

Una volta per sempre* di Franco Fortini come libro di poesia

Ottavia Casagrande

Nonostante nel caso del poeta Fortini si siano spesso sottolineati gli elementi «antimacrotestuali»,¹ che facevano – soprattutto di *Questo muro* – un «campione *ex negativo*»² del libro di poesia, la coesione di alcune raccolte, in realtà, emerge con evidenza: è questo il caso di *Una volta per sempre*. L'obiettivo del presente lavoro è dunque quello di descrivere le caratteristiche di questa sapiente costruzione macrotestuale.³

I. Isotopie semantiche

Il primo, fondamentale criterio per definire un libro di poesia come «oggetto strutturale» chiuso e definito risiede nella presenza di «isotopie semantiche»,⁴ ossia in una sostanziale coerenza tematica che conferisce al macrotesto il suo carattere peculiare di ridondanza. Nello specifico, si rintracceranno nell'opera temi, «elementi stereotipi che

* Ringrazio il professor Stefano Carrai della pazienza e della cura con cui ha seguito la stesura di questo lavoro

¹ P.V. Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 291-317: p. 293.

² E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1982, p. 134.

³ La base teorica per l'analisi macrotestuale del "libro di poesia" è fornita dagli studi di Enrico Testa (E. Testa, *Il libro di poesia* cit.; E. Testa, *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M.A. Bazzocchi, F. Curi, Bologna, Pendragon, 2003) e di Niccolò Scaffai (N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, Lucca, M. Paccini Fazzi, 2002; N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005).

⁴ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 25.

sottendono tutto un testo», e motivi, «risonanze discorsive» dei temi.

I.1. Il tema dell'attesa

Quello dell'attesa, «uno dei temi maggiori dell'opera in versi di Fortini»,⁵ domina – con il suo aspetto di immobilità – *Una volta per sempre* fin dal titolo della prima sezione (*Un'altra attesa*) e dall'epigrafe da Majakovskij, che fa da corollario al titolo e rappresenta un invito a un'attesa attiva, non meramente passiva: «È bene scrivere una poesia sul primo maggio fin dal novembre o dicembre». Già da qui si può rilevare lo stretto legame programmatico tra attesa, metafora stagionale, messaggio politico e riflessione metapoetica»,⁶ che si presenta con insistenza in tutta la raccolta.

In effetti, già la seconda poesia della raccolta, eponima della sezione, rappresenta efficacemente l'isotopia in questione e il modo in cui essa viene declinata all'interno dell'opera; si legga il testo:

Ogni cosa, puoi dirlo, è assai più buia
di quanto avevi immaginato, in questa
casa dove *ti han detto di aspettare*
che tornino gli amici tumultuosi.
Vai da una stanza all'altra e dunque *aspetti*.
I muri sono stanchi, oscuri gli angoli.
Torneranno gli amici appassionati.
Non è dolore, non è ira o noia
ma un rancore nel fondo della testa
che ora sembra noia ora dolore.
Fuori dei vetri vedi ancora i tetti.
Dentro, dove tu sei, non vedi più.
Se non, contro il soffitto, dai cortili
qualche filo di lume o dalla bruma
il chiaro della città verso cena.
Puoi, quando vuoi, accendere la luce,
leggere un libro, fumare, pensare
ad altro, *intanto che il tuo tempo passa*.⁷

Nell'attesa imposta («ti han detto di aspettare»), il poeta è preso da un'impazienza che si riflette sull'ambiente circostante: il chiasmo

⁵ A. Inglese, *Le figure dell'attesa nella poesia di Fortini*, in *Dieci inverni senza Fortini*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre, Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 65-76: p. 65.

⁶ *Ibidem*.

⁷ F. Fortini, *Una volta per sempre*, in *Id.*, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 219-293: p. 224; d'ora in avanti *Uvps*.

«i muri sono stanchi, oscuri gli angoli» pone al centro gli elementi di stanchezza e oscurità (quest'ultimo peraltro già introdotto al primo verso). Non stupisce dunque l'insistenza sulla sofferenza dell'io poetico come caratterizzata da «rancore», «noia» e «dolore», nonostante la negazione («non è dolore, non è ira o noia»). L'attesa si lega anche evidentemente all'immagine degli amici che hanno abbandonato il poeta («che tornino gli amici tumultuosi» e la ripresa con *variatio* «torneranno gli amici appassionati») e al motivo brechtiano della situazione «della finestra», ovvero dell'esclusione (si veda il paragrafo I.3.1); a questo proposito si notino i versi 11 e 12, con l'opposizione tra «fuori» e «dentro» e tra «vedi ancora» e «non vedi più».

L'attesa per Fortini è anche legata ai suoi ideali politici, ossia alla realizzazione del comunismo: nella seconda sezione si trova un testo quale *Fine della preistoria*, a proposito del quale l'autore precisa in una nota che «il comunismo chiama preistoria gli evi precomunisti» (*Nota dell'autore*) e che si conclude con un'interrogativa eloquentemente conclusa con un punto fermo («Che cosa aspetti», *Uvps*, p. 236, v. 5); ma si vedano anche *Il museo storico* («Presto anche qui, / presto la gente sarà nel socialismo», *Uvps*, p. 256, vv. 2-3) e i versi tratti da *La gronda*, che simbolicamente preannunciano la caduta del sistema capitalistico («Penso con qualche gioia / che un giorno, e non importa / se non ci sarò io, basterà che una rondine / si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti / irreparabilmente, quella volando via», *Uvps*, p. 258, vv. 9-13).

Come si può notare dai versi appena letti, tra una sezione e l'altra il tono varia da una cupa perdita di ogni speranza a un'ottica più ottimistica: questo movimento rientra nel «fenomeno coesivo» della «progressione del senso», che Testa indica come «segno di una narratività»⁸ nel libro di poesia. E in effetti si assiste allo stesso procedimento anche in altri luoghi: *Una veduta*, della sezione *Traducendo Brecht II*, mostra «il tono mediamente più positivo» tipico della sezione di cui fa parte, «controcanto a quella precedente e quasi omonima».⁹ Il movimento ritorna però ancora una volta su se stesso con l'esergo della sezione successiva che dà il titolo all'intera raccolta, tratto dalle *Affinità elettive* di Goethe e riferito anch'esso all'isotopia in esame: «Ma la lettera era scritta; / i cavalli attendevano»: sembra di ritrovare qui l'idea di un'attesa immobile di qualcosa che è già stato decretato e che non può più cambiare, come già in *Fine della preistoria*. La speranza in un futuro migliore si riaffaccia

⁸ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 123.

⁹ F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, pp. 193-194.

in 1944-1947, dove nel terzo tempo si legge «Fu paura o che? Da allora tacque / la verità ma aspetta» (*Uvps*, p. 261, III, vv. 7-8): anche qui domina l'immobilità, ma non è esclusa l'ipotesi di un futuro migliore, a ulteriore dimostrazione dell'ambiguità del tema per il poeta.

I.1.1. Il motivo dell'inverno

Come si è visto per la prima epigrafe, il motivo dell'inverno si presenta fin da subito come rappresentazione metaforica fondamentale del tema dell'attesa; già nel buio e negli «angoli» «oscuri» di *Un'altra attesa* si può rilevare un secondo luogo in cui il tema e il motivo si incontrano, dal momento che il buio può essere considerato una variante dell'immagine invernale: infatti,

alla notte e al sogno si lega [...] l'inverno. Anche l'inverno appare carico di una minaccia di intermissione, come la notte. Il gelo e l'ombra, d'altra parte, ripetono a diversi gradi di ampiezza il circolo dei cicli naturali, rispetto ai quali occupano il polo della negatività.¹⁰

In effetti, nel momento in cui le aspettative per il futuro si fanno più minacciose, il poeta tende a introdurre la metafora invernale puntando soprattutto alla sensazione del gelo: anche in *Primo riassunto* l'io poetico spiega le proprie condizioni riepilogando gli ultimi anni della propria vita e apre la lirica con un verso inequivocabile da questo punto di vista, «Torno dal freddo, raro freddo vivace». Va ricordato, a questo proposito, che Fortini ha intitolato l'opera di saggistica che racchiude i testi scritti tra 1947 e 1957, anni di «esilio interno»,¹¹ *Dieci inverni*.

