non solo e non tanto perché la sua natura è problematica, ma piuttosto perché, alla lettera, *di parte*. Si tratta della verità, che vuole farsi universale, dei subalterni, degli sconfitti che rischiano continuamente di sparire nell'oblio tutto politico della *damnatio memoriae*, e che però resistono. Ancora una volta, «mani superstiti a corpi inceneriti». E ricordiamo che per il Fortini del saggio su Goldmann e sul *deus absconditus*, da cui abbiamo preso le mosse, «mai la “totalità” diviene così evidente e perentoria come quando la realtà appare spezzata in uno specchio spezzato». ⁶⁶

V. Portare con gli occhi, vedere con le mani

La poesia *Il verbo al presente* possiede dunque a nostro avviso una forte carica profetica, veicolata da un registro tutto sommato sommes-

⁶³ F. Fortini, *Le mani di Radek* cit., p. 128.

⁶⁴ F. Fortini, *L'ospite ingrato secondo* cit., p. 1086.

⁶⁵ *Ivi*, p. 1127.

⁶⁶ F. Fortini, *Deus absconditus* cit., p. 233.

so e prosaico. Qui l'elemento visionario ci giunge attraverso i riferimenti ad un canto della *Commedia* che ha un ruolo fondante nell'opera poetica fortiniana. Quel *Purgatorio* XXVII da cui Fortini, come si sa, trae l'ispirazione per il titolo della raccolta *Questo muro*. In questo caso i versi trascelti da Fortini sono quelli in cui si spiega che Dante si sta avvicinando a Beatrice. Dice Virgilio: «“Or vedi, figlio: / tra Bëatrice e te è questo muro”» (*Purg.* XXVII, vv. 35-36). La pienezza della totalità qui è davvero prossima, quasi palpabile. La salita al Paradiso terrestre imminente.

Ma prima Dante ha bisogno di apprendere ancora qualcosa, quindi viene visitato dal sogno profetico.⁶⁷ Gli appare la biblica Lia, che gli spiega la differenza fra lei e la sorella Rachele attraverso una doppia descrizione di ciò che le due donne fanno. Lia, ovvero la vita attiva, spicca dei fiori dal prato per comporre una ghirlanda. Qui ritorna il dettaglio delle mani, che tra l'altro poco dopo verrà addirittura reiterato: «e vo movendo intorno / *le belle mani* a farmi una ghirlanda» (*Purg.* XXVII, vv. 101-102, corsivo mio). Rachele, coerentemente con il proprio valore simbolico, continua a contemplarsi allo specchio: «Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga» (*Purg.* XXVII, v. 106), dove i «belli occhi» di Rachele fanno da eloquente, nonché contrastivo, *pendant* alle «belle mani» della sorella. Lia, dopo un nuovo riferimento al fatto che lei si adorna «con le mani», conclude icasticamente il suo discorso con un verso che penso possa aver contato molto per Fortini, e che sia molto utile per capire il senso della sua totalità: «lei lo vedere, e me l'ovrare appaga» (*Purg.* XXVII, v. 108). Smaltiti i fumi del sonno rivelatore, da cui ha appreso la potente verità dell'unione inscindibile fra teoria e prassi, fra contemplazione e azione, adesso Dante può percorrere quella santa scala che lo condurrà in alto, oltre il muro, permettendogli di vedere e di “toccare” Beatrice.

Nei versi di *Il verbo al presente* abbiamo un poeta che riceve anche lui un messaggio. L'atmosfera non sembrerebbe di primo acchito onirica, ma i riferimenti al «pianto di Rachele»⁶⁸ e all'operosità di Alessandro, che sia quest'ultimo il Macedone conquistatore di un vastissimo impero “universale”, o il poeta Manzoni, in cui la faglia non composta fra storia e antistoria continua a dare generosa messe di frutti dolorosi ma nutrienti, questi riferimenti, dicevo, riportano al sogno rivelatore dantesco. Così come l'insistenza con cui si fa riferimento al

⁶⁷ In generale la bibliografia sulla caratura profetica della poesia di Fortini è ormai molto ampia. Qui si ricorda almeno lo studio di L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999.