Invece, *Una veduta*, che si chiude con un riferimento chiaro all'attesa, si apre con l'immagine di una tempesta, altra declinazione del motivo invernale:

Grande tempesta, ampia, vediamo di quassù.
Dall'Appennino al Tirreno che nero e che lampi
i fulmini e come tuona sulle Apuane.
Senti la pioggia sulle pietre e sui rami.
L'acqua gorgoglia nello zinco della grondaia.
(*Uvps*, p. 248, vv. 1-5)

Tra l'altro, è suggestivo che nella descrizione degli attributi della tempesta Fortini sembri rifarsi al *Cinque maggio* manzoniano («Dall'Al-

¹⁰ P. Cataldi, *Il sonno e la veglia*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 53-63: p. 56.

¹¹ M.V. Tirinato, «Dove a dito indicavo chi erano». Fortini, Brecht e la duplicità della poesia, in «Moderna», 2, 2007, pp. 165-182: p. 166.

pi alle Piramidi, / dal Manzanarre al Reno, / di quel sicuro il fulmine / tenea dietro al baleno»):¹² egli sembra quasi riscrivere la formula «Dal Manzanarre al Reno» con un più basso «Dall'Appennino al Tirreno», giocando con la rima inclusiva Reno-Tirreno e forse proponendo, nel «nero» dell'esclamativa, un anagramma del «Reno» manzoniano. Il riferimento a Manzoni farebbe sistema con la concezione ambigua della storia che Fortini propone in questa raccolta; in effetti, già nell'occasione di un saggio manzoniano, l'autore aveva scritto che «non si comprende nulla della grandezza e della estrema attualità del Manzoni se si dimentica che la sua contraddizione profonda è quella di una mente che avverte con eccezionale lucidità il tema della storia come luogo della tragedia e della commedia umana, che non cessa di studiarla e di indagarla in ogni periodo della sua vita».¹³

Il motivo invernale, in ogni caso, ritorna in componimenti quali *La gronda*, *Cartolina di Natale* e *Ventesimo congresso*: queste riprese dimostrano ulteriormente come il motivo si estenda all'intera raccolta e svolga la funzione strutturale tipica dell'isotopia semantica.

I.2. Il tema metaletterario

La riflessione sulla scrittura e sulla sua funzione si presenta fin dall'epigrafe posta in apertura, secondo la quale di fatto la poesia avrebbe un ruolo sociale e politico positivo e sicuro. Va considerato però che Fortini all'altezza della stesura di *Una volta per sempre* si trova alle prese con «la contraddizione inevitabile che abita la figura dello scrittore rivoluzionario alle prese con uno “strumento” ambiguo e ancipite come la poesia, che nel suo “dar forma” vorrebbe indicare la totalità uomo e quasi anticipare il futuro liberato, ma che al tempo stesso nella società borghese rimane un precipuo attributo delle classi dominanti»;¹⁴ inoltre, «evidentemente Fortini non può essere insensibile al divieto adorniano di scriver poesia dopo Auschwitz».¹⁵ La trattazione del tema, dunque, subisce delle variazioni tonali dovute a questa ambiguità di fondo che circonda la poesia.

L'intero libro si apre su un componimento, *L'ora delle basse opere*, i cui primi tre versi recitano: «È tutto chiaro ormai, / le parole dei libri

¹² A. Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di V. Boggione, Torino, Utet, 2002, p. 221.

¹³ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1468.

¹⁴ M. Boaglio, *La casa in rovina. Fortini e la «funzione Brecht»*, in «Critica letteraria», 1, 2008, pp. 61-88: pp. 63-64.

¹⁵ P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 387-401: p. 387.

diventate / tutte vere. Tutti gli altri lo sanno» (*Uvps*, p. 223, vv. 1-3): è chiaro, nel riferimento generico alle «parole dei libri», il valore profetico affidato alla poesia – idea che sarebbe ulteriormente sottolineata dall'insistente ripetizione dell'aggettivo “tutto”.

Non posso, poi, aggiunge un ulteriore elemento al quadro: c'è infatti un'opposizione forte e sostanziale tra le contingenze che al momento rendono il poeta incapace di qualsiasi azione e l'attività poetica; si vedano i versi di apertura della lirica, che manifestano tutta l'impotenza percepita dall'autore: «Non posso né distruggere né ridere / né incidere figura o cosa / [...] / Non posso né odiare né indicare / [...] / Non posso nulla» (*Uvps*, p. 225, vv. 1-2, 9, 16). Fortini, però, conclude il componimento esaltando il valore e la funzione della poesia anche in una situazione disperata come quella che descrive:

e il solo mutamento è questo verso
che va e vien, ripete, in sé diverso
ed eguale, monotono, cadenze
immotivate, grigie danze, assenze
secolari ma rode di pietà
la pietra della morta realtà.
(*Uvps*, p. 225, vv. 20-25)

L'esaltazione della poesia viene portata avanti anche nel componimento *Una frequenza*, che attraverso il riferimento all'elemento chimico del carbonio e alle scorie radioattive – elementi naturali durevoli nei secoli – vuole rappresentare la persistenza quasi fisica e tangibile dell'arte. È per lo stesso motivo che Fortini, in *Traducendo Brecht I*, rivolge un'esortazione *Ai poeti*, creando, ancora una volta, una forte opposizione tra l'alienazione della società contemporanea e il ruolo della poesia.

Di secco orrore e di tremante logica
facciamo versi! È perfetto il tempo:
in sé confuse e ostinatamente
per pazienza indistinte e per paura
le classi affollano i cinema, i tram,
si trituranò a sciami...
(*Uvps*, p. 237]

La perentoria sollecitazione alla scrittura si fa più forte in un «tempo» che è «perfetto» perché dominato dall'alienazione delle «classi» «in sé confuse», poi «derubricate a “sciami”»¹⁶ attraverso un'animaliz-

¹⁶ M. Boaglio, *La casa in rovina* cit.

zazione significativa. La poesia d'altronde, in questo modo, conferma il proprio ruolo sociale, dal momento che deve puntare a liberare le masse dalla «confusione» e dalla «paura» che rende anche il tempo libero (il cinema) un momento di fatica, alienazione e sofferenza (come suggerisce la scelta del verbo «si trituran»). Questa stessa fede si ritrova in una simile esortazione posta in conclusione a *Traducendo Brecht*, che si apriva sull'immagine di un temporale che rappresentava metaforicamente la bufera della storia:

Scrivi mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.
(*Uvps*, p. 238, vv. 14-21)

Dopo una prima strofa nella quale le immagini legate alla poesia (di segno negativo) hanno rappresentato anche visualmente la lotta della scrittura per la propria sopravvivenza in un contesto qual è quello contemporaneo alla stesura della raccolta, la seconda stanza si apre con un forte imperativo che conferma ancora una volta che l'unico modo di opporsi ad una realtà desolante e disperata sia scrivere. «La scrittura diventa allora [...] uno strumento dell'«odio»»¹⁷ attraverso la lezione di Brecht e ribadisce, più che la propria funzione, il proprio valore: l'autore impone a se stesso di scrivere e di odiare, di scrivere il proprio nome e di scrivere nonostante la poesia non muti nulla. A questo proposito, Lenzini nota che il fatto che la «negazione finale [...], data in un registro impersonale ed oggettivo, epigrafico» sia «preceduta da altre due affermazioni che hanno per oggetto la natura»¹⁸ è ben ponderato.

Se infatti il parallelismo tra il piano della natura e quello della scrittura era in evidenza nella prima strofa (dove i «teghi battagliati» e la «pagina secca» si alternavano dinanzi allo sguardo dell'io), ora si decreta in entrambi una limitazione – la debolezza della natura, da una parte; dall'altra, l'impotenza e l'inutilità della poesia. Traduzione: tutto continua – può continuare – come prima, senza che gli uomini si ribellino, senza che la necessità del mutamento si faccia strada nella loro coscienza.

¹⁷ L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 147.

¹⁸ *Ivi*, p. 150.

Tutto ciò, nondimeno, invece di ridurre al silenzio il poeta, ne rafforza l'istanza volitiva: così "scrivi" è ripetuto per ben tre volte nel finale (v. 14, 18, 21), ed è tanto la prima parola della strofa che l'ultima.¹⁹

Non è casuale dunque che la strofa sia aperta e chiusa dal medesimo imperativo «scrivi», come non lo è l'insistenza forte, nell'ultimo verso, sul termine «nulla»: esso viene ripreso in un'anafora che crea una costruzione chiasmica tra «non muta nulla» e «nulla è sicuro». Non è casuale nemmeno il fatto che «natura» e «poesia» siano «accostate dall'esposizione in punta di verso, entrambe in *enjambement*» e quindi che vengano «negate nel momento stesso in cui trovano spazio sulla pagina». ²⁰ Fortini costruisce sapientemente il componimento che rappresenta un momento centrale per l'intera raccolta e sottolinea con l'aiuto della retorica i termini fondamentali per la legittimazione della propria poesia. In questa lirica, «Fortini delinea un autoritratto nitido e problematico, con l'inserzione del proprio destino all'interno delle grandi vicende della natura e della storia»²¹ e trova una giustificazione della propria attività. Nell'imperativo «scrivi», inoltre, si potrebbe ravvisare un parallelo con l'investitura poetica di Dante ad opera di Beatrice nel *Purgatorio* («Però, in pro del mondo che mal vive, / al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi», *Purg.*, XXXII, 103-105). In effetti, è stato sottolineato che

gli isolati ma vistosi ricalchi [di Dante in Fortini] alludono ad una sorta di rischiosa consanguineità e puntualizzano (alla lettera) il senso di una riappropriazione ininterrotta che è, prima che di parole, riappropriazione di registri e di pronunce; di segrete ma di volta in volta rimotivate investiture etiche.²²

In questo caso il parallelo tra l'investitura di Dante «in pro del mondo che mal vive» e l'esortazione alla scrittura contro «chi con dolcezza conduce al niente» in *Traducendo Brecht* sarebbe inteso a dare un valore profetico alla poesia e a rafforzarne la difesa.

Per questa isotopia semantica e per le sue declinazioni, risulta poi particolarmente utile guardare alla *Poesia delle rose, suite* di chiusura

¹⁹ *Ivi*, pp. 150-151.

²⁰ P. Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana Roma, Vecchiarelli, 2004, p. 206.

²¹ M. Boaglio, *La casa in rovina* cit., p. 77.

²² C. Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 145-153: p. 145.

che assume rilievo particolare anche e soprattutto nella misura in cui era uscita in una *plaque* a sé stante nel 1962 ed è stata rielaborata (con l'aggiunta di *Ultima sulle rose*) per essere integrata nel sistema di *Una volta per sempre*. Il rilievo dato qui alla riflessione sulla scrittura è sottolineato anche dalla forma del testo (un poemetto in ottave dalla struttura perfettamente chiusa), dal momento che si è osservato come Fortini tenda a rispettare maggiormente la metrica tradizionale e canonica – al di là della «modernità» della raccolta in generale – nei luoghi capitali della trattazione metaletteraria.²³

Attraverso l'immagine delle rose – contrapposte nel primo tempo alla «polvere» che le degrada – dal primo tempo della *Poesia* Fortini rappresenta a livello figurale la «lacerazione avvenuta, nell'età contemporanea, dei simboli della bellezza e della poesia».²⁴ L'obiettivo finale di questo tipo di rappresentazione è restituire dignità alla letteratura, raffigurandola in quella che è stata definita dallo stesso Fortini l'«allegoria di un itinerario di salvezza, dall'eros orgiastico alla apocalissi religiosa, alla discesa agli inferi dell'inconscio fino alla accettazione della storia e della contraddizione».²⁵ È per questo motivo che l'autore rappresenta in questi testi la rosa in un contesto di degradazione: è l'unica via per ridarle dignità e forza; e in effetti già nel secondo tempo la «lingua delle rose» è accostata a una serie di immagini negative quali «squama di serpe ago unghia lama» (*Uvps*, p. 284, v. 19), quasi ingredienti di sortilegi demoniaci.

A conferma di ciò, vanno letti i versi immediatamente successivi, quelli del terzo tempo della *suite*:

Ah che per essa contro il tempo immensa
inumana bocca, liberante corpo
che anche del tuo si crea e dibatte,
solo hai *questa lingua di gloria vile,*
questa recitazione di servi. Si cercano
per esistere in un sangue, per rivivere
prima di giorno. Affondati allora
nel calpestio, ingórgati, adora,

accarezzali i simboli deformi
dell'avvenire, sino a non più vedere,

²³ P.V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie cit.*, pp. 271-290: p. 275.

²⁴ P. Jachia, *Fortini e «La poesia delle rose»*. *Note per un commento testuale*, in «Strumenti critici», 2, 2010, pp. 265-288: p. 267.

²⁵ F. Fortini, *Metrica e biografia*, in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzi, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 39-78: p. 58.

tu che ti accechi se li fissi e rantoli
con loro! E come si scuoiavano intrisi
di linfa, come il tetano scatena
morsi e oh come s'avventano a grappoli
rotolando e nelle carotidi gridi.
Smaglia le carni la rosa, si sbrana,

che al mattino intatta deriderà.
(*Uvps*, p. 285, 3, vv. 1-17, corsivi miei)

Va considerato attentamente il riferimento a «questa lingua di gloria vile, questa recitazione di servi»: esso va innanzitutto legato alla definizione, contenuta in *Poesia ed errore*, della poesia come «vino di servi»²⁶ e all'auto-presentazione di Fortini in *Una volta per sempre* come «un servo che servi hanno disarmato» (*Uvps*, p. 242, v. 6). Ancora una volta, dunque, il rimando è allo statuto duplice della poesia che rischia di essere «schiava» del potere capitalistico; essa deve però accarezzare «i simboli deformi dell'avvenire», ossia descrivere un futuro di liberazione (quale quello visto, per esempio, nella *Gronda*) per poter «deridere» «intatta» al mattino, nel momento della fine del percorso di salvezza che Fortini rappresenta in questo poemetto. Il setimo tempo, infatti, si conclude così: «Viva la rosa della primavera. / E viva l'erba, il fiore, i baci, il dolore» (*Uvps*, p. 289, vv. 23-24), dove nell'immagine primaverile si può leggere un'opposizione forte al motivo invernale (questo tipo di riferimento positivo, peraltro, si ritrova anche nel simbolo della rondine nella *Gronda* o nell'espressione «libertà spino di marzo» (*Uvps*, p. 266, v. 28)). Di fatto, dunque, il percorso attraversato dalle rappresentazioni della poesia in *Una volta per sempre* è stato funzionale per il poeta Fortini a legittimare la propria attività, e d'altro canto questa forza della poesia legittima una lettura chiusa e strutturale della raccolta, costruita sapientemente – come si cerca di dimostrare.

I.3. La critica al presente

Nella raccolta entra prepotentemente il ritratto della realtà contemporanea a Fortini, tratteggiata con toni negativi in quanto legata agli ideali del capitalismo e funestata dalla guerra e dalle tragedie secondo-novecentesche (e opposta alla possibilità di fare poesia): «il parlare di sé e dei piccoli fatti quotidiani secondo la prospettiva allegorica permette [...] di parlare delle grandi questioni storiche e ideologiche,

²⁶ F. Fortini, *Poesia ed errore*, in Id., *Tutte le poesie cit.*, pp. 69-218: p. 105, v. 7; d'ora in avanti *Pe*.

dell'oppressione e della rivoluzione».²⁷ La lirica che apre la raccolta, *L'ora delle basse opere*, ad esempio, introduce il lettore «nell'asettico inferno della realtà industriale, attraverso immagini forzate e travestimenti ironici»²⁸ e con un tono volutamente brutale:

Vedi cani maestri con grembiali di cuoio
scaricare quarti umani per le celle
refrigerate e crusca
sotto i ganci cromati. Gli scontrini
li timbrano alla porta
dove a battenti aperti aspetta un camion.
Era giorno, i postini
sggrondavano gli incerati nelle guardiole.
(*Uvps*, p. 223, vv. 7-14)

Il primo verso di questo estratto presenta un'animalizzazione violenta: gli uomini sono rappresentati come «quarti umani» da «scaricare» in «celle refrigerate», come pezzi di carne al macello o esposti in un negozio, e l'idea è rafforzata con le immagini degli «scontrini» e del «camion» che «a battenti aperti aspetta». In questa realtà, infatti, anche l'elemento umano è considerato alla stregua di una merce qualsiasi, da vendere e da comperare – e le immagini crude sottolineano questa assurdità. A livello metrico-stilistico, questo passaggio è sottolineato da un gioco di alternanza tra settenari, alessandrini, endecasillabi e «le rispettive varianti meno melodiche»:²⁹ si allude qui alla mescolanza augusta di endecasillabi e settenari, ma se ne modifica a tratti la fisionomia, per indicare anche a livello formale la disarmonia del mondo contemporaneo.