⁶⁸ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 350, v. 6.

«sottoscala» in cui passato-presente e futuro si danno appuntamento. Qui ci troviamo di fronte ad un rovesciamento parodico, ma anche ad un sostanziale inveramento, esperito appunto nell'unico modo che la contemporaneità ci consente, quello dell'abbassamento, della scala dantesca che porta «in su 'l grado superno» (*Purg.* XXVII, v. 125).

Fortini ha più di una volta collegato con particolare chiarezza e vigore la *Commedia* di Dante ai temi del sogno e del riconoscimento figurale dell'altro. Si pensi solo ad un passo di quell'articolo molto importante sull'«enigma Napoleoni» (1990), in cui Fortini parla del senso profondamente rivoluzionario che ha il concetto di «Incarnazione» come forma decisiva della politica. E come verità concreta:

Incarnazione. Napoleoni sapeva bene che la *politica* ne è una forma. E che *religione* non può essere altro (altro!) che la organizzazione delle esperienze e memorie della compresenza e della inscindibilità di mille realtà contraddittorie. Anche col suo esempio ci conferiamo in una verità "concreta" dove prassi e contemplazione si certificano a vicenda, come nel fare poetico e amoroso». ⁶⁹

Come si vede gli occhi di Rachele e le mani di Lia sono ancora una volta presenti; meglio ancora, forse abrasi, ma comunque persistenti. Ed infatti Napoleoni ha saputo pure che:

l'Incarnazione implica anche l'esperienza gioiosa e paurosa dell'Agnizione, ossia del riconoscimento, quando, *come nel sogno*, si riconosce e confessa che A era anche B e la *fractio panis* rivela, sotto la specie dello sconosciuto incontrato per caso, l'assoluto e il definitivo. Non per nulla il riconoscimento di un altro nel medesimo è una costante nella *Commedia* che s'apre e chiude con un riconoscimento. ⁷⁰

L'altro, riconosciuto come assoluto, è l'elemento che vivifica la poesia di Fortini. Ed è incarnato in *Il verbo al presente* proprio dal fattorino; oppure lo sarà dal custode della poesia omonima, in cui il poeta, in un testo più tardo, e interamente percorso dalla logica onirica del sogno, riprenderà nuovamente il canto XXVII del *Purgatorio*, attraverso il riferimento esplicito all'«alta grotta» del sogno dantesco. ⁷¹ Con

⁶⁹ F. Fortini, *Napoleoni* cit, p. 1673.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Una conferma del probabile nesso che si instaura fra il fattorino di *Il verbo al presente* e il custode della poesia omonima si evince da quanto dice Fortini nelle note finali a *Composita solvantur*. L'autore ci spiega che il personaggio del custode si ispira infatti ad un vecchio compagno d'infanzia di nome Rolando che Fortini incontrerà a Firenze poco dopo la fine della guerra, scoprendo che svolge il mestiere di

questa citazione si chiude *Il custode* e non sarà casuale che questa figura rimandi al dantesco «mandrian» che di notte *fa la guardia* al suo gregge, e che troviamo nella similitudine che immediatamente precede il riferimento all'«alta grotta». *Il custode* inoltre, sia detto per inciso, appartiene, nella raccolta *Composita solvantur*, alla sezione intitolata, dantescamente, *La salita*.