Non posso, dal canto suo, mettendo in opposizione impotenza del poeta e valore della poesia, «fotografa la realtà che fa da sfondo a *Una volta per sempre*»:³⁰ il componimento è utile per osservare il rapporto reciproco – di forte opposizione – tra le due isotopie semantiche fondamentali di riflessione sulla scrittura e ritratto del presente.

Non posso né odiare né indicare.
Non ha senso per noi ora fissare
quella donna già stanca che spolvera in pace
i suoi mobili e allaccia la cartella
al suo bambino che si avvia e lo bacia.

²⁷ M. Boaglio, *La casa in rovina* cit., p. 67.

²⁸ *Ivi*, p. 66.

²⁹ P.V. Mengaldo, «Questo muro» cit., p. 297.

³⁰ F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., p. 185.

L'ospite ingrato

E come in lei tutti i destini abbagliano,
tutti in uno solo precisi e feroci!
(*Uvps*, p. 225, vv. 9-15)

Le martellanti negazioni segnano tutta l'impotenza percepita dall'io poetico e il fatto che la donna, che simboleggia un insieme consistente della popolazione, sia «già stanca» indica come la vita monotona e ripetitiva abbia reso gli individui completamente alienati, quasi docili («in pace»): il gesto di spolverare, infatti, è descritto come se fosse ormai meccanico. È per questo che il poeta sostiene di non poter «odiare» o «indicare» o «fissare», ovvero accusare qualcuno di quello che succede, tantomeno la donna: l'unico modo di opporsi allo *status quo* resta ormai soltanto la poesia.

La sezione *Traducendo Brecht*, invece, si apre con la poesia *Dalla mia finestra*, che già dal titolo fa allusione alla «situazione della finestra», descritta da Fortini come elemento tipicamente brechtiano e legato al tema dell'esclusione. Anche attraverso questo testo si può dunque individuare il rapporto che lega due isotopie semantiche fondanti l'intera opera: nel contesto del mondo a lui contemporaneo, Fortini si sente escluso, relegato a osservare dalla finestra la disperazione e il dolore (il testo si conclude infatti con il verso «Le cicatrici dolgono», *Uvps*, p. 235, v. 9).

Seguono poi i testi *Fine della preistoria* e *Ai poeti* che, abbozzando un veloce ritratto del presente, confermano il pessimismo generale e l'idea di fallimento. Il primo componimento annuncia antifrasticamente la fine degli evi precomunisti e il secondo indica nel «tempo» «perfetto» per fare versi il presente di alienazione in cui «le classi» «si triturano a sciami» (*Uvps*, p. 237, vv. 2, 5, 6]. Si conferma ancora il forte legame, dato dall'opposizione, tra l'attività poetica e l'aridità del presente; si tratteggia addirittura situazione paradossale per cui anche «l'odio è cortese», ulteriore riferimento alla mancanza di spinta alla rivolta. Il poeta soffre perciò un isolamento profondo, che viene esplicitato attraverso il rimando veterotestamentario anche nel successivo dittico, composto dalla *Prima* e dalla *Seconda lettera da Babilonia*. L'immaginario biblico è qui straniato e degradato, come dimostra il fatto che nell'ambiente delle «case nuove» della città contemporanea l'antica preghiera *Quest'altro anno a Gerusalemme* diventa una sorta di motivetto ballabile che passa alla radio; sembra addirittura che si sia giunti ad una sorta di rimozione della memoria, data dall'assuefazione all'oppressione: «gli amici e i nemici» si confondono e le identità sono negate, come quelle dei figli che rifiutano il ricordo dei padri.

La sezione eponima della raccolta, infine, raccoglie una «mini-serie tematica»³¹ di componimenti ambientati all'estero, in particolare nei paesi del blocco socialista e in Cina: questa collocazione spaziale non è certo casuale o estranea all'isotopia in esame. Il poeta, infatti, indica in Mosca «la sua città, / dove la vita morta non lo tocca» (*Uvps*, p. 267, vv. 9-10) o narra di rivedere «in sogno / la campagna dello Hopei» (*Uvps*, p. 268, vv. 1-2) proprio perché in Europa si sente escluso e prova orrore per quello che vede.

I.3.1. Il motivo «della finestra»

Nell'introduzione del 1976 alle brechtiane *Poesie di Svendborg* appena tradotte, Fortini descrisse una situazione tipica della poesia brechtiana: «è la situazione della finestra ossia dell'esclusione: un "luogo" simbolico della poesia contemporanea. La "scena" che appare all'autore è di vita contro la propria morte. [...] Certo la cornice della finestra [...] è simbolica di separazione ed esclusione, divieto di avvenire».³² Nella conferenza all'Università di Ginevra del 1980, intitolata *Metrica e biografia*, poi, il poeta notava che «da vent'anni», ossia dai tempi di *Una volta per sempre*, è alta «la frequenza di composizioni che si iniziano con un presente visivo e lo implicano: "guardo", "vedo", "scopro", "guarda"... E sono situazioni di contemplazione, da una finestra su di un cortile, da un punto elevato, da una collina»;³³ questa situazione si adatta al sentimento di Fortini rispetto alla realtà che lo circonda, e costituisce un motivo fondamentale del libro. Già in *Un'altra attesa* vi è un contrasto forte tra i due versi seguenti: «Fuori dei vetri vedi ancora i tetti. / Dentro, dove tu sei, non vedi più» (*Uvps*, p. 224, vv. 11-12): l'opposizione tra interno ed esterno e l'idea di esclusione sono chiare nel testo che dichiara sentimenti di «dolore», «ira», «noia» e «rancore» (*ivi*, vv. 8-9). Nella successiva *Non posso*, invece, l'io poetico osserva ancora dalla propria finestra la donna della casa di fronte, emblema dell'alienazione e della monotona ripetizione.

D'altro canto, la sezione *Traducendo Brecht I*, dichiaratamente scritta all'insegna del poeta tedesco, si apre con una poesia che denuncia la presenza del motivo brechtiano già nel titolo: *Dalla mia finestra*. In questa visione, una casa «segnata da una guerra» suscita in Fortini il ricordo dei tempi della Resistenza, una sorta di «vita contro la propria morte»³⁴

³¹ *Ivi*, p. 199.

³² F. Fortini, *Introduzione*, in B. Brecht, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, trad. it. di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1976, p. VIII.

³³ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 55.

³⁴ F. Fortini, *Introduzione* cit., p. VIII.

come scriveva a proposito del *Ladro di ciliegie* di Brecht. Anche la stessa *Traducendo Brecht*, principale dichiarazione di poetica della raccolta, si caratterizza fin dai primi versi per la presenza del motivo e dell'opposizione tra fuori e dentro, accentuata dal fatto che il temporale che si vede fuori ha tutte le caratteristiche del dinamismo e anche quando sparisce lo fa «con enfasi» (*Uvps*, p. 238, v. 19), mentre il poeta è immobile (si noti la scelta del verbo «fissavo»). Inoltre, l'espressione «giù nel cortile» che apre il verso 7 di *Aprile 1961*, riferita alla casa di Fortini, permette di comprendere come anche qui ci si trovi di fronte ad una variante della situazione «della finestra». Da notare è però che «la scena [...] di vita contro la propria morte» è quella di «giovani morti» che «spartiscono vino e cartucce por el frente de Aragón» (*Uvps*, p. 242, vv. 7-8): il poeta escluso e impotente invidia quei giovani che hanno perso concretamente la propria vita ma potevano combattere per un ideale, sentendosi da parte sua travolto da una morte metaforica e ideale.

Il motivo in esame è presente in molti altri componimenti, anche se in modo meno scoperto: questa presenza estesa conferma la pervasività dell'immagine all'interno della raccolta. Si vedano i versi di *Secondo riassunto* nei quali Fortini sostiene di aver «veduto / poco mutar le stagioni dietro i vetri» (*Uvps*, p. 247, vv. 1-2); o *Una veduta*, nella quale il motivo, già annunciato dal titolo, si può rintracciare nell'uso del deittico «di quassù» per indicare il punto da cui è osservata la «grande tempesta» (*Uvps*, p. 248, v. 1); o ancora nella *Gronda*, che inizia con il poeta che «scopre dalla finestra» una «casa invecchiata» (*Uvps*, p. 258, vv. 1-2).

1.3.2. Il motivo degli amici

Nel contesto di esclusione descritto emerge con forza anche il distacco del poeta dai propri amici e il conseguente sentimento di abbandono: a questo proposito è utile ricordare che *Poesia ed errore* si concludeva con una poesia datata 1957 (solo di un anno dunque precedente ai primi testi che aprono *Una volta per sempre*) e indirizzata *Agli amici*. In questo componimento va rilevato uno degli ultimi versi, che recita «Ogni parola che mi giunge è addio» (*Pe*, p. 214, v. 13), per cui sembra che la chiusa di quell'opera introduca in qualche modo il tema dominante poi all'altezza di *Una volta per sempre*. Già nella seconda poesia del libro in analisi, in effetti, Fortini si rappresenta nell'atto di aspettare gli amici che hanno promesso di «tornare».

Ogni cosa, puoi dirlo, è assai più buia
di quanto avevi immaginato, in questa

casa dove ti han detto di aspettare
 che tornino gli amici tumultuosi.
 Vai da una stanza all'altra e dunque aspetti.
 I muri sono stanchi, oscuri gli angoli.
 Torneranno gli amici appassionati.
 (*Uvps*, p. 224, vv. 1-7)

Il poeta sembra qui essere rimasto fermo all'addio di *Poesia ed errore* e dimostra di avere ancora fiducia in un ipotetico ritorno. Gli amici vengono ricordati come «tumultuosi» e «appassionati», con una connotazione positiva e dinamica che stride con l'immobilismo dell'io poetico il cui unico movimento possibile è quello di andare «da una stanza all'altra». Nella *Seconda lettera da Babilonia* si legge ancora: «chi ricordava confonde gli amici e i nemici» (*Uvps*, p. 240, v. 11). Nella realtà contemporanea, infatti, l'oppressione e l'alienazione hanno fatto perdere la netta distinzione tra amici e nemici e hanno contribuito a spezzare i rapporti umani tra chi credeva di collaborare in una lotta comune. Fortini, a questo proposito, scrisse nell'introduzione della sua opera saggistica *Dieci inverni*: «Tutti siamo stati sconfitti, ma non dai nostri avversari». ³⁵ Questo distacco legato a questioni ideologiche si ritrova in modo ancora più evidente nel componimento *Il comunismo*, nel quale l'io poetico accusa i vecchi amici di averlo abbandonato e odiato nonostante il rapporto privilegiato precedentemente esistente («Ma dite: lo sapevate che ero dei vostri, voi, no? / Per questo mi odiate?»), *Uvps*, p. 251, vv. 28-29).

L'espressione della stessa sofferenza dovuta all'abbandono ritorna anche nell'invocazione della *Cartolina di Natale*: il poeta si rivolge ai suoi «amici inesistenti» (*Uvps*, p. 263, v. 4), con un tono marcatamente malinconico. La medesima sensazione è rintracciabile in *Una risposta* inviata ad un soggetto che «ora» Fortini «chiama amico» (*Uvps*, p. 271, v. 34) e a cui scrive «chi ora sei non so più e perché scrivi» (*ivi*, v. 7). O, ancora, nella lirica *Da versi per un amico che si sposa*, al primo verso si legge: «Dove sei morto, un giorno?» (*Uvps*, p. 273, v. 1): la morte non è solo simbolo dell'abbandono, ma denuncia tutta la sofferenza dell'io lirico che percepisce l'assenza degli amici come una perdita definitiva. Questi estratti sono solo alcuni esempi dell'insistenza di Fortini sul motivo in esame, volta a ribadire le proprie posizioni politiche e ideologiche, di pari passo con la descrizione e la critica della società capitalistica.

³⁵ F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 12.

II. Isotopie temporali e spaziali

Un altro dei principi fondamentali della coerenza e della ridondanza di un macrotesto poetico risiede nell'uniformità del tempo e, in misura minore, dello spazio che fanno da sfondo al testo stesso. In effetti,

nel caso [...] in cui vi sia una ricorrenza abbastanza omogenea di tempi verbali e/o di determinazioni temporali e di indicazioni di luogo, e, soprattutto, qualora queste ricorrenze siano correlate con le isotopie semantiche dominanti [...] si può parlare veramente del "processo" come di un'isotopia temporale e degli "elementi aggiunti" come di un'isotopia spaziale.³⁶

Da queste considerazioni deriva dunque l'importanza data agli elementi temporali e spaziali, non considerabili semplicemente come deittici, ma pienamente inseriti nel processo semantico. Infatti, «i dati temporali precisano le isotopie semantiche e i loro movimenti, collocandole in un particolare modulo discorsivo (commento o narrazione), rivelando la prospettiva dell'autore».³⁷ A questo proposito e in riferimento ai diversi «moduli discorsivi», l'analisi dei tempi verbali rimanda alla distinzione tra tempi commentativi (presente, passato prossimo, futuro) e tempi narrativi (imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo, i due condizionali).³⁸

Per quanto riguarda, invece, le isotopie spaziali, si rimanda al paragrafo I.3.1., ossia all'analisi del motivo brechtiano «della finestra»: a fondamentale isotopia spaziale di *Una volta per sempre* è costituita dall'opposizione tra «fuori» e «dentro», strettamente legata al tema dell'esclusione.

II.1. Tempi commentativi e tempi narrativi in *Una volta per sempre*

L'analisi dell'uso dei tempi verbali nella raccolta in esame ha mostrato un forte divario fra tempi commentativi e tempi narrativi:³⁹ se, infatti,

³⁶ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 56.

³⁷ *Ivi*, p. 57.

³⁸ H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 20-78.

³⁹ Per la raccolta dei dati si sono tenuti in considerazione anche i verbi che compaiono all'interno dei titoli delle poesie, alla luce delle considerazioni di Pier Vincenzo Mengaldo (P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26), secondo cui i titoli partecipano «a pieno diritto alla significazione e allo spazio di risonanza testuali, si tratti di abbozzare [...] uno specimene di senso e di intonazione in qualche modo corradicali a quelli del testo, o di fissare la premessa, almeno semantica ma anche sintattica, necessaria allo svolgimento del testo stesso» (p. 24).

le occorrenze totali del primo tipo sono 540, di tempi del mondo narrativo si trovano soltanto 133 esempi. Si riportano di seguito i dati ottenuti:

sezione	presente	p. prossimo	futuro
Uaa	72	7	3
TBI	54	7	6
TBII	55	22	20
Uvps	151	19	15
Pdr	95	3	11
tot.: 540	427	58	55

Tabella 1: numero occorrenze dei tempi commentativi, divise per sezione⁴⁰

sezione	imperfetto	p. remoto	tp. prossimo	condizionali
Uaa	4	1	2	0
TBI	8	3	0	1
TBII	32	5	0	0
Uvps	53	11	1	5
Pdr	2	3	1	1
tot.: 133	99	23	4	7

Tabella 2: numero occorrenze dei tempi narrativi, divise per sezione

sezione	tempi commentativi		tempi narrativi	
Uaa	82	92,14%	7	7,86%
TBI	67	84,81%	12	15,19%
TBII	97	72,39%	37	27,61%
Uvps	185	72,55%	70	27,45%
Pdr	109	93,97%	7	6,03%
tot.: 673	540	80,24%	133	19,76%

Tabella 3: confronto in numero di occorrenze e percentuali tra tempi commentativi e tempi narrativi

Come si può osservare, la distribuzione dei due tipi di tempo verbale nelle varie sezioni è abbastanza omogenea: ci sono picchi – come nella sezione di apertura e quella di chiusura – di più del 90% di tempi commentativi, ma non si va mai comunque al di sotto del 72%. Avviene, dunque, in *Una volta per sempre* ciò che Testa osserva per *Il Galateo in Bosco* di Andrea Zanzotto, contemporaneo di Fortini e dedicatario di una poesia della raccolta: «le isotopie semantiche» «sono rafforzate da un'omogenea e continua presenza dei tempi verbali appartenenti

⁴⁰ Uaa = *Un'altra attesa*; TBI = *Traducendo Brecht I*; TBII = *Traducendo Brecht II*; Uvps = *Una volta per sempre*; Pdr = *Poesia delle rose*.

al “mondo commentativo”». ⁴¹ C'è da dire che è abbastanza normale la prevalenza del gruppo dei tempi commentativi nella lirica in genere, ⁴² ma la proporzione risulta qui più marcata del normale. Si può forse rintracciare la ragione di questa scelta così netta da parte di Fortini nel fatto che «il parlante [...] usando i tempi commentativi dà a capire che per lui è opportuno che l'ascoltatore nel recepire quel testo assuma un atteggiamento di *tensione*». ⁴³ Egli non intende adottare l'«*atteggiamento linguistico*» della «*distensione*», ⁴⁴ se non in qualche caso di abbandono al ricordo (spesso del periodo della Resistenza), e non intende narrare, bensì commentare, poiché vede nel presente una situazione da analizzare a beneficio di un lettore attento e vigile.