A *Il custode* allude l'ultimo testo poetico di *Composita solvantur* (fatta salva l'Appendice finale): «*E questo è il sonno...*». Si tratta di un testo che si riallaccia ancora una volta al XXVII del *Purgatorio*, e nel quale si rievoca un'atmosfera onirica. Ma soprattutto in esso si tematizza la connessione fra il sogno e l'erompere di una forza "nascosta", diremmo appunto *abscondita*, e dal valore palingenetico. Scrive Fortini: «Carcerate nei regni dei graniti, tradite / a gemere fra argille e marne sperano / in uno sgorgo le vene delle acque».⁷²

Questi versi drammatici in cui un sogno di resurrezione continuamente si affaccia e viene implacabilmente negato, devono qualcosa ancora una volta a Manzoni. Stavolta a quello dell'*Ognissanti*, su cui Fortini si era soffermato nella seconda parte di un saggio del 1973, intitolato *Due note per gli «Inni»*. E su cui più tardi tornerà nelle conversazioni radiofoniche curate da Donatello Santarone e raccolte poi in *Le rose dell'abisso*.⁷³ Nel saggio c'è una nota a piè di pagina molto importante e che vale la pena qui riportare:

La condizione di schiavo-costretto-sepolto ("in forza altrui"; e "uom d'altri"; e il sogno di Don Rodrigo...) e quella di chi erompe, spezza, sorge, sgorga: questa polarità costitutiva della drammaticità manzoniana dev'essere, crediamo, in gran parte ancora studiata.⁷⁴

postino. L'incontro e il riconoscimento, l'emblema del messaggero, figurale proprio in quanto prosaico, e la città di Firenze sono tutti elementi che collegano i due testi sotto il sigillo di Dante. Id., *Tutte le poesie* cit., p. 581.

⁷² Ivi, p. 561, vv. 17-19. Su «*E questo è il sonno...*» si veda almeno F. Rappazzo, *E questo è il sonno... Temi, montaggio, figuralità*, in «l'Ospite ingrato online», 16 giugno 2009, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/e-questo-e-il-sonno-temi-montaggio-figuralita/> (ultimo accesso: 7/12/2021). In particolare si segnala l'analisi del dialogo che Fortini instaura in questa poesia con elementi concettuali a lui molto cari del teologo Karl Barth, ed espressi da quest'ultimo nel volume *L'Epistola ai Romani*. Secondo Barth con la citazione biblica «Tutta la creazione», ripresa da Fortini nella poesia, va inteso tutto il creato, incluso quello occulto e nascosto, dunque poco accessibile alla nostra conoscenza. In queste osservazioni sembra affacciarsi ancora una volta il tema dell'*absconditus*.

⁷³ F. Fortini, *Le rose dell'abisso*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 97-99.

⁷⁴ F. Fortini, *Due note per gli «Inni»* cit., p. 34, n. 1.

Con tutta evidenza qui Fortini ha sempre ben presente, di nuovo a partire dall'opera manzoniana, la connessione fra presente "nascosto", cioè sepolto sotto lo strato costrittivo di ciò che con la forza gli si impone – la storia –, ma comunque vivo, perché intriso di prefigurazione onirica e riconoscimento dell'altro, e rottura rigenerativa come sgorgo salvifico, ancorché violento. Nell'*Ognissanti* di Manzoni sarà allora possibile apprezzare questi versi, tra l'ottava e la decima strofa, che quantomeno ispirano quelli di Fortini sopra citati, appartenenti a «*E questo è il sonno...*»: «e, come l'umor, che nel limo / errava sotterra smarrito, / da subita vena rapito / che al giorno la strada gli fa, / [...] si vede d'in cima allo scoglio / in lucido sgorgo apparir, / sorgeste già puri». ⁷⁵ «Smarrito», come lo sguardo «dall'altra parte del vero» di Lukács.

VI. L'animale del presente

Il canto XXVII del *Purgatorio* non è però l'unico luogo poetico e profetico dantesco che cattura l'interesse di Fortini. Si può citare infatti anche il nono canto, sempre della stessa cantica, a cui si allude nella poesia *La posizione*, contenuta in *Questo muro* (1973). Il punto in comune fra i due canti è la significativa concomitanza di due elementi decisivi: il sonno/sogno rivelatore e il transito da un luogo all'altro. Quest'ultimo è figura di una trasformazione, di un mutamento di stato di grande rilievo. In questo senso il sogno profetico non fa che anticipare il successivo cambiamento. Se nel canto XXVII Dante sale dal *Purgatorio* al *Paradiso terrestre*, nel nono egli si era spostato, sempre dopo il sogno profetico, dall'*Antipurgatorio* al *Purgatorio*. La poesia *La posizione* è la terza della raccolta *Questo muro*, e soprattutto ha lo stesso titolo della sezione in cui si trova. Fortini qui, con il riferimento al «freddo animale immaginario»⁷⁶ conferisce al testo un'aura onirico-profetica, visto che l'espressione è appunto riscontrabile in *Purg.* IX, e rappresenta la costellazione dello scorpione (Fortini in una nota specifica che il passo può essere interpretato anche come un rinvio alla costellazione dei Pesci, quindi al «Pesce acrostico cristiano»)⁷⁷.