Un ulteriore elemento da notare è che, ancora una volta come nel *Galateo in Bosco* zanzottiano, «l'isotopia cronologica si precisa in un'«ostentazione» del presente quale tempo fondamentale del libro»: ⁴⁵ infatti, si può vedere come il presente superi in numero di occorrenze tutti gli altri tempi anche sommati tra loro, e si può notare come la percentuale di occorrenze di questo tempo sul totale sia del 63,45%. Ciò stride con le osservazioni che sono state fatte dalla critica sul verbo fortiniano: Pier Vincenzo Mengaldo ha osservato che «il verbo fortiniano tende sempre al passato o al futuro» ⁴⁶ e Giovanni Raboni, dal canto suo, ha individuato nel «futuro», o meglio nella «futurità», «una sorta di chiave per la comprensione della poesia» ⁴⁷ di Fortini. Il futuro, però, in *Una volta per sempre* è praticamente assente e le ragioni di questa quasi totale scomparsa, insieme a quelle del dominio del presente, vanno ricercate nel contesto e nella semantica della raccolta stessa: «il presente è il tempo che non lascia scampo, che non offre né il lento tranquillante distacco dell'imperfetto né il margine vuoto e ricco di possibilità del futuro». ⁴⁸ Il tempo di *Una volta per sempre* è dunque un «presente paralizzato in cui nulla si muove», ⁴⁹ coerentemente con le isotopie semantiche potenziate dunque dal processo verbale.

⁴¹ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., pp. 57-58.

⁴² H. Weinrich, *Tempus* cit., p. 55.

⁴³ *Ivi*, p. 44.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 58.

⁴⁶ P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini* cit., p. 395.

⁴⁷ G. Raboni, *Fortini testimone del futuro*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, Milano, Garzanti, 2005, pp. 253-263: p. 258.

⁴⁸ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 58.

⁴⁹ F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., p. 213.

III. Isotopie di persone

È poi vero che in un testo letterario, e tanto più nella scrittura poetica, «è pressoché impossibile stabilire [...] una identificazione tra il soggetto empirico e il soggetto che parla nel testo»;⁵⁰ nel caso di un macrotesto poetico, però, può risultare utile verificare la presenza di una certa uniformità nella *persona* del locutore.

C'è da chiedersi, allora, in primo luogo: “È possibile individuare in una serie abbastanza vasta di poesie un solo soggetto testuale comune ad esse?”, e in secondo luogo: “Quale ruolo gioca nel formarsi della coerenza del libro e nella sua modellizzazione questo soggetto continuo?”⁵¹

L'iterazione del soggetto, infatti, in un modo o nell'altro, rientra «nel piano della ridondanza strutturale e semantica» e «costituisce il centro del suo meccanismo funzionale».⁵² Dunque, se in un numero rilevante di componimenti all'interno del libro l'io poetico risulta lo stesso, il macrotesto guadagna in compattezza e in coerenza; nel caso contrario, la dispersione dei locutori causa una dispersione nelle stesse liriche, anche se legate da isotopie semantiche.

Nonostante la critica abbia rilevato in più momenti la tendenza fortiniana ad allontanare da sé l'oggetto poetico e a rifiutare l'autobiografismo lirico, in *Una volta per sempre* «permane, ineliminabile, la centralità dell'io poetante»,⁵³ ma anche e soprattutto della figura storica e biografica di Fortini. Le vicende che il soggetto poetico narra, infatti, sono spesso riferibili all'autore e rintracciabili anche nei suoi articoli e nella produzione saggistica: a titolo di esempio, l'esperienza oggetto della poesia *Dalla Cina* riprende dei luoghi di *Asia maggiore*. È chiaro che l'io dei testi di questa raccolta non coincide con la figura reale del poeta, ma la persona di Fortini – anche con le sue vicende pubbliche e private trasposte letterariamente – dà in qualche modo unità al macrotesto e lo rende coerente con se stesso. A questo proposito, si pensi anche al titolo delle due sezioni centrali della raccolta, ossia *Traducendo Brecht I e II*: il verbo è usato qui al modo indefinito del gerundio, ma l'esperienza di traduzione è esattamente quella di Fortini nel periodo della stesura di *Una volta per sempre*. Vi è dunque una forte tensione tra la volontà di fare della poesia impegnata, civile e collettiva e l'istanza individuale che emerge nella raccolta. Forse però questi due ele-

⁵⁰ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 70.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., p. 63.

menti non sono inconciliabili; a proposito delle *personae* nella poesia fortiniana, infatti, Giovanni Raboni ha detto bene che

Fortini usa il linguaggio dell'introversione e del solipsismo, della solitudine e della rinuncia, ma non aderisce ad esso; ne condivide i modi, ma non il significato, non la sottostante, implicita ideologia. [...] Fortini, insomma, ha affrontato l'assenza reale di destinatari sostituendosi ad essi, incorporandoli nella propria voce.⁵⁴

Dunque «l'alterità – sebbene sia presente, a monte, come presupposto necessario e, a valle, come auspicabile uditorio – non appare quasi mai, all'interno dei testi, come autonoma istanza enunciativa».⁵⁵ A conferma di quanto detto finora, va rilevato che la seconda persona singolare in *Una volta per sempre* è nella quasi totalità dei casi il risultato di una scissione dell'io. Le uniche circostanze, sette in totale, in cui questo non avviene sono: tre liriche scopertamente dedicate: una *A Carlo Cassola*, una tratta *Da versi per un amico che si sposa* e una *Da Praga*, «per Andrea Zanzotto»; due poesie dedicate alla moglie, come si intende dai riferimenti interni al testo, ossia *L'edera* e *1944-1947*; casi particolari, quali il componimento *Pronomi* che gioca intenzionalmente con le persone grammaticali e una lirica che costituisce *Una risposta* (indirizzata a un destinatario sconosciuto).

IV. I dispositivi

IV.1. Segnali di inizio e fine

«Sovente i macrotesti poetici iniziano e terminano secondo una precisa necessità semantica, di cui sono manifestazione alcuni segnali: poesie, la cui posizione enfatizza il loro rapporto strutturale con l'intero macrotesto; particolari sezioni d'inizio e di fine; citazioni – caratterizzate anche tipograficamente – ad apertura o chiusura di libro».⁵⁶

Il segnale di inizio si caratterizza per la propria «funzione cataforica» ma anche «pre-informativa»; esso, infatti, «rinvia ai nuclei tematici dominanti nelle poesie a venire, ci guida ad essi con un meccanismo che è tanto più significativo quanto più frequentemente viene deluso, sconvolgendo le attese e sollecitando una risistemazione del modello formatosi nella percezione del testo».⁵⁷ A queste funzioni e a questi parametri sembra corrispondere la citazione majakovskijana in esergo

⁵⁴ G. Raboni, *Fortini testimone del futuro* cit., p. 259.

⁵⁵ F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., p. 63.

⁵⁶ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 79.

⁵⁷ *Ibidem*.

alla prima sezione: in essa si ritrovano innanzitutto le isotopie semantiche fondamentali della raccolta (il tema dell'attesa, il motivo invernale, la funzione della scrittura). Nel riferimento al «primo maggio», inoltre, si può notare l'allusione all'ideologia comunista che permea la raccolta e ne costituisce un elemento di coesione; all'ideologia si legano anche le isotopie semantiche che ad un primo sguardo non parevano essere presenti nell'esergo: ad essa sono collegati la critica del presente capitalistico, il sentimento di esclusione rispetto alla realtà e la secessione dagli amici.