Ma lo scorpione ritornerà in *Composita solvantur* nella sezione *L'animale*, esplicitamente in *Dimmi tu conoscevi...* con «lo scorpione mentecatto»⁷⁸ che è indiscusso protagonista di questi versi, e in modo

⁷⁵ Un cenno in nota su questa possibile vicinanza testuale si trova in F. Diaco, *Dialettica della speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 350, n. 118.

⁷⁶ F. Fortini, *Tutte le poesie cit.*, p. 301, v. 8.

⁷⁷ *Ivi*, p. 381.

⁷⁸ *Ivi*, p. 505, v. 4.

più sfumato in *Stanotte...* che di poco segue. Qui il «piccolo animale sanguinario»⁷⁹ – da notare il lontano ma significativo collegamento di “rima” col «freddo animale immaginario» di *La posizione* – uccide un’altra bestiola, facendone scempio, e lasciando sul pavimento uno «sgorbio sanguinoso». ⁸⁰ Di certo non sarà sfuggito a Fortini che la parola «sgorbio» viene dal latino “*scorpio*”. E che dunque si possa creare, ancora una volta sotto l’egida dantesca, un cortocircuito fra testi così importanti che associano l’animale al versante peggiore dell’uomo, al suo lato più malvagio. Tanto più che in entrambi i testi sopra citati è presente anche il tema del sogno/sonno. L’animale feroce ed ingordo infatti dorme e sogna di mordere ancora la propria vittima nelle sue interiora «fetide» – ed era ugualmente «fetida», parola leopardiana che rimanda alla *Ginestra*, la nebbia che fasciava la pianura in *La posizione*, occultando nei suoi vapori appunto «conigli sbranati». ⁸¹

Questo animale è il presente che «non è vero» e contro cui Fortini combatte. È il contrario del presente *absconditus*, i cui contorni abbiamo cercato di tratteggiare in queste pagine. È il presente assoluto che in quanto finta datità si presuppone come inoppugnabile, e che condanna l’uomo a perpetuare il secolare sistema dell’ingiustizia verso i propri simili. È quel «Grande Animale del presente» a cui già nel decisivo saggio sul *deus absconditus* Fortini aveva provato, senza scommesse, ma col rischio della scelta preveggenze, a «dire di no». ⁸²

⁷⁹ *Ivi*, p. 509, v. 13.

⁸⁰ *Ivi*, p. 509, v. 4.

⁸¹ *Ivi*, p. 301, v. 3. Nella *Ginestra* l’uomo è afflitto da «fetido orgoglio» (v. 102). Ma tenendo sempre bene a mente i versi di *Stanotte...* si possono rileggere le frasi che in Leopardi precedono questo punto: «Magnanimo animale / Non credo io già, ma stolto, / Quel che nato a perir, nutrito in pene, / Dice, a goder son fatto», vv. 98-101. Non solo il riferimento allo stolto “animale”, inteso a significare l’uomo, porta sulle tracce di *Stanotte...*, ma anche la parola «goder» fa pensare al «dove ora si gode» del verso 7. In un notissimo passo dell’*Epistola a Cangrande*, e a prescindere dalla sua eventuale non paternità dantesca, la tragedia viene definita «fetida» con specifico riferimento al capro espiatorio tragico.

⁸² F. Fortini, *Deus absconditus* cit., p. 231.