Per quanto riguarda il segnale di fine, invece, *La poesia delle rose* ne svolge la peculiare «funzione anaforica»: essa, infatti, «rinvia ai testi precedenti, completando l'immagine che ci siamo formati nel corso della lettura». ⁵⁸ Si riassumono in questa sede soprattutto le riflessioni fondamentali del libro, le contraddizioni interne e le prospettive per il futuro, tanto che questa *suite* pare addirittura costituire una sintesi dell'intera raccolta. Il componimento intitolato *Ultima sulle rose* rafforzerebbe la percezione della *Poesia delle rose* come segnale di fine: il titolo è già di per sé indicativo, ma il fatto che questa lirica sia stata aggiunta in occasione della pubblicazione di *Una volta per sempre* rimarca questa idea di intenzionalità rispetto alla costruzione del libro.

IV.2. Partizione interna

Le partizioni interne di un libro danno l'idea di

un disegno generale, che può essere in parte mutato da successivi ripensamenti e correzioni. Il "libro di poesia" mira allora ad autogiustificarsi come struttura, a fondare le occasioni e la situazione di ciascun pezzo rispetto al progetto e all'ideologia complessiva, nonché al significato dell'opera. ⁵⁹

Nel caso di *Una volta per sempre*, si trova una divisione in cinque sezioni (*Un'altra attesa*; *Traducendo Brecht I*; *Traducendo Brecht II*; *Una volta per sempre*; *La poesia delle rose*), omogenee dal punto di vista della distribuzione del messaggio e del 'cammino del senso'. Si è notato, ad esempio, che *Traducendo Brecht I* e *II* presentano dei componimenti quasi speculari ma con visioni e toni completamente opposti, più positivi nella seconda; queste due sezioni, inoltre, costituiscono il

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ M. Dardano, *Aspetti della testualità nella poesia italiana del secondo Novecento*, in *Elogio della lentezza. Lezioni Sapegno 2002*, a cura di G.L. Beccaria, Torino, Nino Aragno editore, 2003, pp. 47-71: p. 51.

centro del libro, che viene aperto da *Un'altra attesa* – capitolo poetico che presenta fin da subito tutte le isotopie fondamentali – e viene riassunto dalla *Poesia delle rose*. La sezione eponima della raccolta, posta tra il centro e la conclusione, costituisce una tappa nella quale la declinazione generale delle isotopie semantiche viene variata, così come l'ambientazione (si ricordino i componimenti ambientati nel blocco sovietico o in Cina), e l'orizzonte tematico è allargato: questo procedimento è probabilmente inteso come strumento “narrativo”, nel senso che aiuta la creazione di alcuni momenti di discontinuità nel libro volti a movimentarne il discorso.

IV.3. Poesie di poetica

I testi metaletterari e di poetica in genere costituiscono un dispositivo della costruzione strutturale del libro nella misura in cui «danno, accompagnandola ad una riflessione metatestuale, una sintetica rappresentazione dei costituenti fondamentali dell'architettura semantica e compositiva del libro». ⁶⁰ Per quanto riguarda *Una volta per sempre*, si è osservato come questi passaggi “razionali” ⁶¹ siano presenti in modo pervasivo all'interno delle varie sezioni e siano parte fondamentale delle isotopie semantiche – e quindi della fondazione stessa del significato dell'opera.

IV.4. Riferimento a strutture extratestuali

«Il macrotesto poetico si definisce anche in base ai rapporti di riferimento che intrattiene con altri testi e con altri modelli» ⁶² esterni: la presenza di questo riferimento si rivelerebbe

un elemento strutturale e non un artificio della coerenza, dal momento che regola la composizione a tutti i livelli: dall'articolazione tematica alle scelte lessicali, dai rapporti intertestuali ai fenomeni retorici, dai moduli verbali ai progetti di poetica. ⁶³

Per *Una volta per sempre* si può pensare al modello costituito dal poeta tedesco Bertold Brecht, a lungo tradotto da Fortini e definito da Mengaldo «stella polare» ⁶⁴ della raccolta; a questo proposito, è interessante notare che la critica – nella voce di Raboni – ha sostenuto che

⁶⁰ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 79.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, p. 103.

⁶³ *Ivi*, p. 123.

⁶⁴ P.V. Mengaldo, «Questo muro» cit., p. 292.

si ritrovi «la linea Brecht – Fortini» nelle poesie più che nelle traduzioni («quello che Fortini ha tratto da Brecht e dal suo lavoro su Brecht [...] si manifesta soprattutto con efficacia e in modo memorabile proprio in Fortini poeta»).⁶⁵ Brecht è innanzitutto modello formale e l'influenza in questo senso si ritrova soprattutto nel «passaggio», individuato dallo stesso Raboni, «dalla sintassi alla paratassi»:⁶⁶ all'altezza di *Una volta per sempre* «la poesia di Fortini diventa assertiva, con la tendenza a dire le cose in modo lapidario ed estremamente chiaro»⁶⁷ nella misura del verso-riga. A livello strutturale, inoltre, non si può ignorare il fatto che il poeta tedesco compaia nel titolo delle due sezioni che costituiscono il centro della raccolta e che ne veicolano i contenuti fondamentali. Ma anche sotto l'aspetto contenutistico e ideologico, Fortini prende da Brecht: su tutti, il problema della contraddizione fondamentale dello scrittore rivoluzionario alle prese con la poesia.

V. La progressione del senso

«Tra le condizioni di funzionalità e di coerenza di un'opera letteraria» si enumera la «progressione del senso», che, «articolandosi nel lineare procedere dei testi, comporta un incremento del senso dell'intero libro». ⁶⁸ Non ci si aspetta una progressione lineare pura e semplice, e infatti generalmente

è dato [...] di rinvenire, in misure diverse, più che una decisa progressione di stampo “romanzesco”, un generico movimento semantico, che può ritornare su di sé, tautologicamente, o regredire o confermare il dato di partenza senza nessun apparente acquisto nuovo». ⁶⁹

Per la natura ideologica della poesia di Fortini, la raccolta in esame – come la successiva – presenta una «struttura studiata a spinte e contropunte e a sotterranee intenzioni dialettiche»;⁷⁰ per questo motivo, una qualsiasi progressione lineare presente in *Una volta per sempre* ha come contraltare una discontinuità data dallo scontro tra opposti. Si analizzeranno dunque in questa sede i dittici e *La poesia delle rose* come strumenti della progressione del senso; per le consi-

⁶⁵ G. Raboni, *Intervento*, in *Bertold Brecht / Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertold Brecht*. Atti del seminario di Milano, Libreria Claudiana, 26 settembre 1996, Siena, Centro studi Franco Fortini, 1998, p. 30.

⁶⁶ *Ivi*, p. 32.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ E. Testa, *Il libro di poesia* cit., p. 116.

⁶⁹ *Ivi*, p. 117.

⁷⁰ P.V. Mengaldo, «Questo muro» cit., p. 292.

derazioni sui diversi modi in cui vengono declinati i temi legati alle isotopie semantiche e dunque sulla loro progressione, si rimanda invece all'analisi del primo paragrafo.

V.1. I dittici come strumenti della progressione del senso

Mengaldo ha bene illustrato «il gusto fortiniano per le variazioni sul tema e le serie [...] dove spetta ad ogni elemento successivo la funzione di integrare, spostando il punto di vista, il precedente».⁷¹ In questo ambito di variazioni sul tema, «le affinità tra testi contigui sono di norma a coppia o a dittico, due aspetti della medesima questione o situazione»:⁷² in questo modo, il poeta nega autosufficienza ai singoli testi, che hanno senso solo se analizzati in coppia e alla luce di quella che Scaffai chiama «retorica della successione», ovvero la retorica che coinvolge due componimenti particolari inseriti all'interno della «retorica del progetto»⁷³ che invece copre l'intero libro. In *Una volta per sempre* si possono trovare poesie composte in dittici dichiarati già dai titoli, quali *Prima e Seconda lettera da Babilonia* o *Primo e Secondo riassunto*, e testi che si richiamano semanticamente e si correggono a vicenda, quali quelli che costituiscono le coppie *Dalla mia finestra – La gronda* e *Traducendo Brecht – Una veduta*. I dittici dichiarati contengono liriche che semplicemente incrementano il senso una dell'altra: in *Prima e Seconda lettera da Babilonia*, per esempio, si precisa la natura dell'errare contemporaneo e si sigilla il discorso su una condizione di non-speranza, mentre *Primo e Secondo riassunto* definiscono gli ultimi anni passati dal poeta e giustificano le sue azioni. Forse però risulta più fecondo analizzare in parallelo i testi non direttamente accostati dai titoli ma profondamente legati, anche se a distanza. Si veda il caso del dittico creato da *Dalla mia finestra* e *La gronda*: i due testi sono posti rispettivamente all'apertura di *Traducendo Brecht I* e come explicit di *Traducendo Brecht II*, creando così una sorta di cornice tra le due sezioni e mostrando al contempo come la seconda abbia un tono generalmente più positivo della prima.

Dalla mia finestra vedo
fra case e tetti una casa
segnata da una guerra.

La notte che spezzò quei sassi
ero giovane, tremavo felice
nel tremito della città.

⁷¹ P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Franco Fortini* cit., p. 391.

⁷² P.V. Mengaldo, «Questo muro» cit., p. 295.

⁷³ N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro* cit., p. 99.

I bambini gridano nella corte
 Le rondini volano basse.
 Le cicatrici dolgono.
 (*Uvps*, p. 235)

Scopro dalla finestra lo spigolo d'una gronda,
 in una casa invecchiata, ch'è di legno corroso
 e piegato da strati di tegoli. Rondini vi sostano
 qualche volta. Qua e là, sul tetto, sui giunti
 e lungo i tubi, gore di catrame, calcine
 di misere riparazioni. Ma vento e neve,
 se stancano il piombo delle docce, la trave marcita
 non la spezzano ancora.

Penso con qualche gioia
 che un giorno, e non importa
 se non ci sarò io, basterà che una rondine
 si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti
 irreparabilmente, quella volando via.
 (*Uvps*, p. 258)

Entrambe le liriche si aprono con la situazione «della finestra» e tra i rispettivi primi versi si crea addirittura un chiasmo («dalla mia finestra vedo» – «scopro dalla finestra»), che in questo caso sembra sottolineare la specularità e opposizione dei messaggi veicolati dalle due poesie. Nella prima, infatti, decisamente più cupa, il confronto tra passato e presente, evocato dalla casa «segnata da una guerra», porta il poeta a sbilanciarsi decisamente per il primo elemento, indicando nella contemporaneità soltanto la presenza del dolore. Nella seconda, invece, la medesima situazione di partenza dà luogo ad un confronto allegorico fra presente e futuro che ha come esito una conferma dell'esistenza di una speranza per il futuro. La ripresa puntuale dell'incipit della poesia di apertura di *Traducendo Brecht I* sembra quindi volta a modificare il punto di vista precedente sulla stessa questione con un nuovo messaggio; in questo procedimento si può osservare un ottimo esempio di progressione del senso.

V.2. La poesia delle rose come sintesi di *Una volta per sempre*

Si è già menzionato che *La poesia delle rose* era inizialmente uscita in una *plaque* a sé stante; la scelta di renderla parte della raccolta ha dei forti motivi: essa si costituisce infatti come una sorta di specchio a cui guardare per interrogare *Una volta per sempre*.

Da una parte, infatti, questo componimento non fa che portare alle estreme conseguenze le premesse disseminate lungo la raccolta; dall'altra, il suo peso e la sua collocazione donano una forte unità retrospettiva a una serie di testi che pure presentavano una varietà non trascurabile.⁷⁴

La suite in effetti si costituisce fin dall'inizio come una sintesi dell'intera raccolta, dal momento che il libro «si apre subito con una significativa poesia notturna («L'ora delle basse opere è quella "prima dell'alba"») e «si chiude con *La poesia delle rose*, segnata fra l'altro da una progressione significativa della "mezzanotte" dell'incipit all'albeggiare conclusivo»⁷⁵ (si veda il verso «il sole che imbianca Indo e Nilo», *Uvps*, p. 289, v. 7). In questa lirica in più movimenti, dunque, si riassumono i tempi dominanti della raccolta e si compie una transizione dal buio della notte ad una sorta di alba di speranza. A questo proposito, va ricordata la dichiarazione di Fortini per cui *La poesia delle rose* dovesse essere «un'allegoria di un itinerario di salvezza»;⁷⁶ si può ipotizzare dunque che in essa si riassumano tutte le contraddizioni dell'intera opera e gli scontri tra visioni opposte per arrivare ad una soluzione onnicomprensiva e «di salvezza», appunto.

Il primo tempo ospita una riflessione simbolica sullo statuto della poesia nell'età contemporanea (sulle «rose di polvere»), che si ricollega a molte poesie di poetica contenute nella raccolta e le riassume. Già il secondo tempo pone il problema della «necessità di una comprensione dialettica della realtà»⁷⁷ rappresentando elementi opposti.

Ma riconosci questo inizio. Da grotte, fontane,
i contrari respirano immobili.
Dove si schiude una rosa decade una rosa
e uno è il tempo ma è di due verità.
Vieni al gelo e al gran caldo. Qui osa
sul limite esitare. Aprirà
i rami, le trame penetra. Appari
tu ai lampi illuminata tempia

che eri slancio d'alloro nella calma
e arco di cipresso e sempre sei
con altro nome e tornerai con altra salma.
Intenta a specchi di acque, sorella
d'eresia, impietrita negazione
splendida in unità futura, fronte

⁷⁴ F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., p. 210.

⁷⁵ P. Cataldi, *Il sonno e la veglia* cit., p. 55.

⁷⁶ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 58.

⁷⁷ P. Jachia, *Fortini e «La poesia»* cit., p. 278.

tesa al nulla e ferita...
(*Uvps*, p. 284, vv. 1-15)

Si trovano in questa sede «i contrari» e un riferimento alla dialettica hegeliana («uno è il tempo ma è di due verità»); la conclusione dei versi citati, inoltre, invoca una «negazione / splendida in unità futura», quasi a profetizzare una sintesi finale e una gioia futura. Secondo la lettura che fa Jachia del poemetto, il messaggio di questi versi sarebbe che «solo superando il limite – cioè aprendo i rami e fugando le tenebre dell'ignoranza “adialettica” – comprenderai che i contrari, ad esempio il trionfo (“slancio d'alloro”) e l'annichilamento (“arco di cipresso”), come “il gelo” e “il gran caldo”, sono solo momenti impietriti di un circolo dialettico e che la poesia (l'arte) è lo strumento principe di questa comprensione dialettica della realtà». ⁷⁸ *La poesia delle rose* dunque conterrebbe al suo interno questo percorso salvifico verso un futuro migliore in cui le opposizioni si risolvono in una unità; l'idea sarebbe rafforzata dai versi del quarto movimento della suite:

Il desiderio e la separazione
non ci saranno più. Chi siamo stati
sapremo e senza dolore. Già verso di noi
quel che vi parve favola viene e sarà,
figli di questo secolo, ironie.
Noi dal sogno usciremo per esistere
in una sola verità.

Tutti i perfetti amori un solo amore.
Tutti i giorni più belli un solo giorno.
(*Uvps*, p. 286, vv. 2-10)

In questa radiosa prospettiva per il futuro, si rintraccia la risoluzione delle contraddizioni che il poeta ha esplicitato nel corso della raccolta e *La poesia delle rose*, in questi versi, sembrerebbe essere «un'allegoria di quella che Fortini altrove definisce “la gioia avvenire”, o “la lotta per il comunismo” o persino “un paradiso” in qualche modo terreno ma anche di ascendenza dantesca». ⁷⁹ La conferma viene dalla conclusione del poemetto: il settimo e ultimo tempo, infatti, si chiude con i versi che esaltano sia il «dolore» che gli elementi che evocano sensazioni positive («Viva la rosa della primavera. / E viva l'erba, il fiore, i baci, il dolore», *Uvps*, p. 289, vv. 23-24).

⁷⁸ *Ivi*, pp. 279-280.

⁷⁹ *Ivi*, p. 272.